

XXXVI Y XXXVII REUNIÓN ANUAL

COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL

COMITÉ
NACIONAL DE
CONSERVACIÓN

Textil



2023:

COMPARTIENDO EXPERIENCIAS TEXTILES

Museo Gabriela Mistral de Vicuña,
Coquimbo - 1 al 4 de Noviembre

2024:

COLECCIONES TEXTILES:

CREACIÓN, INVESTIGACIÓN, MEDIACIÓN Y CONSERVACIÓN

Museo Histórico de Santiago,
Santiago de Chile - 6 al 8 de Noviembre

XXXVI Y XXXVII REUNIÓN ANUAL

COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL



ACTAS 2023

XXXVI Reunión del Comité
Nacional de Conservación Textil

Compartiendo Experiencias Textiles

1 al 4 de noviembre
Museo Gabriela Mistral de Vicuña,
Región de Coquimbo

ACTAS 2024

XXXVII Reunión Anual Comité
Nacional de Conservación Textil

*Dialogando con Colecciones Textiles:
Creación, Investigación, Mediación
y Conservación*

7 al 8 de noviembre,
Museo Histórico Nacional, Santiago.

Comité Editorial

Ana María T. Rojas Zepeda
Soledad Hoces de la Guardia Chellew

Diseño y Diagramación

María Loreto Pavez H.

Portada:

Detalle cuello de poncho tejido por Silvia
Pérez Rojas, artesana de Chapilca.
Fotografía Soledad Hoces de la Guardia

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

ÍNDICE

6 •

PRESENTACIÓN

2023

8 •

LA LANA:
UNA MATERIA PRIMA TEXTIL ÚNICA.
Sandra Coppia A.

26 •

ESCENAS RECORTADAS:
CONSERVACIÓN E INVESTIGACIÓN DE UN TAPIZ “TENIERS”.
Lucila Pessoa y Juliana Ullua

2024

39 •

SOMBREROS FEMENINOS EN LA COLECCIÓN TEXTIL Y VESTUARIO DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL: UNA INVESTIGACIÓN EN MARCHA.

Sara Acuña A. y Emilia Müller G.

51 •

MUGICA, TEXTILES DE FE Y LUCHA: DOCUMENTACIÓN Y CONSERVACIÓN DE VESTIMENTA LITÚRGICA EN LA EX VILLA 31.

Silvana Di Lorenzo y Lucila Pesoa

62 •

COMPLEMENTO QUE PERDURA: USO DE PIGMENTOS DE TIERRA Y BARROS JUNTO A PLANTAS TANINAS PARA TEXTIL.

Pilar Godoy C.

74 •

HILOS Y AGUJAS: EL LUGAR DEL BORDADO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA MIGRANTE DE MUJERES Y DISIDENCIAS EN ALEMANIA.

Liz Nataly León O.

82 •

INDUMENTARIA DE USO ACADÉMICO EN EL ESPACIO COLONIAL DE CÓRDOBA: NORMATIVAS Y RASGOS DISTINTIVOS.

Bibiana Ramonda

93 •

TRAMA INSURGENTE:

PUBLICACIONES TEXTILES EXPERIMENTALES COMO
SOPORTE PEDAGÓGICO DECOLONIAL.

Sara Salazar D.

101 •

**VALORIZACIÓN DE LAS ARPILLERISTAS DE LA REGIÓN
METROPOLITANA, ENTRE 1974 Y 2023. HISTORIAS
DETRÁS DE LA COLECCIÓN DEL MMDH.**

Verónica Sánchez U.

114 •

**TEXTILES EN EL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA
NATURAL (MNHN).**

Yasna Sepúlveda G.

124 •

**TEXTIL ANDINO EN ARGENTINA:
COLECCIÓN STAUDE.**

Celestina Stramigioli

140 •

**EXPERIENCIA DE LIMPIEZA CON BICARBONATO
DE SODIO SOBRE LA SUPERFICIE TEXTIL DE LA
OBRA "HISTERIA PRIVADA/HISTORIA PÚBLICA"
DE VOLUSPA JARPA.**

Bernardita Tagle V.

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 el país, sean éstas de origen arqueológico, histórico, etnográfico y/o contemporáneo. Desde su fundación, cada año se realiza la Reunión Anual, con el propósito de gestar un espacio de intercambio en torno a las últimas investigaciones, proyectos y acontecimientos realizados por los diversos investigadores, profesionales o exponentes en el ámbito del patrimonio textil generando un espacio multi y transdisciplinario y que involucra lo textil en sus más diversas manifestaciones. La presente publicación entrega una compilación y edición de los trabajos de investigación presentados en formato de ponencia en las reuniones anuales XXXVI y XXXVII.

“Compartiendo Experiencias Textiles” fue el tema que convocó a la XXXVI Reunión Anual que se llevó a cabo el año 2023 entre el 1 al 4 de noviembre con sede en el Museo Gabriela Mistral de Vicuña, Región de Coquimbo. El enfoque principal de esta reunión fue actualizar el conocimiento del trabajo artesanal de la zona y sus diversas manifestaciones lo que implicó contacto con artesanas, artistas y grupos locales que se dedican al hilado y al tejido. En paralelo asistimos a la exposición de arte textil de nuestra socia Paulina Brugnoli, “Camino tejido -caminemos tejiendo”, en el Museo Histórico Gabriel González Videla, en La Serena e hicimos una visita en terreno a las localidades de Chapilca y Varillar.

Al siguiente año, 2024, bajo la convocatoria “Dialogando con colecciones textiles: creación, investigación, mediación y conservación”, la XXXVII Reunión Anual tuvo lugar en el Museo Histórico de Santiago del 6 al 8 de noviembre. La temática abordó avances en dichos ámbitos a nivel nacional e internacional. Las actividades incluyeron una visita al Museo Nacional de Historia Natural en la que fueron presentados algunos ejemplos representativos de la colección textil del Museo, una visita al Museo Taller en la que se inauguró una nueva sede para el Centro de Documentación del CNCT y un Taller de hilado en huso dictado por la especialista Mónica Bravo.

Las Actas del Comité son un permanente esfuerzo para que los y las investigadoras que se dedican al patrimonio textil cuenten con un espacio que construye redes de trabajo en función de hacer presente el conocimiento y las prácticas en torno a la conservación, restauración, investigación, creación y difusión de este acervo esperando ampliar el universo a interesados y público general en pos del cuidado de estos conocimientos y bienes textiles.

ACTAS 2023

COMPARTIENDO EXPERIENCIAS TEXTILES

Museo Gabriela Mistral de Vicuña, Coquimbo - 1 al 4 de Noviembre

Sandra Coppia A.¹

RESUMEN

La lana es una fibra natural que tiene excelentes propiedades para ser usada ampliamente por el ser humano en distintos ámbitos. Este artículo presenta las características íntimas de la lana, las que determinan una serie de propiedades relacionadas con las buenas prácticas textiles y los cuidados de las prendas. De este modo, se contribuye a la visibilización y puesta en valor de una materia prima de excelente calidad y con características únicas, siendo un recurso natural renovable, sustentable y biodegradable. El contenido se basa en un capítulo dedicado a la lana como materia prima única, publicado como parte de un manual sobre la lana merino como fuente de innovación en la textilería tradicional (Coppia, 2023).

PALABRAS CLAVES

Lana · Lana como Materia Prima Textil ·
Estructura Física y Química de la Lana ·
Propiedades de la Lana

¹ Médico veterinaria, magíster en artes con mención en teoría e historia del arte, diplomada en educación intercultural y especialista textil. Investigadora asociada del Centro de Innovación y Desarrollo para los ovinos del secano (OVISNOVA) de la Universidad Santo Tomás y miembro del Comité Nacional de Conservación Textil. Equipo Técnico del Proyecto FIC "Transferencia merino en valor, nueva oferta turística y comercial (2019-2023)". Correo electrónico: sandra.coppia@gmail.com

ABSTRACT

Wool is a natural fiber that has excellent properties, making it highly suitable for a wide range of human uses. This article presents the intrinsic characteristics of wool, which determine a series of properties related to best textile practices and garment care. This aims to contribute to the recognition and appreciation of this high-quality raw material with unique characteristics, being a renewable, sustainable, and biodegradable natural resource. The content is based on a chapter dedicated to wool as a unique raw material, published as part of a manual on merino wool as a source of innovation in traditional textiles (Coppia, 2023).

KEY WORDS

Wool • Wool as Textile Raw Material •
Physical and Chemical Structure of Wool •
Properties of Wool

INTRODUCCIÓN

La lana es una fibra natural que crece de manera continua en la piel de las ovejas, formando una cubierta aislante o vellón que las protege ante las condiciones ambientales y las ayuda a mantener una temperatura corporal adecuada. Ofrece, en términos generales, excelentes propiedades para ser usada ampliamente en distintos ámbitos del quehacer humano. En este contexto, la lana Merino en particular es muy valorada por su finura, suavidad, color y buena calidad de sus fibras, pudiendo ser usada en estrecho contacto con la piel y asociándosela principalmente a la fabricación de tejidos finos de calidad.

El artículo presenta las características íntimas de la lana, las que determinan una serie de propiedades relacionadas con las buenas prácticas textiles y permiten entender con fundamento sus respectivos cuidados. De este modo, se espera contribuir a la visibilización y puesta en valor de una materia prima de excelente calidad, la que tiene características únicas y es muy acorde a los tiempos que corren, siendo un recurso natural renovable, sustentable y biodegradable que al ser usado contribuye a cuidar el planeta.

Este trabajo se basa en el capítulo dedicado a la lana como materia prima, publicado como parte del manual “Tras la hebra del ovino en el Secano mediterráneo: lana Merino como fuente de innovación en la textilería tradicional” (Gómez, Catenacci, Coppia & Fuenzalida, 2023). La publicación fue realizada en el marco del proyecto FIC O’Higgins “Transferencia merino en valor, nueva oferta turística y comercial” (2019-2023) del Centro OVISNOVA de la Universidad Santo Tomás.

¿CÓMO SE FORMA LA LANA?

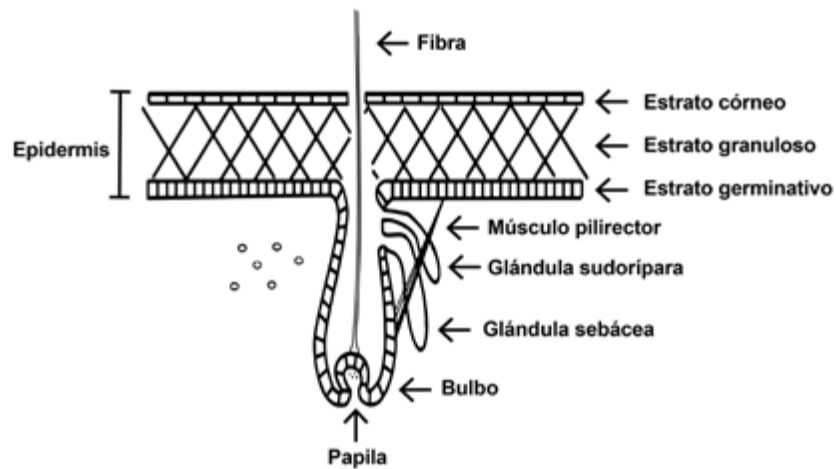
La lana se origina en los folículos de la piel de las ovejas, los que están formados por millones de “tubitos minúsculos”, en cuya base, o bulbo, las células se multiplican para conformar las fibras de lana (Elvira, 2009 (1)). Existen dos tipos de folículos: primarios (FP) y secundarios (FS).

Los FP (Fig. 1), más grandes que los FS, presentan glándulas sudoríparas y sebáceas y un músculo pili erector. Producen fibras más gruesas y largas, proclives a tener canales de aire y por ello llamadas fibras meduladas (Elvira, 2009 (1)), las que no son apreciadas por la industria textil. El número de FP es similar en todas las razas ovinas.

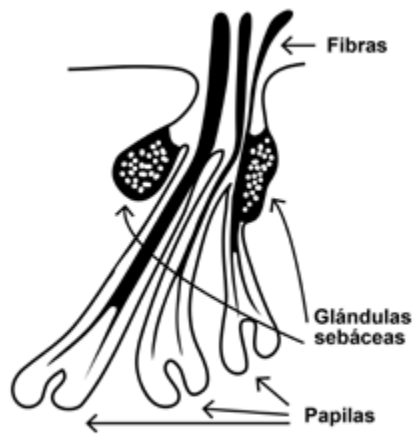
Los FS (Fig. 2) son más pequeños y mucho más abundantes que los FP. Presentan sólo una glándula sebácea y conforman un conjunto de folículos, agrupados como un “ramillete”, desde donde crecen varias fibras de lana que salen al exterior por un único poro de la piel. En una oveja Merino, caracterizada, en términos generales, por una alta producción de lana de buena calidad, este “ramillete” puede estar formado por hasta 10 FS, es decir, pueden crecer 10 fibras de lana por cada poro (Elvira, 2009 (1)). Los FS producen solamente lana con rizo sin medulación y con un diámetro menor a 40 micrones (Aguirre & Fernández, 2013).

En todas las razas ovinas se presenta la siguiente asociación folicular: un trío de FP están acompañados por entre 12 y 60 FS. En la raza Merino se presentan entre 50-80 millones de FS, a diferencia de razas de doble propósito como la Corriedale o la Romney con unos 25-35 millones y 15-20 millones de FS respectivamente (Elvira, 2009 (1)).

Existe distinta cantidad de folículos/mm² de piel, o densidad folicular, según las razas y entre individuos y distintas partes del cuerpo de una misma raza. En la raza Merino los folículos se encuentran muy concentrados en grupos (alrededor de 80/ mm²) a diferencia de la raza Romney donde están mucho más espaciados (alrededor de 20/ mm²) (Elvira, 2009 (1)).



Fuente: Esquema modificado a partir de Aguirre & Fernández, 2013.



Fuente: Esquema dibujado a partir de Elvira, 2009 (1).

Fig. 1 y 2 | Esquemas generales de un folículo primario (izquierda) y folículos secundarios agrupados en forma de "ramillete" (derecha) (vista longitudinal).

¿QUÉ ES EL VELLÓN Y LA MECHA?

La lana crece sobre el animal formando el “vellón” (Fig. 3), el que en términos biológicos es la producción de fibras de una oveja durante un año junto a elementos del medio ambiente como tierra, vegetales, etc. Sus fibras se agrupan en conjuntos llamados “mecha”, considerada la unidad estructural del vellón (Aguirre & Fernández, 2013), cuyo espesor y forma depende de la raza. Las mechas de ovejas Merino tienen una punta cuadrada característica (Fig. 4), mientras que la mayoría de las razas presentan mechas más puntiagudas y delgadas. Un adecuado examen de las mechas permite evaluar la calidad de los vellones (Elvira, 2009 (1)).

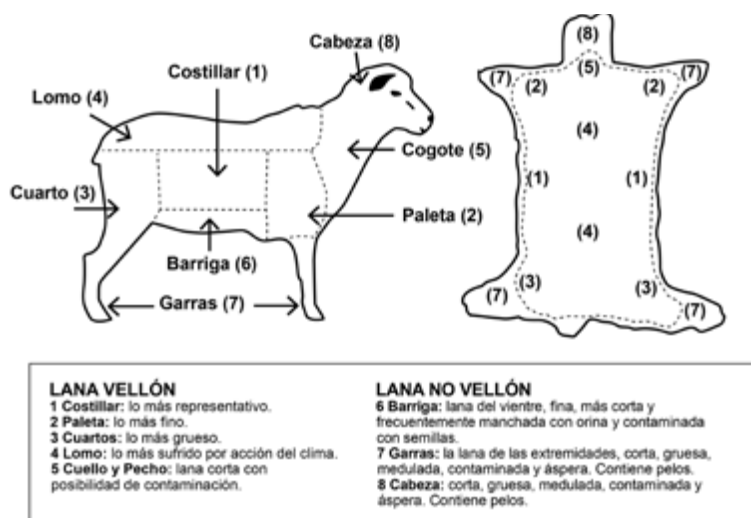


Fig. 3 y 4

Don Florindo Bustos junto a vellón de oveja Merino Australiano (izquierda), apreñándose las características mechas rizadas con punta cuadrada propias de esta raza (derecha). Esquila Agrícola Tinajacura 2020, comuna de Litueche, Región de O'Higgins. Fuente: banco de fotos proyecto FIC 2017 “Sello Merino para la Ruta Textil”, UST.

En el vellón se aprecia cómo distintas zonas del cuerpo tienen diferente densidad folicular y su contacto con el medio ambiente y clima, presentando distintas calidades y valor comercial. Comercialmente se puede distinguir la “lana vellón” -es decir, el vellón biológico menos la barriga, garras o garrón y cabeza - de la “lana no vellón” (Figura 5) (Aguirre & Fernández, 2013). La “lana vellón” es la parte de mejor calidad utilizada con fines textiles.

Los folículos compiten por nutrientes. Por ello, en zonas del cuerpo con alta densidad folicular se producen fibras más cortas, finas y uniformes. Por el contrario, en zonas de baja densidad folicular, las fibras son más gruesas, más largas y menos uniformes (Fig. 5) (Aguirre & Fernández, 2013).



Fuente: Esquema dibujado a partir de Aguirre & Fernández, 2013.

Fig. 5 | Esquema del vellón y las características propias de sus partes constitutivas.

¿QUÉ ES LA SUARDA O JUBRE?

Los FP presentan una glándula sudorípara que secreta sudor, conocido como “suint”, cuya función es contribuir a la regulación de la temperatura corporal y mantener el balance hídrico, ayudando también a proteger la lana de la radiación UV (Elvira, 2009 (1)).

Tanto los FP, como los FS, presentan glándulas sebáceas (Figuras 1 y 2) que secretan, de manera continua, una cera llamada lanolina, denominada comúnmente pero de forma errónea como grasa de la lana, que envuelve y lubrica las fibras, protegiéndolas de la humedad y evitando su afieltramiento (FCV-UNNE, 2019). En el Sur de Chile se la llama “veri”.

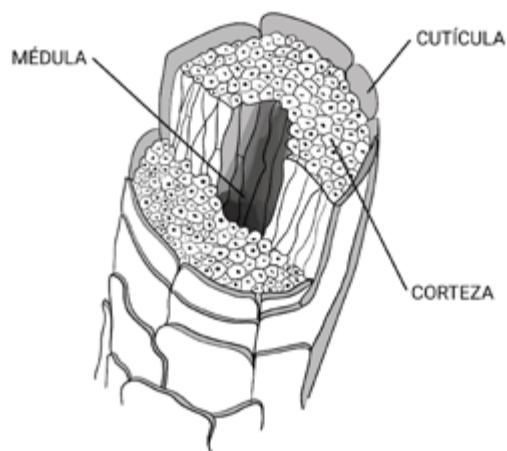
La lanolina y el sudor conforman la “suarda o jubre” de la lana, cuya función es lubricar la piel y la fibra y protegerla de agentes externos. La proporción de suarda va a variar según la raza, las características individuales y las diferentes zonas del cuerpo, teniendo la siguiente relación con el diámetro de las fibras: cuanto más fina es la lana, mayor será la proporción de suarda y viceversa (FCV-UNNE, 2019). El porcentaje de suarda afectará el rendimiento de la lana al lavado.

