



XXXII REUNIÓN ANUAL

COMITÉ NACIONAL
DE CONSERVACIÓN
TEXTIL

“Expresiones textiles, color y comunidad”

Museo del Limarí, Ovalle, Chile - 17 al 20 de Octubre de 2018

XXXII REUNIÓN ANUAL

COMITÉ NACIONAL
DE CONSERVACIÓN
TEXTIL

“Expresiones textiles, color y comunidad”

ACTAS 2018

Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil
17 al 20 de octubre de 2018
Museo del Limarí, Ovalle, Chile

Comité Editorial

Claudia Mazzola
Margarita Alvarado Perez

Diseño y Diagramación

María Loreto Pavez H.

Portada

Fuente: Jarro Pato diaguita inka n°191, colección sitio EFO, MDL,
fotografía Romina Moncada Z., 2015.

Contacto

Comité Nacional de Conservación Textil
Corporación Cultural, Santiago.
Centro Patrimonial Recoleta Dominica
Recoleta N° 683, comuna de Recoleta, Santiago, Chile
comitetextil@gmail.com - www.cnct.cl

PRESENTACIÓN

El Comité Nacional de Conservación Textil (CNCT) es una corporación cultural sin fines de lucro, fundada en el año 1986, cuyo principal objetivo es promover la conservación e investigación de las colecciones textiles existentes en Chile, sean estas de origen arqueológico, histórico y/o etnográfico, así como promover aquellas acciones que contribuyan al conocimiento y conservación del patrimonio textil en diversos países. Estos objetivos se complementan con el desarrollo e implementación de diversas iniciativas de colaboración e intercambio de experiencias entre profesionales y artistas vinculados a la investigación y creación que comprometen lo textil en sus más amplias materialidades, técnicas y expresiones. Estas actividades tienen como fin difundir y promover el trabajo interdisciplinario, con la participación de diversos especialistas del ámbito de la conservación, las ciencias sociales y las humanidades, en vinculación con un amplio universo de manifestaciones y objetos de culturas e identidades de pueblos y sociedades.

Desde su fundación, cada año se realiza la Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil, en Chile o en el extranjero, con el propósito de generar un espacio de discusión en torno a las últimas investigaciones, proyectos, creaciones y eventos realizados por investigadores, profesionales, artistas y creadores vinculados al ámbito de la producción y el patrimonio textil. Esta reunión anual se ha constituido en una instancia enriquecedora, propicia para el intercambio de ideas y opiniones, además de generar redes de trabajo en función de irradiar el conocimiento y las prácticas en torno a la conservación, restauración, investigación, creación y difusión del patrimonio textil a nivel nacional e internacional. Así, la publicación de las Actas entrega una compilación de los trabajos presentados en la XXXII Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil: “Expresiones textiles, color y comunidad”, llevada a cabo entre el 17 y el 20 de octubre de 2018, en el Museo del Limarí, en la ciudad de Ovalle, capital de la Región de Coquimbo, Chile.

En esta reunión la convocatoria estuvo enfocada a llevar a cabo una amplia reflexión en torno al color en vinculación con las expresiones y el patrimonio textil, considerando especialmente que tonos y luminosidades contenidas en el color, en unión a las texturas y calidades de las fibras, son elementos determinantes en la configuración visual de lo tejido, así como de sus significaciones sociales, culturales y simbólicas.

Así, conferencias, ponencias y diversas actividades estuvieron enfocadas al abordaje del patrimonio y el textil, en sus aspectos tangibles e intangibles, considerando especialmente diversas instancias de registro, análisis, conservación y comunicación a través del color, reconocido como un elemento conceptual que categoriza significados simbólicos que pueden variar según cada cultura.

Con la edición de estas actas esperamos cumplir con los objetivos propuestos por nuestro Comité en cuanto a la ampliación de los conocimientos y valoraciones de lo textil como una manifestación que contiene complejas significaciones, constituyendo un testimonio de la diversidad de nuestras culturas y sociedades.

Gracias,
Comité Editorial

ÍNDICE ACTAS 2018

CONFERENCIAS

5. EL COLOR: ¿POR QUÉ Y PARA Y QUÉ?
Lina María Cárdenas B.
18. DE LA ICONOGRAFÍA EN LA CERÁMICA A LA VESTIMENTA DIAGUITA
Gabriela Carmona Sciaraffia y Varinia Varela Guarda

ARTÍCULOS

32. ESPACIOS CROMÁTICOS: EL COLOR COMO MEDIO EN LA OBRA DE SHEILA HICKS
Carolina Arévalo K.
49. EL COLOR, EJE CENTRAL DE MI OBRA ACTUAL
Claudia Mazzola
55. VESTIDAS DE ROJO. RETRATOS DE MONVOISIN
Isabel Alvarado
67. LOS COLORES DEL VALLE CALCHAQUÍ (TUCUMÁN, ARGENTINA)
Olga Liliana Sulca L
76. COLOR Y YUNINA: PLANTA TINTÓREA DE LA SELVA PERUANA.
Pilar Godoy Cortes
84. LAS ARTES COLÓRICAS DE UNA DÜWEKAFE. UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE TINTES, FIBRAS Y LUZ.
Margarita Alvarado Pérez

- 100.** BUSCANDO LOS ORÍGENES DEL COLOR ROJO DE LAS FRAZADAS CON FLORES DE CHILOÉ
Trinidad Flaño M.
- 110.** LOS COLORES DEL LIMARÍ. RELATO TESTIMONIAL DEL PROCESO DE CREACIÓN DEL TAPIZ COMUNITARIO, DURANTE LA XXXII REUNIÓN DEL COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL, EN LA CIUDAD DE OVALLE, EL AÑO 2018.
Daniela Pizarro

EL COLOR: ¿POR QUÉ Y PARA QUÉ?

Lina María Cárdenas B. ¹

RESUMEN

Este texto contiene los aspectos principales de la conferencia realizada en la sesión inaugural de la XXXII Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil realizada en el Museo de Limarí, a fines de octubre de 2018. Su objetivo fundamental está enfocado en dar a conocer, desde una perspectiva multidisciplinaria, algunos conceptos clave relacionados con la percepción del color. Se ha considerado especialmente cómo, a través del tiempo, el color ha sido un elemento clave rodeando el entorno de los humanos, está en todas partes, no solo ha ayudado a la detección de objetos, sino que además ha facilitado la identificación de estos y puede dar información importante sobre las propiedades.

PALABRAS CLAVE:

- Color
- Luz
- Percepción

¹ Profesora asistente, Escuela de Diseño, Pontificia Universidad Católica de Chile, correo: lina.cardenas@uc.cl

ABSTRACT

This paper contains the main aspects of the conference held at the inaugural session of the XXXII Annual Meeting of the National Textile Conservation Committee held at the Limarí Museum, at the end of October 2018. Its fundamental purpose is focused on making known, from a multidisciplinary perspective, some key concepts related to the perception of color. It has been especially considered how, over time, color has been a key element surrounding the environment of humans, it is everywhere, and it has not only helped to detect objects, but it has also facilitated their identification and can give important information about its properties.

KEY WORDS:

- Color
- Light
- Perception

INTRODUCCIÓN

El color es un elemento vital en cualquier entorno en el que los seres vivos se desarrollan. Es una herramienta poderosa de comunicación que permite identificar y detectar objetos. Adicionalmente, proporciona información acerca de las propiedades de la naturaleza de las cosas.



Figura 1.

Imagen de un bosque con y sin color

El color permite reaccionar ante cualquier estímulo. Es posible que el color nos haya ayudado a sobrevivir como especie (Kuehni 2013). A través de los años, el color se ha convertido en algo más que una herramienta de supervivencia y comunicación (Kuehni 2013). Por lo tanto, no es sorpresa que desde la antigüedad sea parte de muchas ciencias, y la experiencia del color ha dado lugar a muchas y variadas respuestas. El amplio número de fenómenos en el mundo natural relacionados con el color ha hecho que su definición y descripción sea compleja (Kuehni 2013). Existen variadas fuentes de color en la vida cotidiana, por ejemplo, el cielo azul, la silla azul, el pájaro azul, pintura azul, la pantalla es azul, etc. Entonces, ¿qué es el color? La percepción del color resulta de la interacción entre una fuente de luz, la superficie de un objeto y la respuesta al estímulo del sistema visual de un observador con visión normal de color (McDonald 1997). La energía emitida por una fuente de luz es modificada por las propiedades químicas y físicas del objeto. Esa energía luego es detectada en el ojo por fotorreceptores y codificados por el cerebro para producir una sensación de color (Fairchild 2013; McDonald 1997). La [figura 2](#) ilustra la interacción entre los tres componentes.

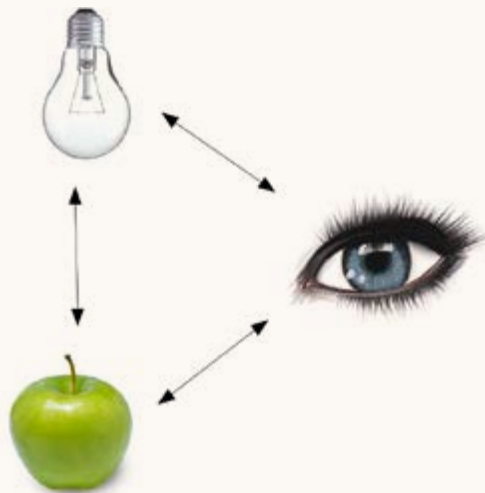


Figura 2.
Componentes necesarios
para la percepción del
color (Cárdenas 2014).

Sin embargo, es posible tener experiencias de color con los ojos cerrados: influencia de drogas, migrañas, golpes en la cabeza, en sueños, etc. (Kuehni 2013). Entonces, ¿el color está en la naturaleza o solo en nuestra cabeza?

Para propósitos de este artículo, la definición de color se centrará en el aspecto físico de la luz y cómo la interacción con un objeto desencadena la respuesta subjetiva del sistema visual (ojo y cerebro). Por lo tanto, la percepción del color es muy subjetiva y cualquier cambio en cualquiera de los elementos generará un cambio en la percepción del color.

Es bueno destacar que, con el paso del tiempo y la incursión de la tecnología, cada vez las interacciones se vuelven más complejas (Murdoch 2017).

El carácter subjetivo de la percepción en color se puede ilustrar con la figura 3. De los siguientes colores mostrados del atlas de color Munsell, ¿cuáles se podrían considerar verde únicamente? Es decir, ¿podría seleccionar un verde que cuando se describa no tenga que usar ningún otro tono en su nombre? Solo se pueda decir verde.



Figura 3.

Selección de muestras verdes de acuerdo a las notaciones del atlas de color Munsell.

Seguramente, la elección de la muestra fue distinta, dependiendo de cada persona y las condiciones en que se vieron las muestras. Para entender mejor sobre percepción se revisará cada componente por separado.

LUZ

El primer elemento de la trilogía envuelto en la percepción del color es la luz. La luz visible es un tipo de radiación electromagnética detectable por el ojo humano, y puede definirse en términos de longitud de onda utilizando el nanómetro como unidad de longitud. En 1672, Sir Isaac Newton demostró que la luz blanca o casi blanca puede ser descompuesta en el espectro visible usando un prisma (McDonald 1997; Berns 2019).

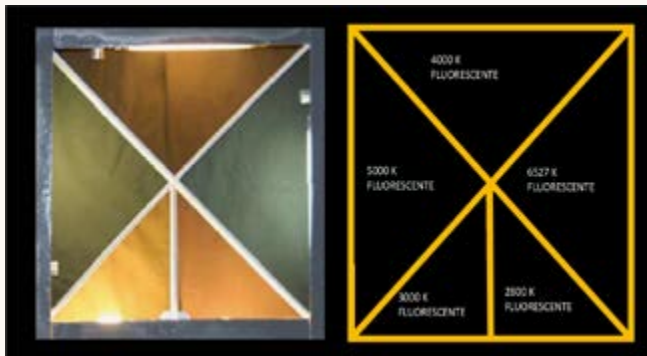


Figura 4.

Ejemplo de una misma tela vista bajo cinco fuentes de luz distintas.

OBJETO

El segundo componente de la trilogía es el objeto. El comportamiento de la luz que cae en la superficie de un objeto depende de las propiedades físicas y químicas del objeto. El color del objeto es luego percibido por el ojo humano, de acuerdo con cómo la luz interactúa con el objeto. La luz interactúa con un objeto en tres diferentes formas manteniendo el principio de conservación de energía: reflexión, absorción y transmisión [Figura 5]. Estos tres tipos de interacciones son cantidades medibles. Dado que la suma de las tres interacciones es equivalente al 100%, es muy común medir cualquiera de los tres de acuerdo con las necesidades (Fairchild 2013). En el caso de materiales opacos o cercanos a ser opacos, como es el caso de los textiles, se

recomienda medir la reflectancia para obtener la representación numérica de un color. El espectro de reflectancia de un objeto es constante independiente de la fuente de luz, siempre y cuando el objeto sea iluminado por una emisión constante a lo largo del espectro visible de luz (Cárdenas 2009).

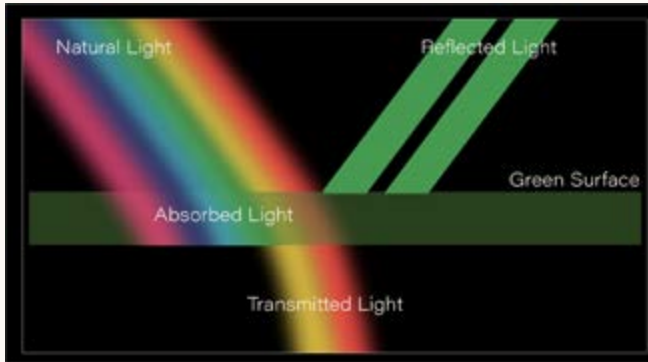


Figura 5.
Interacciones de la luz con un objeto.

EL SISTEMA VISUAL

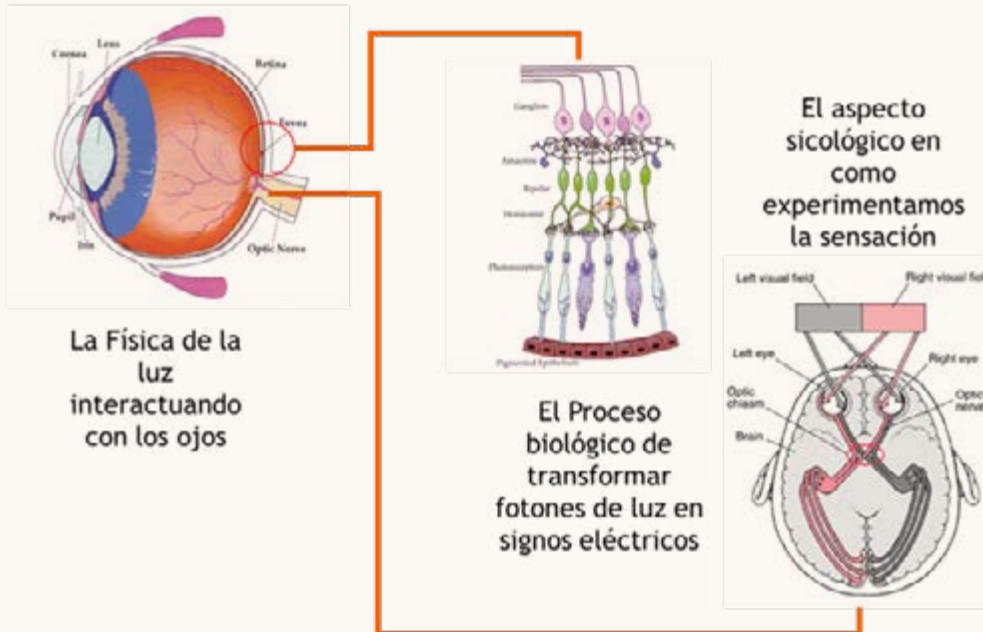


Figura 6.
Sistema visual humano.

Quizás sea sorprendente saber que aún hoy en día no exista una explicación completa acerca de cómo funciona el sistema visual humano. Algunos aspectos del proceso de visión están bien establecidos y otros todavía no se saben con claridad, especialmente en el área de cómo percibimos color (Kuehni 2013). El sistema visual involucra cuatro áreas principales: el ojo, la relación entre la física de la luz y la interacción con el ojo, el proceso de transformación de los fotones de luz en señales eléctricas al cerebro, y el aspecto psicológico de cómo experimentamos las sensaciones (Kuehni 2013).

Una de las partes más importantes del sistema visual es la retina. La retina es una capa delgada localizada en la parte de atrás del ojo. Hay aproximadamente 120 millones de fotorreceptores en cada retina, aunque la cantidad varía de un individuo a otro (Kuehni 2013) como se puede ver en la [figura 7](#) (Hofer et al. 2005; Brainard et al. 2000).

Una de las distinciones más importantes entre bastones y conos es su sensibilidad a la luz (McDonald 1997). La presencia de dos tipos de fotorreceptores sugiere dos funciones visuales diferentes. Alrededor de 1860, Max Schultze, un anatomista de retina, descubrió que hay animales que funcionan mejor durante la noche, como los búhos, y solo tienen bastones en la retina. Por otro lado, Schultze descubrió que los animales totalmente activos durante el día, como las palomas, solo tienen conos, mientras que los animales que son activos tanto de día como de noche, como los monos, tienen retinas con bastones y conos (McDonald 1997). La visión donde solo los bastones están activos se llama escotópica, mientras que la visión que solo usa los conos es llamada fotópica. La visión mesotópica se da cuando tanto los bastones como los conos están activos (Szaflarski 2004). En la visión fotópica normal del color, los conos contienen tres pigmentos (Szaflarski 2004).

El sistema visual humano es lo suficientemente complejo como para que solo se tome en cuenta el procesamiento visual. Adicionalmente, debe tenerse en cuenta cómo el proceso de visión de color responde a las condiciones específicas de visualización (Cárdenas 2009). La percepción del color varía mucho de un individuo a otro (Coren et al. 2003) por lo tanto, no podemos referirnos a ningún valor absoluto de percepción del color. Solo podemos referirnos a colores en relación con otros colores. Sin embargo, hay varias desviaciones fisiológicas de la población promedio que podrían conducir a problemas en la percepción del color. Algunos de ellos están relacionados con la capacidad de discriminar color, y estos problemas pueden heredarse o adquirirse (Dalton 1798). Existen diferentes problemas de visión de color relacionados con el funcionamiento de los fotorreceptores. Un ejemplo extremo de deficiencia en la visión del color se conoce como acromatopsia, en la que los conos que no funcionan y la visión depende enteramente de los bastones (Coren et al 2003). Un segundo tipo de deficiencia se da cuando solo funciona un tipo de cono en adición de los conos. Los individuos que heredan

esta deficiencia se conocen como monocromáticos y su percepción resulta en graves problemas de discriminación de colores. Sin embargo, la visión es posible tanto en condiciones fotópicas como escotópicas (Coren et al 2003). El tercer tipo de deficiencia se da cuando uno de los tres tipos de conos carece de un fotopigmento, estos individuos se conocen como dicrómicos y tienen dos conos que funcionan. Un caso bien conocido de este tipo de condición es el químico John Dalton (Coren et al 2003), cuyo trabajo publicado sobre las deficiencias de visión del color se conocieron como daltonismo (Dalton 1798). Aunque es imposible describir con precisión cómo los dicromáticos experimentan el color, la [figura 7](#) proporciona una idea de dos ejemplos de dicromatopsia.

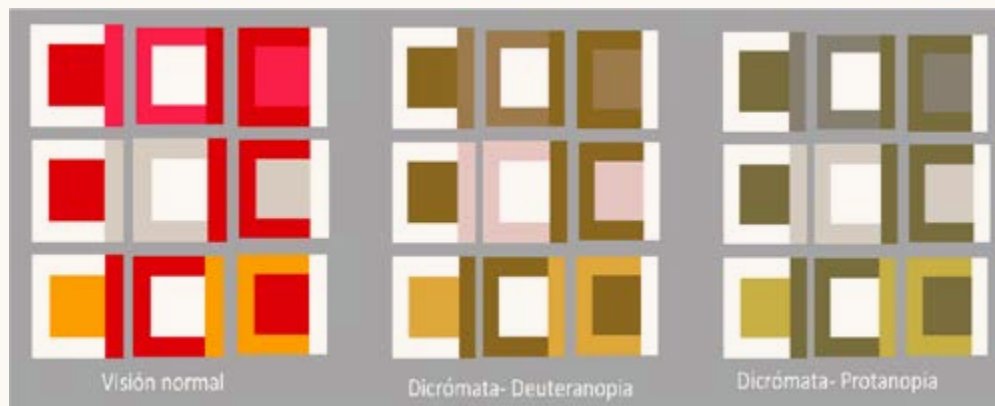


Figura 7.
Ejemplos de dicrómatas.

El cuarto tipo de deficiencia de la visión del color se conoce como tricromatismo anómalo. Mientras las personas con este problema tienen visión tricromática, tienen una capacidad reducida para discriminar matices debido a una alteración en las sensibilidades espectrales de los fotopigmentos (Coren et al 2003).

DESCRIBIENDO COLOR

La experiencia personal del color es influenciada por una gran cantidad de variables. Durante los dos últimos siglos, estas variables han sido estudiadas y se ha demostrado que la experiencia del color va más allá de la interacción de la luz, el sistema visual y el objeto. La percepción del color es, por lo tanto, una experiencia influenciada por la combinación de variables complejas (Kuehni 2013). El estudio de los factores que influyen en los fenómenos de percepción del color es un área activa de investigación en la ciencia del color. Para un estudio sistemático, es necesario utilizar ciertos términos para describir precisamente los fenómenos estudiados. La mayoría de la gente comprende el término color; sin embargo, la descripción del color no se puede lograr sin el uso de un ejemplo (Kuehni 2013). ¿Cuántos términos entonces se necesitan para describir color? El color se puede describir en relación con tres atributos: tono, luminosidad y chroma (Kuehni 2013; Berns 2019).

MATIZ

El tono o matiz es el atributo del color que da una sensación visual que da a un color particular el nombre, por ejemplo, rojo, azul, amarillo, etc. (Fairchild 2013; Christment 1998). El tono es probablemente el más notorio de los atributos de los colores, ya que todos los matices están definidos por las longitudes de onda del espectro visible. Algunos matices, sin embargo, no existen en el espectro, específicamente los morados, pero se pueden obtener por mezcla de luces de ambos extremos del espectro (Kuehni 2013).