ESTRUCTURA FÍSICA DE LA FIBRA DE LANA

La fibra de lana está compuesta esencialmente por dos capas de células: capa exterior o cutícula y capa interior o corteza (Fig. 6).

CAPA CUTICULAR O CUTÍCULA

La cutícula constituye el 10% de la fibra. Está compuesta por células planas superpuestas y con los bordes libres, parecidas a las escamas de los peces, que se caracterizan por su dureza y otorgan resistencia y protección a la fibra (Fig. 6). Esta capa está recubierta por una capa de lanolina que impide que el agua líquida penetre dentro de la fibra, pero permite el paso y absorción del vapor de agua, lo que se relaciona con la propiedad de higroscopicidad de la lana (Elvira, 2009 (2)).



Fuente: Esquema modificado a partir de Mejía, 2015.

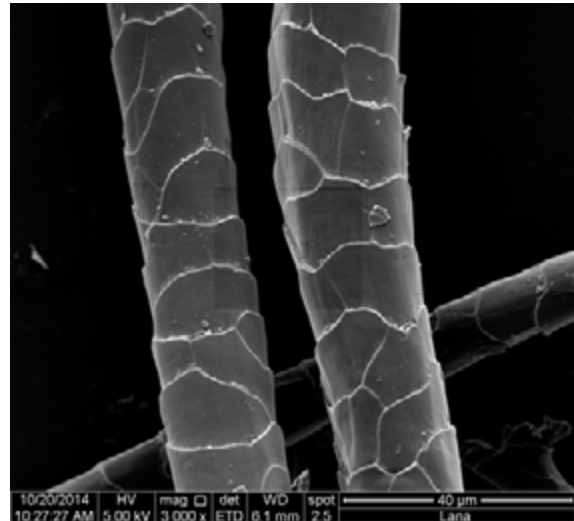
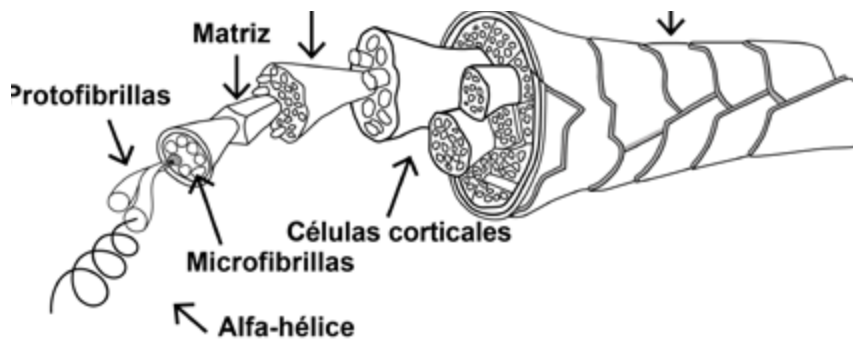


Fig. 6 y 7 | Esquema de la estructura física general de una fibra de lana (izquierda) y cutícula vista a través de microscopio electrónico de barrido (foto gentileza de Zoccola, 2014) (derecha).

CAPA CORTICAL O CORTEZA

La corteza constituye el 90% de la fibra, siendo responsable de la mayoría de las propiedades textiles. Está formada por dos tipos de células alargadas y delgadas, agrupadas de manera comprimida una al lado de la otra, lo que genera las ondulaciones de la lana conocidas como rizo o "crimp". La ondulación se debe a que las dos mitades de la fibra se contraen o extienden de manera diferente ante variaciones de la humedad ambiental (Elvira, 2009 (2)).

Las células corticales presentan una compleja estructura interna con varios niveles (Fig. 8), estando compuesta por una serie de fibrillas que reciben el nombre de macrofibrillas, constituidas por elementos menores llamados microfibrillas. Cada microfibrilla se compone de protofibrillas, las cuales están formadas por cadenas de polipéptidos enrollados entre sí formando la molécula de queratina (FCV-UNNE, 2019).



Fuente: Esquema modificado a partir de Hassan & Carr, 2019.

Fig. 8 | Esquema de una fibra de lana.

MÉDULA

La fibra de lana en un sentido estricto carece de médula. Sin embargo, en algunas ocasiones faltan algunas células en la corteza, formándose un canal denominado médula. A estas fibras se las conoce como medulladas (De Gea, 2007) y se las asocia a fibras más gruesas y pelos.

ESTRUCTURA QUÍMICA DE LA LANA: LA QUERATINA O PROTEÍNA DE LA LANA

La queratina de la lana es una proteína de estructura fibrosa que forma parte también del pelo, uñas y cuernos, entre otros. Está formada en un 50% por carbono, en un 16-17% por nitrógeno y es rica en azufre (3-4%) (Korjenic et al., 2015).

Esta molécula tiene una estructura compleja, compuesta por varios niveles, la que está íntimamente relacionada con su función y propiedades textiles. En términos generales, está constituida por largas cadenas de aminoácidos o polipéptidos unidos unos a otros a través de enlaces peptídicos. Estas cadenas forman una estructura tridimensional al irse

enrollando en forma de espiral a través de puentes de hidrógeno. Varias cadenas polipeptídicas se entrelazan en forma paralela para formar cables largos de múltiples cadenas, formando una especie de soga llamada protofibrilla. Las protofibrillas se agrupan en microfibrillas, las que a su vez se agrupan en macrofibrillas. Los puentes disulfuro son muy importantes para lograr esta estructura, dar resistencia a la fibra y fijar el rizado de la fibra (Fig. 8) (Epp, 1995).

La queratina, y por lo tanto la lana, es resistente a los ácidos y sensible a los álcalis, ambiente que puede dañar la fibra irremediablemente al hidrolizarla parcial e incluso totalmente (Aguirre & Fernández, 2013). Esta característica es muy importante de tomar en cuenta para los procesos de lavado y teñido, de modo de usar los detergentes, mordientes y fijadores adecuados y en una justa concentración.

PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS QUE DEFINEN LA CALIDAD DE LA LANA Y SU VALOR TEXTIL

FINURA Y DIÁMETRO

La finura de la lana es una apreciación subjetiva relacionada con el diámetro de la fibra (Fig. 9), el cual se mide de manera exacta en micrones con aparatos especializados (SUL, 2018). Un micrón (μm) corresponde a la milésima parte de un milímetro (0,001 mm). Al mencionar la finura o diámetro de la lana, se hace referencia al diámetro promedio de las fibras (SUL, 2018).



Fuente: Esquema dibujado a partir de Aguirre & Fernández, 2013.

Fig. 9 | Esquema que muestra el diámetro de la fibra de lana.

El diámetro de la fibra de lana puede variar según la raza, la edad, el sexo, el estado fisiológico, nutricional y sanitario y las diferentes zonas del cuerpo de un mismo animal. La Fig. 10 muestra los diámetros promedio de la fibra de distintas razas de ovejas presentes en el país, destacando la finura de la lana Merino, la que en términos promedio presenta unos 18-22 micrones.

RAZA	DIÁMETRO (rango en micrones)	UBICACIÓN (regiones)
Merino australiano	16-20	IV, V y VI
Merino precoz	22-24	VI
Híbridos con merino	20-22	VI y XII
Corriedale	28-30	XI y XII
Dohne merino	18-22	XII
Texel	30-34	IX, X y XIV
Romney	30-35	VII, IX y X
Suffolk Down	34-38	VI, VII, VIII, IX, X y XIV
Hampshire	32-35	VI y VII

Fuente: OVISNOVA, 2016.

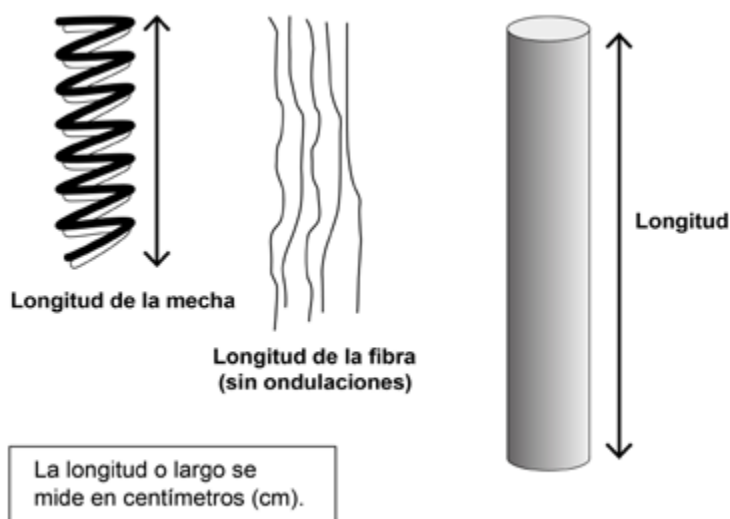
Fig. 10 | Diámetros promedio de la fibra de lana según distintas razas ovinas presentes en diferentes regiones de Chile.

El diámetro de la fibra determina para qué tipo de hilado y tejido se la puede usar (SUL, 2018). A pesar de las diferencias de diámetro, todas las fibras pueden tener un uso textil (Aguirre & Fernández, 2013). Las más finas son adecuadas para tejidos usados en estrecho contacto con la piel y las más gruesas para tejer alfombras. Incluso, las fibras muy cortas y gruesas pueden usarse para rellenar cojines.

El diámetro puede determinarse indirectamente a través de la “Finura”, una apreciación subjetiva de la lana que puede aplicarse sin la necesidad de un aparato especializado, sino más bien de la experiencia de la persona que la mide y que toma en cuenta las siguientes características correlacionadas con ésta: 1. Frecuencia y tamaño del rizo, 2. Forma de la mecha y terminación de la punta y 3. Toque (suavidad o aspereza) (SUL, 2018).

En términos generales, la presencia de una mayor cantidad de rizos/cm se relaciona con lanas más finas y viceversa. Por otra parte, las lanas más finas tienden a tener un largo de fibras similar, por lo que la punta de la mecha es plana y de forma rectangular, a diferencia de las lanas más gruesas que tienen una mayor diferencia en los largos de las fibras, dando una forma puntiaguda a la punta de la mecha. Finalmente, a través del tacto es posible determinar el toque más suave o más áspero de la lana, lo cual se asocia a lanas más finas o más gruesas respectivamente (SUL, 2018).

Relacionado con la finura aparece el “factor picazón” o “factor de confort” que se presenta cuando las fibras tienen más de 30,5 micrones (Aguirre & Fernández, 2013) y que se refiere al grado de mayor o menor comodidad relacionada con la sensación de picazón que entregan las prendas al ser usadas.



Fuente: Esquema dibujado a partir de Aguirre & Fernández, 2013.

Fig. 11 | Esquema que muestra cómo se mide el largo de la mecha y de la fibra de lana.

LONGITUD O LARGO DE MECHA Y DE LA FIBRA

La longitud o largo de mecha o fibra determina la calidad del hilado y se mide en centímetros con una regla. Para medir el largo de la fibra se debe estirar la mecha para evitar las ondulaciones de la lana, a diferencia del largo de mecha que se mide sin estirla (Fig. 11) (Aguirre & Fernández, 2013). Las lanas más finas son normalmente más cortas que las lanas gruesas y viceversa (SUL, 2018).

RESISTENCIA A LA TRACCIÓN

La resistencia de la lana es importante para los procesos textiles, los que generan permanentes tracciones. Puede medirse de manera objetiva en el laboratorio con aparatos especializados y de manera subjetiva estirando la mecha con las manos. Las causas que provocan un adelgazamiento de la fibra y se convierten en zonas propensas a quebrarse están relacionadas con enfermedades, restricciones alimentarias o estrés en general (Aguirre & Fernández, 2013). El lugar del punto de rotura en la mecha es fundamental, siendo diferente si ocurre al centro o en las puntas, ya que determinará el uso final de la fibra (SUL, 2018).

RENDIMIENTO AL LAVADO

El rendimiento al lavado se expresa en porcentaje e indica el peso de la lana limpia, es decir libre de suarda, vegetales, tierra, etc., que es posible obtener de una cantidad determinada de lana sucia. Por ello, entrega información sobre la cantidad total de lana disponible para trabajar (Aguirre & Fernández, 2013).

MATERIALES VEGETALES

Al vellón se le pueden ir adhiriendo algunos materiales vegetales de distintas especies, los cuales son difíciles de remover al momento de realizar diversos procesos textiles e influyen en el rendimiento al lavado y en la calidad de la lana y de la prenda tejida (Aguirre & Fernández, 2013). Por ello, es recomendable realizar la esquila antes de la maduración de los pastos.

COLOR

El color se relaciona con el proceso del teñido y es especialmente importante para la industria, ya que una lana más blanca permite que sea teñida con una gama más amplia de colores. El color de la lana en sucio no es un indicador seguro del color de la fibra limpia, por lo que es importante determinar su color luego del lavado, es decir cuando hayan sido eliminados el polvo y la suarda. En términos generales, las lanas más finas son más blancas que las más gruesas (SUL, 2018).

El color, en primer lugar, está determinado por la genética y la raza. En segundo lugar por factores ambientales y de alimentación que afectan el contenido de suarda, tierras vegetales y otras impurezas (Aguirre & Fernández, 2013).

PRINCIPALES PROPIEDADES TEXTILES DE LA LANA

Las características de la lana como materia prima textil son el resultado directo de la increíble y única estructura física y química de la fibra.

ABSORCIÓN DE HUMEDAD (HIGROSCOPICIDAD)

La lana es capaz de absorber hasta un 30% en peso de vapor de agua sin sentirse mojada. Para ello, las moléculas de agua pasan a formar parte de la estructura química de la fibra a través de una reacción química que libera calor. En condiciones de frío y humedad una prenda de lana es cálida porque está desprendiendo calor, además de sus cualidades de aislación térmica. Cuando hace calor y el ambiente está seco, los tejidos de lana son frescos porque liberan el vapor de agua retenido a través de una reacción química que absorbe calor del cuerpo. Así, los tejidos de lana actúan como amortiguadores de las condiciones climáticas (Elvira, 2009 (2)).

AISLACIÓN TÉRMICA

La habilidad de la lana de aislar del frío es debido a su estructura de rizos (Figura 4), la que permite atrapar y retener entre las fibras una capa de aire que sirve de aislamiento. Los tejidos de lana son más abrigadores en invierno y más frescos en verano debido a la aislación térmica y a sus propiedades de absorción de agua (Elvira, 2009 (2)).

ELASTICIDAD

La lana tiene buena elasticidad y posibilidad de recuperación de su forma original al ser estirada (memoria), pudiendo estirarse hasta un 50% de su longitud original sin deformarse cuando está seca y un 30% cuando está húmeda (Aguirre & Fernández, 2013).

FLEXIBILIDAD

La flexibilidad de la lana se relaciona con la capacidad de soportar un elevado número de dobleces sin romperse. Una fibra de lana soporta 20.000 dobleces antes de quebrarse, a diferencia de una fibra de seda o algodón que soportan 2.000 o 3.000 dobleces respectivamente (Aguirre & Fernández, 2013). Por ello, un tejido de lana se recupera rápidamente de las arrugas y las alfombras, después de un intenso pisoteo, también se recuperan (Elvira, 2009 (2)).

SUPERFICIE REPELENTE

En la lana limpia una capa muy delgada de lanolina actúa como un repelente superficial de líquidos y de suciedad en general, además de crear una barrera para la entrada de insectos. La lana se comporta de manera hidrófoba, lo que evita también el “erizado” al entrar en contacto con agua líquida y le entrega una resistencia propia a ensuciarse cuando algo se derrama sobre ella, ya que la superficie repelente al agua le da tiempo para limpiarla y evitar que se manche (Elvira, 2009 (2)). Además, la lanolina impide la entrada de insectos por lo que en la textilería artesanal es recomendable guardar la lana sucia para evitar que se apolille (Bravo, 2014).

AFIELTRADO Y ENCOGIMIENTO

En presencia de calor, humedad y por acción mecánica los tejidos de lana pueden encogerse por afieltramiento, de modo que su longitud puede reducirse hasta en un 50% (Gacén, 1991). Este comportamiento se relaciona con las células de la cutícula, las que al ser frotadas unas con otras se enredan de manera irreversible y dan un efecto de mayor cohesión y resistencia (Elvira, 2009 (2)).

Este efecto puede ser muy ventajoso cuando se quieren fabricar telas no tejidas (fieltros) (Gacén, 1991), pero muy inconveniente cuando no se tienen los cuidados necesarios al lavar una prenda. Por ello, la lana no debe lavarse con agua caliente, jabón y agitación mecánica ya que las escamas de la lana se enredan irremediablemente, provocando el afieltrado y el encogimiento. Es mejor limpiarla en seco o lavarla con agua templada, con un detergente suave y sin agitación mecánica (Gacén, 1991).

RESISTENCIA AL CALOR E INFLAMABILIDAD

La lana, debido a su alto contenido en nitrógeno y humedad y su elevada temperatura de ignición (500-600°C), presenta un alto grado de protección contra el calor. La fibra de lana es difícil de encenderse y de mantenerse ardiendo, la llama arde lentamente y se autoextingue. Al quemarse no se funde como las fibras sintéticas, es fría al tacto y sus cenizas no se adhieren a la piel, pudiendo ser eliminadas con un simple cepillado (Gacén, 1991).

COMENTARIOS FINALES

Luego de presentar las características íntimas de la lana y sus propiedades, tenemos fundamentos científicos que sustentan las buenas prácticas textiles y permiten obtener un vellón o lana hilada más suave y flexible y una pieza tejida de calidad. Por ello, y a modo de ejemplo, para el lavado de las fibras como de las prendas, debido a que la lana es resistente a los ácidos y sensible a los álcalis, es recomendable usar un detergente neutro y suave y de preferencia no usar suavizantes. Este proceso se recomienda hacerlo con suavidad, no se debe restregar la lana y tampoco someterla a cambios bruscos de temperatura que puedan provocar que las escamas de la lana se enreden irremediablemente, provocando su afieltrado y encogimiento.

De la misma manera, al lavar un vellón, madeja o prenda de lana, éstas deben estirlase evitando que las fibras se estiren demasiado. Si se cuelgan las madejas o prendas con toda el agua pueden perder su elasticidad, debido a la ruptura irreparable de enlaces químicos, deformándose y no logrando recuperar su forma original. Por la misma razón, las prendas tejidas deben secarse sobre una superficie plana de manera horizontal, permitiendo que circule el aire.

Esperamos que este trabajo contribuya de algún modo a visibilizar y poner en valor a esta materia prima de excelente calidad y con características únicas, construyendo puentes y un diálogo entre lo propiamente científico y las prácticas textiles, de modo de apoyar en el conocimiento y revalorización de la lana. Una fibra muy eficiente como aislante del frío y del calor, repelente del agua y de la suciedad y resistente al fuego, siendo un material que respira, que controla la humedad y tiene una alta capacidad de elasticidad y recuperación de su forma original (memoria).

Las prendas tejidas con lana tienen una larga vida útil, ya que este material se caracteriza por ser durable, pudiendo ser recicladas y necesitando poco lavado. La lana es una materia prima muy acorde a los tiempos que corren, siendo un recurso natural renovable, luego de la esquila vuelve a crecer un vellón, biodegradable y no contaminante ya que puede descomponerse naturalmente en el suelo y el agua, liberando nutrientes esenciales que serán nuevamente usados en esos ecosistemas. De esta manera, puede jugar un papel importante en el cuidado del planeta, a diferencia de los textiles sintéticos, derivados del petróleo, que se degradan lentamente y pueden desintegrarse en pequeños fragmentos contaminantes (microplásticos) para aguas y vertederos (IWTO, 2020).

Finalmente, también es importante considerar que al conocer y revalorizar la lana estamos ayudando a preservar la ganadería ovina que está en riesgo en nuestro país, así como una cultura campesina y tradiciones artesanales que usan esta fibra y que representan un patrimonio cultural que forma parte de nuestra identidad mestiza y una fuente de ingreso complementario para algunas familias.

REFERENCIAS

- Aguirre, A. & Fernández, R., 2013. *Manual de capacitación PROLANA. Buenas prácticas para la diferenciación de la lanas argentinas*. 157 p. Buenos Aires: Ministerio de Agricultura, Ganadería y Pesca.
- Bravo, M., 2014. *Manual de hilado, desde la oveja al hilado creativo*. 136 p. Santiago: Proyecto FONDART Regional, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Coppia, S., 2023. La lana: una materia prima única. En: M. Gómez, G. Catenacci, S. Coppia & A. Fuenzalida (Eds.). *Tras la hebra del ovino en el secano mediterráneo. Lana merino como fuente de innovación en la textilería tradicional. Proyecto FIC O'Higgins 2019-2023 "Transferencia Merino en Valor, Nueva Oferta Turística y Comercial"*. Pp.74-97. Santiago: Centro OVISNOVA, Universidad Santo Tomás.
- De Gea, G., 2007. *El ganado lanar en la Argentina*. 280 p. Río Cuarto, Córdoba: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Elvira, M., 2009 (1). El ovino: la fábrica biológica de la lana. Carpeta Técnica, Ganadería N° 33. Esquel, Chubut: Estación Experimental Agropecuaria Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA). Disponible en: https://www.produccionanimal.com.ar/produccion_ovina/produccion_ovina_lana/12-ovino.pdf
- Elvira, M., 2009 (2). De que está hecha la lana y principales características textiles. Carpeta Técnica, Ganadería N° 33. Esquel, Chubut: Estación Experimental Agropecuaria Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA). Disponible en: https://www.produccionanimal.com.ar/produccion_ovina/produccion_ovina_lana/11-lana.pdf
- EPP, D., 1995. *The chemistry of natural dyes. Palette of color monograph series*. 60 p. Middletown: Miami University Middletown.
- Facultad de Ciencias Veterinarias Universidad Nacional del Nordeste (FCV-UNNE), 2019. Producción de Pequeños Rumiantes y Cerdos. Unidad temática I: Producción Ovina, Capítulo II: Sistemas de Producción de Lana, Parte 1. Corrientes. Disponible en: https://ppryc.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/04/2.prod_-ovina.-lana-1c2ba-par-te-2019.pdf
- Gacén, G. J., 1991. *Fibras textiles. Propiedades y descripción (Curso básico)*. 280 p. Terrassa: Universitat Politècnica de Catalunya.

- Gómez, M., Catenacci, G., Coppia, S. & Fuenzalida, A., 2023. *Tras la hebra del ovino en el seco-no mediterráneo. Lana merino como fuente de innovación en la textilería tradicional. Proyecto FIC O'Higgins 2019-2023 "Transferencia Merino en Valor, Nueva Oferta Turística y Comercial"*. 142 p. Santiago: Centro OVISNOVA, Universidad Santo Tomás.
- Hassan, M. & Carr, C., 2019. A review of the sustainable methods in imparting shrink resis-tance to wool fabrics. *Journal of Advanced Research* 18: 39-60.
- International Wool Textile Organization (IWTO), 2020. Wool notes. Issue 02. Brussels. Disponible en: https://iwto.org/wp-content/uploads/2020/04/IWTO_Wool-Notes-Web-min.pdf
- Korjenic, A., Klarić, S., Hadžić, A. & Korjenic, S., 2015. Sheep wool as a construction material for energy efficiency improvement. *Energies* 8 (6): 5765-5781.
- Mejía, F., 2015. *Programa de Textilización - Ciencias Textiles*. Capítulo 3: Las fibras animales de origen animal / 2. Obra literaria inédita registrada en el Ministerio del Interior y Justicia, Colombia. Certificado de registro: libro 10, Tomo 141, marzo, 2006. Disponible en: <https://programadetextilizacion.blogspot.com/search/label/Cap%C3%ADtulo%2003%20-%20Las%20fibras%20naturales%20de%20origen%20animal%20%2F2>
- Ovisnova, 2016. Informe técnico final en el marco del proyecto FOSIS "Generación y trans-ferencia de conocimiento para la mejora en el abastecimiento y manejo de materia prima para artesanos y artesanas tejedoras (lana de oveja)" de la Fundación Artesanías de Chile. Talca: Universidad Santo Tomás.
- Secretariado Uruguayo de la Lana (SUL), 2018. *Manual Práctico de Producción Ovina*. 344 p. Montevideo: Dirección General de Desarrollo Rural, Ministerio de Ganadería, Agricultu-ra y Pesca.
- Zoccola, M., 2014. *Fibras proteicas: pelos finos (camélidos y cabra). Identificación, caracteriza-ción, clasificación y acondicionamiento*. 42 p. Cuaderno tecnológico N°14. Buenos Aires: Ins-tituto Nacional de Tecnología Textil (INTI) – Unión Europea (UE).

ESCENAS RECORTADAS

CONSERVACIÓN E INVESTIGACIÓN DE UN TAPIZ “TENIERS”

Lucila Pesoa¹
Juliana Ullua²

RESUMEN

El siguiente trabajo describe el tratamiento realizado sobre un tapiz del tipo “Teniers”, orientado a mejorar su estado de conservación y a sumar nuevos datos sobre su materialidad e historia. Los procedimientos aplicados se enmarcan dentro de la conservación curativa.

En paralelo se realizó una investigación a través de redes obteniendo datos que nos permitieron elaborar la hipótesis de que el tapiz haya sido un recorte de una escena mayor con la adición de un galón en su perímetro que enmascara su condición de fragmento.

PALABRAS CLAVES

Tapiz · Conservación · Textiles · Teniers

¹ Lic. en Museología. Conservadora Textil. Equipo de Conservación de Textiles.
textilconservacion@gmail.com

² Museóloga, Conservadora Textil. Equipo de Conservación de Textiles.
textilconservacion@gmail.com

ABSTRACT

The following work describes a treatment made over a “Teniers”-type tapestry, oriented to improve its conservation state and to add data about its material and history. The procedures applied fall within the scope of curative conservation.

In parallel, through the web, an investigation was carried out obtaining data that allowed us to elaborate the hypothesis that the tapestry might have been a cutout from a larger scene with the addition of a border around its perimeter to disguise its condition as a fragment.

KEY WORDS | Tapestry · Conservation · Textiles · Teniers

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consiste en detallar el tratamiento de conservación realizado por el Equipo de Conservación de Textiles, sobre un tapiz proveniente de una colección particular.

Según la información que brindó la coleccionista, el textil fue adquirido en la ciudad de París hace aproximadamente cuarenta años a través de anticuarios. En aquel momento se indicó que posiblemente haya sido realizado en Bruselas en el siglo XVII y de autoría del taller de “Teniers”.

Al realizar el diagnóstico inicial para planificar los trabajos se detectó la posibilidad de que no fuera una pieza completa, sino un fragmento de un tapiz mayor, detalle que se pudo comprobar al descoser el viejo forro y proceder a su limpieza.

En paralelo a los trabajos de conservación, se inició una investigación en busca de referencias varias de estilo y época, hasta dar en el sitio web del Museo de Bellas Artes de París, con un objeto de la colección que posiblemente sea un tapiz completo realizado con un diseño del mismo cartón.

La confirmación de que la pieza es un fragmento, los detalles recabados durante los trabajos de limpieza, corrección de deformaciones, re integración visual y colocación de nuevo sistema de colgado permitieron profundizar en el origen de la pieza.

Las hipótesis que surgieron a través de otros datos aportados por la coleccionista y el cruce de éstos con la información recabada, construyeron un conjunto interesante de datos que aportan información sobre los modos de comercializar este tipo de piezas en el pasado y las particularidades de este tipo de tapices a lo largo de la historia.



Fig. 1 | Imagen del tapiz luego de realizar los tratamientos de conservación curativa.

DESCRIPCIÓN DEL TRATAMIENTO:

Luego de recibir el tapiz en el taller, se realizó un análisis que consistió en la toma de medidas y una detallada observación del estado de conservación. Una de las complicaciones más evidentes fueron las deformaciones generadas por el sistema de colgado y la suciedad acumulada en el tiempo. A la par que se realizaban estas observaciones, se tomaron algunas muestras de fibras para su posterior análisis por medio de microscopía óptica.

Una vez finalizada la etapa de inspección del textil, se decidió remover el antiguo sistema de sujeción a la pared que producía tensiones y deformaciones en varios sectores del tejido. Para eso se descosieron los aros metálicos presentes en la parte superior del reverso y el forro de lino cosido por el perímetro de la pieza. Al extraerlo por completo se pudo corroborar la gran cantidad de polvo y hollín que se había acumulado en él a lo largo de los años y la tirantez generada por las costuras en los bordes.



Fig. 2 | Los aros metálicos se encontraban cosidos por medio de puntadas con hilo de algodón color verde y generaban tensiones en las fibras.

En diferentes etapas del tratamiento se realizaron limpiezas por medio de microaspiraciones controladas con tamiz, retirando una gran cantidad de polvo. Como resultado de este proceso los colores del tapiz se volvieron más nítidos e intensos. A su vez, se extrajeron varios restos de estuches de polillas en el reverso de la pieza.



Fig. 3 | Detalles de suciedad tomados por medio de lupa usb.



Fig. 4 | Utilización de lienzos testigo para ilustrar las distintas etapas de la limpieza.

Una vez realizadas las primeras limpiezas el siguiente paso consistió en realizar una hidratación de las fibras y corrección de deformaciones por medio de la aplicación de vapor frío y micropartículas de agua destilada aplicadas con aspersor. Esto les permitió a las fibras relajarse y ganar flexibilidad, abandonando la rigidez que presentaba al inicio del tratamiento.

Por otro lado, a medida que las fibras se hidrataban, fueron liberando mayor suciedad, lo que requirió nuevas limpiezas generales y otras localizadas con esponja seca de látex.

En aquellos sectores donde se detectaron manchas de pintura, se optó por removerlas mecánicamente y realizar una reintegración cromática con pigmento al agua de las áreas afectadas.

En las zonas que presentaban descosidos se realizaron puntadas de costura con hilo de algodón para evitar futuros daños en el tejido.



Fig. 5 | Mancha blanquecina previa al tratamiento y proceso de reintegración cromática.



Fig. 6 | Pérdida de hilo de costura en relais.

Por último, se realizó un nuevo sistema de colgado por medio de velcro. Para ello se reemplazó el forro anterior por otro 100 % lino belga previamente lavado con tensioactivo detergente Tritón x100 y una posterior alineación en plano de tramas y urdimbres. Luego de preparar el forro se lo cosió en el reverso del textil con puntadas verticales distribuidas en diferentes zonas. Al finalizar, se colocó la tira de velcro en la parte superior con el fin de repartir el peso del tapiz de forma pareja y evitar tensiones.



Durante todo el proceso se tomaron fotografías generales, detalles y acercamientos con lupa usb, que permitieron registrar los cambios alcanzados.

Fig. 7 | Colocación de cinta de velcro de tres centímetros de ancho en la parte superior del forro.

ANÁLISIS DE FIBRAS:

Se tomaron muestras de hilos de lana (trama) e hilos de seda (trama) del reverso del tapiz "Teniers" y se analizaron con microscopía óptica bajo un Microscopio binocular Arcano XSZ-100BN. Se realizó la preparación de las muestras con bálsamo de Canadá sintético y se realizaron las observaciones y toma de imágenes con objetivos de 40 y 100x.

Las muestras de lana se tomaron del mismo sector antes y después del proceso de microaspiración y humidificación siendo evidentes los cambios en la apariencia de la fibra. Por ejemplo, en las muestras tomadas del área inferior del reverso, zona de marrones y verdes, se pudo observar una gran cantidad de suciedad adherida, aspecto que difiere en la toma de fibras realizada de forma posterior.

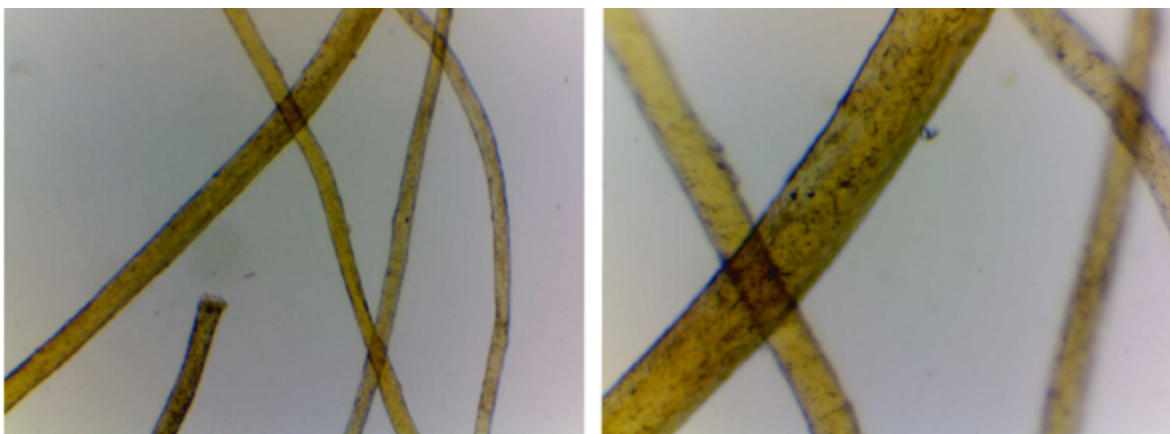


Fig. 8 | Fibras de lana del tapiz (muestra pre limpieza) en imágenes a 40 x y 100 x.

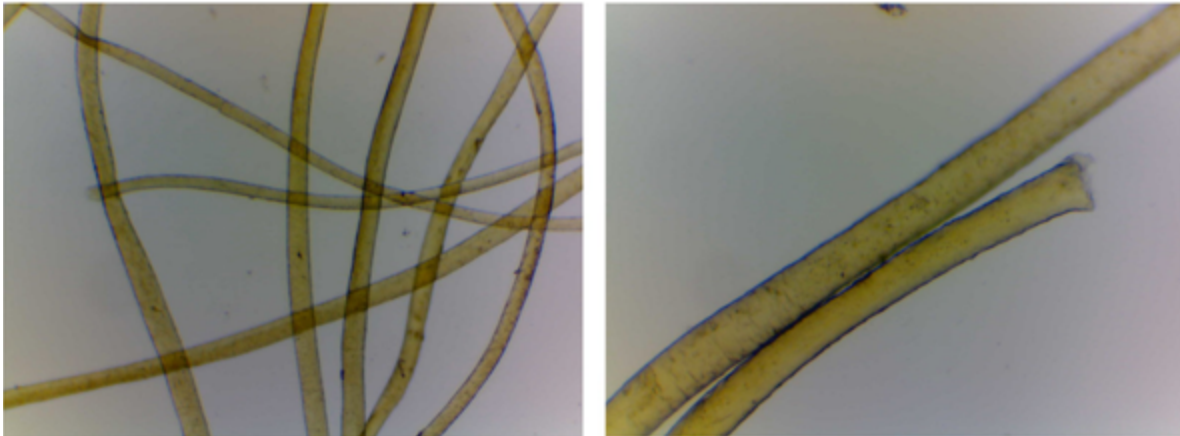


Fig. 9 | Fibras de lana del tapiz (muestra pre limpieza) en imágenes a 40 x y 100 x.

En la observación de la muestra de la fibra de seda fue posible indicar que los hilos de la trama estaban compuestos con un porcentaje de fibras vegetales. Posiblemente se trate de lino, dado que su mezcla con la seda ha sido en el tiempo un recurso habitual para otorgar mayor resistencia al hilo.

APROXIMACIÓN HISTÓRICA:

INDICIOS:

Al investigar el objeto tras la remoción del forro, encontramos características que señalan la posibilidad de que la pieza textil no sea un tapiz en sí mismo sino un fragmento de una pieza mayor.

Entre los indicios podemos mencionar cortes irregulares en el perímetro y adhesión de un galón o ribete bicolor tejido posteriormente.



Fig. 10 | Cortes y dobleces observados desde el reverso y galón bicolor adherido por costura.

La escena representada también sugiere que es un fragmento de una escena más grande. Según la información brindada por los dueños del objeto se indicó a “Teniers” como el posible artista del cartón del tapiz o “al estilo de”, y el siglo XVII y Bruselas como rango de posible fecha y localización de la tejeduría.

Este tipo de tapices llamados del género “Teniers”, ya sean de cartones originales para tapices de David Teniers I, el Viejo (1582-1649), David Teniers II, el joven (1610-1690) y David Teniers III, Junior (1638-1685) u otras obras inspiradas en el trabajo de la familia Teniers que imitaban su estilo, tienen en general una composición de escenas costumbristas con personajes en una celebración, reunión o acción de la vida cotidiana campesina flamenca, con representación de arquitectura, vegetación y paisaje. Por lo que podemos ver, este tapiz solo representa una fracción de arquitectura, algo de vegetación y en la parte inferior la punta de una estructura de madera que no se puede identificar.

La arquitectura nos indica la representación de una casa grande tipo holandesa con sus picos, ventanas de cuadros y techos escalonados.

Los tapices Teniers, que se ubican en el siglo XVII pero su apogeo y proliferación en otros países europeos corresponde a la primera mitad del siglo XVIII, en general poseen un campo, donde se representa la escena, una cenefa o bordura (borde decorado en forma de marco o con diferentes figuras decorativas) y un orillo, borde en general azulado y en la parte inferior se colocan las marcas de fábrica y ciudad, muchas veces en forma de siglas. En este caso, el tapiz no posee ninguna marca, teniendo su borde recortado y una banda bicolor que emula un orillo, adherida por costura en el perímetro. También existen tapices sin cenefa, y solo con orillo, pero éste siempre es una continuación del tejido, no un agregado.