LUMINOSIDAD

La luminosidad es el atributo del color que da la impresión visual del brillo de un objeto de color en comparación con una serie de grises que van del negro al blanco (Kuehni 2013; Berns 2019). Este atributo de color es independiente del tono y cromas, y varía linealmente (Christment1998).

CROMA

El cromas también se conoce como saturación o pureza de un color (Christment 1998). El cromas es el atributo del color que da la sensación visual de saturación o pureza del color en un estímulo visual (Kuehni 2013; Fairchild 2013). El cromas es un atributo cuantitativo del color y se ha descubierto que es el más difícil de evaluar.

FENÓMENOS DE PERCEPCIÓN DE COLOR

A continuación, se describen algunos de los fenómenos de percepción de color más comunes.

CONTRASTE SIMULTÁNEO O INDUCCIÓN CROMÁTICA

En este fenómeno, un color puede cambiar su apariencia cuando el fondo en el que es visualizado se cambia (Kuehni 2013). El contraste simultáneo debe su nombre al hecho de que la causa y el efecto ocurren al mismo tiempo. La [figura 8](#) muestra un ejemplo de contraste simultáneo. Los cuadrados grises colocados en la mitad superior de la imagen son idénticos a los que se muestran en la parte inferior del fondo amarillo y azul.



Figura 8.

Contraste simultáneo.

CONTRASTE SUCESIVO

Este fenómeno ocurre en el campo de visión después de que un observador es expuesto durante un periodo prolongado (aproximadamente 20 segundos) a un estímulo relativamente fuerte, seguido de exposición a un fondo blanco. La [figura 9](#) muestra un ejemplo de contraste sucesivo. Para que el efecto resulte, se debe mirar la figura en el lado izquierdo por lo menos por 30 segundos y después se debe mirar el recuadro blanco del lado derecho.

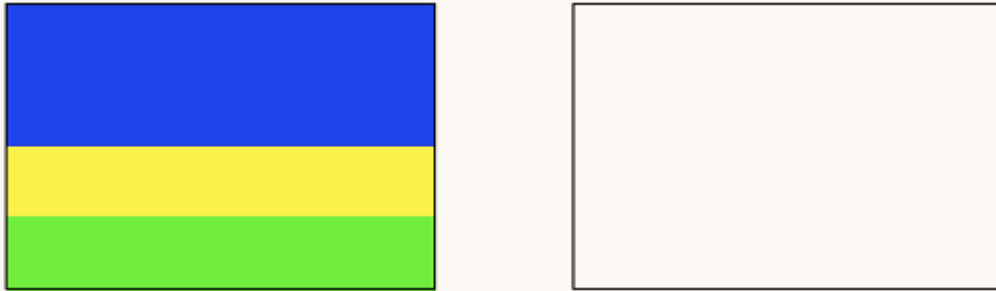


Figura 9.

Contraste sucesivo.

COLOR CONSTANCY

Este fenómeno se define como la predisposición de un objeto de color a permanecer constante cuando el nivel y el color de las condiciones de iluminación se cambian. Fairchild cita una interesante descripción de Evans sobre este fenómeno: “[...] en la vida cotidiana estamos acostumbrados a pensar que la mayoría de los colores no cambian en absoluto. Esto se debe a la tendencia a recordar colores en lugar de mirarlos de cerca” (Fairchild 2013).

METAMERISMO

Este fenómeno está relacionado con la inconstancia del color, pero involucra dos muestras. Un par metamérico significa que un par de muestras tiene una apariencia de color idéntica en condiciones específicas de iluminación y visualización, pero no cuando se cambian las condiciones de iluminación o de visualización (Christment 1998).

PARA TERMINAR

Como ya se comentó, la descripción del color es una tarea compleja, que involucra muchas dimensiones. Estas dimensiones son necesarias de tener en cuenta cuándo se toman decisiones de color. Aproximadamente se hacen 3.000.000.000 decisiones de color al año (Terrington 2018). 60% de las personas hacen decisiones de compra sólo basado en el color y 87% de la percepción sensorial humana viene del color (Harrington, 2018). Por lo tanto, es necesario entender la complejidad del color para tomar decisiones relevantes torno a este.

REFERENCIAS

- BERNES, R., 2019. *Billmeyer and Saltzman's Principles of Color Technology*, 4th edition. Nueva York: John Wiley & Sons Inc.
- BRAINARD, D., A. ROORDA, Y. YAMUCHI, J. CALDERONE, A. MEHTA, M. NEITZ, J. NEITZ, D. WILLIAMS, Y G. JACOBS, 2000. Functional consequences of the relative numbers of L and M cones. *Journal of the Optical Society of America* 17: 607-14.
- CÁRDENAS, L., 2009. Evaluation of Variability in Visual Assessment of Small Color Differences. Tesis de doctorado. North Carolina State University.
- CÁRDENAS, L., 2014. Control de calidad del color en la producción y Retail textil: Más allá del control visual. *Revista Diseña*, Universidad Católica, 8: 144-150.
- CHRISTMENT, A., 1998. *Color and Colorimetry*. París: Editions 3C Conseil.
- COREN, S., L. WARD Y J. ENNS, 2003. Brightness and Color, in Sensation and Perception Danvers, MA: John Wiley & Sons, Inc.
- DALTON, J., 1798. Extraordinary Facts Relating to the Vision of Colours: With Observations. *Memoirs of the Literary and Philosophical Society of Manchester* 5: 28.
- FAIRCHILD, M. D., 2013. *Color Appearance Models, 3rd edition*. Chichester: Wiley-IS&T.
- HARRINGTON, L., 2018. Creating a Color Forecast, Munsell Symposium, Boston.
- HOFER, H., B. SINGER Y D. WILLIAMS, 2005. Different Sensations from cones with the same photopigment. *J. of Vision* 5: 444-454.
- KUEHNI, R. G., 2013. *Color: An Introduction to Practice and Principles*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons Inc.
- MCDONALD, R. D., 1997. *Colour Physics for Industry 2nd edition*. Bradford: Society of Dyers and Colourists.
- MURDOCH, M., 2017. *The Pocketable Shop Window: Displays and Online Product*. AATCC LED – A Balancing Act Conference, Cleveland.

- SZAFLARSKI, D., 2004. *How We See: The First Steps of Human Vision*. Access Excellence Classic Collection. Disponible en: http://www.accessexcellence.org/AE/AEC/CC/vision_background.html

DE LA ICONOGRAFÍA EN LA CERÁMICA A LA VESTIMENTA DIAGUITA

Gabriela Carmona Sciaraffia ¹

Varinia Varela Guarda ²

RESUMEN

Se presenta parte de la conferencia dictada en la sesión inaugural de la XXXII reunión anual del Comité Nacional de Conservación Textil, realizada en el Museo del Limarí (Región de Coquimbo) en octubre de 2018. Se entrega un estudio de la iconografía pintada en jarros de cerámica de las culturas diaguita y diaguita-inka, en la cual se distingue el escote o borde de una camisa con una banda decorada. Este rasgo se compara con casos similares encontrados en las camisas de sitios arqueológicos del área de Angualasto en Argentina, entregando evidencias para la reconstrucción de los textiles usados por diaguitas y diaguitas-inka, de los cuales no se tiene información en el registro arqueológico.

PALABRAS CLAVE:

- Iconografía cerámica
- Camisas
- Cultura diaguita
- Cultura diaguita-inka
- Brocado

¹ Museo de Historia Natural de Valparaíso.
gabrielacarmosc@gmail.com

² Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
gvvguarda@hotmail.com

ABSTRACT

Part of the lecture given at the inaugural session of the XXXII Annual Meeting of the National Textile Conservation Committee, held at the Limarí Museum (Coquimbo Region) in October 2018, is presented here. A study of the iconography painted on ceramic jars of the Diaguita and Diaguita-inka cultures, in which the neckline or border of a shirt with a decorated band is brought to light. This feature is compared with similar cases found in the shirts of archaeological sites in the Angualasto area in Argentina, providing evidence for the reconstruction of the textiles used by Diaguitas and Diaguitas-inka, of which there is no information from an archaeological standpoint.

KEY WORDS:

- Ceramic iconography
- Shirts
- Diaguita culture
- Diaguita-inka culture
- Brocade

INTRODUCCIÓN

El presente artículo expone los resultados del trabajo realizado en el contexto de un proyecto del Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP 2017) de la Subdirección de Investigación del Servicio del Patrimonio Cultural, que trata acerca del estudio de piezas cerámicas de la cultura diaguita chilena, en cuya iconografía pintada se observan representaciones de camisas o mantas en los personajes modelados en la alfarería. Se analizó una muestra compuesta por 42 piezas cerámicas, enfatizando en aquellas con representaciones humanas, pertenecientes al Museo del Limarí de Ovalle y Museo Arqueológico de La Serena.

Concordamos con la idea de que la alfarería es un ítem material que puede ser asociado a roles sociales cuando es entendido como símbolo comunicacional, reforzando a veces la conservación de fronteras grupales y consecuentemente, la identidad de una sociedad (Hodder 1982). Distintos medios, como textiles, cerámica, metales y arquitectura, pueden llegar a constituir poderosas vías para difundir valores culturales, condicionar conductas e interrelaciones grupales. Esto se

manifiesta especialmente dentro de sociedades complejas, más aún cuando carecen de escritura y se caracterizan por integrar a una amplia variedad de grupos, tanto de género y étnicos como económicos y jerárquico-sociales (Cantarutti 2002).

En el caso de la cerámica diaguita, esta actuaría como soporte para transmitir, a través de su iconografía, subtextos o mensajes que debieron dar cuenta de aspectos contemporáneos a la época de su elaboración, por tanto, nos entregan información de la época de desarrollo de la cultura y del periodo de contacto entre diaguitas e inkas, cuando se popularizan las formas cerámicas como los jarro pato antropomorfos que presentan mayores referencias a las prendas textiles que utilizaban.

Las condiciones climáticas, tales como la temperatura y humedad imperantes en el territorio ocupado por los diaguitas chilenos, no permitieron la conservación de textiles arqueológicos, ya que la lana y/o el algodón requieren de condiciones especiales para su preservación, por tanto, existen muy pocas evidencias directas de textiles, desconociéndose cuáles eran las vestimentas que usaban diaguitas en su fase de desarrollo y luego bajo influencia incaica. Sin embargo, al otro lado de la cordillera de los Andes, a una latitud similar en territorio argentino, las condiciones de sequedad sí permitieron la conservación de textiles con las mismas características observadas en la alfarería, por tanto, son una referencia valiosa para poder establecer comparaciones.

A través de la observación de las piezas cerámicas, se pudo identificar un rasgo en particular que se trata de una banda rectangular decorada bajo el cuello de la camisa o en el escote, lo que permitió establecer los diseños utilizados en las representaciones y estudiar los motivos representados en las vestimentas utilizadas por poblaciones diaguita y diaguita-inka, donde se sugieren diferencias, conscientes de las influencias y cambios introducidos por el Tawantinsuyo en la cultura material local.

PROBLEMA DE ESTUDIO

Al no contar con textiles pertenecientes a contextos arqueológicos diaguita y diaguita-inka que nos informen de forma fidedigna acerca de sus atuendos, se realizó un estudio de sus representaciones pintadas, en particular el borde del cuello de camisas y/o mantas, y puntadas de terminaciones, destacando como rasgo característico local una banda rectangular decorada con motivos geométricos y/o volutas, en jarros pato y otros tipos de piezas de cerámica con representaciones humanas.

La información etnohistórica recopilada, es decir, las descripciones aparecidas en crónicas y documentos oficiales de la época de contacto indígena-español, también nos sirven para la reconstrucción de las vestimentas de la época de contacto hispano indígena, dando cuenta de algunos datos de interés. Por ejemplo, Gerónimo de Vivar, en su *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile*, de 1558, menciona el modo de vestir de las poblaciones asentadas en el valle del Limarí:

Andan vestidos de lana y de yerbas, la qual es d' esta manera: una yerva a manera de espadaña que se dize "cabuya", majanla y sacan unas hebras como cáñamo y hilanlo. Y d' esto hacen vestidos, y cada uno anda vestido como alcanza y tiene la posibilidad (44).

Las fibras vegetales podrían estar haciendo referencia a la totora, del quechua *t'utura* (*Thypa angustifolia*) que sigue estando vigente para la confección de cestería utilitaria y para artesanía en la provincia del Limarí.

Vivar, además, señala para referirse a las poblaciones del valle de Copiapó: "Fueron conquistados de los yngas. Andan bien vestidos de lana y algodón, aunque no se coxe mucho" (40).

Si consideramos además el aporte, tanto en cantidad como en calidad, de vestimentas de las poblaciones incaizadas, y las prendas entregadas como regalo de parte de los mandatarios del mismo imperio Inka, se sugiere que los grupos diaguita se vestían con indumentaria con diseños impuestos por el Inka, dada la importancia que los tejidos tenían para el imperio.

Está documentado que, para la cultura andina, en general, las actividades ligadas a la fabricación de textiles no eran consideradas como labores auxiliares, sino como tareas esenciales para el mantenimiento de las relaciones sociales que estructuraban la vida y las relaciones de reciprocidad y complementariedad entre los diversos pueblos que la integraban.

Para los incas, las prendas de vestir eran consideradas valiosas ofrendas, utilizándose como regalo para los dioses, importante indicador de estatus social, como regalo entre los individuos y recompensa para los servidores del Estado. Esta generosidad institucionalizada solo era posible porque en todo el reino había millones de mujeres que tejían durante todo el año para mantener siempre completa la reserva de textiles del Estado Inka. En algún punto de la historia inka, la dedicación parcial al tejido resultó insuficiente, estableciéndose el sistema de las *aclla* a tiempo completo, para lo cual se removía a las muchachas de sus familias para la formación de una "selección" que cumplía con deberes religiosos más especiales y elevados (Murra 2002).



Figura 1.

Detalle de banda con diseños de una de las camisas del Museo Profesor Mariano Gambier de San Juan, Argentina.



Figura 2.

Jarro pato antropomorfo n° 165 (Museo del Limarí) del sitio Estadio Fiscal de Ovalle.

Lo anterior nos hace pensar que las prendas textiles debieron de revestir gran importancia también para los grupos diaguita, que formaban parte del mundo andino, compartiendo esta característica y, por lo tanto, tiene sentido la representación de vestimentas en los personajes modelados en cerámica, para expresar diversos aspectos socioculturales y de su cosmovisión.

ANÁLISIS Y RESULTADOS

Se realizó un estudio descriptivo de las piezas cerámicas, a través de una ficha para cada pieza analizada, donde se registraron los atributos tecnológicos e iconográficos de las piezas, dando cuenta de las principales características en cuanto a su factura cerámica y también que entregara información acerca de su iconografía, especialmente en referencia a los textiles representados. Se dibujaron los motivos y terminaciones de las representaciones de las camisas y se clasificaron los motivos de la banda decorada, de acuerdo con aspectos técnicos, tomando como referencia investigaciones sobre la cerámica diaguita y sobre textiles del área andina.

También se realizó un estudio comparativo con dos camisas del Museo Profesor Mariano Gambier, de San Juan, Argentina, que tienen el rasgo de la banda decorada en el borde del cuello y fueron exhibidas en la exposición temporal del Museo de Arte Precolombino “El Arte de ser Diaguita” en 2017.

Las piezas cerámicas analizadas fueron 42 (32 jarros pato antropo y zoomorfos, 4 aríbalos, 2 jarros antropomorfos, 1 urna, 1 botella, 1 puco y 1 incensario). De ellas, 28 forman parte de las colecciones del MDL, 13 del MUARSE y una del Museo de Ofrendas de la Iglesia de Andacollo, y fueron seleccionadas porque registran decoración pintada de representaciones de vestimentas y cintillos, tocados o gorros.

Las piezas del MDL provienen en su mayoría de los sitios arqueológicos Estadio Fiscal de Ovalle, Planta Pisco Control y sector de La Chimba, además de otros sin procedencia, también de la provincia del Limarí; las piezas del MUARSE provienen de los sitios Vegas de Peñuelas, Altovalsol, Fundo Coquimbo y del área urbana de La Serena, además de otros sin procedencia de la provincia del Elqui; y la pieza del Museo de Ofrendas de la Iglesia de Andacollo es del sector Hacienda Cerrillos de Rapel. Todas son representativas de los periodos Alfarero Intermedio Tardío (900-1450 d. C.) y Tardío (1450-1532 d. C.), asociados respectivamente a las culturas diaguita y diaguita-inka de la prehistoria del norte semiárido de Chile.

Las piezas textiles revisadas corresponden a dos mantas que prestó el Museo Profesor Mariano Gambier, de San Juan, Argentina, al Museo Chileno de Arte Precolombino para la exposición temporal “El Arte de ser diaguita”, y provienen del sitio Angualasto del área de San Juan, Argentina.

Los resultados en el ámbito de la identificación textil son muy prometedores, a pesar de contar solo con las fotografías de dos piezas para su observación y revisión, correspondientes a las camisas o mantas de Angualasto, ya que se logró establecer un evidente parecido con lo representado en la cerámica estudiada.

En 26 de las 42 piezas analizadas, se identificó el rasgo de “banda decorada de camisa o manta”, en el extremo de la abertura del cuello, 11 diaguita clásica y mixta, y 16 diaguita-inka; en la mayoría (24) este rasgo también está compuesto por, o unido al, “borde del escote” destacado con puntadas de refuerzo de la camisa o manta. Por tanto, preferimos considerarlo de manera unitaria y llamarlo “borde de escote con banda decorada” de camisa o manta, como rasgo iconográfico característico, para enunciar la presencia de tejidos en el personaje representado. De las 26 formas cerámicas, solo tres no corresponden a la de jarro pato.



Figura 3.
Jarro pato diaguita.



Figura 4.
Jarro pato diaguita-inka.

En otras 6 piezas se manifiesta claramente la representación de prendas textiles, pero sin la presencia de este rasgo estandarizado. En otras 5 piezas, que coinciden con las formas de aríbalo y botella, no está claro si los motivos decorados corresponden a la representación de textiles, siendo seleccionados para su estudio porque presentan dos bandas verticales, una a cada lado del cuerpo de la pieza, que se asemejan a listas verticales, o también la presencia de diseños geométricos, evocando la decoración presente en camisas. Por último, solo 5 de las piezas estudiadas no presentan decoración asignada a textiles.

Para reconocer las técnicas utilizadas, además de observar las dos piezas y las fotografías, fue de gran ayuda la descripción de Susana Renard de una manta de una momia de Angualasto del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, analizada en 1993, ya que se pudo establecer que los motivos fueron realizados con técnica de brocado. La pieza descrita por Renard corresponde a una manta de notable confección porque presenta un diseño cuatripartito, con una mitad listada y otra mitad lisa, que se alternan en la espalda de la pieza. Por tratarse del rasgo que nos ocupa, solo nos referiremos a la banda decorada representada en la alfarería.

“El poncho nº 33.334 presenta en ambos extremos de la abertura del cuello una franja tricolor horizontal de 14,4 cm de largo por 1,5 cm de ancho, realizada estructuralmente con lana blanca, roja y azul, que adornan y refuerzan los extremos de la abertura. El motivo brocado se repite tres veces y consiste en una línea diagonal de inclinación Z, con su borde superior aserrado y que remata en una voluta hacia la derecha. La técnica utilizada es faz de trama, doble faz con tramas complementarias de color azul y blanco que forman el fondo y el diseño. Los extremos de los hilos rojos quedan sueltos a los lados de la franja, a modo de flecos” (Renard 1994: 377 y 380).

Podemos señalar que los remates de cuello corresponden a un problema estructural al que los tejedores y tejedoras han buscado dar diferentes tipos de solución, algunas de las cuales se aplican actualmente en los ponchos tradicionales. El problema se gesta por la tensión que se genera en ambos extremos de la apertura de cuello, por el roce y peso que se concentra en un solo punto. Las diversas soluciones que se pueden registrar corresponden a diferentes técnicas generadas durante el proceso constructivo de la prenda como remates en técnica de torzal con una o varias pasadas, que es la que ha tenido continuidad hasta hoy, o soluciones tejidas en técnicas por trama (tapicería o tramas suplementarias). Otro caso son aquellas aplicadas posteriormente al tejido como el bordado, que son observables en túnicas Tiwanaku (Arica y Atacama)³.

³ Comunicación personal Soledad Hoces de la Guarda.

Por lo observado en las fotografías de las mantas de Angualasto señaladas, dado que lamentablemente no tuvimos acceso a la revisión directa de las piezas y ver este tipo de terminaciones por su revés, apoyándonos también en las observaciones descritas por Renard y las imágenes vistas en la cerámica diaguita, las soluciones para los remates del borde del cuello son coherentes con que su ejecución fuera realizada durante el proceso constructivo de la pieza. Creemos que estarían presentes dos soluciones por trama durante el proceso de tejido:

1. Remate por técnica de tapicería. Para ello se tendrían que tomar grupos de hilos de urdimbre y realizar el tejido por trama. Esta solución no genera necesariamente excedentes de trama (por lo que podrían no estar los hilos sueltos en sus extremos).
2. Remate por técnica de tramas suplementarias. Ello supone escoger un tramo del tejido base en el que se insertan (alternativamente a la trama base) tramas suplementarias que tejen un bloque “brocado” en estructuras asargadas (en desplazamientos diagonales). Este remate deja los excedentes de las tramas suplementarias que aparecen en cada extremo “insertas”.

Algunos remates son rectangulares y otros trapezoidales, estos últimos igualmente se pueden realizar con estas técnicas desplazándose en las sucesivas pasadas de trama.



Figura 5.

Fotografía técnica de tramas suplementarias en manta de Angualasto.

Los bordes del rasgo del cuello parecen tener dos versiones, un festón simple muy tupido y un festón anillado cruzado que remata el canto con una cadeneta. Estas puntadas de bordados podrían haberse proyectado hasta el borde, generando las diferentes versiones de formas triangulares. En algunas piezas cerámicas donde las puntadas terminan en triángulos más pronunciados, podría tratarse de pequeñas aplicaciones textiles como borlas, descartando que se trate de excedentes libres como flecos, ya que, si así fuera,

las representaciones serían más explícitas y expresarían el movimiento de los elementos al quedar sueltos.