POSIBILIDAD DE ORIGEN:

En la búsqueda de diversos tapices “Teniers” en colecciones extranjeras, tanto en colecciones públicas como en anticuarios de Francia y Bélgica encontramos un tapiz de tres metros de alto por cinco metros de ancho aproximadamente en donde es posible observar una porción casi idéntica al recorte del textil que hemos trabajado. En este fragmento, si observamos con detenimiento las hojas y los detalles de la composición, podemos casi aseverar que son tejidos de un mismo cartón (era habitual tejer varios tapices del mismo cartón) con algunas diferencias de variación de color, y una diferencia en la parte superior ya que uno presenta una continuación del cielo y la arquitectura (el fragmento) y el tapiz de la colección del Petit Palais de París, presenta una cenefa ornamentada como marco (Fig. 11).

Nos encontramos entonces, muy posiblemente como indicamos de forma previa, frente a un recorte de lo que fue un tapiz mucho mayor. La práctica de recortar una pieza textil, en conservación llamada “mutilación”, puede corresponder a diversos factores a lo largo de la historia; como fragmentar la pieza de forma intencional para realizar varias ventas en anticuarios y trasladarlas sin problemas, re utilizar un tapiz realizando cortes para aplicar en paneles decorativos o tapizados en interiores de dimensiones más reducidas que las habituales en el siglo XVII y XVIII, o rescatar fragmentos en buen estado de una pieza deteriorada y comercializarlos.



Fig. 11 | “L’été ou le Retour de la moisson” (Verano o regreso de la cosecha) atribuido a David Teniers” El joven”, de la colección del Petit Palais, Museo de Bellas Artes de París. Número de inventario: OTUCK28. Alto: 296 cm; Ancho: 499 cm.

GALÓN:

En relación al galón o borde adherido a la pieza encontramos antecedentes de la misma práctica con aspecto similar en al menos dos anticuarios, uno de Francia (Avignón) y otro de Bruselas (Bélgica) que poseen tapices para

comercializar. Esto puede llegar a indicar que el tapiz proviene quizás de algún anticuario que utilizaba la incorporación del galón tejido bicolor para enmarcar los fragmentos recordados o los tapices más pequeños.

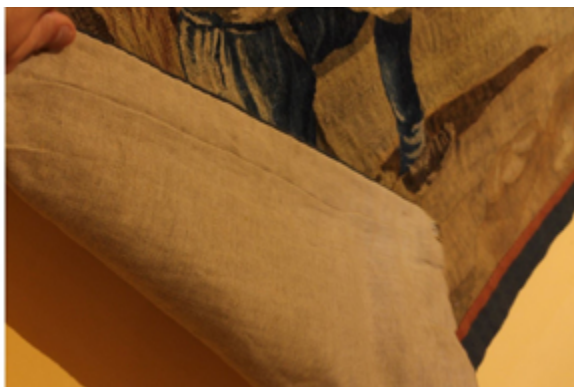


Fig. 12 | Detalles de un tapiz del anticuario Alain Michelle de Bruselas.

REFLEXIONES FINALES

Los trabajos de conservación realizados sobre esta pieza aportaron una nueva lectura de la misma, devolviendo la intensidad de los colores, la flexibilidad de las fibras y la corrección de las deformaciones. Por otro lado, los datos históricos recabados a la par que se iban realizando las tareas de conservación, ampliaron las referencias existentes sobre su datación y procedencia.

Las imágenes tomadas, los análisis de fibras, y la descripción del tratamiento configuran un aporte a la conservación de este tapiz y funcionan como base para futuras investigaciones o tratamientos sobre el mismo.

REFERENCIAS

- Museo de Bellas Artes de París, Ficha de tapiz "L'été ou le Retour de la moisson" (Verano o regreso de la cosecha) colección del Petit Palais. Ficha completa: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/222811#infos-principales>
- Publicación "Tapisserie De Bruxelles d'Après Teniers Circa 1700", Anticuario Alain Michelle, Bruselas: <https://www.proantic.com/1150126-tapisserie-de-bruxelles-dapres-teniers-circa-1700.html>

ACTAS 2024

COLECCIONES TEXTILES:

CREACIÓN, INVESTIGACIÓN, MEDIACIÓN Y CONSERVACIÓN

Museo Histórico de Santiago, Santiago de Chile - 6 a 8 de Noviembre

SOMBREROS FEMENINOS EN LA COLECCIÓN TEXTIL Y VESTUARIO DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

UNA INVESTIGACIÓN EN MARCHA

Sara Acuña A.¹
Emilia Müller G.²

RESUMEN

Este artículo pone de manifiesto el potencial del sombrero femenino como un accesorio que investigado tanto como objeto, representación y discurso refiere e ilustra un momento histórico fundamental en la historia de las mujeres en Chile. Estas son las primeras conclusiones de un proyecto de investigación realizado a partir de la Colección Textil y Vestuario del Museo Histórico Nacional, en el cual se han analizado más de 50 sombreros femeninos con etiqueta chilena, elaborados entre 1920 y 1960, con el fin de determinar sus aspectos materiales y estilísticos. También se estudian sus representaciones visuales y discursivas para comprender sus significados simbólicos.

PALABRAS CLAVES

Sombreros femeninos · Historia de las mujeres ·
Estudios de moda

¹ Magíster en Historia, Investigadora independiente, sara.acuna.avalos@gmail.com

² Doctora en Historia, Museo Histórico Nacional, Plaza de Armas 951, emilia.muller@mhn.gob.cl

ABSTRACT

This article explores women's hat as an accessory that, when investigated as an object, representation, and discourse, refers to and illustrates a fundamental moment in Chilean women's history. These are the initial conclusions of a research project based on the Textile and Costume Collection of the Museo Histórico Nacional. More than 50 women's hats with Chilean labels, made between the years 1920 and 1960, were analyzed to determine their material and stylistic aspects. Their visual and discursive representations were also studied to understand their symbolic meanings.

KEY WORDS

Female hats · Women's history · Fashion studies

La colección Textil y Vestuario del Museo Histórico Nacional es el acervo de vestuario histórico de carácter público más grande del país y contiene más de 4.700 objetos incluyendo indumentaria y accesorios masculinos, femeninos e infantiles, además de otras piezas textiles. A la fecha, posee un total de 440 sombreros femeninos que datan de los siglos XIX y XX, de los cuales 55 tienen etiqueta chilena, pertenecientes en su mayoría al periodo entre los años 1920 y 1960.

No existe en Chile una investigación histórica de sombreros femeninos de moda y menos en torno a esta sub-colección, por lo que se vuelve fundamental reconstruir este oficio y las prácticas de consumo durante la época señalada. Además, proyectos actuales como “La senda del sombrero”, liderado por las investigadoras Andrea Calvo, Verónica Guajardo y Rocío Schaztke, el trabajo del diseñador chileno Juan, *El Daltónico* y marcas como *Honra* de Andrea Calvo, han puesto en marcha nuevas propuestas en base al diálogo entre la tradición y la innovación lo que vuelve obligatorio reconstruir este relato, y así darle un sustento histórico.

Tal como hoy, este oficio fue desarrollado tanto por hombres como por mujeres, pero es indudable la preponderancia de nombres femeninos en las etiquetas. Nuestro objetivo, no es solo reconocer a quienes se dedicaron a su confección y venta, sino también comprender las razones tras el uso del sombrero en este marco temporal. El periodo que va entre los años 1920 a

1960 marcó un quiebre radical con el pasado, cuando el lugar social, económico y cultural de las mujeres experimentó cambios profundos. El principal, pero no el único hito, fue el derecho a voto, proceso que se consolidó con las elecciones presidenciales del año 1949.

Nuevas vivencias y experiencias se tradujeron en novedosas formas de participación femenina en el mundo social. (Correa et al., 2001). El ingreso a los estudios universitarios – desde fines del siglo XIX-, la ampliación de la oferta educacional técnica e industrial, y con ello, un acceso cada vez mayor a empleos mejor remunerados – no necesariamente bien remunerados, ni igualmente remunerados que para los hombres- derivan en un aumento significativo de la presencia de las mujeres en el espacio público, tanto físicamente como a nivel de discurso. (Hutchison, 2006).

Es interesante mencionar el caso de Carmen Smith, quien, en sus memorias publicadas en 1936, explica de qué modo convertirse en modista de sombreros a principios del siglo XX le permitió ayudar a su madre e incluso “satisfacer las necesidades de la vida diaria y aun poder rechazar pequeñas humillaciones” (p. 63). Smith llegó a estar al mando de siete operarias e importaba materiales de París, los cuales también vendía al comercio local y a otras modistas. Cuenta en su historia que dos señoras de la alta sociedad santiaguina le ofrecieron, en un determinado momento, vender sus creaciones en una tienda ocultando su nombre y apellido, pero ella se negó al no tener vergüenza de su identidad comercial.

Esta autonomía y legitimación en relación a la creación y venta de sombreros pudo haber sido una experiencia común entre las mujeres. Considerando estos cambios y las resistencias que provocaron, nos preguntamos, ¿qué pueden informar los usos y prácticas asociadas a este accesorio respecto del deber ser femenino de la primera mitad del siglo XX, acerca de sus luchas por la participación política, y sobre el significativo ingreso de las mujeres en el mundo laboral del periodo? ¿Pueden vincularse los sombreros y en general, las apariencias vestimentarias de las mujeres, con los cambios experimentados?

Los sombreros fueron dispositivos obligatorios en muchos contextos sociales, encauzados por la costumbre y el dictamen de la moda. Si en algún momento de los inicios de la vida humana, se decidió proteger la cabeza de un clima inclemente o de golpes inesperados, prontamente su utilización se colmó de significados sociales, de normas y reglas. Para la escritora norteamericana, Drake Stutesman (2019), el sombrero es un complejo significante de la conciencia humana, que representa significados intrincados sobre creencias que subyacen a la política, la filosofía, el lenguaje, la religión y las costumbres, así como significados sobre temas íntimos como la sexualidad y la identidad.

EL COMERCIO DE SOMBREROS EN LA CAPITAL

En este momento de la investigación, tenemos claro que existieron una multiplicidad de sombrererías durante el periodo en estudio, con especial énfasis durante toda la década de 1940. Algunas de ellas fueron grandes y contaron con presupuestos abultados – como la fábrica de Enrique Cintolesi denominada “Fábrica Nacional de Sombreros”, con un capital inicial de 5 millones de pesos de la época, durante el año de 1923. Otras partieron con presupuestos más moderados, como la tienda de Madame Gordin, iniciada junto a los hermanos Bernardo y Elisa Zavalev en 1929 con un presupuesto de 95 mil pesos, o la de Ana Gatica y Blanca Barrera, quienes en 1926 instalaron su sombrerería con un capital de 1700 pesos³.

Las sombrererías para mujeres eran lideradas indistintamente tanto por hombres como por mujeres, pero contaban con ellas como parte del personal de trabajo, ya sea como operarias en las fábricas o atendiendo directamente al público. En 1926, Brunetto Cintolesi, sobrino de Enrique, inició su sombrerería para mujeres con una inversión inicial de 3000 pesos de la época, y tal como aparece retratado en el Censo de la colonia italiana, tenía un total de 40 operarios y 12 personas dedicadas a actividades administrativas.⁴ En 1940, la esposa de Enrique Salas, modisto de sombreros y zapatos y dueño de la Casa Salas, ubicada en las Galerías del Banco de Chile, recibía y atendía a directamente a sus clientas (*Santiago Elegante*, primavera de 1940).

Las mujeres dueñas de sus propias sombrererías son, sin embargo, las que llaman nuestra atención: mujeres casadas, solteras, divorciadas, viudas, de profesión “comerciantes”, que aportan con dinero o con su trabajo personal; muchas que empiezan con el apoyo económico de terceros, pero que terminan liderando sus propios emprendimientos, como Ana María Neumann, que adoptó el apellido de su marido para darle identidad a su marca, *Ana María de Soumar*. (Fig. 1). Otras, que, teniendo sus propias tiendas, permiten el ingreso de nuevos capitales que impulsan sus esfuerzos, como Madame Philo – la francesa Philomena Bialut, que abre su local de productos femeninos importados en la calle Estado a comienzos de la década de 1920, pero que menos de una década después

³ Archivo Nacional. Fondo Comercio de Santiago (en adelante ARNAD-FCS), vol. 495, foja 414; vol. 679, foja 526; vol. 669, foja 1187, respectivamente.

⁴ Álbum del Consulado. *Censo comercial industrial de la colonia italiana en Chile*, Pellegrini y Aprile, 1926, p. 136 a 138.

ya tiene dos sucursales, una en Santiago y la otra en Valparaíso. O Manuela Ahumada, viuda de Castro, que en 1935 acepta como socia a Laura Zolezzi para continuar con su local de sombrerería y modas femeninas, ubicado en San Antonio 527⁵.



Fig. 1 | Etiqueta de sombrero de Ana María de Soumar, Museo Histórico Nacional, 3-31467. Foto: Claudio López.

Resaltamos la diversidad de opciones y la multiplicidad de montos de inversión, que permiten confirmar que existió un rango muy amplio de posibilidades respecto a

cómo y dónde abrir una tienda de sombreros; asimismo, observamos que era un tipo de oferta deseable por múltiples públicos que deambulaban todavía por el centro de la ciudad, sin que existieran aún espacios comerciales separados o exclusivamente definidos para clases sociales diferenciadas.

Para confirmar lo anterior se revisaron los precios con que se comercializaban estos sombreros y es interesante constatar la variación en su valor monetario. En el centro de Santiago era posible encontrar hechuras y transformaciones desde los 5 pesos en talleres ubicados en las calles Rosas y Merced⁶, y sombreros ya hechos con valores que iban desde los 8 hasta los 45 pesos, dependiendo del material, en locales de la calle Catedral; sombreros adornados en *Gath y Chávez* que se vendían por casi 20 pesos, pero también sombreros que en el año 1928 parten desde los 100 pesos en *Casa Cori*, ubicada en Huérfanos 981, o que en 1949 parten desde los 600 pesos donde *Madame Lanis* en Matías Cousiño 137⁷.

Esto nos permite deducir que en un mismo sector comercial se atendió a un público muy diverso, con demandas y presupuestos diferentes, pero tal vez, con expectativas similares respecto a cómo querían verse o a qué impresión querían generar.

⁵ ARNAD-FCS, vol. 686, foja 928 y vol. 831, foja 1000, respectivamente.

⁶ Según cálculos de Jacqueline Dussailaint en el año 1915 se podían comprar 4 kilos de papas con 1 peso, en Dussailaint, Jacqueline, *Las Reinas de Estado. Consumo, grandes tiendas y mujeres en la modernización del comercio de Santiago (1880-1930)*. Santiago: Ediciones UC, pp. 351.

⁷ Ver periódico *La Nación de Santiago*, diversos números en los años 1925, 1928, 1934, 1949. Los avisos comerciales se repiten en más de un número del mismo año en el periódico señalado

DE LA MATERIALIDAD A LA IMAGEN

Luego de revisar y analizar los 55 sombreros con etiqueta chilena, el primer énfasis consistió en apreciar la materialidad de la estructura y el adorno, de los pliegues y costuras, de la combinación de texturas y diseños de cada uno.

Desde la evidencia material imaginamos las materias primas todavía en bruto, lentejuelas, plumas y tules que formaron parte activa de un proceso de confección creativo, casi poético. En esta selección de sombreros se encontraron todo tipo de textiles como sedas, terciopelos, fieltros, mallas, rafias como también pieles que, fueron moldeadas a tra-

vés de distintas técnicas, como el planchado, (vapor y calor sobre hormas con planchas), el trenzado de fibras en forma circular, el uso de cortes, con costuras principalmente a mano, lo que se aprecia en las puntadas irregulares y pocas puntadas de refuerzo, realizadas a máquina o para coser forros y realizar decoraciones sobre las telas. Los alambres, en conjunto con telas resistentes y aprestadas, como el bucarán y el tarlatán permiten interrumpir la fuerza de gravedad, en ocasiones le dan rigidez, en otras, flexibilidad otorgándole al sombrero una infinitud de posibilidades estilísticas. La creatividad en torno a este accesorio es total (Fig. 2 y 3).



Fig. 2 | Tocado de la marca Le Rêve, Perteneció a Rosa Markmann, Museo Histórico Nacional, 3-34007. Foto: Claudio López.



Fig. 3 | Detalle del interior de sombrero de Lily Hats, Museo Histórico Nacional, 3-31984.

En segundo lugar, el foco recae en el análisis de la etiqueta. Pequeños dispositivos textiles, que aparecieron por primera vez en las prendas confeccionadas por el modisto inglés Charles Worth a mediados del siglo XIX, que, como buen comerciante y aspirante a prestigioso artista, fue el primero que marcó con nombre y apellido sus obras. Un siglo después, además del sello del “genio creador”, se incluye la dirección precisa del taller o tienda, haciendo posible su localización en Santiago (Lipovetsky, 2006).

Hasta ahora hemos obtenido diversas conclusiones y observaciones generales. Hay un total de 29 marcas: once sombreros salieron de los talleres de *Lily Hats*, seis de *Ana María de Soumar* y cinco de *Le Reve*. (Figura 4 y 5). La mayoría de estos últimos pertenecieron a Rosa Markmann de Videla, reconocida “Primera Dama”, quien solía utilizarlos en actos públicos: eran parte fundamental de su apariencia política.



Fig. 4 | Etiqueta de sombrero de Lily Hats, Museo Histórico Nacional, 3-44399.
Foto: Claudio López.



Fig. 5 | Etiqueta de sombrero de Le Reve, Museo Histórico Nacional.
Foto: Claudio López.

En paralelo, analizamos la manera en que los sombreros fueron reproducidos en los medios de la cultura impresa, a través de fotografías, ilustraciones y discursos escritos, con el propósito de identificar el carácter social, histórico, estructural y significativo de este accesorio. En estas representaciones estos accesorios serán transformados por las editoriales de moda y la publicidad en objetos de ilusión y consumo. Cada revista revisada porta un mensaje diferente, algunas promoverán una idea de mujer moderna y liberada del canon, y otras se enfocarán en un concepto más bien tradicional de la femineidad.

Por ejemplo, la revista *Para Todos*, en 1929, manifiesta preocupación respecto a cómo se asegurará la futura convivencia entre hombres y mujeres y observa que la manera de vestirse de las mujeres va cambiando en la medida que también lo hace su situación política. Por esto, propone a sus lectoras que sigan manifestando timidez y coquetería y cumpliendo con su deber de agradar y encantar de maneras fantasiosas, pero a la vez simples (*Para Todos*, 1929).

Otras revistas se hacen cargo de problematizar esta emancipación femenina. En la década de 1930, la revista *Yujú* se refería a esta gran evolución, acompañando esta nota con dos imágenes, en la primera, una joven de cejas delgadas y arqueadas, que apenas sostiene un cigarrillo con su boca, y en la otra, una joven de pie, en la barra de un bar, con una copa en una mano y un sombrero en su cabeza (Fig. 6). El texto se refiere a dicha época, cuando se creía que los sentimientos e inquietudes tradicionalmente asignados a las mujeres, habían desaparecido: “Esta nueva faz del espíritu femenino exige, para ser juzgada, temperamentos contemporáneos que lleven dentro de ellos la fuerza de esta energía nueva y que hayan sentido la influencia de su poderío y sugestión. La nueva generación no acepta la tolerancia antigua ni sus preceptos” (*Yujú*, 1935). La mujer tiene ahora, se señala en la revista, “derechos de acción y de lucha”, pero nos preguntamos: ¿de qué manera las imágenes que acompañan el texto se relacionan a las ideas planteadas en él? El sombrero en este sentido se instala en pleno discurso visual asociado a estas ideas de modernidad femenina.



Fig. 6 | “Evolución Femenina”, Revista Yujú, 18 de junio de 1935, www.memoriachilena.cl

Otras revistas como *Zig Zag* y *Santiago Elegante*, dan la apariencia de ignorar estos cambios, buscando seducir a sus lectores por medio de la puesta en escena de la vida social local, dando cuenta de los diferentes espacios y prácticas asociados a su uso, tanto en la calle, en la platea del teatro, en el Club Hípico, y en otros espacios de sociabilidad del periodo. Pero en sus páginas también se irán colando nuevos ideales asociados a la independencia y la autonomía que se encarnan en las personas dedicadas a la elaboración de los accesorios que estudiamos. A los medios escritos les importa establecer dónde se usan los sombreros y definir los materiales con los que están hechos, pero también mostrar a quienes los hicieron.



Fig. 7 | Santiago Elegante,
marzo de 1940,
www.memoriachilena.cl



Fig. 8 | Santiago Elegante,
primavera de 1940,
www.memoriachilena.cl

En las publicaciones de la revista aparecerán, por ejemplo, dos dueñas de sombrerería exhibiendo sus propias creaciones, Franchesca, de *Casa Franchesca* y Antonia Ladrón de Guevara, la “simpática dueña de *Rosalía*”, quienes se convierten en las modelos de sus propios sombreros, legitimando su lugar como empresarias, al mismo tiempo que se acercan a su público y aparecen como parte de él. En *Santiago Elegante*, por medio de la publicidad se entremezclan las imágenes de modistas y modistos con las usuarias, quienes diseñan con sus musas y clientas.

En la imagen aparece la estrella del cine nacional de los años cuarenta Gloria Lynch, eligiendo los sombreros que usará en la película “Escándalo” junto al modisto especializado *Ciro* (Fig. 9). Esta asociación entre cine y moda también será representada en la revista *Ecran*, publicación dedicada a la industria de Hollywood. Iconos de moda, pero también de nuevos modos de vida, las estrellas de cine aparecen no solo por su belleza sino por representar ideales deseados como la libertad y la originalidad y la capacidad de sobresalir y destacarse del resto. Los estilos franceses se verán ahora disputados por los modelos estadounidenses a la hora de vestirse a la moda.



Fig. 9 | Santiago Elegante,
marzo de 1940,
www.memoriachilena.cl

CONSIDERACIONES FINALES

Al momento de iniciar esta investigación, nos interesaba reconocer el rol del sombrero en la vida cotidiana de las mujeres del siglo XX, no solo como adorno de moda sino también como objeto diseñado y confeccionado por manos principalmente femeninas. Este marco temporal, que empieza en 1920 y finaliza en 1960, coincide no solo con el último gran auge del sombrero antes de su declive sino también con numerosos cambios en relación al devenir social, económico y político de las mujeres chilenas. Al observar los sombreros, analizar y contextualizar sus etiquetas pudimos vislumbrar, aun en términos generales, el importante rol que tuvieron estos accesorios para las mujeres que estaban expandiendo su presencia en el espacio público.

AGRADECIMIENTOS

Nos gustaría agradecer al Centro Nacional de Conservación Textil y al Fondo de Apoyo de la Investigación Patrimonial, del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural por impulsar el necesario estudio de las colecciones que resguarda el Museo Histórico Nacional y recuperar aquellas historias que se esconden tras la ropa.

REFERENCIAS CITADAS

- Correa, Sofia, et.al., 2001. *Historia del siglo XX chileno. Balance paradójico*. Chile: Editorial Sudamericana.
- Dussailaint, Jacqueline, 2011. *Las reinas de Estado. Consumo, grandes tiendas y mujeres en la modernización del comercio de Santiago (1880-1930)*. Santiago: Ediciones UC.
- Hutchison, Elizabeth, 2014. *Labores propias de su sexo. Género, políticas y trabajo en Chile urbano 1900-1930*. Santiago: Lom Ediciones
- Stutesman, Drake, 2019. *Hat. Origins, language, style*. London: Reaktion Books.
- Smith, Carmen, 1936. *Mis Memorias*, Santiago: El Imparcial, 1936.
- Lipovetsky, Giles, 2006. *El impero de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona: Anagrama.

FUENTES PRIMARIAS

ARCHIVO

- Archivo Nacional. Fondo Comercio de Santiago. Volúmenes revisados entre los años 1920 y 1937.

PERIÓDICOS Y REVISTAS

- Archivo de La Nación, revisado entre 1920 y 1960. Disponible en sitio web de la Universidad Diego Portales, en Cultura Digital UDP (Citado 7 de abril de 2025).
- Las revistas *Santiago Elegante*, *Yuju*, *Para Todos*, *Ecrán* y *ZigZag* se encuentran disponibles en <http://www.memoriachilena.cl> (Citado 7 de abril de 2025).

MUGICA, TEXTILES DE FE Y LUCHA

DOCUMENTACIÓN Y CONSERVACIÓN DE VESTIMENTA LITÚRGICA EN LA EX VILLA 31

Silvana Di Lorenzo¹
Lucila Pesoa²

RESUMEN

En este trabajo se presentan los primeros avances en el proceso de documentación y conservación de un conjunto de textiles religiosos utilizados por el sacerdote Carlos Mugica, fundador del movimiento de Sacerdotes por el Tercer Mundo y de los Curas Villeros en Argentina. Se enmarca en el Proyecto de creación del Museo Padre Carlos Mugica en la ex villa 31 de Retiro, denominada hoy barrio Mugica, en la ciudad de Buenos Aires.

PALABRAS CLAVES

Documentación · Conservación ·
Mugica · Memoria

¹ Equipo Conservación de Textiles, silvilor@gmail.com

² Equipo Conservación de Textiles, textilconservacion@gmail.com

ABSTRACT

This work presents the first advances in the documentation and conservation process of a set of religious textiles used by the priest Carlos Mugica, founder of the movement of Priests for the Third World and the Curas Vileros in Argentina. It is part of the Project to create the Padre Carlos Mugica Museum in the former villa 31 of Retiro, now called the Mugica neighborhood, in the city of Buenos Aires.

KEY WORDS | Documentation · Conservation · Mugica · Remembrance

INTRODUCCIÓN

En 2023, parte del equipo privado de Conservación de Textiles fue convocado para realizar la conservación del conjunto de textiles existentes en la parroquia Cristo Obrero de la ex villa 31. En 2024, al cumplirse el 50 aniversario del asesinato de Carlos Mugica, el actual sacerdote de la parroquia proyectó la creación del Museo Padre Carlos Mugica en un sector cercano a la iglesia original. Con el objetivo de exponer las pertenencias del religioso, nos abocamos a realizar la conservación curativa y de restauración de las casullas³ usadas en diferentes etapas del sacerdocio.

³ Indumentaria religiosa utilizada en la liturgia católica

MUGICA Y SU LEGADO

“Jamás podremos adherir a un sistema como el vigente en Argentina, afirmado esencialmente en la explotación del hombre por el hombre. Un sistema cuyo motor es el lucro y que provoca cada día desigualdades más irritantes, ya que como dice Pablo VI los ricos se vuelven más ricos y los pobres cada día más pobres” (Vernazza 1984: 149).

El Padre Carlos, como es llamado por quienes lo recuerdan y siguieron su camino, pertenecía a una familia acomodada y cristiana⁴. Realizó sus estudios en colegios prestigiosos de la ciudad de Buenos Aires y cuando estaba cursando la carrera de Derecho, y participaba de la Acción Católica, es que viaja al Vaticano en 1950 y decide internarse en el seminario para ser sacerdote (Sucarrat 2017).

En 1954, Mugica se acercó por primera vez a los barrios humildes de la mano del cura Juan José Iriarte, y muchas veces junto a su amigo Ricardo Capelli recorrieron algunos conventillos de la ciudad para realizar tareas sociales (Capelli 2024). En los años posteriores a la caída de Perón del 55, cuando aún Mugica no sólo no se había aproximado al peronismo, sino que acordaba con la oligarquía y la Iglesia en la necesidad del golpe al gobierno popular de entonces, y en el contexto de una visita a un conventillo en la calle Catamarca, existió un estímulo disparador que hizo reflexionar al joven seminarista y que resultó en un cambio radical de su pensamiento con respecto a su trabajo por los pobres y su postura ideológica⁵.

Mugica (Fig.1) se fue introduciendo de a poco no sólo en el quehacer religioso sino también en el social y político de la época, en consonancia con diversos documentos eclesiales y participaciones en encuentros con religiosos y estudiantes universitarios⁶ (Sucarrat 2017). Fundador

⁴ “Nací en el palacio Ugarteche, creo que lo llaman el palacio de Los Patos y siempre viví en el Barrio Norte; el colegio, mis amigos eran todos como yo. Mi familia tenía una honda fe cristiana y fui criado en un clima de piedad religiosa; pero era una fe trascendentalista, muy preocupada por la salvación del alma, que no turbaba para nada la conformidad que sentíamos hacia todo lo que nos rodeaba” (Vernazza: 169).

⁵ “De pronto, vimos que en una pared iluminada mortecinamente había algo escrito con tiza blanca, de esas que hay en las escuelas. Decía: “Sin Perón no hay patria ni Dios. Abajo los cuervos”. Nos quedamos duros. Nos sorprendió, no lo esperábamos, pero sin duda ellos estaban mal, muy mal...de inmediato nos dimos cuenta” (Capelli 2024: 45).

⁶ Sus ideas y acciones se alineaban con la doctrina social de la Iglesia, especialmente con encíclicas como *Populorum Progressio* de Pablo VI.

del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, explicado por él mismo como una corriente de la Iglesia que seguía principalmente los documentos papales de Pablo VI con referencia al papel que la Iglesia debía cumplir con respecto al desarrollo de los pueblos; surgido también del “contacto cotidiano de los sacerdotes-obreros y capellanes de villas con el mundo de los pobres y oprimidos” (Vernazza 1984: 173); hizo su ingreso a la ex villa 31 hoy barrio Carlos Mugica. Este asentamiento surgió en la década de 1930 entre las terminales del ferrocarril y el puerto, donde vivían inmigrantes y obreros⁷. En este barrio, Carlos pidió colaboración a su hermano, quien era arquitecto, para construir la parroquia que denominó Cristo Obrero. Así, en 1970, ese espacio empezó a funcionar como lugar de culto católico y en sus construcciones anexas se realizaron tareas comunitarias, referidas a asesoramiento jurídico y consultas laborales, y acopio de víveres procedentes de donaciones (Sucarrat 2017).

La vida de Mugica fue sesgada luego de oficiar misa en el barrio de Villa Luro. Integrantes de la denominada Triple A (organización paramilitar vinculada al tercer gobierno de Perón) con López Rega a la cabeza, fusilaron al sacerdote a la salida de esa parroquia.



Fig. 1

Padre Carlos Mugica impartiendo la comunión en la ex villa 31. Fotografía scaneada de la colección del Museo Padre Carlos Mugica.

⁷ El barrio sufrió varios intentos de desalojo, principalmente en la época de la dictadura, pero gracias a un proceso de lucha de las organizaciones sociales y de las familias del barrio fue reurbanizado por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Actualmente presenta una población de 45000 personas (<https://revistavivienda.infonavit.org.mx/2023/06/29/proyecto-de-integracion-del-barrio-padre-carlos-mugica-en-buenos-aires->).

EL PROYECTO DE MUSEO PADRE CARLOS MUGICA

Con el objetivo de preservar el conjunto de documentos y bienes personales de Mugica y garantizar su accesibilidad para las generaciones presentes y futuras, el actual sacerdote de la parroquia Cristo Obrero junto a algunas personas que venían trabajando hace tiempo en la comunidad, decidieron la creación de este Museo.

De esta forma, a partir de un conjunto ya existente en la parroquia de objetos personales de Mugica, se inició el camino de sumar más elementos que ayudaran a conocer la labor del cura villero en su vocación sacerdotal y en su compromiso con los sectores más carenciados. Así, se reunieron diferentes pertenencias de Mugica, desde fotos, documentos, indumentaria, entre otras pertenencias, procedentes de las donaciones de familiares y amigos.

Desde 2023 se vienen realizando las tareas de inventario y acondicionando objetos, documentos y fotografías, mientras se escribe el guion museológico y se elabora el diseño museográfico⁸.

En el marco de estas actividades de puesta en valor del patrimonio de Carlos Mugica es que se realiza el proceso de documentación, conservación y restauración de tres casullas utilizadas en diferentes etapas de su sacerdocio.

LAS CASULLAS DE MUGICA

Las acciones de conservación realizadas sobre estos tres objetos textiles se enmarcan dentro de los procedimientos y criterios de la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración (ICOM 2008).

Inicialmente se realizó el registro fotográfico y se confeccionaron reportes de condición para otorgar documentación y número de inventario a cada pieza. Se realizaron mediciones, descripciones y el diagnóstico del estado de conservación con niveles de prioridad de intervención.

⁸ Estas tareas están siendo realizadas por los Amigos del Museo Padre Carlos Mugica integrada por: Marisa Pity Baioni, Diego Pietrafesa, Clara Sarsale, Veronica Jeria, Mariana Silva y Silvana Di Lorenzo.

Este trabajo está actualmente en proceso, por lo que describiremos inicialmente el primer tratamiento que pudo ser completado y que fue realizado sobre la casulla verde y blanca o “de rombos” con número de inventario MPCM 002.

CASULLA VERDE Y BLANCA O “DE ROMBOS”

Esta casulla (Fig. 2) de color verde con diseño de rombos blancos aplicados en partes anterior y posterior, está confeccionada con 3 paños de tela en ambas partes y unidos por costura realizada con máquina tanto para los paños como para los rombos.



Fig. 2 | Casulla N° MPCM 002, colección del Museo Padre Carlos Mugica. Fotografía de las autoras.

Al realizar el relevamiento de sus deterioros presentaba suciedad superficial en forma de partículas de polvo, arrugas generales, deformación, pequeñas roturas y deshilachados puntuales, un faltante y manchas leves en la zona del cuello.

Se realizó la identificación de fibras por microscopía óptica mediante un microscopio binocular Arcano XSZ-100BN. El resultado indicó la presencia de fibras celulósicas artificiales.

Se utilizó lupa USB y lupa cuentahilos para confirmar la presencia de ligamento tafetán en toda la casulla.

Finalizado el registro y la documentación de la casulla, se procedió a realizar el tratamiento de conservación curativa comenzando por una limpieza mecánica general por aspiración suave a través de un tamiz de tul con marco para evitar el posible arrastre de fibras sueltas y la tensión de la succión.

Como la casulla presentaba gran cantidad de arrugas se utilizó vapor frío por nebulización con agua destilada para humedecer levemente y relajar las fibras, y con la aplicación de pesos de vidrio en diferentes etapas se logró corregir las arrugas y las deformaciones provocadas por una prolongada guarda incorrecta, doblada varias veces sobre sí misma. Ya en la instancia de la restauración se colocó en el área del faltante un soporte de tela celulósica de ligamento tafetán compatible con el textil, se consolidó por costura, con puntadas de restauración, utilizando hilo de seda color natural y aguja curva de microcirugía, logrando la reintegración visual del objeto y conteniendo el avance del deterioro.

Se retiraron hilos de viejos remiendos que ocasionaban tensión en la tela y se realizó la consolidación de los descosidos del cuello.

La casulla, al finalizar su tratamiento, regresó a la Colección Mugica con una funda de conservación realizada en lienzo de algodón y colocada en una percha acolchada para evitar nuevas arrugas y deformaciones.

LA CASULLA BLANCA

La accesibilidad para el tratamiento de estos objetos textiles, por su sensible procedencia histórica y por la logística que requiere el ingreso al Barrio Mugica, no es sencilla. Por lo que las intervenciones son proyectadas en etapas, según la posibilidad del Equipo de Conservación y de la parroquia Cristo Obrero.

Es el caso de la llamada “casulla blanca” (Fig. 3) con cuello, con motivo de damero, N° de inventario MPCM001, sobre la que aún debe completarse parte de la documentación y realizar la planificación de su tratamiento de conservación.

Se realizó un relevamiento de deterioros en donde se observó que el textil posee manchas oscuras posiblemente por ataque biológico y otras manchas amarillentas, deterioros en la zona del cuello, descosidos, hilos sueltos, abrasión, entre otros.



Este objeto textil fue utilizado por otros religiosos durante algunos años luego de la muerte de Mugica, y posteriormente fue enmarcado para ser exhibido en el año 2000. En 2023, al inicio del proyecto Museo Mugica, la pieza se retiró del marco y hoy se exhibe en maniquí, en una vitrina de vidrio y madera dentro de la Capilla.

Fig. 3 | Casulla N° MPCM001, colección del Museo Padre Carlos Mugica. Fotografía de las autoras.

CASULLA Y ESTOLA DE ORDENACIÓN

Este conjunto, notablemente más elaborado en su confección y rico en su materialidad que las otras dos casullas, está realizado en shantung de seda color natural con forro de gross de seda en color naranja. Tiene apliques centrales delanteros y posteriores, con franjas de terciopelo de color naranja y en sus laterales rectángulos en seda verde con hilos metalizados dorados.

La estola a juego presenta los mismos materiales y decoración de la casulla, y finaliza con borlas de hilo de seda en tonos naranja, natural y verde.

En relación a los deterioros relevados, presenta abrasión, roturas, manchas, pequeños faltantes, antiguos remiendos y suciedad general entre otras problemáticas.

La casulla de ordenación (Fig. 4) y su estola actualmente están bajo la custodia del Arzobispado de Buenos Aires, luego de ser trasladadas allí en 2023. Anteriormente se encontraban almacenadas en el Archivo Nacional de la Memoria en el edificio del Espacio de Memoria y Derechos Humanos (Ex Escuela de Mecánica de la Armada) y de allí es su número de inventario: AP-ANM COPD@197.