Los análisis realizados permitieron aislar los motivos presentes en la banda decorada, obteniendo 12 motivos o combinaciones de motivos, 6 asociados a piezas diaguita y 6 a piezas diaguita-inka, logrando una aproximación a una clasificación y tipología de las representaciones de camisas o mantas. Sin embargo, estos resultados no son concluyentes hasta que se corrobore su relación contextual.

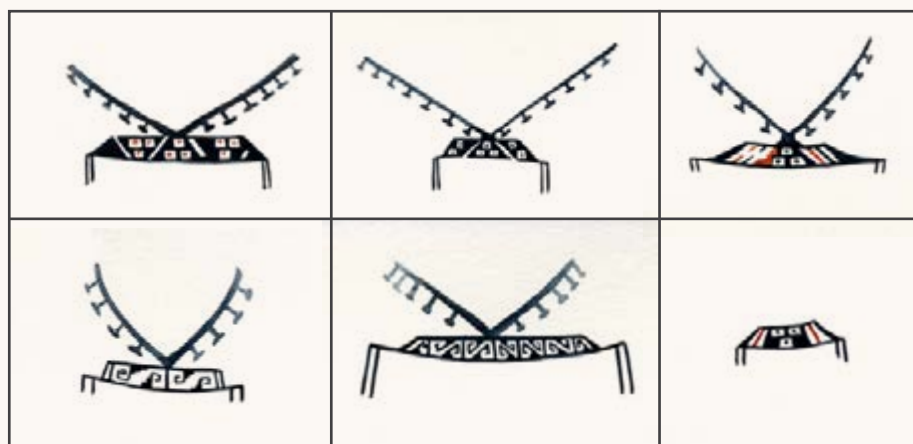


Figura 6.

Representaciones de bandas bordadas en borde de cuello de la iconografía cerámica diaguita (Dibujos C. Campos).

Para la identificación de los motivos de la banda decorada, nos guiamos por Horta (2005). Separamos los motivos, de acuerdo con la adscripción cultural que tenían las piezas, así para las piezas diaguita clásicas y mixtas los diseños predominantes son (en la tabla en orden de arriba abajo y de izquierda a derecha): líneas diagonales que dan lugar a 5 paneles, 2 laterales de forma triangular y los centrales invertidos entre sí con 3 cuadrados con punto central en su interior; líneas diagonales formando 2 paneles laterales subrectangulares y un panel central triangular, con cuadrados concéntricos o con punto central en su interior; panel central trapezoidal con 3 cuadrados con punto central; 2 ganchos troncocónicos (letra “Z”) dispuestas horizontalmente; 5 volutas “S” dispuestas horizontalmente, de cabeza cuadrada; y panel central semitrapezoidal con 3 cuadrados con punto central y 2 paneles laterales trapezoidales con 2 líneas (una roja y una negra). Predominarían las formas trapezoidales en las bandas o refuerzos.

Los motivos con paneles que tienen en su interior cuadrados con punto central los encontramos también en piezas diaguita-inka, como rasgo de continuidad.

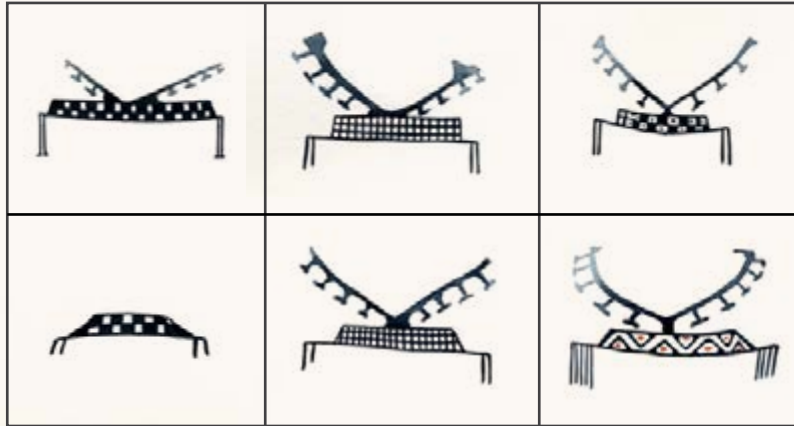


Figura 7.

Representaciones de bandas bordadas en borde de cuello diaguita-inka (Dibujos C. Campos).

Así mismo, para la alfarería diaguita-inka, los diseños identificados son: damero; reticulado; damero con cuadrados concéntricos o punto central; damero en panel trapezoidal; reticulado y zig-zag horizontal con puntos centrales. Serían más comunes los refuerzos de forma rectangular en nuestros registros.

Para las piezas que no presentan el rasgo identificado, pero consideramos que sí representan vestimentas, siendo “personajes vestidos”, en la mayoría de los casos es posible su asociación con decoración textil incaica por la presencia de patrones geométricos, especialmente dameros y reticulados en colores rojo, negro y blanco.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Para constituir un primer acercamiento al problema de estudio, a pesar de lo limitado de la muestra, hemos obtenido un importante corpus de datos que nos abre variadas líneas de investigación para una caracterización fidedigna de los textiles diaguita y diaguita-inka. Se logró explorar aspectos significativos para la identificación de las vestimentas, haciendo visible una parte de la cultura material diaguita, imprescindible para entender su desarrollo.

De lo que expresa la iconografía pintada en cada pieza, se advierte que existiría una “estructura” del diseño que se repite, principalmente en las formas de jarros pato y jarros antropomorfos, adquiriendo un estatus de normativo o habitual para las representaciones humanas. La estilización de los rasgos humanos que incluye la imagen de la manta o camisa parece utilizar la realidad como primera referencia (Tortosa 1996), señalando los rasgos más representativos, tales como la cara del personaje, con sus ojos, nariz y boca y la señalización del escote y detalle de la decoración en la banda del cuello de camisas o mantas. En la frente un cintillo para las piezas diaguita y un tocado o gorro en la cabeza en las piezas diaguita-inka.

En algún momento, o como decisión de los alfareros, estos signos fueron suficientes para representar, quizás, a un personaje real, ya sea un mandatario, y/o con connotaciones socioculturales dignas de encarnar en una pieza cerámica. Inevitablemente nos induce a pensar que su presencia no es meramente decorativa, sino que tendría un carácter simbólico, especialmente si consideramos que las piezas cerámicas constituyen ofrendas funerarias.

En relación con el rasgo iconográfico identificado como “banda decorada del borde del cuello” de camisa o manta, su alta estandarización da cuenta de la existencia de códigos compartidos entre diaguitas y diaguitas-inka. Quisimos aislar este rasgo, de acuerdo con los motivos pintados al interior de la banda para comprender su comportamiento, pese al reducido número de piezas analizadas.

Algunos motivos brocados representados en los textiles son similares a los utilizados en la cerámica diaguita, considerando que al existir una gran diversidad de diseños que se reflejan en la cerámica, posiblemente esta amplia gama también se representó en los tejidos, con técnicas que nos informan sobre la capacidad de adaptación de los diaguitas, al traspasar su amplio repertorio visual a otros soportes, no solo a la alfarería, sino que también a los textiles y al arte rupestre. Descubrimos que, en realidad, la representación de los motivos responde a imágenes que realmente corresponde a tejidos, a pesar de existir motivos similares en la decoración cerámica, esto ocurre especialmente con los diseños diaguita.

Un tema más complejo es el netamente cerámico y su decoración global en cada pieza, ya que al examinar las diferencias, tanto formales como en la decoración y en su aspecto, notamos diferencias que podrían ser significativas entre piezas diaguita y diaguita-inka. Habría un orden específico que combina elementos naturalistas, en este caso, la figura del personaje vestido, y los campos y bandas con diseños abigarrados.

Centrándonos solo en los motivos identificados en las representaciones de la banda brocada, en el caso de diaguita, corresponden a volutas y volutas en “S”

horizontales, y para las diaguita-inka, estos motivos se vuelven geométricos, con zig-zag, ajedrezados y reticulados, en un claro intento por regular las pautas del diseño. Similar situación se observa en relación con los cambios observados entre los tejidos de la cultura Arica y los de época incaica, para el extremo norte del país, testimoniando la influencia de la cultura inka en el aporte de nuevas prendas y motivos decorativos.

En resumen, esta aproximación inicial al tema nos ha permitido generar nuevos conocimientos acerca de los tejidos diaguita, escasamente investigados debido a que no se conservan en el registro arqueológico. A la vez, se estableció una línea de estudio para descifrar las características de los textiles diaguita y diaguita-inka, a través de la comparación con camisas o mantas del área de San Juan, Argentina; además, nos abre muchas interrogantes de difícil solución, lo que nos impulsa a generar y ampliar la mirada hacia nuevas fuentes de datos, ya sea otras materialidades arqueológicas como el arte rupestre, así como la revisión y comparación con prendas textiles de otras áreas como San Pedro de Atacama, Quillagua y Arica, ya estudiadas.

Muchos aspectos han quedado sin abarcar, tales como el estudio de los tocados y cintillos identificados en las piezas, así como los colores utilizados, la identificación de rasgos distintivos entre las vestimentas de las poblaciones de Chile y de Argentina y la comparación con textiles etnográficos, entre otros. Temas que esperamos abordar en futuras investigaciones.

REFERENCIAS

- AGÜERO, C., 1998. Tradiciones textiles de Atacama y Tarapacá presentes en Quillagua durante el período Intermedio Tardío. *Boletín del Comité Nacional de Conservación Textil*, 3: 103-128.
- CANTARUTTI, G., 2002. *Estadio Fiscal de Ovalle: Redescubrimiento de un Sitio Diaguita-Inca en el valle del Limarí*. Tesis para optar al título de Arqueólogo, Universidad de Chile.
- CARMONA, G., 2002. La influencia altiplánica incaica en los textiles del Período Tardío en Arica. *Estudios Atacameños* 18, 1999: 155-164.
2004. "Los textiles en el contexto multiétnico del Período Tardío en Arica" XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Arica, octubre 2000. Actas Revista Chungara Edición Especial 2004: 249- 260.
- CORNEJO, L., 1989. El plato zoomorfo diaguita: variabilidad y especificidad. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 3: 47-80.
- GONZÁLEZ, PAOLA, 1995. *Diseños cerámicos de la Fase Diaguita-Inca: Estructura, Simbolismo, Color y Relaciones Culturales*. Tesis para optar al Título de Arqueólogo, Universidad de Chile.
2000. "Patrones decorativos de las culturas agroalfareras de la provincia del Choapa y su relación con los desarrollos culturales de las áreas aledañas (Norte Chico y Zona Central)". Contribución Arqueológica N° 5, Museo Regional de Atacama, Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena (Copiapó, 1997), Tomo II, pp. 191-221.
2013. *Arte y Cultura Diaguita chilena. Simetría, Simbolismo e Identidad*. Serie Monográfica, Sociedad chilena de Arqueología N°2. Ucajali Editores, Santiago, 349 p.
2016. "La Tradición de arte chamánico shipibo-conibo (Amazonía peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* Vol. 21, N°1: 27- 47.
- HODDER, I. 1982 Theoretical archaeology: a reactionary view. In I. Hodder (ed.) *Symbolic and Structural Archaeology*. Cambridge University Press, pp. 1-16.
- HORTA, H., 2005. *Arte textil prehispánico. Diseños de los tejidos de la cultura Arica (1000 -1470 d. C)*. Serie Colección Estudios Regionales y Locales de la Universidad Bolivariana, sede Santiago. Santiago: Imprenta LOM. Santiago.

- MICHIELI, C. T., 2003. Textiles de Angualasto: ratificación de juicios a través de cuatro fardos funerarios. San Juan, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo UNSJ, 2001. (Publicaciones 24, n.s.). En: Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina (Córdoba, 1999) t. III, pág. 231-238. Córdoba, 2003.
2015. *Arqueología de Angualasto: historia, ruinas y cóndores*. Instituto de Investigaciones arqueológicas Profesor Mariano Gambier. FFHA – UNSJ.
- MURRA, J., 2002. *El mundo andino: población, medio ambiente y economía*. Fondo Editorial PUCP.
- RENARD, S., 1994. Vestimenta y jerarquía. Los tejidos de Angualasto del Museo Etnográfico. Una nueva visión. *Revista Andina* 2.
- TORTOSA, T., 1996. Los signos vegetales en la cerámica ibérica de la zona alicantina. Serie VARIA N° 3, Coloquio internacional: Iconografía ibérica. Iconografía itálica: 177-191.
- VIVAR, G. de, [1558] 1979 *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile*. Berlín: Ed. Sáez Godoy, L. Colloquium – Verlag.
- ULLOA, L. 1982. Evolución de la industria textil prehispánica en la zona de Arica. *Chungará* 8: 97-108.

ESPACIOS CROMÁTICOS: EL COLOR COMO MEDIO EN LA OBRA DE SHEILA HICKS

Carolina Arévalo K.¹

RESUMEN

Este texto recoge observaciones cromáticas sobre las obras de Sheila Hicks con relación a su inspiración con los tejidos precolombinos, los cuales fueron utilizados para articular la exposición *Reencuentro*, realizada en el Museo Chileno de Arte Precolombino, en Santiago de Chile, durante el 2019. La exposición presentó el cuerpo de obra de la artista, quien ha construido su propio lenguaje encontrando en los hilados su medio, y en el color, junto a la textura, su alfabeto estético.

ABSTRACT

This text collects chromatic observations on the works of Sheila Hicks in relation to her inspiration with pre-Columbian textiles, which were used to articulate the exhibition *Reencuentro*, held at the Chilean Museum of Pre-Columbian Art in Santiago de Chile during 2019. The exhibition presented the artist' *body* of works, who has built her own language by finding her medium in threads, and in color, together with texture, her aesthetic alphabet.

PALABRAS CLAVE:

- Hicks
- Arte
- Color
- Fibra
- Textil
- Tejido

KEY WORDS:

- Hicks
- Art
- Color
- Fiber
- Textile
- Weaving

¹ Diseñadora, magíster en Historia del Diseño y Estudios Curatoriales, caroarevalokarl@gmail.com

La investigación quiso poner en evidencia la aguda observación, el entendimiento material y conceptual de Hicks sobre los textiles precolombinos, y el consecuente cuerpo de obra dotado de un profundo alcance conceptual. En su asociativa manera de hacer arte, el color intrincado en la fibra es transformado por medio de delicadas transferencias de significado. En su obra lo visual es háptico y lo háptico es visual.

La exposición comienza con la instalación de *Aprentizaje de la Victoria* en el patio sur del museo, antiguo edificio de la Real Aduana, monumento arquitectónico colonial ubicado en el corazón de la ciudad de Santiago. El arrojado de cordones ocre y naranja es una fluida invitación a los caminantes de la ciudad a este encuentro de textiles arqueológicos y contemporáneos. La cascada de cordones pone en evidencia el vocabulario esencial de la artista, hilos en el espacio, color animado que se modifica de la fría luz invernal a la luminosa calidez del verano [Figura 1].



Figura 1.

Sheila Hicks

Aprentizaje de la Victoria,
Museo Chileno de Arte
Precolombino

ca. 2019

Imagen cortesía de
Atelier Sheila Hicks, París

Fotografía: Julián Ortiz
Toro.

“Me urge hacer danzar al color,” dice Hicks (en Diré 2016). Su arte es una vida de observación del color, la luz, la textura y la arquitectura que aloja su obra. Su intención, coreografiar el espacio rítmica y cromáticamente, en un constante esfuerzo de ensamblaje, reensamblaje y deconstrucción a través de procesos a mano. Su creatividad está en movimiento, fibras en todas sus formas, tamaños y colores dispuestas a ser modificadas, aumentadas, resignificadas y cuestionadas para ofrecer sensaciones perceptivas sucesivas.

HILO, UNIDAD ESENCIAL

La línea es fundamental en la aproximación conceptual de la artista, ya sea en sus estudios de color tejido o animado en el espacio. La línea es hilo, y el hilo es la unidad esencial de sentido en el textil. Se forma cuando dos cabos se tuercen juntos; a su vez, cada cabo es un ligado de fibras ordenadas por rotación. En su construcción, la torsión entrega la noción de direccionalidad –izquierda y derecha–, instalando la génesis de la organización del espacio comunicacional. Al igual que en el tejido precolombino, es la unidad esencial para articular su lenguaje: “Ato nudos y luego los desato para entender”. Para Hicks (en Diré, 2016), la principal herencia de los textiles precolombinos es la filosofía en la manera de hacer, la que tiene un impacto emocional a través de estructuras que tienen nobleza, elegancia e inteligencia.

Su educación y evolución como artista es una mezcla de múltiples influencias y exploraciones. Hicks estudió pintura en la Universidad de Yale con Josef Albers, quien le inculcó una profunda sensibilidad por el color, junto con una sólida formación artística basada en la filosofía Bauhaus. Josef presentó a Sheila con su esposa, la artista textil Anni Albers, con quien compartía el interés por los tejidos precolombinos. Paralelamente, Hicks estudió Historia del Arte Precolombino con George Kubler,² y esta resultó ser su introducción al arte y a la arqueología andina y mesoamericana. Los textiles la inspiraron a aprender a tejer y, además, los convirtió en el sujeto de su primera investigación formal. Las estructuras de estos textiles, el rigor y la sofisticación de los tejedores andinos al entrelazar hilos para dar vida a textiles que contienen una corporalidad la fascinaron y fueron el puntapié de sus experimentaciones.

² George Kubler fue un importante historiador del arte y académico en arte precolombino, y quien introdujo esta última disciplina en la historia del arte. También escribió *The Shape of Time*, texto que sigue siendo clave para explicar el vínculo indisoluble entre historia del arte y cultura material. En esta publicación, Kubler argumentó que el arte “puede ampliarse para abarcar todas las cosas humanas, incluyendo todas las herramientas y escrituras además de las cosas inútiles, hermosas y poéticas del mundo” (1962: 1).

La semejanza manifiesta en las obras de Hicks y los del ancestral quipu no es solo en términos formales, sino también en sus funciones comunicacionales. El color es elemental en el sistema simbólico del quipu [Figura 2]; distintos matices eran utilizados para representar diferentes ideas y complejos sistemas de registro, los que incrementaron los contextos comunicacionales y las relaciones que establecían. Combinaciones de color –no solo en secuencias, sino también en cuerdas y torsiones– complementan variaciones de saturación, luz y matiz. Las infinitas posibilidades de color, hilado, torcido y retorcido dan cabida a extensas ideas, significados y contextos comunicativos [Figura 3].



Figura 2.

Quipu. Instrumento para contabilidad

Hilados torcidos y anudados. Fibra de camélido, algodón.

560 x 495 mm

Imperio Inka-Arica, norte de Chile

ca. 1400-1532 d. C.

Museo Chileno de Arte Precolombino, Colección Manuel Blanco Encalada, PE-31



Figura 3.

Honda. Instrumento para contabilidad

Hilados torcidos y anudados. Fibra de camélido, algodón. Tejido faz de trama (cuna), trenzado y embarrilado (cordones), torsión y puntada atrás (borlas). Fibra de camélido.

2640 x 46 mm

Cultura Nazca, costa sur de Perú

ca. 100-700 d. C.

Museo Chileno de Arte Precolombino, MCHAP 2927

En las obras *Lianas Rojas*, *Cascada Turquesa* [Figura 4] y *Peluca Berenjena* [Figura 5] Hicks no empleó técnicas de tejido, pero se inspiró en la ancestral técnica de teñido por reserva de amarra que observó en distintas localidades de Latinoamérica. En Temuco, Chile, las tejedoras mapuche teñían los hilados para luego tejer ponchos cacique –*Trarikan Macuñ*–, creando imágenes por medio de esta construcción de color. Las urdimbres se montan en el telar y después se amarran para proteger ciertas áreas de la penetración de la tinte. El hilado puede ser teñido en más matices, todos ellos multiplican la paleta cromática con sus propias saturaciones y variaciones de luz.



Figura 4.

Sheila Hicks

*Cascada Turquesa,
Lianas Rojas y Pescando
Anguilas en el Río*

Vista de la exposición.
Museo Chileno de Arte
Precolombino

ca. 2019

Imagen cortesía de
Atelier Sheila Hicks, París

Fotografía: Julián Ortiz
Toro



Figura 5.

Sheila Hicks

Peluca Berenjena

Vista de la exposición.
Museo Chileno de Arte
Precolombino

ca. 1985

Algodón, lana y rafia.

100 x 40 x 40 cm

Imagen cortesía de
Atelier Sheila Hicks, París

Fotografía: Julián Ortiz
Toro

La belleza del proceso de teñido de los hilados inspiró profundamente a Hicks, pero ella quiso mantener el amarre, evidenciándolo y alternando la técnica: los hilos envolventes –amarras– son también color y no solo un mero conciliador del tinte y el espacio virgen debajo de él. En estas esculturas textiles, la artista revela la gracia interna de la fabricación y, como en sus fotografías, crea un retrato del teñido con reserva de amarra. El contraste entre la fibra blanda y flexible, y los rígidos bloques de amarre y embarrilados enfatizan la fuerza inherente del material, y es en este gesto que Hicks libera los hilos del telar.

El salto hacia el uso del hilado como materia y color constituyó una (r)evolución tan evidente como radical en su obra. *Lianas Rojas, Cascada Turquesa, Pescando Anguilas en el Río, Cuerdas de Baolî* [Figura 6] y *Peluca Berenjena* toman la forma de largas cuerdas embarriladas y colgantes que son desplegadas en distintos modos, pero cada elemento se mantiene único y contenido en sí mismo. Esta serie de obras está profundamente inspirada en la arquitectura del archipiélago de Chiloé, en Chile [Figura 7]. Hicks relata que esperó que la marea bajara y caminó entre los pilares, debajo de los muelles y palafitos. El paisaje la asombró: los muelles con todos los pilares, la marea recogiendo y dándose toda la configuración visual. Estaba impresionada por cómo se habían formado esas estructuras y las fotografió. “Imaginé hilos cruzándose en el espacio, moviéndose, volviéndose dimensionales, táctiles, y en colores increíbles. Puse todo junto”.³ Estas obras se basan en la idea de caminar a través de estos hilos verticales alineados. Las estructuras textiles se comportan como un elemento que confluye armónica y poéticamente con su espacio arquitectónico y paisaje.

³ 2017. Entrevista con la artista.



Figura 6.

Sheila Hicks

Cuerdas de Baôlî

Vista de la exposición.
Museo Chileno de Arte
Precolombino

ca. 2014-2015

Imagen cortesía de
Atelier Sheila Hicks, París

Fotografía: Julián Ortiz
Toro



Figura 7.

Sheila Hicks

*Palafito en Chonchi,
Chiloé*

ca. 1957

“Al mirar a través del visor de una cámara reflex para cambiar la perspectiva, no solo encuentro un punto de vista en mis fotografías, sino que también mi propia manera de abordar la creación de las formas. Al mirar hacia arriba entre los pilares de madera, trabajé con una perspectiva decreciente, que luego traspasé a las cuerdas tubulares descendientes para formar estas obras de arte”. Joan Simon, Susan C. Faxon, y Whitney Chadwick Sheila Hicks: 50 Years (Andover, Mass, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 2010), p. 155.

Imagen cortesía de
Atelier Sheila Hicks, París

Fotografía: Sheila Hicks

RECORRIDO TEXTIL: ESPACIOS CROMÁTICOS, PAISAJE Y MEMORIA

En un espacio íntimo, el recorrido de la *minimes* de Hicks nos lleva a sus espacios cromáticos y exploraciones estructurales, las que evocan lugares transitados por la artista. Hicks viajó desde Venezuela hasta Tierra del Fuego, recorriendo Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, y Chile (1957-1959). Fue ahí cuando empezó a crear sus *minimes*, pequeños tejidos que nacieron como estudios de técnicas precolombinas ancestrales, pero que evolucionaron como inquietudes estéticas.

Combinando diversas técnicas textiles, las *minimes* son obras atmosféricas, espacios cromáticos, estéticos y emocionales. *Camino Inca* [Figura 8], *Camino de cobre* [Figura 9], *Parque Forestal* [Figura 10] y *Chiloé Chonchi* [Figura 11] enfatizan el movimiento y evocan su recorrido. En *Ciudadano Sólido* [Figura 12] y *Guardiana de los Sentimientos* [Figura 13], Hicks establece la vibración de colores que contraponen su matiz, cuestionando la relación entre color contenido y contenedor. En *Tacna Arica* [Figura 14] y *Zapallar* [Figura 15] el ejercicio cromático de Hicks cuestiona el fenómeno lumínico; cuando la intensidad es igual, los límites se desvanecen, se difuminan. Aunque rara vez sucede, los límites entre colores pueden hacerse casi irreconocibles, o prácticamente invisibles, cuando colores vecinos, adyacentes en matiz, tienen igual valor. Genera una sensación de ritmo, textura y contraste que se complementa con la narrativa textural dada por las tramas irregulares.

A pesar de que sus *minimes* son obras de arte en sí mismas, a veces los descubrimientos de Hicks en ellas encuentran lugar en sus expansiones u obras de gran escala: “Encuentro mi voz y balance en mi trabajo íntimo y sumamente personal. Me permite construir puentes entre arte, diseño, arquitectura y artes decorativas” (Hicks 2010: 17).



Figura 8.

Sheila Hicks

Camino Inca

ca. 1958

Lana

21 x 15 cm

Imagen cortesía de

Atelier Sheila Hicks, París



Figura 9.

Sheila Hicks

Camino de Cobre

ca. 2018

Seda, cobre y fibra
sintética

23,5 x 14,5 cm

Imagen cortesía de

Atelier Sheila Hicks, París



Figura 10.

Sheila Hicks

Parque Forestal

ca. 1957

Lana

24,5 x 17 cm

Imagen cortesía de

Atelier Sheila Hicks, París



Figura 11.

Sheila Hicks

Chiloé Chonchi

ca. 1958

Lana de alpaca, algodón

24,5 x 13.3 cm

Imagen cortesía de

Atelier Sheila Hicks, París



Figura 12.

Sheila Hicks

Ciudadano Sólido

ca. 2016

Lana

22x 20 cm

Imagen cortesía de

Atelier Sheila Hicks, París



Figura 13.

Sheila Hicks

*Guardiana de los
Sentimientos*

ca. 2016

Lino, seda

24,5 x 14,5

Imagen cortesía de

Atelier Sheila Hicks, París



Figura 14.

Sheila Hicks

Tacna Arica

ca. 1958

Lana de vicuña, algodón

23,5 x 14,5

Imagen cortesía de

Atelier Sheila Hicks, París



Figura 15.

Sheila Hicks

Zapallar Domingo

ca. 1957

Lana

23,5 x 12

Imagen cortesía de

Atelier Sheila Hicks, París

“Racimos empapados de sol de naranja de cadmio y rosa se aferran a la costa rocosa. La luz se filtra a través de las aberturas verticales de tallos torcidos rastrillados por la brisa del océano.”
Sheila Hicks: *Weaving As Metaphor* (New Haven: Yale University Press, 2006), p. 84.

SER TEXTIL

Finalmente, algunas obras exhibidas son acogidas en el significante Ser textil, donde dos dimensiones se superponen. Por un lado, en la cualidad volumétrica de las obras se aloja una dimensión contenedora de vida o fragmentos de ella. Por otra parte, el cuerpo textil en el mundo andino es metáfora de un ser vivo, el cual se articula mediante diferentes espacios cromáticos.

La investigación etnográfica de Cereceda en los textiles de Islluga, y en específico los costales [Figura 16] y talegas [Figura 17], dan luz sobre la función simbólica de estos tejidos (2017: 17). Las talegas y costales son bolsas en donde se guardan semillas de quinoa y papa. En sus diseños está inscrita la transmisión de memorias y pensamientos. En su complementariedad se aloja el concepto de *Aqlla/Auca*, luz y sombra, día y noche, macho y hembra. Existe una simetría longitudinal, un espejo en la imagen al igual que en el cuerpo de un ser vivo. La *chhima* –corazón del tejido– es un lugar de encuentro y división entre los dos lados del textil, una articulación en el sentido de la urdimbre. “Las k’isa son luz” (Cereceda 2017: 17), una angosta escala cromática formada por listas que se van ordenando de más oscura a más clara, o de más clara a más oscura, según la lectura, produciendo la impresión de que un mismo tono se transforma haciendo aparecer sus matices de sombra y sus matices de luz. El café es mediador entre negro –oscuro/cerrado– y blanco –luz/abierto–, para mediar así entre el interior y el exterior. La inteligencia reside en la agudeza visual contenida en estos espacios visuales.



Figura 16.

Costal. Bolsa para almacenaje y transporte
Tejido en faz de urdimbre.
Fibra de camélido
855 x 450 mm
Cultura Arica-Inka, norte de Chile
ca. 1400-1532 d. C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, MCHAP
2895



Figura 17.

Talega. Bolsa de uso agrícola
Tejido en faz de urdimbre.
Fibra de camélido y algodón (cordel)
200 x 192 mm
Cultura Arica-Inka, norte de Chile
ca. 1400-1532 d. C.
Museo Chileno de Arte Precolombino, MCHAP
2890

En *Eferente, Amygdala y Aferente, Cyrano y Ripe Rip* [Figura 18], Hicks convierte el color en sensación fenomenológica, provocando, también, la sensibilidad cromática de nuestra experiencia. La diferencia entre lo fáctico y perceptual, entre la recepción física –ocular– y el efecto psíquico, en el cual las relaciones de convivencia, amalgama de yuxtaposición de efectos, se convierten en los ingredientes fundamentales y determinantes de la obra. La vibración cromática se expande dado que la finura intrínseca de los hilos enriquece la diversidad de tonos entremezclados y agita la percepción global al desafiar algunas certezas iniciales. Las obras expuestas mantienen activa la vibración, y jugar con ella constituye también una manera evidente y eficaz de liberarse del color puro, con o sin el afán de retornar a él.



Figura 18.

Sheila Hicks

Eferente, Amygdala y Aferente, Cyrano y Ripe Rip

Vista de la exposición. Museo Chileno de Arte Precolombino

ca. 2019

Imagen cortesía de Atelier Sheila Hicks, París

Fotografía: Julián Ortiz Toro

Su involucramiento con el color a través de hilos entrelazados puede ser considerado como una respuesta reflexiva a la deficiencia conceptual en la elaboración de una pintura: el color debe agregarse a un soporte.⁴ Con fibras –e hilados–, color y soporte son uno y el mismo, encarnando lo que se emula en la pintura con la mancha de pigmento en el lienzo crudo. A diferencia de la tapicería europea, que según el ethos del modernismo y el minimalismo refuerza el engaño en la obra pictórica, la obra de Hicks conserva su integridad a través de la abstracción. No significa nada más que sí misma.

⁴ Donald Judd explica en profundidad la preocupación material posmoderna en *Specific Objects*: 181, 188.

REFERENCIAS

- BRUGNOLI, P. Y S. HOCES DE LA GUARDIA, 2016. *Manual de técnicas textiles andinas: Representación*. Santiago: Ocho Libros.
- CERECEDA, V., 2017. *De los ojos hacia el alma*. La Paz.
- DIRÉ, C., 2016. *Sheila Hicks: Apprentissage*. París.
- HICKS, S., J. SIMON, S. FAXON, W. CHADWICK, 2010. *Sheila Hicks: 50 Years*. Andover: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy.
- JUDD, D., 1965. *Specific Objects in Contemporary Sculpture: Art Digest*: 181, 188.
- KUBLER, G., 1962. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press.

EL COLOR, EJE CENTRAL DE MI OBRA ACTUAL

Claudia Mazzola¹

“El color es una potencia que influye directamente sobre el alma. El color es el teclado. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana”

Vassily Kandinsky, De lo espiritual en el arte

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL COLOR

Hablar del color no es un ejercicio fácil. Sus múltiples definiciones han variado según las épocas y las sociedades, a través de los siglos. Incluso tomando en cuenta los tiempos contemporáneos, observamos que el color no se percibe de la misma manera en los cinco continentes, dado que cada cultura lo concibe y lo define según su entorno natural, su clima, su historia, sus conocimientos, sus tradiciones.

Ningún color carece de significado, su efecto estará determinado por el contexto, podrá leerse de manera diferente e incluso contraria según donde y como este dispuesto. Los colores poseen una gran influencia en nuestro entorno y nuestros comportamientos y sobre todo en nuestro imaginario. Se relacionan con los sentimientos pero no de manera accidental, sus asociaciones no son cuestión de gusto, sino experiencias universales enraizadas en nuestro lenguaje y nuestro pensamiento.

¹ Artista textil. mamaoclo2000@gmail.com

En las últimas décadas ha crecido el interés sobre este tema. Innumerables coloquios en el mundo reúnen sociólogos, antropólogos, músicos, físicos, pintores, arquitectos, etc., todos apasionados por el color. Estos intercambios muy provechosos en principio, resultan instancias donde es muy difícil aunar conceptos, ya que cada especialista posee sus propias definiciones y certezas sobre el tema.

Aquellos que trabajamos en el ámbito de lo creativo, artistas y diseñadores, no podemos ignorar el efecto que los distintos colores producen en los demás, no podemos estar ajenos a esos códigos universales de los que hablaba anteriormente.

La imaginación, la intuición, la memoria se entre mezclan cuando los creativos abordamos este tema. Unimos colores reales con los soñados, pero no colocando el imaginario como adversario de la realidad, sino constituyendo una realidad diferente, lo suficientemente fértil para poder contar la historia que queremos contar. Pero sin perder esa carga simbólica de nuestra propia cultura y de nuestra tradición histórica. Nuestro propio bagaje cromático.

Esto lo explica muy claramente Eva Heller en su libro *Psicología del Color*: “... la creatividad se compone de un tercio de talento, otro tercio de influencias externas que fomentan ciertas dotes y otro tercio de conocimientos adquiridos sobre el dominio en el que se desarrolla la creatividad. Quien nada sabe de los efectos universales y el simbolismo de los colores y se fía solo de su intuición, siempre será aventajado por aquellos que han adquirido conocimientos adicionales”.

MIS PROPIOS COLORES

En lo que hace a mi experiencia como artista textil (1999-2019) las técnicas andinas prehispánicas fueron protagonistas absolutas en mis obras durante la primera década de mi carrera. La rigurosidad técnica fue por ese entonces la vía que marcaba lo conceptual en mi obra. Aunque siempre el color y el estudio de los tintes naturales formaron parte de mi interés y de mi formación profesional, estaba en segundo plano, acompañando el “objeto tejido”. En los últimos años fui descubriendo que el color podía trascender al objeto, que era una herramienta sumamente potente para expresarme y que el manejo cromático tenía per se un lenguaje comunicacional óptimo y universal para transmitir conceptos, ideas, sentimientos, vivencias.

Tres obras emblemáticas:

“Entre el cielo y el Infierno” (2009) Basada en el libro *El matrimonio del cielo y el infierno* del poeta William Blake. Una interpretación propia de Blake, a modo de imitación de la profecía bíblica, basada en sus creencias revolucionarias y religiosas, donde plantea la naturaleza contradictoria de la razón y la energía, afirmando que existen dos tipos de personas: "demonios" y "ángeles", ambos necesarios para la vida.

Esta obra se compone de tres prendas iguales en su forma, dispuestas de manera vertical. En el centro de la obra (lo terrenal), casi visualmente imperceptibles, la transcripción bordada del texto de Blake en negro sobre negro, esconde las características opuestas existentes en los unos y los otros resaltadas en celeste y rojo. La pieza superior (lo celestial) tejida en celestes y azules concebidos en un marcado degradé, representa el cielo buscado, el lugar prometido para los “buenos”. Por último en la parte inferior (lo infernal), el rojo brillante, la lujuria, el pecado, todo esto representado en la tercera y última pieza que introduce a la imagen del fuego eterno y la consecuente condena anunciada para los “malos”. Los códigos católicos, recibidos durante mi infancia, contrapuestos con la visión de Blake deliberadamente despolarizada, en la que el deseo físico y el mundo material son uno con el mundo divino; un “matrimonio” no sacramental [Figura 1].

“Poco, mucho, casi nada...” (2011) fue la obra que marcó mi carrera, con ella obtuve el Gran premio de Honor del Salón Nacional. Gestada en un momento especial de mi vida, el fin de la fertilidad: la menopausia. Esta obra, de tono reflexivo, presenta tres etapas movilizadoras en la historia de una mujer. La menarca, esa primera menstruación que nos marca un primer cambio: el paso de niña a mujer. La época fértil que nos abre la posibilidad de la maternidad y la procreación, ¿decisión u obligación? La menopausia como ausencia y desequilibrio que muchas veces angustia. Cada uno de esos momentos simbolizados por un color universalmente adjudicado: el rosa, el rojo y el violeta, conceptualmente obtenidos de un mismo colorante: “la cochinilla”, que según el mordiente utilizado va cambiando la tonalidad obtenida en diferentes momentos, al igual que el cuerpo femenino. La sangre sorpresiva, la sangre potente, la sangre ausente, las tres expresiones que rezan bajo cada recipiente que recibe material sobrante de cada “Illiclla” tejida [Figura 2].



Figura 1.

“Entre el cielo y el infierno” (2009) Vellón de alpaca cardado y peinado, teñido con añil/cochinilla y tejido en telar



Figura 2.

“Poco, Mucho, casi nada”
(2011) Vellón de alpaca
cardado y peinado teñido con
degradaciones de cochinilla

“La llorona, lágrimas por una nueva tierra” (2016) Es mi primer obra donde la técnica textil está ausente, solo los colores son los transmisores del concepto. Una reflexión sobre nuestro planeta, donde los colores toman un doble rol, por un lado representan claramente los cuatro elementos (Tierra, Agua, Aire y Fuego) a través de variaciones cromáticas de ocre, verdes, azules, rojos en variados degradés, que hablan de la devastación de un planeta castigado por el hombre. Pero al mismo tiempo a través de la saturación de esos colores que vibran con fuerza la obra intenta transmitir una esperanza de vida. Las lanas hiladas en forma de gotas utilizadas forman, inesperadamente, lo que podríamos llamar un “falso ikat”, pero es solo un efecto visual producido por las mismas sobre el fondo blanco de la pared sobre donde está colgada la pieza [Figuras 3 y 4].



Figura 3.

“La llorona, lagrimas por una nueva tierra” (2014) Vellón de alpaca cardado y peinado, teñido con diversidad de tintes naturales.



Figura 4.

“La llorona, lagrimas por una nueva tierra” (detalle).

Texto que acompaña la obra

La tierra sufre. El agua desaparece...y al mismo tiempo el río es torrente sin cause. El surco está arado, pero el fruto amenaza con no crecer. El rayo se descarga no para anunciar el poder de un dios, sino para quebrar el árbol que está muerto, y ya no da cobijo. El hombre no respira la primavera. El verano es calor que desgasta, no licor de la vida.

La tierra está abatida, gastada, por momentos se respira la devastación... Ante tal imagen de desolación surge la expectativa de un renacer de la tierra para ser fecundada por sus propios colores. De la mano de una “húmeda ráfaga trayendo lluvia”, una lluvia que es llanto, un llanto que purifica, surgen las claves de esta esperanza.

VESTIDAS DE ROJO RETRATOS DE MONVOISIN

Isabel Alvarado ¹

RESUMEN

El análisis de los retratos femeninos en la obra de Raymond Monvoisin refleja la indumentaria de la élite de Chile a mediados del siglo XIX. Los trajes de las retratadas, si bien siguen la moda del periodo, no la reflejan totalmente, ya que se aprecian en ella recurrentemente vestidos de un color, por lo general de terciopelo rojo o negro. Los vestidos de color rojo no son frecuentes en las colecciones de vestuario histórico, pero sí en retratos de época, y su uso puede deberse a diferentes motivos, pero sin duda el rojo es un color que resalta las cualidades de las retratadas.

ABSTRACT

The analysis of the female portraits in the work of Raymond Monvoisin reflects the clothing of the Chilean elite in the mid-nineteenth century. The costumes of the portrayed women, although they follow the fashion of the period, do not fully reflect it since they are seen repeatedly dressed in one color, usually red or black velvet. Red dresses are not frequent in historical costume collections, but if in portraits of the period, their use may be due to different reasons, but without a doubt, red is a color that highlights the qualities of those portrayed.

PALABRAS CLAVE:

- Retratos
- Vestidos
- Telas
- Rojo
- Monvoisin

KEY WORDS:

- Portraits
- Dresses
- Fabrics
- Red
- Monvoisin

¹ Diseñadora textil con mención Vestuario, especializada en vestuario histórico. Jefa de Colecciones del Museo Histórico Nacional, isabel.alvarado@mhn.gob.cl

El presente artículo tiene su origen en una parte de la investigación realizada junto con Verónica Guajardo el año 2013 en el contexto del proyecto de investigación del Fondo de Investigación Patrimonial (FAIP), de la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio, titulado *Retratos femeninos del siglo XIX: la representación pictórica del vestuario*. Dicho proyecto analiza las colecciones de retratos femeninos de la primera mitad del siglo XIX con énfasis en la obra de José Gil de Castro (1785-1841) y Raymond Monvoisin (1790-1870), presentes en las colecciones del Museo Histórico Nacional (MHN) y el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

Las obras seleccionadas en esa oportunidad dan cuenta de la indumentaria utilizada en la época por la élite chilena, y los trajes de las retratadas muestran detalles de telas y elementos decorativos. A través del análisis de la práctica pictórica de retratos, el reconocimiento de soportes, efectos ópticos, técnicas y recursos específicos, se pudo identificar la materialidad y la estructura de las telas, como también su influencia simbólica en las configuraciones sociales de la época. Como referencia se utilizó la colección de trajes del siglo XIX del MHN, que representa la indumentaria utilizada por un grupo de la sociedad chilena en el periodo. Sus características formales y la riqueza de sus telas nos hablan de la evolución de la moda en cuanto a técnica, materialidad, industria y comercio (Alvarado, Guajardo y Meirovich 2014).

Posteriormente, en el año 2017, se da inicio al proyecto internacional *Monvoisin en América. Catalogación razonada de su obra*, actualmente en curso con participación de Chile, Argentina, Brasil y Perú. En junio de 2018, se reunieron los especialistas de los países participantes del programa y en representación del MHN se presentó la conferencia *El estudio de la indumentaria y los textiles en el retrato: Raymond Monvoisin en Chile*, en la que se expuso una parte del proyecto FAIP correspondiente a la revisión de la obra del pintor francés, en especial a los colores más recurrentes presentes en los vestidos de los retratos femeninos de Monvoisin, entre los que resalta el color rojo.

La figura de Monvoisin destaca entre los artistas extranjeros que se instalaron en el país a mediados del siglo XIX. Si bien tuvo una larga estadía en Chile, también desarrolló su actividad en otros países de la región como Argentina, Brasil, Uruguay y Perú.

Al revisar la obra del artista perteneciente a las colecciones del MHN y MNBA, se comprobó que muchas de las retratadas vestían trajes similares en cuanto a forma y color; lo mismo sucedió al conocer retratos femeninos pertenecientes a colecciones privadas. Así, se trató de establecer una relación entre los retratos y los vestigios históricos, entendiéndose la colección de trajes del MHN, la del Museo de la Moda y otras colecciones de museos extranjeros.

Se pudo concluir que las representaciones de indumentaria en los retratos no siempre coinciden con las prendas de vestir conservadas en estas instituciones. En general, en los trajes representados se reconoce la silueta del periodo, con algún desfase de la moda europea; pero en el caso de la obra de Monvoisin no se identifican en los retratos las telas brocadas, terciopelos cicelados, diseños escoceses y colores de moda tales como el azulino, morado y verde, tan en boga a mediados del siglo XIX, ya que la mayor parte de los vestidos de las retratadas son de terciopelo rojo o negro (Alvarado, Guajardo y Meirovich 2014).



Figura 1.

Retrato de Doña Constanza Pando de Ocampo. Raymond Monvoisin. 1850. Óleo sobre tela. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.



Figura 2.

Retrato de Doña Carmen Olmos Aguilera de Tornero. Raymond Monvoisin. 1855. Óleo sobre tela. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

Reflexionando sobre la selección del color de los vestidos de las mujeres retratadas por Monvoisin podría decirse que tanto el terciopelo negro como el terciopelo rojo resaltan la piel de las retratadas, y al ser una tela de gran riqueza les confiere un mayor estatus en el contexto social de la élite del periodo de mediados del siglo XIX (Alvarado, Guajardo y Meirovich 2014). De 27 retratos femeninos revisados, 8 son rojos, 12 son negros y 7 de otros colores.

Los retratos de autores contemporáneos a Monvoisin también representaron a las retratadas varias veces con vestidos rojos y negros, muchos de ellos en terciopelo. Esto último nos lleva a pensar que, paralelo a la moda del vestuario, existiría una moda para ser retratadas. Por otro lado, la ausencia en esta época de retratos con telas labradas podría tener relación con una limitación de recursos, ya sea materiales o de experticia para pintar telas más complejas, limitándose a representar telas de un color.