Se proyecta su pronto traslado a la colección Mugica.

El equipo pudo acceder al Arzobispado para realizar la documentación correspondiente, así como al diagnóstico del estado de conservación de ambos objetos para programar en un futuro cercano las acciones de conservación necesarias.



Fig. 4 | Casulla en préstamo del Archivo Nacional de la Memoria, que será exhibida en el Museo Padre Carlos Mugica. Fotografía de las autoras.

CONSIDERACIONES FINALES

La preservación de parte del legado del Padre Carlos Mugica ha sido un compromiso asumido por este equipo de Conservación de Textiles, por el reconocimiento hacia una figura caracterizada por su profunda conciencia social y su devoción de trabajo para con los más necesitados, en un contexto sociopolítico de abandono de los sectores más marginados de la sociedad.

En palabras de Diego Pietrafesa⁹: “Reconstruir lo roto, tratar de recoger los fragmentos de una realidad lastimada, de una realidad doliente. Qué enseña Mugica? Compromiso, zapatos en el barro, organización del pueblo y fe. Pasaron 50 años y la Argentina y sobre todo el barrio sufre otras violencias, tan malas como aquella, que siembran tanta muerte como aquella, que es la violencia a la exclusión, la violencia al prejuicio, la violencia del hambre, la violencia institucional, y la violencia emergente de esas violencias. Que Mugica esté en escena en este barrio es la respuesta, porque es la respuesta de un hombre que siempre eligió el camino de la paz”.

AGRADECIMIENTOS

A Ignacio Bagattini, párroco actual de Cristo Obrero en el barrio Mugica. A los Amigos del Museo Padre Carlos Mugica. A Tam Muro.

⁹ Estas palabras fueron transcritas del programa Ser Esencial emitido por la TV pública de Buenos Aires y disponible en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=kY-3Mur0GQK4> (video caducado).

REFERENCIAS CITADAS

- Capelli, R., 2024. *Antes y después del asesinato de mi amigo el Padre Carlos Mugica*. 408 p. Buenos Aires: Grupo Editorial Sur.
- Icom-Cc., 2008. Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible. 15a Conferencia Trienal, New Delhi, India.
- Sucarrat, M., 2017. *El inocente. Vida, pasión y muerte de Carlos Mugica*. 392 p. Buenos Aires: Editorial Octubre.
- Vernazza, J., 1984. *Padre Mugica: Una vida para el pueblo*. 226 p. Buenos Aires: Pequén Ediciones.

EL COMPLEMENTO QUE PERDURA

USOS DE PIGMENTOS DE TIERRAS Y BARROS JUNTO A PLANTAS TANINAS PARA TEXTIL

Pilar Godoy Cortez¹

RESUMEN

Los colores de la tierra son reflejo de un hábitat existente. Si observamos las montañas, quebradas, humedales, y caminos, podemos distinguir que existe una paleta cromática viva en los suelos que caminamos. Esto es debido a diversos factores químicos y climáticos donde se encuentran los minerales.

Esta investigación se basa en el estudio de estudio de los suelos, arcillas y barros ferruginosos, y la consecuente experimentación con los colores que allí se encuentran, los cuales pueden ser utilizados para uso pictórico en un soporte textil y para el teñido natural de fibras.

Ambos mezclados con tintes vegetales con alto contenido de taninos, se complementan dando luz a un material importante con que trabajar. Diversas culturas desde tiempos prehispánicos han desarrollado de manera similar esta tecnología textil, la que aún en algunos lugares se mantiene con vida.

PALABRAS CLAVES

Pigmentos · Arcillas · Barros · Pintura · Teñido

¹ Artista e investigadora textil. Las Palmas, Olmué, Chile. pgodoycortez@gmail.com

ABSTRACT

The colors of the earth are a reflection of an existing habitat. If we observe the mountains, ravines, wetlands, and roadcuts, we can see a vivid color palette in the soil we traverse. This is due to various chemical and climatic factors where the minerals are found.

This research is based on the study of the soils, iron-rich clays and muds, and the consequent experimentation with the colors found there, which can be used for painting on textile supports and for natural dyeing of fibers.

By mixing earth colors with vegetable dyes with a high tannin content, the materials complement each other and shed light on an important historical process. Various cultures since prehispanic times have developed similar textile technology, which is still preserved and practiced today.

KEY WORDS

Pigment · Iron-rich clays · Muds · Paint · Dyeing

INTRODUCCIÓN

Así como el día y la noche, las arcillas y los barro nos entregan la luz y la oscuridad en sus resultados cromáticos.

Cuando trabajamos con materiales naturales podemos experimentar un amplio mundo de posibilidades que se abren en diferentes aspectos: a través del recuerdo de una memoria territorial que puede dar paso a un arraigo identitario y a un bienestar creativo que surge cuando nuestro cuerpo está en contacto con la tierra.

Existe un factor identitario, el cual podemos resaltar en las materias primas locales, elementos vivos con los que nos relacionamos y pedimos permiso a la naturaleza para ocupar.

A partir de sus colores, olores, texturas y diversidades nos identificamos cuando podemos conectar e integrar en nuestra convivencia, al ecosistema que nos rodea. Sin embargo, muchas veces esta conexión se anula en un sistema occidental donde la ciudad de manera excesiva, aplasta con cemento

los espacios naturales que mantienen la vida. Es así que cuando tenemos la oportunidad de vincularnos con nuestra biodiversidad a través de los oficios, nos damos cuenta de las múltiples manifestaciones y especificaciones que cada zona posee, por ejemplo, a partir de sus colores plasmados tanto en el reino mineral, vegetal y animal.

Desde tiempos antiguos, el ser humano ha ido desarrollando esta conexión a través de la fabricación de artefactos con materialidades cercanas. Estas manifestaciones, son reflejo de esa conexión con el mundo natural, accesible, y vivo.

Para diversos pueblos el color es representatividad, manifestando un rol social, función o lenguaje específico, relacionado muchas veces a la cosmovisión que poseen.

La formación geológica de los suelos² tiene ciclos de miles y millones de años para convertirse en lo que hoy podemos observar, siendo reflejo a la vez de una memoria de quienes los habitaron.

Este texto pretende compartir los usos de las arcillas locales recolectadas para uso pictórico, procesando la materialidad (al moler y tamizar) para utilizar la finura y color de los minerales. Además, la experimentación de los barro con características ferruginosas, nos permiten obtener un modificador de color que da paso hacia tonos más oscuros.

Ambas técnicas se complementan con la preparación de tintes realizados con plantas ricas en taninos, las cuales además de tener el colorante por sí mismo, proporcionan el mordiente (fijador), que se encuentra en el ácido tánico.

Las autoras Baixas y Philippi (1975) se refieren al “arte de teñir” como una rama de la química aplicada, logrando una unión permanente entre el colorante y la materia.

² “Cuando decimos suelo, nos referimos al material que cavamos, donde plantamos, que utilizamos para construir y que tiene sus propias características físicas, es decir, un objeto”. (Cardoso 2023:117)

FUNDAMENTACIÓN

¿QUÉ PASA CUANDO PONEMOS EL AGUA Y LA TIERRA AL CENTRO?



Fig. 1 | Proyecto “Colores del Akunkawa” propiedad de la colectividad Aúna Tierra Diversa.

El agua y la tierra, elementos fundamentales para continuar con la vida, nos entregan una memoria guardada de todos los reinos que conviven junto a ellos. Las mutaciones que poseen, son alquimia para el o la hacedora de un oficio, siendo indispensables a la hora de crear con estas materialidades.

Cuando encontramos la fusión perfecta vamos descubriendo las riquezas propias de los territorios, iniciando una práctica íntima en la observación, recolección y transformaciones que van sucediendo.

Es importante resaltar el efecto que proporcionan a las personas el contacto con elementos vivos, generando una empatía con el material, un bienestar mental, y un cuidado recíproco.

Las tierras a través de sus tonos nos evidencian sus orígenes cordilleros, sus planicies en los valles y sus cambios a través de las aguas, dependiendo a la vez de los elementos químicos que componen las rocas y del proceso de descomposición que va ocurriendo.

“La enorme diversidad de colores que se encuentra en los suelos se debe a su naturaleza heterogénea, es decir, los suelos están compuestos por diferentes materiales con distintas características y en diferentes proporciones.

Por lo tanto, las pinturas y los cuadros producidos con pigmentos del suelo reflejan la belleza y la complejidad de la naturaleza, y no es posible mantener un estándar de color como el que existe en las pinturas industrializadas. Desde el punto de vista estético, cada pintura con pigmentos de tierra constituye una obra única.” (Cardoso 2023:125)

COLORES DE LA TIERRA Y OFICIO TEXTIL. PINTURA CON ARCILLA Y TEÑIDO CON BARRO

Dentro del oficio textil podemos encontrar un sin fin de técnicas para proporcionar un colorante adecuado en fibras textiles.

La utilización de los suelos no es tan común, sin embargo, en muchas culturas y pueblos es y ha sido descubierto, como un medio común para plasmar símbolos, mensajes e impronta de carácter ceremonial.

Para explicar con más claridad el proceso de preparación de las pinturas y tintes minerales debemos conocer sus características.

La pintura de tierra, se elabora a partir del procesamiento de ésta luego de ser recolectada. Es importante señalar que cada recolección se debe realizar con respeto al lugar escogido, pudiendo recoger lo que necesitamos sin excesos extractivistas.

La reciprocidad en el mundo andino nos enseña que debemos resguardar el acto de dar y recibir, enfatizando el cuidado y regeneración de los lugares donde se va a realizar la recolección. Muchas veces estos lugares son cortes de camino de cerros, abandonados y con mucha basura a su alrededor. Parte de esta atención se puede ir transformando en una acción responsable a la hora de trabajar con elementos de la naturaleza.

Una vez que tenemos un lugar escogido para recolectar podemos ir identificando la diversidad de colores que la tierra posee. Para el uso textil los colores rojizos son unos de los pigmentos que mejor se adhieren a la fibra (Fig. 2).



Fig. 2 | Lugar de recolección de arcillas.
Fuente elaboración propia.

“Los pigmentos minerales son sustancias colorantes presentes de manera natural en rocas o sedimentos. Entre los pigmentos de origen mineral se identifican diferentes tipos, dependiendo de su composición; los más abundantes y comúnmente utilizados son los pigmentos de tierra, que son mezclas de varios minerales. Esta mezcla generalmente está compuesta por uno o más minerales que otorgan color (estos minerales se llaman cromóforos y usualmente son óxidos de hierro o manganeso) y por otros minerales accesorios.” (Godoy; Urresty; Valenzuela; Goya; Begoña. 2020: 10) (Fig. 4).

La tierra recolectada debe ser procesada a través de su molienda, pulverización de todos sus minerales para luego tamizar lo molido, separando los minerales de color al que llamamos pigmento (Fig. 3).



Fig. 3 | Procesos de molienda y tamizado.
Fuente Investigación Colores de Minerales del valle del Aconcagua.



Fig. 4 | Pintura de pigmento mineral y tanino. Creación personal. Fuente: Elaboración propia.

El arquitecto Fernando P. Cardoso hace referencia a la arcilla como “partículas sólidas más pequeñas que se forman en la superficie terrestre y se dividen en dos grupos: las oxídicas, que tienen un formato equidimensio-

nal, y las silicatadas, que tienen un formato laminar. Las arcillas oxidadas y las partículas de limo son las principales responsables de dar color a los suelos". (Cardoso, 2023:118)

El pigmento mineral junto a una solución acuosa permite generar una pasta líquida para usar como pintura, resultando apto para técnicas de representación por impregnación.

Por otro lado, los barros ferruginosos, es decir con alto contenido en hierro, se caracterizan por su estado de pudrición. Permiten además de potenciar la fijación, ser un modificador del color vegetal, permitiendo encontrar tonos con tendencia a los grises y negros (Fig. 5).

Según Roquero, " ... también descubrieron los tintoreros amerindios otra propiedad común a todos los taninos: la de teñir de negro al ser combinados con hierro." (Roquero, 2006: 188).

Los barros con estas características los podemos encontrar en zonas pantanosas, en lagunas, humedales, termas, o vertientes estancadas. Se reconocen por tener un fuerte olor a descomposición. Se recolectan del fondo de la tierra, sintiendo una suavidad e intensidad en su color (Fig. 6).

Estos elementos, tanto las arcillas para uso pictórico como los barros para uso tintóreo, los mezclaremos con tintes con alto contenido en ácido tánico, los que se pueden encontrar en ciertas raíces, tubérculos, tallos, madera, corteza, o frutos. Los taninos son sustancias vegetales y en tintorería cumplen la función de mordiente³ para fibras, especialmente las de origen vegetal.

³ Del latín "morder". Su función es actuar como enlace entre el colorante y la fibra, permitiendo la fijación y permanencia del color en el material.



Fig. 5 | Teñido con barro ferruginoso y planta tanina. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 6 | Lugar de recolección de barros. Fuente Investigación Colores de Minerales del valle del Aconcagua.

“En la América marginal especialmente en las zonas de selva tropical, donde el potencial de materias primas sugiere el desarrollo de una tecnología del tinte más o menos diversificada, ni el tipo de fibras y soportes disponibles, siempre de procedencia vegetal, ni las características del modelo social dieron pie a ello. Se desarrollaron, eso sí, técnicas específicas para el teñido de algodón, a base de taninos extraídos de cortezas de árboles con una gama de colores siena, limitados pero de indudable belleza.” (Roquero, 1995: 146).

Los pigmentos minerales junto a los tintes taninos producen un muy buen acoplamiento, potenciando un efecto apto para uso pictórico.

Por su parte, las plantas taninas junto a los barros generan un buen resultado en relación a la solidez⁴ del color, sin necesidad de utilizar ninguna otra sustancia adicional que los acompañe. Actúan transformando el color del tinte tanino a un tono más oscuro.

“Con la corteza del radal (*Lomatia obliqua*) preparan otra tinta de color café oscuro. La materia colorante no aparece de este tono en la corteza recién cortada, pero al cabo de poco tiempo ennegrecen los recortes por acción del aire sobre el tanino. Por ebullición extraen una tinta muy abundante y cargada de los fragmentos tratados. Aumentando la concentración, preparan tonos oscuros afines al negro.” (Baixas; Philippi, 1975: 16).

REFERENTES CULTURALES

Esta investigación además de reconocer que en la práctica experimental existe mucha búsqueda y descubrimientos, no puede dejar de lado la referencia y memoria de otros pueblos que, en diferentes lugares del mundo, han hecho tradición y herencia en el uso de estas tecnologías.

Es así que a través de artefactos textiles arqueológicos se ha podido conocer una data muy antigua de la aplicación de pigmentos minerales y barros para uso pictórico y tintóreo.

⁴ Inalterabilidad del color o a la resistencia que presenta en este caso por la materialidad y el posterior uso que esta tendrá. (...) Se realizan pruebas a la acción de los lavados y luz natural.

Culturas como la Chavín, de tiempos prehispánicos, 1000 - 700 AC⁵, ubicada en el valle de la Sierra del centro norte del Perú, nos revela en sus textiles, mantos funerarios llenos de iconografías pintadas con óxidos y que, hasta el día de hoy por el clima y la conservación, aún tenemos la fortuna de poder verlos.

“El color es un factor determinante en la representación y la necesidad de su dominio en las imágenes textiles tiene su primera expresión en tejidos con técnicas de pintura y teñidos con reserva de la cultura Chavín”. (Brugnoli - Hoces de la Guardia, 2016:16).

“Puede tratarse también de una técnica mixta que emplea conceptos de teñido con reserva y pintura directa, en la que se usa barro o arcilla como vehículo para fijar el pigmento, luego de aplicado se expone la pieza al sol y una vez seca, se sacude el polvo excedente, habiéndose fijado ya el pigmento o el colorante. Gebhart - Sawyer,1984” (Brugnoli - Hoces de la Guardia, 1991: 71)

En el litoral del desierto de Atacama, habitó por un periodo de 5.520 años, por entre los años 7020 al 1500 AC, la cultura Chinchorro (Arriaza, 1994: 11).

Utilizaron pigmentos minerales para pintar sobre los propios cuerpos momificados y sobre esteras de totora. Denominándose como momias negras, las cuales están pigmentadas con óxido de manganeso y momias rojas con óxidos de hierro.

En su libro *Fibra y Trama*, M. Santos hace la siguiente: “Los diseños en las esteras forman intrincados laberintos geométricos; incorporan colores, decorando con óxidos, bordando con pelo y lana, torciendo la fibra, etc..” (Santos, 2017: 51).

En el Amazonas Peruano, el pueblo Shipibo mantiene hasta hoy la tradición de pintar diseños llamados Kené, sobre telas teñidas previamente con un tinte tanino proveniente de la corteza del árbol de la caoba. Esta pintura se aplica con varillas o pinceles hechos por las artesanas, para impregnar barros en descomposición, dando como resultado figuras de patrones muy complejos de un color negro profundo.

⁵ Conklin 1971; Cordy Collins 1976; Lumbreras 1977.

“Para pintar la tela se usan barros de colores oscuros y claros, y tintes extraídos de las plantas y la corteza de los árboles”. (Belaunde, 2009: 16). (Fig. 7/ Fig. 8)

Artesanas del pueblo Mapuche en Wallmapu, cuidan un barro muy preciado que les ha permitido llegar a negros intensos en sus textiles. Esta técnica ancestral se ha dejado de practicar cada vez más por la degradación de los bosques nativos donde se genera un espacio apto para la formación de barros ferruginosos. Estos bosques en su mayoría ahora son monocultivos y privados, arrasando con la regeneración de estos espacios, dejando atrás la existencia de miles de especies y, con ellas, el desarrollo de estas prácticas ancestrales.

“El barro podrido de hualve al que se le dice robo, rofu o simplemente barro. En palabras de las artesanas, es un barro que parece alquitrán, muy aceitoso, hediondo y oscuro. Este tiene altos contenidos de fierro, que alteran y fijan el color. Sin embargo, las artesanas dicen que hoy es difícil encontrarlo y que las antiguas vetas están hoy secas”. (Meier - Mekis. 2015: 52).

Es muy interesante darnos cuenta que en diferentes lugares del planeta, tiempos y lenguajes, el uso de arcillas y barros se utilizan de manera transversal para elaborar piezas tanto de uso cotidiano como ceremonial.



Fig. 7 | Proceso de recolección de arcilla en cultura Shipibo por parte de artesana Silvia Marín García. Yarinacocha, Amazonas. Perú. Fuente: Elaboración propia.



Fig. 8 | Kené, diseño en tela teñida con tinte tanino de corteza de caoba. Diseño pintado con barro ferruginoso Fuente: Elaboración propia.