Indudablemente existe una relación entre la historia del arte y la historia del traje. Refiriéndose a la importancia que los artistas le dan a los trajes en el contexto de un retrato, Anne Hollander (2002) expresa que “cualquier

artista figurativo está, de hecho, igualmente interesado en todas las partes del espacio pictórico. Haga lo que haga con el vestuario, este es un dispositivo expresivo y representa una decisión formal con tanta importancia como la que hace sobre los rostros y la ambientación”.

Los historiadores del traje recurren a menudo a las representaciones visuales como fuente de información, sin embargo, hay que considerar que existe un grado de interpretación y de licencia creativa por parte de los autores. No ocurre lo mismo cuando se estudian los vestigios de un determinado periodo, estos nos aportan al conocimiento del pasado de forma más objetiva.

Existen grandes exponentes en la pintura que han representado con maestría trajes y telas, pudiendo reconocer fácilmente los materiales y el tipo de tela de los trajes de las mujeres retratadas. Ejemplo de ello son artistas del periodo estudiado tales como Jacques-Louis David, Jean Auguste Dominique Ingres, Franz Xaver Winterhalter, José de Madrazo y Federico Madrazo, entre otros.

Si reconocemos la importancia que dan los artistas a la indumentaria en sus retratos, es imposible no pensar que el color de esta cumple un rol relevante. “Los colores tienen una historia tan antigua como el hombre: de ellos provienen simbolismos que usamos sin saber por qué, y moldean nuestra vida, nuestro modo de pensar y nuestras elecciones. La religión, la política, la ciencia y hasta los acontecimientos históricos los han sometido y han sido sometidos por ellos. Esconden historias asombrosas y mitos infundados. Conocer el modo en que se lo trató a cada uno es conocer el espíritu de cada época” (Pastoureau, cit. En Simonnet:20).

A través del tiempo, el uso del color rojo en la indumentaria ha tenido múltiples significados o lecturas que se relacionan con aspectos emotivos, gustos personales, representación, identificación y cualidades de quien lo usa. En particular, el color rojo ha representado simbólicamente poder, estatus, pecado y protección, y esto se puede apreciar especialmente en el vestuario representado en los retratos.

EL ROJO EN LA POLÍTICA

El rojo también representa la guerra, la sangre, el peligro y el amor. También en otro ámbito, como la política, el rojo ha sido usado como distintivo en distintas culturas y épocas. Por ejemplo, se puede mencionar el uso del rojo durante el periodo de Juan Manuel de Rosas como gobernador de la Provincia de Buenos Aires, durante cuyo mandato, en la primera mitad del siglo XIX, sus adherentes usaban la divisa punzó, un distintivo político que consistía en una franja de color rojo, y quienes no lo usaban eran considerados traidores.

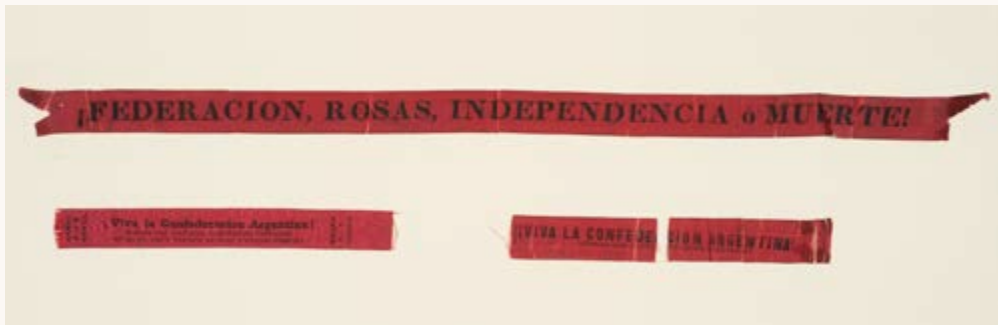


Figura 3.

Divisas punzó, cintas con consignas o distintivos patrióticos que los hombres debían usar sobre su chaqueta según un decreto de 1832. Colección MHN.

El color rojo, en tiempos de Rosas, también abarcó otros ámbitos. Según Martínez (2019) “se extendió con presencia simbólica en la vestimenta, uniformes, vajilla, utensilios, ornamentación y carruajes, en convivencia con la onnipresente figura del gobernador en telas, cerámicas y todo tipo de objetos y materiales”.

Ejemplo de ello es el retrato de la hija del dictador Rosas, Manuelita Rosas, la que luce un traje de terciopelo rojo, adornado con encajes y lazos. La obra es de Prilidiano Pueyrredón de 1851 y es parte de la Colección del Museo de Bellas Artes de Argentina.



Figura 4.

Retrato de Manuelita Rosas. Prilidiano Pueyrredón. 1851. Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Fotografía: UgHfxnrSgol0Lw at Google Cultural Institute. En https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prilidiano_Pueyrredon_-_Retrato_de_Manuelita_Rosas_-_Google_Art_Project.jpg

“El traje debía ser rojo, según la divisa federal, y tanto la postura como la expresión del rostro tenían que exaltar su bondad y la dignidad de su rango [...]” (De Arteaga 2003).

EL ROJO COMO PROTECCIÓN

La tradición del uso de hilo o cinta roja como protección, en especial para los niños, se remonta a la costumbre judía de amarrar un cordel rojo en la muñeca de los recién nacidos para espantar el mal de ojo (*evil's eye*).

Durante el siglo XIX, el coral rojo estuvo de moda y los artistas retrataron a mujeres y niñas con joyas de este material. Su uso fue decorativo en las mujeres y de protección en niños o en personas cercanas a ellos como las nodrizas (Cots 2014).

Como ejemplo y testimonio del uso del rojo para la protección se puede mencionar la serie de retratos de los *Niños en rojo* de Ammi Phillips, pintora norteamericana del siglo XIX, donde se puede apreciar la tradición victoriana de que los niños usaran collares de coral como forma de protección.



Figura 5.

Girl in Red Dress with Cat and Dog por Ammi Phillips. 1830-1835. Óleo sobre tela. 30 x 25. American Folk Art Museum. New York. Gift of the Siegman Trust, Ralph Esmerian, trustee, 2001.37.1. Fotografía: John Pamell, New York. En [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girl_in_Red_Dress_with_Cat_and_Dog,_Ammi_Phillips_\(1788%E2%80%931865\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girl_in_Red_Dress_with_Cat_and_Dog,_Ammi_Phillips_(1788%E2%80%931865).jpg)

EL ROJO EN LOS RETRATOS DE LA REALEZA Y LA NOBLEZA

Como se mencionó anteriormente, el rojo se considera el color del poder, el estatus y la riqueza. Reyes, príncipes y autoridades eclesiásticas lo han usado en sus vestimentas.

La historiadora británica Lisa Jardine, en su artículo “El poder, el pecado y el peligro de vestirse de rojo” menciona que: “En la Inglaterra de los Tudor (1485-1603) los monarcas se ocupaban de definir el estatus social de acuerdo a la ropa. Un estricto código regía el uso de ‘ropa costosa’, y el rojo era uno de los colores más rígidamente controlados y no era permitido, por ejemplo, que ningún inglés bajo el rango de caballero de la Nobilísima Orden de la Jarretera usara terciopelo carmesí en sus vestidos, abrigos o cualquier otra parte de su ropa. La violación de esta regla podía resultar en la confiscación de la prenda ofensiva y una multa de 40 chelines”.

Jardine también señala que “[...] el rojo era el tinte más caro y el terciopelo el más costoso de los paños. Las telas rojas en ese periodo se teñían usando cuatro colorantes principales: rubia roja, kermes, cochinillas y líquenes colorantes. El más caro era el kermes, un tinte hecho de los cuerpos disecados de insectos que produce un carmesí profundo”.



Figura 6.

Louise, Queen of the Belgians (1812-50) por Franz Xaver Winterhalter. 1841. Royal Collection <http://www.royalcollection.org.uk/egallery/object.asp?object=404520> En [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louise_of_Orl%C3%A9ans_\(Queen_of_the_Belgians\)_by_Winterhalter,_1841.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louise_of_Orl%C3%A9ans_(Queen_of_the_Belgians)_by_Winterhalter,_1841.jpg)



Figura 7.

Lady Elizabeth Harcourt por Sir George Hayter. 1840. Catálogo de venta de Sotheby's, 12 de octubre de 2005. En: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PORTRAIT_OF_LADY_ELIZABETH_HARCOURT_1840.jpg



Figura 8.

Traje usado en la Coronación de la Reina Victoria (1837), y posteriormente por Deborah Devonshire en la Coronación de Isabel II (1953), presente en la Exposición House Style: Five Centuries of Fashion at Chatsworth. Distrito de Derbyshire. Fotografía de Isabel Alvarado (2017).

Es muy posible que la presencia de trajes rojos en los retratos femeninos de Monvoisin se deba a la aspiración de las retratadas por verse representadas con un color que le confiriera un estatus social de relevancia y que buscara asimilarse de cierto modo a la nobleza europea, no quedando claro si esta fuera decisión del artista o de la dama en cuestión.

Aparte de los significados atribuidos al color rojo que ya se han presentado, existen otros que no estarían ligados a la selección de los vestidos rojos en la obra de Monvoisin, pero que sin embargo no se pueden dejar de mencionar. Este es el caso del rojo como símbolo de seducción, pasión y pecado.

La historiadora del arte Zusanna Stanska resalta este aspecto del color rojo: “Otra asociación de rojo es el amor y la seducción, la sexualidad, el erotismo y la inmoralidad. Durante mucho tiempo se consideró que tenía un lado oscuro, particularmente en la teología cristiana. Estaba asociado con la pasión sexual, la ira, el pecado y el demonio”.

En épocas más recientes, un claro ejemplo donde un vestido rojo ha sido sinónimo de pecado, infidelidad y pasión, es su presencia en el cine. Son varias las protagonistas que han destacado usando vestuario de este color; comenzando el uso del *technicolor* se puede apreciar que los diseñadores de vestuario escogen el rojo para las escenas más apasionadas, violentas y de tensión como, por ejemplo, Scarlett O'Hara en *Lo que el viento se llevó* (1939); otra popular película de los años ochenta, *La chica de rojo* (1984), en que el vestido rojo del personaje femenino principal es el gran protagonista. También se puede mencionar a Vivian en *Pretty woman* (1990), a la condesa Olenska en *La edad de la inocencia* (1993), película de Martin Scorsese, notable en su recreación de época. Otras protagonistas que destacan en sus trajes rojos son Rose en *Titanic* (1997), Satine en la película musical *Moulin Rouge* (2001), y la infiel Anna en *Anna Karenina* (2012).

Para finalizar este artículo no puedo dejar de mencionar la serie de fotografías de María Paz Morales, llamada *El despertar*, donde la bailarina Catalina Duarte aparece con un traje rojo durante el denominado estallido social de octubre del 2019 en Santiago de Chile, demostrando que el poder visual y simbólico del color rojo sigue vigente hasta nuestros días.

REFERENCIAS

- ALVARADO, I., V. GUAJARDO Y S. MEIROVICH, 2014. *Retratos femeninos del siglo XIX: la representación pictórica del vestuario*. En Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial, Informes 2013. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dibam.
- ARTEAGA, ALICIA DE, 2003. Arte para todos. Retrato de Manuelita Rosas / Cómo ver la obra. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/retrato-de-manuelita-rosas-como-ver-la-obra-nid520737/>
- COTS, FRANCISCO DE PAULA. Joyas de coral en retratos españoles del S. XIX. *OADI, Rivista dell' Observatorio per le Arti decorativa in Italia*. Disponible en http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=2125
- JARDINE, LISA. El poder, el pecado y el peligro de vestirse de rojo. BBC, 18 octubre 2014. Disponible en https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/10/141016_color_rojo_historia_finde_dv
- HOLLANDER, ANNE. Fabric of Vision. Dress and drapery in painting. National Gallery Company Limited. 2002.
- MARTÍNEZ, CECILIA, 2019. Rosas y el rojo punzó, la historia de un color que es emblema de intensidad. *La Nación*. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/rosas-rojo-punzo-historia-color-es-senal-nid2302059/>
- SIMONNET, DOMINIQUE. Breve historia de los colores. Entrevista al historiador y antropólogo francés Michel Pastoureau. Disponible en <http://www.morfologiawainhaus.com/pdf/Pastoureau.pdf>

LOS COLORES DEL VALLE CALCHAQUÍ (TUCUMÁN, ARGENTINA)

Olga Liliana Sulca L.¹

RESUMEN

El arte textil es una cadena de pasos y decisiones técnicas cargadas de intenciones culturales específicas de cada sociedad que transforman una materia prima en un artefacto textil. Dentro de la actividad textil del periodo colonial el uso de tintes fue de vital importancia; los datos etnohistóricos señalan que se usaron la cochinilla y el añil. La información de los cronistas sobre los tintes vegetales es muy escueta, se refieren a la cochinilla como color “grana”. En las comunidades actuales del valle Calchaquí perduran los colores que, al igual que las técnicas textiles, resistieron a los distintos procesos históricos.

PALABRAS CLAVE:

- Textiles
- Tintes
- Tradición
- Oralidad
- Historia

¹ Docente e investigadora. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Ayacucho 148 c/p 4000, Tucumán, Argentina. olgalilianasulca@yahoo.com.ar

ABSTRACT

Textile art is a chain of steps and technical decisions, loaded with cultural intentions, specific to each society, that transform a raw material into a textile artifact. Within the textile activity of the colonial period the use of dyes was of vital importance; ethnohistoric data indicate that cochineal and indigo were used. The information of the chroniclers, about the vegetable dyes is very concise, they refer to the cochineal as a “grana” color. In the current communities of the Calchaquí valley, the colors that, like textile techniques, endured the different historical processes, remain.

KEY WORDS:

- Textiles
- Dyes
- Tradition
- Orality
- History

INTRODUCCIÓN

El arte textil es una cadena de pasos y decisiones técnicas cargadas de intenciones culturales específicas de cada sociedad que transforman una materia prima en un artefacto textil, desde la obtención de la materia prima (fibra), su hilado y tinción, hasta la fabricación de la tela y su posterior pintado o bordado.

Sabemos por las fuentes documentales que el tejido desempeñaba el rol de arte mayor, pues tenía fines mágico-religiosos, y que incluso el diseño y los colores permitían una lectura simbólico-pictórica (Laurencich Minelli 1991: 99). El alto valor que tuvo en la vida de los pueblos indígenas –desde su rol simbólico, formando parte de las ofrendas rituales ya sea inmoladas o bien constituyendo el ajuar funerario, hasta su confección como forma de tributo– nos dan idea de su alta complejidad. Intentar “leer” sus signos y símbolos no es tarea fácil, ya que supone un proceso de decodificación en el que intervienen diversas variables, como la reconstrucción de los sistemas mentales sujetos a una larga tradición que ha sufrido alteraciones, la composición iconográfica, las técnicas, el uso de los colores, etc., producto de una sabiduría acumulada por años, pero que nos resulta difícil desentrañar;

sin embargo, intentar rescatar los conocimientos de las comunidades contemporáneas nos posibilitará reconstruir contenidos culturales heredados.

Aún cuando en las comunidades andinas se continuó tejiendo con las técnicas prehispánicas y los colores obtenidos fueron el resultado de complejas recetas, con el tiempo no caben dudas de que se pasó de un modo de producción familiar o comunitaria al trabajo en obrajes o talleres, pues estas fueron algunas de las actividades que se realizaban en las haciendas: producir para los nuevos mercados coloniales.

Dentro de la actividad textil del periodo colonial, el uso de tintes fue de vital importancia, los datos etnohistóricos coinciden en que se usaron la cochinilla y el añil, traída especialmente de Santiago del Estero. La información de los cronistas sobre los tintes vegetales es muy escueta, solo se refieren a la cochinilla como color “grana”. En las comunidades actuales del valle Calchaquí aún perduran los colores que, al igual que las técnicas textiles, resistieron a los distintos procesos históricos.

TINTES Y COLORES EN EL AMPLIO ESPACIO ANDINO

El arte de teñir alcanzó en tiempos prehispánicos su mayor expresión; el dominio de esta técnica se logró a través del conocimiento de las propiedades tintóreas de plantas, minerales y animales. Estos recursos se complementaron con la variación de la coloración natural de las fibras de algodón nativo y el pelo de camélido (Chirinos 1999: 76). También conocieron la influencia de ciertas sustancias químicas, mordientes u otros aditivos que intervienen en el proceso del teñido, los cuales alternan los resultados del color.

En el tratamiento del teñido intervienen diversas variables: la planta, sus condiciones de crecimiento, el agua, el suelo, el contenido mineral, el pH, las condiciones climáticas e incluso la época del año en que fueron recolectadas pueden variar su color. Cuando comienza el proceso de tinte interviene:

- El agua (la más adecuada es el agua blanda con poco contenido mineral).
- Los mordientes: son materias que facilitan el proceso de tinte, abren la fibra y contribuyen a fijar el tinte. En el caso de la gente de Paracas, no sabemos con precisión qué tipo de mordiente utilizaron, se supone que utilizaron orina, sal o aluminio. Variando los mordientes se pueden usar para obtener colores.
- Las cantidades: la relación entre agua, cantidad de mordiente y tinte es importante para el teñido. También interviene el tiempo y la temperatura. Toda especie tintórea funciona según la naturaleza de la fibra, ya sea algodón o lana.

En Paracas se sabe que no existía un stock de fibra teñida, cada vez que se iba a teñir se calculaba la cantidad y se producían los tintes. También desconocemos en qué tipo de contenedores preparaban los tintes, no hay registro de ellos; es posible que utilizaran recipientes pequeños para poder controlar la temperatura, el agua, etcétera (Sulca 2014: 246).

Desde tiempos prehispánicos los pobladores andinos conocían las diferentes fases que involucraban al proceso del teñido: lavado, desengrase y blanqueo. En esta región se emplearon cenizas o vegetales que actuaban como limpiadores y/o desengrasantes de las fibras que se iban a utilizar. Sabemos que las fibras de origen animal poseen la grasa lanolina, por ello era necesario quitarles ese componente para dejar a la fibra permeable para el tinte (Abal de Russo 2010: 97). Dentro de los productos que se utilizaron como desengrasantes se encuentran el amoníaco (extraído de las orinas fermentadas) y las arcillas esmécticas (greda, pasa); también la chicha fermentada de maíz, el jume y la ceniza actuaron como muy buenos desengrasantes (Abal de Russo 2010: 97).

El otro paso del proceso tintóreo incluía el “mordentado”, cuya función era fijar el color a la fibra; así se garantizaba la resistencia del tinte. Está comprobado que el uso del mordiente modificaba el color y este conocimiento fue manejado por los maestros tintoreros. Generalmente se utilizó el alumbre, aunque también el salitre, el nitro y algunas plantas que contienen tanino (Abal de Russo 2010: 97).

El teñido variaba si se aplicaba a fibras de pelo (lana) o a fibras vegetales, o bien si se realizaba en agua caliente o fría; cualquiera fuera la técnica se sumergía primero la fibra en un recipiente con agua y colorante, y en forma posterior se la sometía al mordentado (Abal de Russo 2010: 99).

Los tintes procedieron tanto de plantas y animales como de minerales. Así, para los rojos o rosados se empleaba el airampo, el achiote, la chilca y el molle; los azules se extraían del jume, de las papas negras y el añil; los amarillos de la chilca amarga y dulce; y los marrones, de la corteza del algarrobo blanco, etc. Respecto a la cochinilla, se sabe que existieron desde tiempos prehispánicos dos variedades, tanto en Mesoamérica como en el área Andina. Se trata de un insecto parásito que habita en los cactus. Su principal componente es el ácido carmínico, elemento que puede representar casi el 20% de la masa corporal del animal (Chirinos 1999: 81).

En cuanto al añil, o azul índigo, proviene de una planta denominada indigófera. Este tinte es soluble en agua y su preparación consistía en transformarla en un derivado soluble para después sumergir el hilado en esa solución derivada; cuando se dejaba secar al aire libre se producía la oxidación de la indigotina y era allí donde adquiría el color azulado (Chirinos 1999: 84-85).

No dudamos de que los recursos naturales-tintóreos existentes en el vasto espacio andino fueron aprovechados al máximo por sus antiguos habitantes, aunque hoy han llegado hasta nosotros solo algunos de los materiales; tal vez porque sus nombres han variado o simplemente porque dejaron de usarse.

CIRCULACIÓN DE COLORES ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA DURANTE LA COLONIA

Durante el periodo colonial, la circulación de tintes fue intensa; no solo por la entrada de otras plantas, lo que permitió la complementación de la riqueza cromática ya existente, sino por la introducción de los productos tintóreos americanos en Europa. Es notable la llegada de plantas como el nogal europeo, la granada y la rubia, que al principio coexistirán con nuestras las plantas tintóreas (Chirinos 1999: 95).

Particularmente el añil y la cochinilla revistieron gran importancia en el concierto económico comercial durante esta etapa (Siracusano 2005: 78). La región centroamericana fue la gran proveedora de añil durante la etapa colonial, incluso algunas crónicas mencionan su comercialización desde Guatemala, vía Honduras, hacia el Viejo Mundo (Siracusano 2005: 80). Otras fuentes coloniales de principios del siglo XVII refieren a la cosecha de añil en la región del Tucumán, incluso su aprovechamiento como especie tributaria dentro del sistema de encomiendas. Debemos destacar que la comercialización del añil fue importante, pues salía junto a otras mercancías por el puerto del Callao hacia Panamá, aunque no se ha podido precisar con exactitud de dónde procedía el añil utilizado por los pintores del Cuzco y Potosí. Los libros de Alcabalas de Lima, Potosí y La Plata (Sucre) abundan en información sobre la entrada y salida de este producto (Siracusano 2005: 81-82).

Respecto a la cochinilla, las fuentes coloniales abundan en información sobre su comercialización tanto durante el gobierno de los Austrias como de los Borbones: estaba circunscrita a asuntos monopólicos y a tributos. Su aparición en Europa provocó un gran impacto económico, pues después del oro y la plata fue la especie más valiosa (Siracusano 2005: 84-85). La demanda de este producto estaba ligada a los textiles eclesiásticos y a los cortesanos, quienes se alimentaron de este tinte. Su procedencia se centraba en varias regiones de Mesoamérica como México, y dentro de ella principalmente Oaxaca, Guatemala y Honduras. Mientras que su distribución se realizaba desde el puerto de Veracruz hacia Cádiz y Sevilla, de allí pasaba a Génova, Venecia, Amberes, entre otras ciudades (Siracusano 2005: 85).

En Sudamérica, la cochinilla existía en las zonas de Loja (Ecuador), Carora (Venezuela), Tucumán (Argentina), Perú y Brasil. Para el caso de Tucumán, las fuentes coloniales del siglo XVI nos informan sobre la abundante fabricación de

este producto; incluso refiere a su comercialización hacia el mercado potosino. Durante el siglo XVII, los documentos dan cuenta de un mejor conocimiento tanto sobre su uso como sobre la sistematización de la cría del insecto.

Los cambios políticos producidos en las colonias durante el siglo XIX indudablemente modifican la producción textil; así, la industria del teñido innova con la presencia de los colorantes sintéticos (anilinas) que se descubrirán en la segunda mitad del siglo XIX.

LA RESISTENCIA DE LOS COLORES EN LOS TEJEDORES ACTUALES

El conocimiento tintóreo en el mundo andino ha permanecido en muchos pueblos actuales, es el caso del Valle Calchaquí. En esta región la riqueza cromática alcanzada por los tejidos prehispánicos ha subsistido frente al avance de las anilinas. Pese a ello, hoy en día se tiñe con algunas plantas; doña Irma Bordón nos acerca ciertos tintes naturales utilizados por ella:

- De la jarilla se extrae el color amarillo.
- De la cáscara de nuez, una gama de marrones.
- Del hollín, los marrones oscuros.
- Como mordientes, se siguen utilizando la lejía y el alumbre.

Este conjunto de saberes que constituye el proceso del tejido es indudable que fue transmitido en forma oral de una generación (Sulca 2004: 147).

A continuación transcribimos relatos de tejedoras e hilanderas en cuyo trabajo aparece el proceso tintóreo, sea como un conocimiento heredado o como producto de la propia experimentación.

“Las madres y abuelas se encargaron de enseñar a teñir con productos naturales de la zona y también, con tintes artificiales. Utilizo raíces, cortezas y todo árbol y sus hojas, según el tiempo y la temperatura. Se hace hervir la planta, cuando le sale el color se introduce la madejita, se continúa más minutitos hasta conseguir que tome el color. Se deja hasta el otro día... Me gusta utilizar siempre los colores naturales, del color de los animales como el negro, blanco, marrones y los colores, que nos da la naturaleza, por respeto a ella” (Ernestina Balderrama, 58 años, madre de 9 hijos, tejedora e hilandera de Amaicha del Valle, Tucumán, Argentina. Entrevista realizada por Olga Sulca en octubre de 2015).

En algunas tejedoras, los colores guardan un significado atesorado en la familia o en la comunidad, o bien como un valor intrínseco a la persona:

“Para teñir utilizo anilinas y tintes naturales como la jarilla, la resina del algarrobo negro, la cáscara de nogal, la cáscara de viña, la cochinilla. Para el teñido uso el alumbre, este ayuda a fijar el color a la fibra, antes usábamos la orina (que se guardaba una semana). Mis colores preferidos son: el morado, azul y verde. El morado se extrae de la cáscara del granado y el ataco, para mí ese color significa paz y tranquilidad” (Felisa Arias de Balderrama, 89 años, hilandera y tejedora de Amaicha del Valle, Tucumán, Argentina. Entrevista realizada por Olga Sulca en octubre de 2015).

“Para los teñidos uso los tintes naturales, aunque también las fibras naturales que son de lana de oveja y pelo de llama; también uso algodón. Para los teñidos utilizo la jarilla, cebolla, cáscara de nogal, resina de árbol... mi madre me enseñó a teñir, pero también otras personas. Para teñir debo dejar un día antes con sal, teñir y enjuagar con vinagre. Los colores que prefiero son los naturales, aunque también depende del ánimo de la persona, a veces uso colores fuertes, otras suaves” (Ángela Balderrama, tejedora e hilandera de Amaicha del Valle, Tucumán, Argentina. Entrevista realizada por Olga Sulca el 30 de octubre de 2015).

“Para el teñido junto el molle, el hollín y el fruto de la retama. Hiervo el agua y coloco el fruto de la retama para sacar el marrón, agrego el sulfato ferroso para sacar colores más oscuros; también utilizo el vinagre, limón, el bicarbonato; con ellos obtengo colores variados. Mi madre teñía con anilina, pero yo empecé con tintes naturales. Mis colores preferidos son el beige, el marrón y el rosado. El beige lo saco de la cáscara del nogal, el marrón de la resina de los árboles y el rosado de la raíz del molle” (Catalina, 64 años, tejedora e hilandera de Colalao del Valle, Tucumán, Argentina. Entrevista realizada por Olga Sulca el 30 de julio de 2016).

“Utilizo tintes naturales como el grano de maíz y el marlo, de los cuales saco un color violáceo. Para eso remojo los granos y el marlo, los pongo a hervir, luego coloco la lana y después agrego sal o vinagre. El amarillo lo obtengo de la raíz de la mikuna, siempre que se encuentre libre sobre la tierra, porque prefiero no arrancarla. El camel lo saco de la cáscara de la cebolla, y si deseo un camel más claro, uso la flor del chincho. Aprendí a teñir de mi mamá, pero también de otras personas” (Ángela Romano, 57 años, tejedora de Tafí del Valle, Tucumán, Argentina. Entrevista realizada por Olga Sulca el 30 de julio de 2016).

“Sé teñir con anilinas y con tintes naturales. Al principio, cuando era joven, utilizaba tintes naturales como la jarilla y la chilca para sacar los amarillos, el nogal y la cebolla para sacar los marrones, la yerba mate para el verde, y la cochinilla para los rojos. Para fijar el color uso la sal o el limón” (Jacinta Yapura, 82 años, hilandera y tejedora de Amaicha del Valle, Tucumán, Argentina. Entrevista realizada por Olga Sulca el 30 de julio de 2016).

CONSIDERACIONES FINALES

Sin duda que los colores condensaron saberes, experiencias, significados visuales, funciones y rasgos estéticos, los que funcionaron en los hombres y mujeres que realizaban el proceso tintóreo. Acercarnos a estas dimensiones, para levantar el velo de su estudio, no podríamos haberlo hecho sin los testimonios de sus actuales herederos.

En las comunidades actuales el teñido artesanal no desapareció, pese al avance de las anilinas; es más, en las primeras décadas del siglo XXI volvió a cobrar importancia. Hoy se experimenta con nuevos recursos tintóreos como el eucalipto, la cebolla, la remolacha, el té; así como mordientes de uso sintético: sulfato ferroso, sulfato de cobre, ácido acético y ácido cítrico (Chirinos 1999: 97).

El proceso tintóreo posee una dilatada historia y experiencia que se remonta a épocas prehispánicas, coloniales y republicanas, cuya tradición ha combinado de una manera singular y exquisita saberes heredados y demandas actuales.

REFERENCIAS

- ABAL DE RUSSO, C., 2010. *Arte textil incaico. En ofrendatorios de la Alta Cordillera Andina. Aconcagua, Lullaillaco, Chuscha*. Buenos Aires: Editorial Ceppa.
- CHIRINOS, N., 1999. *Tintes en el Perú prehispánico, virreinal y republicano*. En J. Lavalle y R. Lavalle de Cárdenas (eds.), *Tejidos Milenarios del Perú*. Integra AFP. Pp. 75-105. Lima, Perú.
- LAURENCICH MINELLI, L., 1991 *Tejido y técnicas en el Perú Antiguo*. En VV. AA. *Los Incas y el Antiguo Perú: 3000 años de Historia*. Febrero-abril, Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid.
- SIRACUSANO, G., 2005. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglo XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SULCA, O., 2004. *La actividad textil en los Valles Calchaquíes: una mirada desde el presente*. En *Actas XVI y XVII Reuniones Anuales Comité Nacional de Conservación Textil*. Lima 2002, Perú - Afunalhue, Chile 2003. Pp. 145-149. Santiago de Chile.
- . 2014. *De la Banda Carroñera a las Jefaturas Prehispánicas*. Manuales Humanitas. 1^º reedición. Tucumán, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras, U.N.T.

COLOR Y YUNINA: PLANTA TINTÓREA DE LA SELVA PERUANA.

Pilar Godoy Cortez¹

RESUMEN

En este artículo se abordan aspectos sobre el uso del color en los textiles en el pueblo indígena Shipibo de la selva amazónica del Perú, así como la utilización de diversos tintes y naturales, la transición a la utilización de tintes artificiales y la utilización de hilados acrílicos contemporáneos con las consecuentes transformaciones cromáticas en bordados prendas textiles.

ABSTRACT

In this article we address certain aspects of the use of color in textiles by the Shipibo indigenous peoples of the Amazon rainforest of Peru, as well as the use of different natural dyes, the transition to the use of artificial dyes, and the use of contemporary acrylic yarn with the subsequent chromatic transformations in embroidery and textile garments.

PALABRAS CLAVE:

- Shipibo
- Color
- Tintes

PALABRAS CLAVE:

- Shipibo
- Color
- Dyes

¹ Artista e investigadora del oficio textil y sus comunidades

Para las artesanas textiles del pueblo indígena Shipibo, ubicado en plena selva amazónica del Perú, el color es un factor relevante en la configuración de sus textiles pintados y bordados [Figura 1].



Figura 1.

Textil Shipibo. San Francisco de Yarinacocha, Amazonía Peruana. Archivo Pilar Godoy Cortez.

La transición entre el uso de tintes naturales con pigmentos vegetales y minerales, en contraposición a la incorporación de colores industriales provenientes de hilados acrílicos de colores fluor; son reflejo de una carta cromática luminosa y variada del ecosistema natural, abundante y diverso que convive en el espacio cotidiano y espiritual del pueblo.

Estos factores externos se encuentran ligados a experiencias internas de ritos antiguos, a través de la práctica y uso de plantas visionarias y medicinales pertenecientes a un linaje chamánico, proporcionando un amplio espectro sobre la experiencia del color.

La cultura viva habita dentro de un flujo de cambios que revelan una identidad textil, dando cuenta de un registro de transformaciones, intercambios y adaptaciones de la cultura a los nuevos estímulos y fuentes de color que ponen de manifiesto los diferentes tiempos y sus objetivos de acuerdo a las contingencias del presente y sus proyecciones al futuro.

Según las palabras de Carolyn Heath el año 2002:

“Al perder su frescura natural original, la falda blanca podrá renovarse pasando por tres o cuatro mutaciones. Primero se la tiñe con la corteza del árbol caoba para obtener un tono rojizo, refrescando la líneas negras para dar mayor contraste. En una segunda mutación se la tiñe con arcilla de río con alto contenido en óxido de hierro, obteniendo una falda negra. El color negro servirá como fondo para bordarla con hilos multicolores y tiras blancas de apliqué llamado *murín*. En su mutación final la falda aparecerá como una mariposa saliendo de su crisálida, con todo su resplandor. Una falda bien ejecutada otorga prestigio social a su autora”. p36.

Desde épocas antiguas, los colores manifestados en sus textiles, estaban determinados por tintes naturales extraídos de plantas, raíces, frutos, barro, es decir pigmentos vegetales y minerales, que a través de mezclas y combinatorias, permiten observar los colores más tradicionales que aún se siguen utilizando hasta el día de hoy.

Dentro de los colores que se pueden observar están los:

- Rojos y cafés, tonos cálidos. Su fuente tintórea es la cocción de la corteza del árbol de la caoba [Figura 2].
- El blanco como color base en muchos textiles antiguos, proviene a partir del hilado del algodón. Aunque existen tipos de algodón de distintos colores el más masivo fue el blanco [Figura 3].
- El negro, recolectado en zonas pantanosas y humedales. Es un barro sagrado llamado *Manu* el cual en combinatoria con otros tintes dan un color oscuro [Figura 4].



Figura 2.

Tinte y corteza del árbol de caoba. San Francisco de Yarinacocha, Amazonía Peruana. Archivo Pilar Godoy Cortez.



Figura 3.

Algodón nativo. San Francisco de Yarinacocha, Amazonía Peruana. Archivo Pilar Godoy Cortez.



Figura 4.

Barro recolectado para pintar junto a la artesana Silvia Marin. Yarinacocha, Amazonía Peruana. Archivo Pilar Godoy Cortez.

Yunina [Figura 5] es una planta tintórea utilizada en la selva amazónica. Actualmente no se observan textiles realizados con ese tono. Su preparación es en frío, es decir, se utiliza agua a temperatura ambiente. Se realiza un procedimiento de *chapear* las hojas, es decir se friccionan con agua hasta soltar un jugo verde que se transforma convirtiéndose en color rojo. Los hilos o telas quedan teñidos dentro de una gama de colores cálidos.

Esta planta tintórea, me parece interesante nombrarla porque es parte de una memoria oral que sigue viva, pero actualmente no es común su utilización dentro de la comunidad de artesanas Shipibas.²

Junto a Nora Ramos [Figura 6], maestra nativa, recolectamos un poco de cantidad de hojas de la planta Yunina, para teñir una pequeña madeja de hilos de prueba.



Figura 5.

Planta Yunina. San Francisco de Yarinacocha, Amazonía Peruana. Archivo Pilar Godoy Cortez.

² San Francisco de Yarinacocha, Ucayali, Perú. Comunidad Shipiba con quienes me relaciono



Figura 6.

Recolección de planta Yunina junto a la artesana Nora Ramos. San Francisco de Yarinacocha, Amazonía Peruana. Archivo Pilar Godoy Cortez.

El acto de *chapear*, abre un mundo de posibilidades de vínculo con la planta. No sólo porque permite llegar a tonos rojizos, sino porque demuestra maneras de extracción de líquido, utilizadas en preparados medicinales para ingerirlos como jugos o a través de baños, además de una estrecha relación de usos e intercambios con su fauna nativa.

A partir de la experiencia con esta planta tintórea, quisiera reflexionar sobre las transformaciones del color en relación a diferentes tiempos y necesidades de un pueblo. Cambios que son observados desde una práctica tintórea antigua hasta la llegada de una carta de color producto de los procesos industriales.

El teñido natural manifiesta un tiempo más lento, de observación, cuidados y esperas para obtener el color deseado. Es un proceso que difiere de la instantaneidad de nuestra época. Nos evoca, al igual que las preparaciones de medicinas vegetales, una duración diferente que se basa en extracciones, concentrados, propiedades, colores, densidades que no serían igual de fructíferas, si no se habitara un orden basado en ciclos de maceraciones y decocciones.

En transición a esta huella, los bordados de mayor saturación³ de color aparecen de manera más contemporánea con la incorporación de una gama cromática de hilados acrílicos industriales, que llegó a las comunidades a través de la venta de una atractiva carta lumínica, permitiendo reflejar en sus textiles una mayor intensidad, semejante a la vivacidad de plantas, pájaros e insectos que conviven en la selva viva.

Los hilados y telas fabricadas industrialmente aceleran el tiempo mencionado anteriormente. La dinámica de la producción industrial altamente mecanizada proporciona a las artesanas una oportunidad para agilizar el proceso de elaboración de sus bordados y pinturas, permitiendo realizar una mayor cantidad en menos tiempo. Convirtiéndose en el medio económico más importante para las mujeres Shipibas.

Además, los bordados con estas fibras sintéticas proyectan una capacidad lumínica que el ojo en conexión con el cerebro, pueden llegar a capturar, cuando se relacionan a la ingesta de plantas de poder llamadas *Rao*⁴ y a los ritos ceremoniales con la medicina del *Ayahuasca*.⁵

El arte Shipibo, ligado ancestralmente al estudio y práctica del conocimiento vegetalista, plasma mundos y lenguajes provenientes de una *pluriecología*. (Villavicencio, 2017, 79).

Funciona expresando líneas energéticas que son vistas en estados ceremoniales nocturnos de apertura, en donde la pupila se dilata y permite el paso de una mayor cantidad de luz, acercándose a tonos eléctricos y brillantes, viendo luminosidad en espacios de oscuridad.

Estudiar y registrar las expresiones cromáticas en el arte textil Shipibo, antes y después de la llegada industrial, facilita la observación y documentación de la identidad del pueblo. Esencia que se mantiene constante a pesar del uso de distintos materiales, colores e imágenes que se han ido modificando a lo largo de sus procesos creativos.

Significa cómo el oficio y sus manifestaciones artísticas relatan distintas temporalidades y épocas. Adecuaciones basadas en una necesidad de agilizar los mecanismos que aún conviven con el tiempo artesanal de lo hecho a mano. Atravesar cambios y adaptaciones demuestra cómo las culturas tienen la capacidad de nutrirse de los intercambios y estímulos que van apareciendo.

³ El nombre saturación es también conocido como intensidad. Los colores alcanzan una saturación máxima en su estado más puro y brillante. (Zelanski- Fisher, 2001, 18).

⁴ Plantas de poder o maestras en lengua Shipibo.

⁵ Planta visionaria y enteógena, utilizada en rituales medicinales chamánicos

Y aunque esta transformación parece dejar atrás muchas tradiciones vinculadas a un hábitat natural y menos contaminante, las complejas y bellas creaciones Shipibas siguen portando mensajes cargados de símbolos y huellas de una tecnología que porta una ideología proveniente de su cosmovisión y medicina.

Yunina, así como muchas otras fuentes tintóreas y medicinas de la selva, son parte de un gran conocimiento que va siendo traspasado y compartido.

El mantener vivo el quehacer artesanal implica ser conscientes de una herencia del pasado que busca preservar la vida. Que hace resistencia ante la pérdida y el olvido.

El actualizar constantemente la información nos permite ser conscientes de cual es nuestra mirada ante los cambios. Mutaciones que no nos son ajenas porque siempre las hemos visto reflejadas en la naturaleza. En ciclos constantes de luces y sombras.

El color y su poder comunicativo ha sido y sigue siendo un elemento cultural que nos proporciona una herramienta más de expresión de nuestra identidad.

REFERENCIAS

- HEATH CAROLYN, 2002. Una Ventana hacia el Infinito. Arte Shipibo – Conibo. Instituto Cultura Peruano – ICPNA. Lima – Perú.

LAS ARTES COLÓRICAS DE UNA *DÜWEKAFE* UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE TINTES, FIBRAS Y LUZ

Margarita Alvarado Pérez ¹

RESUMEN

En el presente trabajo se recogen diversos testimonios de la *düwekafe* Agustina Huilcaman, tejedora de la Región de la Araucanía, respecto de sus concepciones y conocimientos sobre tintes y uso del color. Se complementan estos relatos con algunas reflexiones sobre el uso de los *wirin*, como trazos de color, y los *relmü*, como el arcoíris, así como sus estéticas y significaciones como procedimientos expresivos en diversas prendas tejidas.

PALABRAS CLAVE:

- Mapuche
- Textil
- Color
- Tejedora
- Estética

¹ Profesora, Instituto de Estética; investigadora, Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR); curadora, Aula de Arte Pueblos Originarios. Pontificia Universidad Católica de Chile.

ABSTRACT

Abstract

The following paper collects several testimonies from the *düwekafe* Agustina Reiman Huilcaman, a weaver from the Araucanía Region, regarding her conceptions and knowledge about dyes and the use of color in weaving. These stories are complemented with some reflections on the use of the *wirin*, as colored strokes, and the *relmü*, such as the rainbow, as well as their aesthetics and meanings as expressive procedures in various woven garments.

Las tradiciones textiles del pueblo mapuche destacan por un variado universo de formas y creaciones de prendas asociadas a la indumentaria, las prácticas ecuestres y el mundo doméstico.² Todas estas producciones tejidas fueron y siguen siendo realizadas por las *düwekafe*, maestras tejedoras depositarias de los conocimientos y tradiciones que articulan este complejo y delicado universo textil.³

Con estas tradiciones como referentes generales, el objetivo de este trabajo es entregar un testimonio de algunas de las experiencias y conocimientos que generosamente me entregó Doña Agustina Huilcaman, *düwekafe* de la comunidad de Quetrahue (Región de La Araucanía), en el sur de Chile. Mi reflexión estará centrada en las concepciones estéticas y el uso del color en relación con el dominio del tejido con fibra de oveja, nombrado como *düwen* en el mundo mapuche. Así, es mi intención relatar algunos aspectos de sus maneras

KEY WORDS:

- Mapuche
- Textile
- Color
- Weaver
- Aesthetics

² Mapuche: pueblo indígena que habita en la zona centro y zona sur de Chile y parte de Argentina, desde épocas prehispánicas hasta la actualidad. Su territorio es conocido como *Wallmapu*.

³ *Düwekafe*: Tejedora. *Düwekan*, *düwen*: Tejer. *Düwen*: Tejido. (Augusta 1916: 35). En algunas zonas de los territorios *mapuche* del sur de Chile (Región de La Araucanía y Los Ríos) también se conoce a las maestras tejedoras como *Niminfe*.

de entender cómo, en cada tejido, la poderosa unión entre fibras y color expresa una concepción estética del textil, siempre enraizada en la tradición, pero también anclada a la maravillosa creatividad que cada *düwekafe* posee.

Por esto, quiero dedicar estas reflexiones a la memoria de esta sabia *papai* Agustina, quien me enseñó generosamente los caminos de los tintes, las fibras y luz, para que su legado se conserve, conozca y difunda. En este camino espero contribuir a la comprensión de la “*gestación de la vida del tejido*”, en este caso en el mundo *mapuche*, como nos ha enseñado Elvira Espejo Ayca para el universo textil andino.⁴

SOBRE LOS COLORES EN EL MUNDO MAPUCHE Y UNA INVESTIGACIÓN PIONERA

Uno de los aspectos que destaca especialmente dentro del extenso dominio del arte textil del pueblo *mapuche* son las concepciones y conocimientos que cada *düwekafe* tiene sobre el color y la luz, los que están sostenidos por complejos códigos estéticos técnicos y formales.

Desde el momento de decidir los tonos y matices que tendrá su tejido, pasando por los procesos de teñido de los hilos, hasta las combinaciones y alianzas colóricas que tendrá su obra, el hacer textil de una *düwekafe* va siguiendo un proceso movilizad y enlazado por sus experiencias, sus tradiciones y, sobre todo, por su creatividad.