CONCLUSIONES

Como conclusiones y reflexiones en los procesos de experimentación en teñido y pintura textil podríamos decir que en relación a la solidez (resistencia) de color se puede observar que en todas las pruebas realizadas:

- Disminuye la intensidad del color luego del lavado, desprendiéndose el pigmento sobrante.
- Sucede una buena fijación del color en relación al sol y lavados.
- Tanto para las arcillas como para los barros, se necesitan tiempos de reposo para el teñido, teniendo una buena reacción en fibra vegetal y animal.
- Los tintes taninos reemplazan al agua como solución pictórica.
- El uso de varillas para dibujar sobre la tela da un mejor efecto de impregnación en la fibra de los tejidos, y por lo tanto mayor adherencia.
- Los pigmentos rojizos y anaranjados (con un alto contenido de óxido de hierro) son los que mejor se adhieren a las fibras.

A la vez es importante valorar la memoria biocultural que sostiene esta técnica, reconociendo un conocimiento que se va traspasando de persona a persona a través del lenguaje de las materialidades. Los comportamientos de los elementos naturales en el oficio del color, nos revelan las diversas transformaciones que suceden y que influyen en relación a los tiempos, ciclos, épocas y geografías.

El mensaje de la tierra y sus pigmentos son parte de un movimiento que se va trazando con la lentitud de las formaciones geológicas, y que es compatible con una forma de expresión que nos sirve y acompaña en espacios cotidianos y sagrados.

El textil nos permite portar esa esencia, trasladando el color a una capa que nos cobija y permite contemplar los mensajes del pasado.

El complemento que perdura, entonces, no es solo la mezcla entre tierra y planta, sino la conexión profunda entre territorio y memoria.

REFERENCIAS CITADAS

- Arriaza, B., 1994. *Tipología de las momias chinchorro y evolución de las prácticas de momificación*. 11 p. Revista Chungara, volumen 26, número 1. Universidad de Tarapacá, Arica – Chile. Recuperado en: www.chungara.cl/Vols/1994/Vol26-1/Tipologia_de_las_momias_chinchorro_y_evolucion_de_las_practicas_de_momificacion.pdf
- Baixas, I; Philippi, F., 1975. *Oficios teñidos*. Santiago de Chile. Editora Nacional Gabriela Mistral.
- Belaunde, L., 2009. *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. 16 p. Instituto Nacional de Cultura. Perú.
- Brugnoli, P; Hoces de la Guardia, S., 1991. *Análisis de un textil pintado*. 71 p. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. Número 5. Santiago de Chile.
- Brugnoli, P; Hoces de la Guardia, S., 2016. *Manual de técnicas textiles andinas. Representación*. 16 p. Ocho Libros Editores. Santiago de Chile.
- Cardoso, F., 2023. *Manual Cores Da Terra*. 125 p. Sao Paulo. Brasil.
- Godoy, P; Urresty, C; Valenzuela, C; Goya B; Begoña, N., 2021. *Colores Minerales, identidad cultural de nuestro territorio. Investigación de pigmentos de tierra en el valle del Aconcagua*. 10 p. V región, Chile.
- Meier M; Mekis C., 2015. *Tinte Austral, Los colores del Bosque Valdiviano*. 52 p. Recuperado en: <https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2020/05/TinteAustral-LosRios.pdf>
- Santos, Mariela., 2017. *Trama y Fibra. Tecnología temprana en fibra vegetal*. 51 p. Arica, Ediciones Universidad de Tarapacá.
- Roquero, A., 1995. *Colores y Colorantes de América*. 146 p. Artículo Anales 3 Museo de América.
- Roquero, A., 2006. *Tintes y tintoreros de América. Catálogo de materias primas y registro etnográfico de México, Centro América, Andes Centrales y Selva Amazónica*. 188 p. Ministerio de Cultura - Instituto del Patrimonio Histórico Español.

HILOS Y AGUJAS

EL LUGAR DEL BORDADO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA MIGRANTE DE MUJERES Y DISIDENCIAS EN ALEMANIA

Liz Nataly León Olarte¹

RESUMEN

Este artículo analiza la importancia del bordado como una herramienta de resistencia, memoria e identidad para mujeres y disidencias migrantes latinoamericanas en Alemania. Lo anterior, mediante el análisis de piezas textiles y entrevistas con sus creadores, donde se destaca el arte textil como un medio para transitar sentires, además de la creación de una narrativa contrahegemónica, que permite preservar las experiencias migratorias desde una perspectiva interseccional de género y memoria.

PALABRAS CLAVES

Migración · Género · Memoria · Bordado

² Máster de Antropología de las Américas de la Universidad de Bonn.
Correo: lizleono29@gmail.com

ABSTRACT

This article analyzes the importance of embroidery as a tool of resistance, memory and identity for Latin American migrant women and dissidents in Germany. This is done through the analysis of textile pieces and interviews with their creators, where textile art is highlighted to transit feelings, as well as the creation of a counter-hegemonic narrative, which allows preserving migratory experiences from an intersectional perspective of gender and memory.

KEY WORDS

Migration · Gender · Memory · Embroidery

INTRODUCCIÓN

La migración entendida como un fenómeno que reside en la movilización de forma individual o colectiva de un lugar hacia otra zona geográfica; de forma interna, transnacional y transcontinental; de forma regular e irregular, voluntario o forzado, se ha hecho parte de nuestra historia como humanidad. Actualmente, cada vez más personas migran a distintos lugares, especialmente del Sur al Norte global y uno de los destinos más deseados en el continente europeo ha sido Alemania (Destatis Statistisches Bundesamt, s.f). Además, según el Portal de datos sobre Migración, para 2020 las mujeres representaron más de la mitad de los migrantes internacionales, especialmente en Europa con el 51,6 por ciento (Portal de datos sobre migración, 2024). Esta cifra nos muestra que, dentro de la población migrante, las mujeres han ocupado un lugar relevante en las migraciones transnacionales.

Dentro de los estudios migratorios europeos, no se le ha dado mucha relevancia a la feminización de la migración (Hernández, 2005), buscando homogeneizar a la población migrante sin reconocerse sus procesos y singularidades como diásporas, además de invisibilizar la importancia de la interseccionalidad en los estudios migratorios. Así, frente a los discursos nacionalistas, la colectivización y creación de redes ha servido como medio para sobrellevar el duelo migratorio, proporcionando un potencial de memoria, identidad y sanación. En el caso de las mujeres y disidencias migrantes, el arte textil ha sido importante como forma de resistencia social en las experiencias migratorias, resaltando estas prácticas como forma de preservar la memoria (Rosentreter y Albarrán, 2023).

Por ende, el propósito de este artículo es resaltar la importancia del bordado como una herramienta de transformación, de memoria, identidad y encuentro de las experiencias migratorias en Alemania realizados por mujeres y disidencias, posicionándolas como sujetas activas dentro de la historia y los discursos nacionales. Con base en lo anterior, se busca responder a la siguiente pregunta: ¿Qué importancia tiene el arte textil en la construcción de la memoria de las mujeres y disidentes migrantes latinoamericanas en Alemania? Para ello, se desarrollará brevemente la conceptualización de la categoría memoria y género; y segundo, se abordará como estudio de caso dos entrevistas y un par de piezas bordadas por una mujer y persona no binaria provenientes de Latinoamérica, residiendo en Alemania.

MEMORIA Y GÉNERO EN LA MIGRACIÓN

Dentro de los estudios migratorios, la memoria es uno de los conceptos más importantes y transversales porque nos permite mirar al pasado desde el presente, reflexionando, conservando los recuerdos y entendiendo la heterogeneidad de las experiencias migratorias. Por un lado, en palabras de Leroy Alfaro (2020) la memoria es “activadora de sentidos y a la vez como instrumento político para recuperar social, simbólica y efectivamente territorios” (p. 12). Por otro lado, Troncoso Pérez y Piper Shafir (2015) ponen en palabras que: “la memoria posee el potencial de tensionar y contribuir a transformar el orden normativo y opresor del género” (p. 69). Estas dos definiciones son complementarias para entender el estudio de caso en este texto.

Igualmente, Troncoso y Piper (2015) invitan a pensar el género junto con otros conceptos como la clase y la etnicidad como parte de la interseccionalidad y que, dependiendo del contexto social en el que se encuentre, las identidades de las mujeres y disidencias se van a ver intervenidas (p. 72). Esto influye en gran medida en los estudios migratorios porque el género, visto desde el enfoque interseccional, permite contemplar la heterogeneidad de las experiencias migratorias.

MEMORIA, GÉNERO Y MIGRACIÓN: VÍNCULOS ATRAVESADOS POR EL ARTE TEXTIL

Para resaltar importancia del arte textil en la construcción de memoria en contextos de migración, se desarrolló un análisis cualitativo a partir de entrevistas realizadas a migrantes y de las piezas textiles que ellxs bordaron. En particular, se tomó como base una entrevista realizada el 6 de noviembre del 2024 a Angélica Martínez³ (conocida en Instagram como Lila Papaya @lilapapaya_) junto con el análisis de su obra *Heridas y raíces*, obra creada para el Festival de Cine Colombia Migrante 2023 en la ciudad de Berlín, Alemania.



Fig. 1 | Obra "Heridas y Raíces".
Fotografía: Angélica Martínez.

³ Lila Papaya, nacida en Bogotá, Colombia. quién se define como bordadora y activista textil (Martínez, A., comunicación personal, 06 de noviembre de 2024). Se encuentra viviendo hace 7 años en Alemania, refugiada política por 13 años en Italia y ha vivido en distintas ciudades alrededor de Europa.

Asimismo, como parte de este estudio, se realizó una entrevista a Paulina Trejo Méndez⁴, acompañada del análisis de una camiseta bordada por élle, donde plasmó sentires y experiencias vinculadas a su proceso migratorio en Alemania.



Fig. 2 | Camiseta bordada.
Fotografía por Paulina Trejo Méndez.



Fig. 3 | Camiseta bordada.
Fotografía por Paulina Trejo Méndez.

⁴ Paulina Trejo Méndez, nacide en Ciudad de México, Mexico. indentificade como Persona no binaria, artista, investigadore y escribe ensayo, poesía, teoría, cuento. Se encuentra viviendo en Europa desde el 2012 en Países Bajos y luego en Alemania desde el 2017 (Trejo, P., comunicación personal, 23 de octubre de 2024). Actualmente, es parte del colectivo llamado Borregas Moradas (@colectivaborregasmoradas) y tiene un proyecto de duelo migratorio llamado Morar Art and Education (@morar_arte).

En el desarrollo de las correspondientes entrevistas, cada participante comentó el motivo de la creación de sus piezas bordadas. En el caso de Paulina: Bordado de camiseta: “Pues me tomo tiempo, pero yo porque yo sabía que quería hacer algo con eso y porque obviamente esas frases, pues y las experiencias son momentos que por ser momentos violentos son supuestamente dolorosos (...) Y para mí es importante hacer algo con eso. O sea, a mí me interesa todo lo que tenga que ver también como con sanar, pero sanar desde ahí (...) Pues de colocarlo, no en un lugar donde no genere tanto dolor o donde se pueda ir” (Trejo, P., comunicación personal, 23 de octubre de 2024). Es relevante esta reflexión porque permite reafirmar que el ejercicio de recordar bordando, a pesar de ser bastante pesado emocionalmente, se convierte en un canal de canalización y hacer de sus recuerdos algo completamente tangible. En palabras de Bello Tocancipá y Aranguén Romero (2020): “De esta forma, las prácticas textiles permiten hacer algo con las memorias del dolor y del horror sin negarlas ni silenciarlas: se presentan como un recurso para expresar, recordar y resistir al olvido” (p. 184).

Similarmente, en el caso de Lila Papaya ella relata: “Y hacerlo estuvo bien, bien duro porque pues habla de migración, habla de una reja que una vez tuvo que romperse para pasar y que ahora ya está abierta y ya no logro mentalmente pasar, ni físicamente. Y en todo ese proceso igual se mantiene un dolor y una melancolía... Como un dolor en diferentes tonos según el momento como melancolía, tristeza, depresión, saudade... esta palabra, ¿no? Y entonces, es esa como cascada en el pecho, ¿no? Como cuando te salen lágrimas por los ojos, imagínate una cascada roja del pecho como el corazón súper roto. Igual en medio de esa humedad, así esa cascada, pues florecieron cosas y florecí yo misma y mi ser, mis compañías, la relación que mantengo con mis compañeros, o sea, muchas cosas

muy al contrario de tóxico. O sea, por la connotación que tiene tóxico hoy en día, como muy sano, muy lindo. Entonces floreció eso y a pesar de que está a este lado de la barrera de este del mundo, como que florecen igual flores tropicales, que es de donde yo vengo entonces más o menos de eso habla el dibujo” (Martínez, A., comunicación personal, 06 de noviembre de 2024).

La forma en como relatan que fue el desarrollo y los sentires alrededor de las piezas, permite reflexionar sobre la importancia que tiene el arte textil como forma de preservar las memorias migrantes porque plasma lo acontecido, lo vivido, por medio de un formato que no es muy común ni trabajado en los estudios migratorios, generando así una memoria contrahegemónica. Además, el ejercicio de construir y cristalizar los recuerdos mediante lo textil permite que las memorias no queden en el olvido. Por otra parte, visto desde los estudios de género, es una forma de construir relatos que han sido silenciados por versiones hegemónicas que muchas veces son masculinas (Troncoso y Piper, 2015).

Mediante la creación de estas piezas, se puede resaltar de forma clara cómo la memoria y el género se encuentran entrelazados a la hora de construir nuevas narrativas migrantes. Troncoso Pérez y Piper Shafir (2015) afirman: “Es a través de determinadas prácticas de memoria que nos damos sentido a nosotras mismas como sujetas sociales, y que construimos sentidos de pertenencia y diferencia que dotan de cierta coherencia a nuestras identidades que son a su vez siempre generizadas” (p. 70). Así, el acto bordar es una forma de plasmar sus experiencias como migrantes, construyendo su identidad mediante el hacer textil y apropiándose de su propia experiencia, lo que da como resultado el empoderamiento de cada una.

CONCLUSIONES

A lo largo de este texto se ha respondido a la pregunta sobre la importancia del arte textil en la construcción de las memorias migrantes por parte de mujeres y disidencias latinoamericanas en Alemania, tomando como referencia los casos de Angélica Martínez y Paulina Trejo. Las piezas bordadas analizadas demuestran que el bordado es una práctica política y simbólica que sirve para visibilizar las distintas experiencias migratorias, además que puede servir como contraste y análisis para futuras generaciones. En esa misma línea, la migración mundial también se ve intervenida en la supuesta homogeneidad que intentan preservar las naciones europeas y que ejercicios de hilo y aguja permiten romper parcialmente los discursos hegemónicos mediante narrativas contrahegemónicas.

Asimismo, este es un ejemplo de cómo la diáspora migrante latinoamericana usa el textil rompiendo con el paradigma de que únicamente es una labor que se realiza en un espacio doméstico y privado. Al contrario, se aprovechan estas prácticas textiles como herramientas de denuncia, inconformismo, actividad y memoria. Lo que significa que las mujeres y disidencias puedan contraponerse al discurso que muchas veces les es impuesto por las nuevas naciones en que están residiendo. Además, la construcción de estas memorias por medio del bordado permite la agencia por parte de un grupo de la diáspora migrante que muchas veces está excluido.

AGRADECIMIENTOS

Doy gracias infinitas a Lila y Paulina por su tiempo, atención y disposición para poder conversar sobre sus experiencias migrantes, poder visibilizar y plasmar su legado y su arte en este artículo. Gracias por tejer red en distancia y seguir resistiendo en otras tierras.

REFERENCIAS

- Alfaro, E., 2020. Dossier Presentation: Re-Thinking Anthropology from the South". *Religación* 4 (13), 9-13. <https://revista.religacion.com/index.php/religacion/article/view/191>.
- Bello Tocancipá, A.C. y Aranguren Romero, J. P., 2020. Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* 6, 181-204.
- Destatis Statistisches Bundesam. (s.f) *Migration and integration*. https://www.destatis.de/EN/Themes/Society-Environment/Population/Migration-Integration/_node.html.
- Hernández, B., 2005. Mujeres Migrantes Latinoamericanas En Alemania: Entre Las Fronteras Nacionales, de Género, Étnicas y Raciales. *Alternativas: Cuadernos de Trabajo Social* (13), 197-213.
- Portal de datos sobre migración. (24 de abril de 2024). *Género y migración*. <https://www.migrationdataportal.org/es/themes/genero-y-migracion>.
- Rosentreter Villarroel, K. y Albarrán González, D., 2023. Hilos Desde La Diáspora: Diálogos Textiles Desde El Sentipensar Y El Corazonar Entre Mujeres Migrantes Latinoamericanas". *Educación Multidisciplinar para la Igualdad de género* 5, 151-167. <https://monografias.editorial.upv.es/index.php/emig/article/view/511>.
- Troncoso Pérez, L. y Piper Shafir, I., 2015. Género y memoria: articulaciones críticas y feministas. *Athenea Digital* 15(1), 65-90.

INDUMENTARIA DE USO ACADÉMICO EN EL ESPACIO COLONIAL DE CÓRDOBA

NORMATIVAS Y RASGOS DISTINTIVOS

Bibiana Ramonda¹

RESUMEN

Ubicándonos en el contexto geográfico de Córdoba, Argentina, en tiempos de la administración colonial, el presente trabajo propone identificar los rasgos distintivos de la indumentaria utilizada en las prácticas sociales educativas, y las normativas que regulaban su uso. Con especial acento en la tipología reglamentada del indumento en las instituciones educativas dirigidas por la Compañía de Jesús, el estudio pretende aproximarse al rol de la indumentaria como signo de diferenciación y jerarquización social. Así también, el estudio pretende contribuir a enriquecer el proceso de documentación de la colección textil custodiada por la Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba.

PALABRAS CLAVES

Indumentaria académica · Normativas ·
Diferenciación y jerarquización social

¹ Bibiana Ramonda, Magister en Antropología (Universidad Nacional de Córdoba) y Experta en Conservación, Restauración e Interpretación del Patrimonio, investigador independiente. Miembro del Comité Nacional de Conservación de Chile y de Textile Society of America. Correo: bibianaramonda@hotmail.com.

ABSTRACT

In the geographical context of Córdoba, Argentina, during the colonial administration, this work seeks to identify the distinctive characteristic of the clothing used in educational social practices and the regulations governing its use. With special emphasis on the typology of clothing required in the educational institutions of the Society of Jesus, the study proposes to consider the role of clothing as a sign of differentiation and social hierarchy. The study also seeks to contribute to enriching the documentation process of the textile collection housed at the Mayor Library of the National University of Córdoba, Argentina.