Ya en 1992 el antropólogo Pedro Mege nos contaba, en una pionera investigación titulada “*Colores en la cultura mapuche*” publicada en el libro “*Colores de América*”, sobre los complejos significados de los colores en cuanto a sus contenidos cromáticos y sus usos: “[...] la significación de cualquier color depende de sus asociaciones con otros colores, y su sentido, del contexto que se le asocie [...]” (66). Estas complejas significaciones eran analizadas en este artículo con relación a los tres campos que conforman el dominio textil mapuche: los textiles para vestir y adornar el caballo, los textiles para vestir y adornar la casa, y el ámbito de Ngeren. La ropa tejida [\[Figura 1\]](#).

⁴ Elvira Espejo (Ayllu Qaqachaca, Departamento de Oruro, 1981) es una artista plástica boliviana, tejedora, narradora de la tradición oral, documentalista y poeta.



Figura 1.

Prendas de los tres dominios textiles mapuche. Dominio de los artefactos tejidos para montar, dominio de los artefactos tejidos para la casa y Ngeren, dominio de la ropa tejida. Colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino, Museo Nacional de Historia Natural y una Colección privada.

A través de diversos ejemplos, el profesor Mege ponía en evidencia en esta publicación el manejo del color y la luz en diversas prendas. De esta manera nos decía, por ejemplo: “Los colores cotidianos son difusos e imprecisos, son tonalidades que se entremezclan sin fronteras precisas [...] en las mantas de diario se mezclan marrones, grises, blancos y negros [...]” (Mege 1992: 68) [Figura 2]. En cambio, decía: “[...] las mantas rituales son de colores fuertes y definidos que se consiguen por teñido” (68) [Figura 3]. Estas reflexiones mostraban, así, cómo a través del color de la fibra lana, ya sea en su condición de fibra natural o en la modificación por tinte, se establecían diversas fronteras lumínicas y colóricas dentro de los espacios compositivos de las mantas, *makuñ*, a veces ambiguas, a veces muy definidas, mezclando y separando formas, superficies y diseños.



Figura 2.

Kachü makuñ. Manta de uso diario. Colección privada. Santiago.



Figura 3.

Wirikan küla trarükan makuñ. Colección Museo Histórico Nacional, Santiago

RELMÜ Y WIRIN COMO EXPRESIONES DE LUZ Y COLOR

Pero más allá de los significados del color que esta pionera investigación nos revela, y teniendo como referente este trabajo realizado, quiero contar una experiencia que me hizo comprender cómo la luz en el dominio de lo textil *mapuche* se expresa y materializa a través del color, sobre todo por medio de una especial disposición estética articulada por códigos y concepciones específicas.

Hace unas cuantas décadas atrás, a fines de los años ochenta, tuve la maravillosa oportunidad de conocer y convivir con la maestra tejedora Doña Agustina Huilcaman, quien desde su comunidad *mapuche* de Quetrahue (“el lugar donde uno siembra” (Augusta 1916: 82), aún practicaba el arte del tejido.



Figura 4.

Maestra tejedora
Agustina Huilcaman.
Comunidad de Quetrawe,
Región de la Araucanía,
Chile, 1988. Fotografía
Margarita Alvarado Pérez.

Como ya decía, a esta maravillosa maestra le debo gran parte de los conocimientos que tengo sobre el complejo y delicado arte del textil en el mundo *mapuche*, sus haceres y sus complejidades. En uno de los tantos viajes hacia la casa de la *papai* Agustina, como una forma de retribuir su hospitalidad y cariño, así como su disposición para entregarme sus conocimientos y sabiduría, decidí llevarle de regalo unas anilinas que gentilmente me había facilitado un amigo para este fin.⁵ Estas anilinas consistían en un conjunto de pigmentos de los colores rojo, verde, negro, azul y amarillo, cada uno cubierto con un pequeño envoltorio de papel. A mi llegada se los entregué a la *papai* Agustina, quien los tomó en silencio y los guardó cuidadosamente.

Pasados unos cuantos meses, a mi viaje siguiente, ante mi sorpresa, esta maestra tejedora me mostró una gran cantidad de ovillos de lana teñidos de los más diversos e increíbles colores, y me dijo: “Cada tejedora tiene su relmü... su arco iris, se hace con los colores que uno sabe, que uno conoce y averigua [...]” y afirmó “[...] la tejedora junta varios wirin y se hace su relmu con las lanas que ha teñido” [Figuras 5 y 6]. Así, en las fibras teñidas que en esa ocasión me mostró tan orgullosa Doña Agustina, se desplegaba ante mis ojos el luminoso arcoíris de esta *düwekafe*, expresado en una variedad increíble de tonos de morados, bermellones, naranjas rosados y rojos oscuros, entre otros, como los que se aprecian en estas imágenes.

⁵ La empresa Anilina HT, ubicada en la comuna de Recoleta, en Santiago, facilitó las anilinas.



Figura 5.

Detalle de un *relmü* en un *makuñ*. Colección Museo Nacional de Historia Natural, Santiago.



Figura 6.

Tejedora tramando un *wirin pontro*, frazada con listas de colores. Región de La Araucanía, Chile.

Y entonces me quedó totalmente claro que este *relmü*, este arcoíris, no era aquel arco luminoso y multicolor que vemos en el cielo después de un día de lluvia, que nos maravilla y nos asombra.⁶ Más bien, corresponde a un arcoíris compuesto por las propias definiciones y combinaciones que tiene una tejedora, bajo su propio orden y jerarquía, que como recurso expresivo despliega después en las distintas prendas tejidas. Este *relmü*, como conjunto de colores de la *düwekafe*, está constituido por una sucesión de *wirin*. Un

⁶ “Arcoíris: Fenómeno óptico que presenta en forma de arco de bandas concéntricas los siete colores elementales, causado por la refracción o reflexión de la luz solar en el agua pulverizada, generalmente perceptible en la lluvia”. Real Academia Española. <https://dle.rae.es/arco#4Kix0xA> “*Relmü*: el arcoíris” (Augusta 1916: 196).

wirin se define como una “lista de color” cuando se utiliza en el contexto del dominio de lo textil.⁷ Esta “lista” materializa y expresa el color por excelencia. Como trazo se despliega según la voluntad de la tejedora, con la estética propia de un surco que se dibuja sobre un terreno y que se adapta a la topografía de un territorio.⁸ Formalmente un *wirin* es el opuesto a un *repü*, definido como un camino que marca una dirección específica, buscando un trazado directo entre dos puntos, irrumpiendo por sobre las conformaciones de un terreno y sus modulaciones.⁹

Así, desde lo estético, en una prenda tejida, un *wirin* es una experiencia de luz y color que se materializa en un trazo sinuoso y ondulante. Agrupados en el *relmü* de la tejedora, se constituyen en pura creación de luminiscencia colórica, siendo utilizada por las tejedoras bajo una doble significación. Por un lado, para materializar en lo textil los códigos estéticos, sociales y simbólicos que su cultura reclama, y por otro, para exhibir sus conocimientos y manejos del color en cuanto a los procesos de teñido y de combinación lumínica.

Las conversaciones y relatos de la maestra Agustina me enseñaron entonces que, en el mundo mapuche, el concepto *relmü* tiene varias acepciones. Existe el *relmü* como arcoíris del cielo en su expresión de arco de luz multicolor, existe el *relmüngen*, como iris del ojo, y por último, y lo que más nos importa en este caso, existe el *relmü* de la tejedora como arcoíris de colores propios de sus concepciones y habilidades técnicas para materializarlo a través de los procesos de teñido.¹⁰

CREACIONES Y EXPERIENCIAS DE LAS ARTES COLÓRICAS EN LAS PRENDAS TEXTILES MAPUCHE

Todos estos despliegues de las artes colóricas de las tejedoras tienen como objetivo la creación y producción de una estética textil particularmente *mapuche*, donde el *relmü* y los *wirin* constituyen recursos plásticos y visuales fundamentales para la definición de un espacio textil, así como para entregar un brillo especial a las superficies tejidas.

Un ejemplo específico lo constituye el *küpam*, vestido femenino. Esta prenda es un tejido en técnica de urdiembre, de forma cuadrada –rectangular, generalmente teñido de color negro– *küru*, una vez terminado [Figura 7].

⁷ “*Wirin*. El color, la lista de color. Ejemplo: *Flangpontro ngei, kelüwirin ngei; epüñpele inal meu niei ñi wirin*. Es una frazada blanca con listas coloradas; a ambos lados, a orillas tiene sus listas” (Augusta 1916: 265). Los nombres mapudungun de los colores principales son: *küru*, negro; *lig*, blanco; *kelü*, rojo; *chods*, amarillo; *karü* verde; *kalfü*, azul. Para más información de los significados de estos colores consultar Mege 1992: 66-68.

⁸ *Wirin*. Rayar, dibujar, surcar (con el arado) (Augusta 1916: 265).

⁹ *Repü*. El camino (Augusta 1916: 199).

¹⁰ *Relmüngen*. El iris del ojo (Augusta 1916: 196).



Figura 7.

Küpam, vestido femenino. Colección privada. Santiago.

En ese momento, en algunas ocasiones, su frontera textil se define por un cordón llamado *wültru*, que lo rodea en sus cuatro bordes, el cual es tejido en un *pichiwitral*, pequeño telar [Figura 8]. Su estructura textil está constituida por varias fibras de *domokal*, lana mujer y una fibra central de *wentrukakal*, lana hombre, conformando un haz de fibras –a veces de varios colores, a veces monocromático, rojo o azul– que como rayos luminosos y colóricos enmarcan el espacio negro y brillante del *küpam*.



Figura 8.

Detalle de un *wültru*, cordón para el *küpam*, tejido con *domokal* en rojo, verde y azul y *wentrukakal*, en color rojo. Colección privada.

Hoy en día, por la ausencia de recursos o por las pocas posibilidades de que las tejedoras realicen un tejido tan fino necesario para esta prenda, y que implica un gran trabajo, muchas veces las mujeres mapuche compran en el comercio una tela que presente un color y una textura similar a lo antiguos *küpam*, y entonces le agrega el *wültru* por todo su borde. La estética femenina se define así en un acto de vestidura con una prenda tejida que complementa la profundidad y el brillo de un negro intenso con el haz de luz de los colores que la rodea y limita en su contorno textil.

Otro ejemplo del color, y específicamente de los *wirin* como elementos estético-visuales que definen y encierran un espacio textil, lo encontramos en los artefactos tejidos para la casa, como las lama –alfombra– y en los artefactos tejidos para montar, como los peleros [Figura 9]. En estos artefactos se puede apreciar un espacio textil claramente limitado por varios *wirin*, dispuestos en combinaciones colóricas que generan un adentro y un afuera de acuerdo con una frontera específica de luz y color.



Figura 9.

A la derecha, tres *pichi lama*, pequeñas alfombras; a la izquierda, tres peleros para el caballo. Todos presentan en sus bordes dos o tres *wirin* de diversos colores. Colección Museo Nacional de Historia Natural. Santiago.

Pero indudablemente donde mejor se aprecia la potencia estética-colórica de los *wirin* como trazo y límite de un espacio tejido es en las mantas masculinas, los *makuñ*. Veamos dos ejemplos específicos. En el primero de ellos, los *wirin* se encuentran al interior del espacio textil, articulándose en la combinación con otros elementos visuales y de diseño, producidos de acuerdo con los diferentes procedimientos expresivos que maneja la tejedora, conocidos como *ñimin* y *trarün*¹¹ [Figuras 10 y 11].



Figura 10.

Wirikan ñimin neker makuñ. Manta decorada con tejido *ñimin* y trazos de colores. Colección Museo Nacional de Historia Natural, Santiago.



Figura 11.

Wirikan küla trarükan makuñ. Manta decorada con dibujos por teñido y trazos de colores. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

En estas imágenes de dos *makuñ* se puede apreciar cómo los *wirin* demarcan los espacios con motivos, separándolos categóricamente y visualmente de la pampa del textil, generando unas estéticas donde se combinan luces, brillos y sombras.

Un segundo ejemplo lo constituye un tipo específico de manta masculina, el llamado *wirikan neker makuñ*, cuyo espacio tejido está compuesto por varios *relmü* dispuestos a sus costados y su centro. Estas mantas constituyen un acabado ejemplo de las artes colóricas de una tejedora, ya que evidencian, casi como ninguna otra prenda textil, sus habilidades en los procesos de

¹¹ Para mayores detalles de estos procedimientos expresivos consultar Alvarado 1998. <http://www.cnct.cl/documentos/boletin3.pdf>

teñidos y su manejo del color. Los *wirin* no se mezclan, si no que se combinan y definen por contrastes colóricos y por sutiles variaciones en sus matices, evidenciando los expertos conocimientos de la tejedora en el arte del teñido de las fibras.



Figura 12.

Dos ejemplos de *wirikan neker makuñ*. A la izquierda con *relmü* constituidos por tonos de rojos y verdes. A la derecha, *relmü* constituidos por matices de rojo.

En estos ejemplos, tanto los *wirin* como los *relmü* como recursos visuales, expresivos y estéticos ordenan, definen y destacan diversas zonas de una prenda tejida, otorgándole profundas significaciones culturales y sociales.

TINTES, FIBRAS Y LUZ, Y LAS ARTES COLÓRICAS DE UNA *DÜWEKAFE*

Los relatos que la papai Agustina me hizo en esos años, allá en su casa en Quetrahue, siempre bajo su cálida hospitalidad, no solo me dieron la posibilidad de compartir sus conocimientos como *düwekafe* sobre tintes, fibras y luz, sino que, fundamentalmente, me permitieron comprender cómo se materializan las concepciones estéticas y expresivas de las artes colóricas de una maestra tejedora en todo el complejo proceso de creación y producción de un textil, considerando el hilado de la fibra, los complejos procesos de teñido y, finalmente, el trabajo del urdido y tejido. No debemos olvidar que los textiles mapuche son tejidos de cuatro orillas, por lo tanto, una vez terminado el tejido son inmediatamente utilizados en el ámbito de la indumentaria, la vida doméstica y los usos ecuestres. Así, los procesos que comprometen la creación

y producción de una prenda textil presentan una continuidad, donde cada etapa compromete la transformación de la materia lana con sus consecuencias formales. En estos procesos, entonces, el color tiene un papel fundamental para las estéticas y las significaciones que presentará como prenda tejida.

Bajo estas consideraciones, los *wirin* y los *relmü* como procedimientos expresivos que forman parte de las artes colóricas de una tejedora, junto a la presencia del color y la luz en las distintas prendas tejidas mapuche, adquirieron para mí nuevas dimensiones e implicancias. Todo se complejizó y llenó de luminosidad, las piezas de todas aquellas colecciones textiles que he tenido oportunidad de conocer en diversas instituciones comenzaron a brillar con nuevos matices y significaciones. Claramente pude percibir cómo los conocimientos y concepciones de una *düwekafe* sobre tintes y fibras adquirían formas y volúmenes concretos, materializando sus experiencias de color y de luz, donde la modificación colórica de la fibra por los tintes, al definir fronteras y brillos, se constituyen en las particulares estéticas de lo *mapuche*, sobre todo en las mantas masculinas.



Figura 13.

A la izquierda, un *sañi wirin trarükan makuñ*, manta con toda su superficie decorada por teñido y con *wirin* en sus costados. Exposición "Ponchos del Bicentenario", Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires. 2017. A la derecha, un *Wirikan ñimin küla trarükan makuñ*, manta decorada con tres franjas de teñido, con tejido *ñimin* y con *wirin* a los costados de cada una de ellas. Colección privada. Santiago.

Entonces, el color y la luz pasan a ser parte fundamental de unas estéticas de la vestidura, tanto para el mundo ecuestre como para los espacios domésticos, pero por sobre todo para el ámbito de las indumentarias donde hombres y mujeres *mapuche* requieren usar y exhibir cuerpos adornados.

Este acto de vestidura, estos cuerpos adornados, tienen especial significación dentro del mundo y la cultura *mapuche*, donde una forma de comunicar identidades, pertenencias a linajes y posiciones dentro de una compleja red social se manifiesta en la indumentaria como una forma de presencia frente al otro. Y estas condiciones quedan en evidencia en lo que alguna vez me dijo Doña Agustina: “Cada hombre tenía escrito en su manta lo que él era”.



Figura 14.

Conjunto de diversos *makuñ*. Exposición “Los pampas: Arte y cultura en el siglo XIX”. Fundación PROA, Buenos Aires. 2010-2011.

Así, las artes colóricas de una *düwekafe* con su extraordinario manejo de tintes, fibras y luz son parte de los procedimientos expresivos y estéticos para producir una variedad de mantas tan maravillosas como las que se aprecian en estas imágenes. Su extraordinario arte para el manejo no solo de las técnicas, sino sobre todo del color, sus matices y luminosidades, proviene de un conocimiento adquirido desde niñez, transmitido de generación en generación, pero donde se combinan sabiamente las tradiciones textiles con las capacidades creativas de cada maestra.

Al seguir el hilo de estas tradiciones textiles inevitablemente se llega hasta *Llaliñ kuse*, la gran madre araña del arte del tejido. María Teresa Curaqueo Loncon, maestra tejedora de la comunidad de Ragintuleufu, cerca de Nueva Imperial (Región de La Araucanía, nos cuenta que *Llaliñ kuse* es “[...] una mujer

clara de cabellos de distintos colores, que lucía entera de plata [...]”, y agrega “[...] esa mujer trajo el color, trajo el tejido [...] la fuerza de la mujer del color, que trajo el color”. Sus palabras testimonian cómo el arte del tejido aparece profundamente relacionado con el color y sus cualidades estéticas de brillo y de luz como parte de una poderosa fuerza (Curaqueo 2002: 64).



Figura 15.

Manos de la maestra tejedora María Teresa Curaqueo Loncon, comunidad de Ragintuleufu, cerca de Nueva Imperial, Región de La Araucanía. En Voces Mapuche. *Mapuche dungu*. Museo Chileno de Arte Precolombino. 2002. Fotografía Nicolas Piwonka.

Sin duda, la maestra Agustina Huilcaman, como *düwekafe*, conocía y poseía esa fuerza del color y la luz de *Llaliñ Kuse*... tal vez, alguna parte de esa increíble fuerza se quedó aquí en mi corazón bajo el sonido de su voz y sus relatos... al menos así lo espero, así como espero que, a partir de estas reflexiones, también quede en el corazón de quienes las lean.



Figura 16.

Maestra tejedora, *düwekafe* Agustina Huilcaman. Muestra de Artesanías Universidad Católica. 1995. Santiago.

REFERENCIAS

- ALVARADO, MARGARITA, 1998. Articulaciones y procedimientos expresivos en el textil mapuche: un análisis desde la estética. *Boletín N° 3*, Comité Nacional de Conservación Textil, pp. 43-57. Santiago <http://www.cnct.cl/documentos/boletin3.pdf>
- AUGUSTA, FRAY FÉLIX JOSÉ, 1916. Diccionario Araucano-Español. Español-Araucano. Santiago: Imprenta Universitaria. <https://archive.org/details/diccionarioarauco1fluoft/page/n5/mode/2up?q=arco+iris>
- CURAQUEO LONCON, MARÍA TERESA, 2002. Nací para ser tejedora. En *Voces Mapuche - Mapuche Dungu*, pp. 59-80. Editores Carlos Aldunate y Leonel Lienlaf. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago. http://precolombino.cl/archivos_biblioteca/publicaciones-en-pdf/libros-de-arte/voces-mapuches/voces-mapuches-06.pdf
- MEGE, PEDRO, 1992. Colores de América. En *Colores de América*, pp. 65-69). Editores Francisco Gallardo y Luis Cornejo. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago. http://precolombino.cl/archivos_biblioteca/publicaciones-en-pdf/libros-de-arte/colores-de-america/colores-de-america-06.pdf

BUSCANDO LOS ORÍGENES DEL COLOR ROJO DE LAS FRAZADAS CON FLORES DE CHILOÉ

Trinidad Flaño M.¹

RESUMEN

En este trabajo se presentan antecedentes que plantean y cuestionan posibles orígenes y significados del color rojo como color principal utilizado en la elaboración de las frazadas con flores de Chiloé. Las frazadas, antiguamente sobrecamas, son textiles que se hicieron por siglos en Chiloé y que actualmente se han dejado de elaborar. Producto de varios estudios se ha podido observar la gran riqueza de técnicas y diseños que se desarrollaron a lo largo del tiempo. A partir de estos conocimientos han surgido varias líneas de investigación.

PALABRAS CLAVE:

- Chiloé
- Textiles
- Patrimonio
- Color
- Tintes
- Rojo

¹ Ingeniera agrónoma / Investigadora textil.
www.chiloemuseovivo.cl - trinidadflano@gmail.com

ABSTRACT

In this paper we present a research background that raises and questions possible origins and meanings of the red color as the main color used in the elaboration of the blankets with Chiloé flowers. The blankets, formerly bedspreads, are textiles that were made for centuries in Chiloé and that have now been discontinued. As a result of several studies, it has been possible to observe the great richness of techniques and designs that were developed over time. From this knowledge several research lines have emerged.

KEY WORDS:

- Chiloé
- Textiles
- Heritage
- Color
- Dyes
- Red

TRADICIÓN TEXTIL DE CHILOÉ

Muy poco se sabe de la historia textil de Chiloé (sur de Chile), existen registros de que a la llegada de los españoles ya existían tejidos, pero se desconoce cómo se hacían. Estos tejidos se confeccionaban con pelo de llama, que fue exterminada y reemplazada por las ovejas introducidas por los conquistadores.

Durante la colonia la confección de tejidos y la elaboración de tablas fueron las principales actividades con que la población indígena debió pagar tributos a los españoles bajo el sistema de encomienda.

Los tejidos también fueron parte importante del comercio que existía, principalmente, con Perú. Del continente llegaba azúcar, sal, añil, entre otros, mientras del archipiélago salían principalmente: maderas nobles, pescados, jamones y tejidos.

Existen relatos que nos dan luces de los tipos de tejidos que se hacían y del uso del telar en forma vertical desde hace siglos. “En quanto á texidos, [...] Los que hacen en Chiloé son todos de lanas: [...] Estos son trabajos de solas las mujeres [...] Extienden todo el urdiembre, y lo aseguran en solo unos palos, y tomando y dexando hebras con los dedos, forman todas las labores. De este modo hacen también las colchas, o sobrecamas, que

llaman Bordadas, y lo son en realidad, por los dibuxos grandes y muy curiosos, con variedad de colores, que echan en ellas". (González de Agüeros 1789: 127-129).

En 1880 aproximadamente comienza un éxodo masivo de chilotes hacia Magallanes, Aysén y la Patagonia argentina en busca de trabajo en las estancias ganaderas o para colonizar la región, lo que genera un estrecho vínculo con esta zona y al acceso a lanas de muy buena calidad.

En la década de los sesenta Castro es declarado Puerto Libre de Impuestos, esto implica la llegada de muchos productos que afectan la moda y los gustos de la población.

Finalmente, en la década de los ochenta, se instala en Chiloé la industria salmonera, lo que se traduce en grandes cambios de toda índole: económicos, sociales, culturales y ambientales.

Las tejedoras

Así como los textiles han formado parte importante de la historia de Chiloé, el oficio de tejedora ha estado íntimamente ligado a lo femenino. Es parte constitutiva de su identidad de género.

Las mujeres han sido portadoras y transmisoras de este patrimonio de generación en generación.

Desde tiempos inmemoriales las mujeres con sus tejidos han cobijado, vestido y adornado sus casas. Esta actividad ha permitido a muchas mujeres enfrentar la pobreza, sacar a sus familias adelante, educar a sus hijos y aportar en sus hogares, ganar independencia y autonomía.

El *kelgwo*

El telar de Chiloé llamado *kelgwo*, aunque es muy parecido al telar mapuche por su estructura y por las piezas que lo componen, se diferencia completamente en su uso. Mientras el *witral* mapuche se teje de manera vertical, el *kelgwo* se utiliza de manera horizontal, tradicionalmente instalado a ras de suelo.

Es un telar único en Chile, legado del profundo mestizaje que existió en Chiloé, un patrimonio de estas tierras que cada día es menos utilizado.

LAS FRAZADAS CON FLORES DE CHILOÉ

De toda la producción textil que existió en Chiloé, mucho se ha perdido o queda solo en recuerdos, pero existe un tipo textil que gracias a su calidad y uso aún nos permite maravillarnos con objetos que fueron hechos un siglo atrás. Se trata de las Frazadas con Flores de Chiloé [Figura 1]. Estos textiles no son fáciles de ver para quienes no forman parte de una familia tradicional de Chiloé. Aunque originalmente deben haber sido utilizadas como cubrecamas, su uso actual como frazada las mantiene escondidas entre las capas de las camas, y a la vez protegidas.



Figura 1.

Detalles de Frazadas con Flores de Chiloé. Registro Trinidad Flaño.

METODOLOGÍA

Entre los años 2013 y 2016, en las comunas de Chonchi, Puqueldón y Castro. Se hace trabajo de registro fotográfico de frazadas y se consulta a sus dueños acerca de las historias y recuerdos asociados a cada pieza textil, reuniendo un catastro de más de 150 textiles, de los cuales 100 fueron frazadas con flores.



Figura 2.

Tejidos encontrados en la casa abandonada de la tejedora Rosa Macías, sobrinas nietas de la tejedora aparecen en la imagen tomada en Quinched, comuna de Chonchi, en el 2014.

En el año 2014, se inicia en paralelo el estudio de las técnicas utilizadas en la elaboración de estas frazadas. Algunas aún vigentes en Chiloé, otras desaparecidas. Trabajo en estrecha comunión con las artesanas, metodología de observación y otra de repetición.

En el 2017 se conforma una colección de frazadas que son conservadas y expuestas en diversas exposiciones dentro de Chiloé.

CARACTERÍSTICAS DE LAS FRAZADAS CON FLORES

Las frazadas con flores son tejidos de una pieza, su mayoría de media plaza (180 x 140 cm) con variaciones, elaboradas con hilados de una hebra, siendo el hilado de urdiembre notoriamente más torcido y fino que el de la trama.

Están tejidas con dos ligamentos principales:

- El *punto sabanilla*, nombre local que se le da al *punto liso* o *tafetán*
- *Tres tramas*, también conocido como *punto frazada*.

En cuanto a las terminaciones, todas las frazadas de este catastro tienen terminación sin flecos. Para lograr esto existen dos técnicas:

- *Dipe*, sin cortar la urdiembre, el tejido una vez urdido debe desmontarse del telar y volver a amarrarse a los *kelgwos*, con un hilo anexo que pasa por entre los hilos de urdiembre con una aguja.
- Cortando la urdiembre al finalizar el tejido, y luego doblando y cosiendo los bordes para esconder los flecos.

Existen dos técnicas de representación:

- *Felpa* o *pelo anudado*, técnica muy parecida a la utilizada en alfombras, pero hebra doble y cortado muy corto.
- *Huecho*, un tipo de *brocado* muy singular dentro del que se pueden observar algunas variaciones.

En la medida que ha avanzado la investigación, se ha podido establecer dos grupos principales de frazadas:

FRAZADAS DE PELO	FRAZADAS DE BROCADO
Técnica estructural es de tejido liso	Técnica estructural es de tejido liso o tres tramas (punto frazada)
Terminación sin flecos (urdiembre cortada, doblada y cosida)	Terminación sin flecos con urdiembre continua (DIPE) o cortada y cosida
Base blanca y diseños de colores vivos teñidos con anilinas	Base blanca o a cuadros (cajones)
Diseños de distribución espacial muy simétrica, tanto en el sentido horizontal como en el vertical, muy relacionados a los patrones de punto cruz	Diseños más geométricos distribuidos simétricamente en los cajones. Diseños más orgánicos en los bordes (CENEFA) y un espacio libre en el centro
Más recientes, de entre 40 y 70 años de antigüedad	Fácilmente llegan a los 80 años de antigüedad, pero sus orígenes se pierden en los recuerdos

Tabla 1.

Tabla comparativa entre grupos principales de frazadas.

COLOR

Todas las frazadas catastradas son tejidas con lana blanca con aplicaciones de colores; entre los más usados están el rojo, el rosado, el verde, el amarillo, y los menos usados son: el anaranjado, el azul, el blanco y el marrón. Por lo brillante e intenso de los colores aplicados en las tinciones, se intuye un origen químico.

Es notorio dentro de las frazadas que se logran identificar como más antiguas el predominio del rojo. De un registro de 59 frazadas de huecho, 54 utilizan rojo, 24 de estas utilizan solo rojo y degradaciones de este (rosado), y 14 utilizan exclusivamente rojo.

Este claro predominio del rojo plantea varias preguntas: ¿Por qué el predominio de rojo?, ¿cuál es su significado?, ¿cuál es su origen?

NUEVOS ANTECEDENTES

Dentro de los primeros registros es difícil determinar edades de las frazadas más antiguas, solo dos logran estimar su origen cercano a los 100 años.

Luego, gracias a nuevos trabajos, específicamente una exposición de frazadas que realiza Andrea Rojas, del Departamento de Cultura de la Municipalidad de Quemchi, llamada "Frazadas con historia" en diciembre del 2017, es posible datar frazadas. Con la idea de sumar los años de los textiles expuestos, hacen el seguimiento de las edades de cada una de las frazadas, logrando identificar frazadas de 115 y 120 años de edad, que les da un año de origen entre el 1900 y el 1890.



Figura 3.
Frazada exposición
"Frazadas con historia".
Edad estimada de 115 años.



Figura 4.
Frazada exposición
"Frazadas con historia".
Edad estimada de 120 años.

Junto con estos datos aparece una fecha posible para la llegada de las anilinas al archipiélago, cito: "la hiladura, y el teñido con arbustos y plantas del lugar, aunque esto último ha variado por la utilización de anilinas a partir del 1920, lo que produjo nuevos juegos de figuras y colores" (Jiménez y Mansilla 2010).

Si en verdad las fechas no son reales, ¿por qué el predominio de este color? Tema que queda abierto.

Pero, si estas fechas fueran correctas, entonces, ¿con qué se teñía el rojo?

POSIBLES ORÍGENES DEL ROJO

Actualmente en Chiloé existe una gran cantidad de plantas utilizadas para teñir que dan una gran gama de colores, pero ninguna de ellas da el color rojo.

Dentro de la literatura, los cronistas mencionan algunas plantas para la obtención del rojo. Vásquez de Acuña en 1960 menciona la obtención del rojo con cocimientos de salvado con “ralbún”. Alejandro Malaspina, a finales del 1700, menciona el uso de “quintral”, “culli” y “tinta” con zumo de manzana y vinagrillo. Luego, Oreste Plath en 1973 agrega un posible nombre científico al “culli (*Oxalis supp*)”.

Todas esas plantas están presentes en Chiloé, pero no se usan para teñir, a excepción del quintal, con el que se obtienen tonos tierra y grises.

Otra línea posible está dada por el intenso intercambio que existió entre Chile y Perú (actual) durante la colonia. Perú era una zona productora de cochinilla, elemento muy valorado durante ese tiempo. De este intercambio hay registros donde aparece el añil como un producto importado a Chiloé, pero a la fecha no se han encontrado registros de cochinilla o grana, aun así es otra posibilidad que se abre para ser evaluada.

PROPUESTAS DE TRABAJO

Tomando la pregunta sobre el origen del color rojo, y a partir de los datos anteriores, se sugieren tres métodos prácticos:

- Hacer pruebas con las distintas plantas y métodos que aparecen en la literatura, cruzándolos con experiencias que se han realizado sobre el relbún en la Araucanía.
- Realizar pruebas de color con cochinilla.
- Hacer análisis científicos para la caracterización de tintes en fibras textiles. Específicamente Análisis de espectroscopía vibracional Raman e Identificación de espectro para la caracterización de los componentes del tinte investigado que, por comparación, permitan identificar el origen de los teñidos de las frazadas identificadas como las más antiguas.

REFERENCIAS

- CÁRDENAS, RENATO, DANTE MONTIEL VERA y CATHERINE GRACE HALL, 1991. *Los chonos y los veliches de Chiloé*. Santiago: Ediciones Olimpho.
- ERCILLA Y ZUÑIGA, ALONSO, 2012 [1574]. *La Araucana*. Santiago: Quilombo Ediciones.
- GONZÁLEZ DE AGÜEROS, Fray Pedro, 1789.
- JIMÉNEZ, PATRICIA y MARCIA MANSILLA, 2010. *Artesanías tradicionales chilotas - textiles ornamentales*. Folleto, extraído de: <http://chiloe.omeka.net/items/show/57>
- LIRA, MARÍA JOSÉ y TRINIDAD FLAÑO, 2012. *Artesanos de Chiloé*. China: Origo.
- MALASPINA, ALEJANDRO y JOSÉ BUSTAMANTE, 1885. *Viaje político-científico alrededor del mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida, al mando de los capitanes de navío Don Alejandro Malaspina y Don José de Bustamante y Guerra, desde 1789 a 1794*. Madrid.
- MONTIEL, DANTE, 2013. *Origen y Formación de la singularidad cultural de Chiloé*. En: Osvaldo Rodríguez y Zenaida Suárez (eds.). *Insularidad e imaginario intercultural en Canarias-Chiloé (Ecos de un Encuentro)*. Concepción: Ediciones LAR.
- PLATH, ORESTE, 1973. *Arte tradicional de Chiloé*. Museo de Arte Popular Americano. Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes, Santiago de Chile. *Cuadernos de divulgación N° 3*.
- URBINA BURGOS, RODOLFO, 2009. El modo de comerciar de los chilotes a fines del siglo XVIII. *Cultura de & desde Chiloé* 23: 65-95
- VÁSQUEZ DE ACUÑA, ISIDORO, 1960. Artesanía Textil de Chiloé. *Cultura de & desde Chiloé* 7, 1987.
- VV. AA., 2007. *Textiles de Chiloé*. Ancud: Museo Regional de Ancud. Catálogo de exposición.

LOS COLORES DEL LIMARÍ

RELATO TESTIMONIAL DEL PROCESO DE CREACIÓN DEL TAPIZ COMUNITARIO, DURANTE LA XXXII REUNIÓN DEL COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL, EN LA CIUDAD DE OVALLE, EL AÑO 2018.

Daniela Pizarro¹

En memoria de Tomasa Tabilo

URDIR PARA PODER TEJER

La realización de este tapiz comunitario responde a una petición levantada en la asamblea del Comité el año 2017, en Valdivia, donde se propuso construir un textil comunitario en la próxima reunión.

El directorio solicitó mi colaboración desde el inicio del proceso de creación. Las primeras reuniones de coordinación fueron en marzo del año 2018 en Santiago, donde definimos el tipo de invitación que se extendería al resto de las socias y los socios, y concluimos ampliar la invitación a la comunidad en torno al Museo del Limarí, como también a quienes asistieran a la reunión.

¹ Artista e investigadora autónoma. Archivo emotivo.
negridellabici@gmail.com

Nuestra convocatoria interna “invitó a las socias y socios del comité a celebrar el trabajo común en torno a las fibras, invitando a recordar la urdimbre que somos, como una manera de celebrar el trabajo y el compromiso colectivo del Comité, que reúne a distintas especialidades, oficios y miradas a los textiles durante más de 30 años”. Convocamos abiertamente a la comunidad a construir una paleta de color del territorio del Limarí, sumándonos así al tema de esta reunión: el color.

Junto al Museo se realizaron conversaciones de coordinación previa por correo electrónico, y una visita presencial en la cual se decidió convocar a comunidades organizadas y agrupadas previamente en torno al Museo, y solicitar a la agrupación Arte entre Cerros, de Huatulame, que nos facilitaran dos sesiones de teñido abiertas a la comunidad.

TEJER EN COMUNIDAD

La convocatoria realizada al territorio alrededor del Museo invitaba a la comunidad a realizar un textil comunitario a partir de una actividad previa de intercambios y aprendizajes de los tintes naturales.

El lunes 8 de octubre fue nuestra primera sesión para conocernos, explicar la propuesta de trabajo y aclarar dudas respecto al proceso de creación común. La primera en tomar la palabra fue Tomasa, profesora de cestería de muchas de las participantes del grupo, madre de 10 hijos y artesana, quien nos contó que “le gustaba hacer con las manos, enseñar y aprender”. Marcela, oriunda de Santiago, pero hace 30 años en Ovalle, se interesó en la totora y en la cerámica.

“Me apego mucho a mi arte”, dijo Marta, quien asiste a varios talleres, es certificada en totora y comparte con el grupo que le gustaría vender sus creaciones. Varias conversaron sobre el hecho de que en la Junta de Vecinos La Estación habían aprendido cerámica, palillo, bordado, crochet y mosaico. El grupo de la junta de vecinos se reunía en el Museo a la espera de la entrega de la sede a la comunidad.

Teresa nos contó que le gustaba bordar, al igual que a Silvia. Victoria, que le gustaba el crochet. Juana se interesaba más por el tejido a palillo y crochet. Raquel, oriunda de Chuquicamata, trabajó 35 años en el hospital de Ovalle, y se inclina por la pintura sobre tela.

Se abrieron muchas interrogantes. ¿Por qué se es artesana? ¿Se estudia? ¿Se es autodidacta?

Al final de la reunión, hablamos del clima.

Nuestra segunda sesión la guio la artesana Vilma, de Arte entre cerros, quien en una pequeña introducción nos contó que lo primero que aprendieron junto a su agrupación fue a hilar, y que juntas realizan todo el proceso de la lana. Cuando nos contó cómo se acercó a los tintes, nos dijo: “Nosotras buscamos teñir”.

Vilma nos recomendó desde su experiencia a “ir más allá, que no nos quedáramos con esto no más...”, contándonos que ella se internaba en el cerro con un termo de agua caliente a buscar plantas.

Para los talleres de teñido, una de las vecinas (la expresidenta de la Junta de Vecinos La Estación) nos facilitó una cocinilla y un fogón.

Durante las sesiones de teñido compartimos afuera del Museo, alrededor del fogón. La comunidad definió que los “Colores del Limarí” eran: Azul del cielo; verde del pimiento, algarrobo, espino, litre; y café de los cerros y la tierra. Las flores (alcaparras amarillas, ñañaucas amarillas y rojas, azulilla, cebollín y cactus). Los minerales (cobre, oro, turquesa, lapislázuli, cuarzos blancos y rosados). Viñedos (pisco y vino). Aves (loro y trichahue). Petroglifos del Valle del Encanto. Parques y reservas de selva valdiviana. Parques eólicos. Tranques o espejos de agua (La Paloma, Recoleta y Cogotí). Valles y la crianza de caprinos para la producción de quesos. Los ríos (los que aún tienen agua y aquellos desaparecidos, pero que viven en la memoria).

Teñimos crea, y todo lo que podíamos teñir.

Al cerrar nuestras sesiones, dividimos la crea teñida y nos inscribimos con distintos bordados para nuestro textil.

CERRAMOS CONVERSANDO DEL AGUA

El miércoles de esa semana, el tercer taller fue una mixtura entre quienes habíamos compartido las dos primeras sesiones de teñido y el grupo que asistía a la reunión del Comité. Fue una sesión de reconocimiento, donde llegaban investigadoras, artistas y artesanas desde distintas partes de Chile, Argentina, Uruguay y México.

La experiencia colectiva a través de la toma de decisiones bajo modalidad de “asamblea” es parte de una metodología desarrollada a lo largo de mi experiencia realizando piezas textiles comunitarias. En el caso de Ovalle, estamos hablando de una creación comunitaria que por un lado tuvo la participación de comunidades organizadas alrededor del Museo del Limarí (Grupo de Cestería y Junta de Vecinos La Estación) y, por otro lado, socias y socios del Comité y quienes asistían a la reunión. Estas identidades colectivas son las que construyeron el tapiz comunitario.

Al comenzar a cerrar nuestras jornadas, fuimos colectivizando nuestros trabajos personales. Paso a paso ejercitando la generosidad de entregar nuestro fragmento textil para construir la pieza colectiva.

Finalizamos nuestras sesiones, pero no logramos cerrar el textil, el que quedó en custodia del Museo.

LOS APRENDIZAJES DE LAS TERMINACIONES

Los procesos comunitarios de construcción textil son instancias de mucho aprendizaje, en cada creación se renuevan, refuerzan y transforman las metodologías, evidenciando que cada proceso de creación es la manifestación de las particularidades de cada contexto, evidenciando las sensibilidades de quienes son parte del proceso de creación. Cada territorio es una comunidad con características e identidades propias. Los textiles comunitarios son testimonios colectivos, donde no podemos hablar de “procesos exitosos” ni de “fracasos”.

El 14 de febrero de 2019 regresamos a Ovalle. Previamente, llamamos por teléfono a quienes habían sido parte del proceso de creación en el mes de octubre.

Al extender el textil, observamos que algunas piezas no estaban. Fue harta la tristeza y la desilusión. ¿Quién saca fragmentos de un proceso? ¿Es que no está claro que estos fragmentos son una creación colectiva en potencia?

Hasta esa fecha yo no instalaba como parte de mi metodología de trabajo la construcción de un protocolo para resguardar y salvaguardar al colectivo y a las piezas generadas en comunidad. Luego de lo sucedido en Ovalle, dejé de trabajar durante varios meses. Comencé una itinerancia en el Museo Mapuche de Cañete, donde aprendí a aceptar lo sucedido en Ovalle como parte de la construcción de una metodología que abraza y crece desde el proceso. Agradezco mucho a la directora del Museo, Juana Paillalef Carinao, a la conservadora Monica Obreque Guirriman y a la encargada de educación, Rosa Huenchulaf Cayuqueo, quienes nutrieron mi visión y alentaron a perseverar en el oficio comunitario en torno al textil.

El 13 de septiembre del año 2019 convocamos a quienes habían sido parte del proceso en octubre del 2018. Por primera vez logramos dialogar en torno a la desaparición de parte de las piezas y marcamos con puntadas simples a los fragmentos faltantes. Esta última decisión fue discutida previamente en reuniones con Ruth Vuskovic Céspedes, con quien nos reunimos a conversar y a mirar el textil, y juntas decidimos proponer al grupo “marcar las ausencias”. Al cerrar esta jornada, Catalina Rivera Sánchez junto a Francisca Contreras Carvajal realizaron el acta de ingreso del textil al depósito del Museo en Ovalle, con el nombre de “Creación colectiva agrupaciones asociadas al Museo del Limarí y Comité Nacional de Conservación Textil”.

NO IMAGINAMOS LO IMPORTANTE QUE SON LOS CIERRES HASTA QUE NO PODEMOS CERRAR

Han pasado casi tres años desde la creación del textil comunitario en el Museo del Limarí de la ciudad de Ovalle, la pandemia no ha permitido que el trabajo sea exhibido. Durante el año 2020 se realizó un set de postales que buscaban acercar a la comunidad parte del proceso, intentando no perder el vínculo a pesar de no poder reunirnos en torno al ritual de cierre.

Este testimonio busca reconocer a las manos y a las intenciones de quienes fueron parte de este proceso de creación, a quienes ayudaron a mirar el textil, dialogando en torno a la dolorosa ausencia y sosteniendo estos tres años de proceso comunitario.

Durante nuestra última reunión presencial en Ovalle, en septiembre del 2019, parte del grupo compartió las ganas de “ver el textil” exhibido. Al preguntarles por el lugar, se propuso en primera instancia el Museo, ya que es el lugar donde el textil nació; luego nombraron a la sede de la Junta de Vecinos La Estación, el Mercado de Ovalle, la sala de espera del consultorio ubicado al costado del Museo, y apareció la inquietud de itinerar el textil por distintas localidades de la provincia del Limarí.

Este testimonio guarda muchos afectos, un proceso comunitario siempre es una instancia de generar vínculos, personalmente fue un inmenso honor acompañar a mujeres que habían trabajado junto a mi abuela en el hospital de Ovalle, y guardaré siempre en mi corazón a la artesana Tomasa, quien envolvía el ambiente con una sonrisa inmensa, llena de cariño, alegría y un amor infinito a la cultura diaguita; de su voz escuché relatos de autodeterminación territorial, y en nuestro textil vivirá para siempre su memoria.

Nota

Las fotografías que acompañan estos testimonios fueron tomadas por distintas personas en el Museo de Ovalle, en diferentes momentos de la realización de esta actividad.









TAPIZ COMUNITARIO. OVALLE 2018.

Trabajo en conjunto del Comité Nacional de Conservación Textil y Comunidad cercana al Museo del Limari.

Comunidad de Ovalle
 Arte entre cerros, Huatulama
 Junta de Vecinas de Barrio La Estación
 Grupo de Tatora y de Arpillera de Museo del Limari
 Grupo Renacer Contigo (CESFAM Dr. Marcos Macuada)
 Grupo de Autoayuda Santosha (CESFAM Dr. Marcos Macuada)



TAPIZ COMUNITARIO. OVALLE 2018.