KEY WORDS

Academic attire · Norms ·
Differentiation and social hierarchization

INTRODUCCIÓN

La existencia de dos bienes culturales textiles que integran el patrimonio de la Biblioteca Mayor de la UNC, ha motivado el desarrollo del siguiente estudio. Estos textiles identificados como birrete y capirote, en su valoración y significación patrimonial apelan a preservar la memoria de hábitos y ceremoniales académicos en una casa de estudios con extensa trayectoria temporal: la Universidad Nacional de Córdoba. Una institución que, en su devenir histórico, guarda estrechos vínculos con el que fuera el Colegio Máximo de la Compañía de Jesús, luego Real Universidad de San Carlos, hasta constituirse en la actual Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.



Fig. 1 | Colección Textil Biblioteca Mayor Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. (Fuente: Ramonda 2019: Relevamiento Colección Textil Biblioteca Mayor UNC).

El desarrollo del correspondiente proceso de registro y documentación socio-histórica de los textiles mencionados², atendido a los criterios de documentación que rigen actualmente en torno a la preservación y valorización patrimonial de bienes culturales, condujo a la enunciación de múltiples interrogantes respecto de las particularidades de los trajes académicos. Desde aspectos vinculados a su materialidad, características formales, tecnológicas, manufactura, así como de sus condiciones de uso y función social. En consecuencia, se estructuró un proyecto de investigación, inicialmente enfocado a indagar sobre los rasgos distintivos y normativas de la indumentaria académica en el espacio temporal correspondiente a la dominación colonial, cuyos avances presentamos a continuación. Dejando para una segunda etapa la consideración de aspectos vinculados a su materialidad, a sus aspectos tecnológicos y los cambios o persistencias sufridos por estos, tras la ruptura del orden colonial. El desafío nos remite a la gestión educativa, desarrollada por la Compañía de Jesús en Córdoba del Tucumán, Virreinato del Perú hasta 1776³, en dos instituciones creadas y organizadas bajo su órbita: el Colegio Máximo y el Real Convictorio de Nuestra Señora del Monserrat.

La elaboración del presente trabajo se sustenta en la consulta de fuentes editadas y en la recuperación de investigaciones previas vinculadas a las instituciones citadas. Entre ellas Vera de Flachs (1999), Gracia S.J. (2006), Piana y Sartori (2012), Piana et al. (2017), Page (2004), entre otros.

² La exposición de las particularidades formales, materiales y estructurales, así como la caracterización socio-histórica, y estado de conservación de ambos bienes culturales, supera los límites de esta presentación. A modo orientativo señalamos que el capirote esta confeccionado en terciopelo de color negro con forro en raso de seda con intervenciones de bordado con hilos metálicos y pedrería que desatacan en la sección delantera. El birrete o sombrero de cuatro picos, esta confeccionado en gros grain de color negro, presenta en su sección superior las insignias doctorales (borlas) elaboradas en hilo de seda de color blanco con la adición de un elemento ornamental elaborado en metales nobles.

³ La jurisdicción de Córdoba del Tucumán, paso a integrar el Virreinato del Río de la Plata con la reorganización de los territorios coloniales realizada bajo la órbita de la administración borbónica.

LAS REGULACIONES EN EL VESTIR

Una exigida y reducida síntesis permite reconocer la presencia jesuita en la geografía cordobesa hacia 1587, aunque su instalación efectiva se produce a partir de 1599, al fundarse la Casa de Córdoba. Años más tarde, hacia 1610, acontece la apertura del Colegio Máximo de la Provincia Jesuítica del Paraguay, con legislación propia de la orden y basado en la Ratio Studiorum, el plan de estudios que debía aplicarse en los colegios jesuitas, de fuerte sentido humanista. (Gracia S.J.2006, Vera de Flachs. 1999). Esta institución educativa, destinada inicialmente a la formación de los miembros de la Compañía de Jesús y de quienes aspiraban a ingresar en ella, tendrá singular trascendencia en el desarrollo socio económico y cultural de la gobernación del Tucumán. El programa de estudios consistía en Latín, Arte (Filosofía) y Teología (Piana y Sartori 2012: 11-60, Gracia S. J. 2006).

Las normativas para ser admitidos en la Orden, como la dinámica de la vida cotidiana para quienes profesaban en la comunidad jesuítica fueron determinadas y regladas en las constituciones redactadas por Ignacio de Loyola y un Consejo de la Compañía Profesa. En ellas se estipulaba la realización de votos de obediencia, pobreza y castidad, la relevancia de los estudios como herramienta para la difusión de la doctrina cristiana, en un orden jerárquico que contemplaba profesos de cuatro votos, coadjutores espirituales, coadjutores temporales y escolares. (Piana y Sartori 2012: 24-29). La vestimenta, no estaba exenta de determinaciones: *...“ Así mismo el vestir tendrá tres partes: una que sea honesto, otra que se acomode al uso de la tierra donde se vive, otra que no contradiga a la profesión de la pobreza, como sería trayendo seda o paños finos que no deben usarse, porque en todo se guarde humildad y bajeza debida a mayor gloria divina”.* (Sexta Parte Principal. Cap. 2.577.15 en Iparraguirre y Dalmases 1977: 568). Criterio que asume connotaciones diferentes en los Colegios fundados por la Compañía de Jesús, ya que, si bien estos tenían como objetivo ampliar y fortalecer la formación e instrucción de sus miembros, en dichas instituciones se admitían escolares en condición de externos. Aspecto relevante en el caso del Colegio Máximo de Córdoba, en tanto esta institución, a través de los años fue receptora de un aumento creciente de estudiantes provenientes de distintas ciudades y poblados del virreinato. Los estudiantes externos residían en espacios diferenciados y se distinguían por su vestimenta de aquellos que aspiraban a ingresar a la orden, aunque debían cumplir con los mismos criterios, rutinas y normativas.

En 1621, el Colegio Máximo es elevado al rango de Universidad Jesuita, con la autorización del Papa Gregorio XV y el Rey Felipe III de España, instancia que les brinda la facultad para otorgar grados académicos. Estos corresponden a Bachiller, Licenciado, Mæstro y Doctor. (Gracia S.J.:2006, Vera de Flachs:1999). El creciente número de estudiantes externos, impulsa en 1650, la construcción de un convictorio, con modalidad de internado, destinado a albergar a los escolares universitarios mientras dure el tiempo de sus estudios. En 1687 se produce la apertura del Real Convictorio de Nuestra Señora de Monserrat, bajo el patrocinio real pero conducido por los miembros de la Compañía de Jesús, con el lema de educar en virtud y letras.

En las constituciones establecidas para el funcionamiento de esta institución, las normativas respecto de la vestimenta prescriben:

“El vestido ha de ser uniforme en todos, así dentro como fuera de casa. Traerán su manto negro y beca colorada, el bonete y mangas negras como no sean estas de seda, y cuello de clérigo llano y honesto, y en la beca un escudo del Santo Nombre de Jesús con una corona real que sea divisa del patronato que su Majestad se ha servido de dar al Colegio. Y para dentro de casa traerán togas pardas sin alamares ni pasamanos y monteras cuanto posible fuere uniformes; no andarán con sombreros y zapatos blancos, ni jubones ni calzones ni medias que no sean pardas, moradas, negras o azules de lana o de seda”. (Constituciones y Estatutos Real Convictorio de Nuestra Señora de Monserrat 1687.Cap V.Const.11 en Piana et al. 2017:225).

Mas allá de los aspectos morfológicos, materiales, tecnológicos involucrados en la elaboración de cada una de las prendas, en los accesorios, o en el programa iconográfico de los emblemas mencionados, el hecho de vestir y portar a los mismos bajo formas reglamentadas adquiere connotaciones de diferenciación y exteriorización ante el conjunto social, de niveles de jerarquías estrechamente asociadas a un conjunto de valores modeladores de conducta. Al respecto las normativas expresan: *“En el andar particularmente cuando van fuera, guarden el sosiego, modestia y gravedad que a colegiales conviene, de manera que den ejemplo a los que le miraren, ni aprisa ni meneando la cabeza a una parte y a otra, ni dando de manos. Y al estar sentados sea con modestia, compostura y decencia”... (Constituciones y Estatutos Real Convictorio de Nuestra Señora de Monserrat 1687.Cap V.Const.8 en Piana et al. 2017:225).*

En el caso de mal comportamiento, conducta indecorosa o transgresiones por parte de los estudiantes, las normas exigían la renuncia al uso del mismo, revistiendo carácter de degradación. Esta situación implica-

ba el despojo del manto, la beca y la ropa parda. Aspecto que subraya la relevancia y significación social que adquiere el vestir el traje de la institución. Otro aspecto a resaltar, es la normativa relativa a la finalización de los estudios. Una vez cumplidos los estudios, era obligatorio dejar la beca y la ropa parda. Sin embargo, a los estudiantes con menos recursos se les autorizaba la venta de sus vestimentas a otros colegiales. En caso de llevárselas tenían prohibido usarlas en otros ámbitos, ya que dejaban de pertenecer a la comunidad. Incluso, las mismas debían desarmarse.

Otras referencias respecto de las características de la vestimenta usada por los integrantes de estas instituciones, tanto de aquellos en condición de escolares como la de graduados, lo constituyen los relatos del Padre Florián Paucke en su paso por la ciudad de Córdoba, hacia 1749. Así expresa:

... "Su traje es negro y consiste en una capa de vuelo entero pero cerrado a costura, tiene una sola abertura desde el cuello hasta la mitad del pecho que se cierra por cuatro o seis botoncitos. A ambos lados tienen arriba las aberturas correspondientes por donde pasan sus brazos que son revestidos con negras mangas postizas iguales a las que suelen llevar en Bohemia los señores clericio sacerdotes seglares.

Su vestimenta es toda de paño. Sobre esta capa llevan pendientes unas bandas de un cuarto de vara de anchas, de tela o de paño, teñidas en punzo por uno y otro lado y otra pendiente hacia abajo desde el hombro y espaldas hasta el borde de la capa.

En los que aún no son baccalaurei (bachilleres) o magistri philosophiae la banda es de un solo ancho, pero cuando son ya magistri hay agregado al extremo de los lados algo de este paño en algún sitio. Cuando ya es licentiatus theologiae lleva todo igual en las dos puntas y el corte y la figura de este es igual a una estola sacerdotal y un distintivo de un magistri theologiae". (Paucke Florian 1999: 173)

En el mismo texto, Paucke hace mención al uso de un escudo de plata en el cual está grabado el nombre de Jesús y una diadema real, y del cuadrado o sombrero de cuatro puntas. Así también, señala que los gastos relativos al vestuario debían ser asumidos por cada alumno. Con respecto a la vida interna en el Colegio Convictorio del Monserrat relata *... "Cuando atienden los estudios en la casa y no tienen que salir a otra parte, suelen llevar trajes caseros que en un todo asemejan a los trajes caseros de los jesuitas españoles; tienen otras largas alas de un ancho de una mano pendientes hasta el borde de la vestimenta, pero todos los trajes caseros se hacen de paño pardo en que pasean también en conjunto por el campo". (Paucke 1999: 172-173).*

Es relevante considerar la instancia de alcanzar los grados máximos, en la que se torna pertinente el uso de la borla sobre el cuadrado o sombrero de cuatro puntas. La recepción de los grados académicos implicaba la participación en un ceremonial, también pautado y reglado el cual trascendía al conjunto social.

Ejemplo de ello, lo constituyen las normativas que regulaban el ceremonial para quienes aspiraban a recibir el grado de Doctor en Teología: ... *“La tarde antes del grado será el paseo del Doctorando (adviértase que cuando pasare por casa el acompañamiento saldrá la comunidad a la puerta, repicarán las campanas) en cuya casa se pondrá el estandarte de la Universidad, que a una parte llevara las armas de ella y a la otra un tafetán, que hará a su costa el Doctorando, donde irán las armas del mismo, pondrá otro escudo en un bastidor a la puerta de su casa con un dosel.*

Irán por este paseo todos los doctores y maestros a casa del doctorando..... saldrá delante después de los atabales, chirimías y bedeles con sus macas el estandarte. Luego entre los maestros el secretario y se irán siguiendo los doctores con sus capirotos puestos y sus borlas en los bonetes. El ultimo será el doctorando que ira con capirote blanco y sin bonete, entre el doctor más antiguo de la Universidad y el Padrino. Y así darán vuelta por las calles principales de la ciudad” ... (Constituciones de Padre Rada,1664, Titulo 7 Constitución 46 en UNC. IEA: 1940:115 -116)

Para la ceremonia de graduación se determinaba: ... *“se hará un tablado en la iglesia o teatro donde se diere el grado de proporción para que puedan estar los asientos de los doctores y maestros.....una mesa con las insignias doctorales en su fuente...luego el día en que se otorga el grado se hace el mismo acompañamiento del día precedente...Se adornaran los espacios con alfombras, tapetes, buenas colgaduras, por cierto, a cargo del graduado”.* (Constituciones de Padre Rada 1664, Titulo 7 Constitución 47 en UNC. IEA.1940:115-116.)

Si el color blanco correspondía a los doctorados en Teología, el color azul sería para los mæstros en arte. La ausencia de testimonios materiales del periodo abordado dificulta la correcta interpretación de los distintos elementos que componen el indumento de graduados, particularmente en relación a las características formales, de confección y estéticas de los mismos. Los escritos del Padre Peramás, en su Diario del Destierro contribuyen con detalles sobre la ornamentación de bonete/birrete, al tiempo que permite reconocer el uso de mucetas en el ceremonial académico.

...“ Las mucetas de los Doctores y Maestros (estos eran los graduados de maestros en 2do año de Filosofía) ... eran bordados en oro y plata, sembrada (la muceta) de lentejuelas doradas.

La borla no cubre todo el bonete, sino lo divide en cuatro partes y cuelgan por los intermedios de los picos.

Y en medio del bonete llevan un ramo de seda bastante alto. Esta borla en los Doctores es blanca, en los Maestros (cursantes de 3er año) es azul". (Peramás, José Manuel S.J 2008: 84-85).

Es posible inferir, a través de los relatos de Peramás, que en el transcurso de los años se haya producido una particular apropiación o flexibilización de las normativas estipuladas, al introducirse el uso de la muceta y su particular criterio de ornamentación. En las normativas escritas por Rada (1664) solo se menciona la utilización del capirote. En este sentido, habría que interrogarse por los cambios y persistencias acontecidos en las reglas y normativas determinadas en torno a la indumentaria requerida en estas instituciones educativas, luego de la expulsión de la Orden Jesuita de los territorios coloniales. Más aun, recordando que durante la administración jesuítica las reglamentaciones sobre el vestir fueron bien estrictas, con el objetivo de moderar carácter, espíritu además de formarlos en la fe cristiana y en el estudio.

En 1767 el Colegio Máximo y el Real Convictorio del Monserrat y sus bienes muebles e inmuebles pasan a la órbita administrativa de la orden de San Francisco. Hacia 1800 se produce la secularización de los estudios denominándose Real Universidad de San Carlos. En consecuencia, en un contexto, signado por las controversias y tensiones suscitados en los años previos a la ruptura del orden colonial, (1810) se subraya la importancia de acentuar las indagaciones respecto de los usos y adaptaciones sufridas en torno a la indumentaria requeridas en las instituciones educativas, incluso superado el proceso de independización.

Como corolario, la documentación y antecedentes de investigación consultados, permite identificar un conjunto de prendas, accesorios e insignias, de uso estrictamente normatizado y regulado en el contexto institucional abordado. Para la circulación en el espacio exterior y asistencia al ámbito académico las exigencias establecían el uso de manto y mangas negras de paño, beca colorada, sobre la cual se adicionaba un escudo con las divisas de la Compañía de Jesús y la Corona Real, sobre la cabeza el birrete o cuadrado (también llamado bonete). Sobre este accesorio se adicionaban las borlas, en tanto insignias que exhibían el grado académico de quien las portaba. Se infiere el uso de mucetas y capirotos para quienes obtenían los grados superiores. En el acontecer de la vida diaria, las reglas determinaban el vestir, jubón, calzón, medias, y toga, en los cuales debía prevalecer el color pardo. Sobre la cabeza se permitía el uso de monteras.

CONCLUSIONES

El recorrido efectuado posibilita registrar un particular conjunto de prendas reglamentadas para su uso en los ámbitos académicos en un contexto estrictamente normatizado por disposiciones devenidas del ámbito religioso y respaldadas por la autoridad monárquica. Así también, subraya el rol de la indumentaria en una sociedad de carácter altamente estamental y jerarquizada, estructurada en hábitos y conductas. La indumentaria se constituye en expresión de roles y jerarquías sociales, claramente exhibidas y escenificadas en el conjunto social, en tiempo y espacio. Y como señala Barthes, nos ubica ante un hecho de indumentaria, en tanto observamos a una comunidad que lo convierte en marca distintiva impuesta a todos sus miembros (Barthes 2003: pag.356).

En una futura presentación, se abordarán las características materiales, morfológicas y tecnológicas de los distintos elementos y prendas que componen el indumento académico en el periodo considerado.

AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo ha sido posible gracias al apoyo y colaboración brindado por la Licenciada Gabriela Cuzzo, directora de la Biblioteca Mayor de la UNC, la Licenciada Julia Varela, Jefa del Departamento de Conservación de la Biblioteca Mayor UNC. Así también extendemos nuestro agradecimiento a todo el personal de la referida institución.

REFERENCIAS

- Barthes, Roland, 2003. *El sistema de la moda*. 448 p. Ed. Paidós. Barcelona.
- Gracia Joaquin S. J., 2006. *Los jesuitas en Córdoba* TI 409 p. Colección Jesuitas. Ed. Universidad Católica de Córdoba. Córdoba.
- Iparraguirre I. S. J. y Dalmases; C:S:J., 1977. *San Ignacio de Loyola. Obras Completas*. 1.075 p. Biblioteca de autores cristianos. Editorial Católica. Madrid.
- Page, Carlos, 2004. *El Colegio Máximo de Córdoba, Argentina según las Cartas Anuas 1609-1767*. 349 p. BR Copias Córdoba.
- Paucke, Florian., 1999. *Hacia aquí y para acá: una estadía entre los indios mocovíes*. T I.214 p. Editorial Nuevo Siglo. Córdoba. Argentina.
- Peramas, Jose Manuel, S. J., 2008. *Diario del Destierro*. 226 p. Ediciones Universidad Católica de Córdoba. Córdoba.
- Piana Josefina. y Sartori Federico, 2012. 1610. *El Colegio Máximo de la Compañía de Jesús en Córdoba. La construcción de un falso histórico*. 147p. Ediciones Universidad Católica de Córdoba. Córdoba.
- Piana, J, Malandrino M, Cufre P, Guidobono F, Augustinoy, L., 2017. *El Real Colegio Convictorio Nuestra Señora de Monserrat : 1687-1767*. 240 p. Ediciones Sima. Córdoba, Argentina.
- Ramonda, Bibiana, 2019. Relevamiento de la Colección Textil de la Biblioteca Mayor. UNC. Sin editar.
- Vera De Flachs, Maria Cristina, 1999. *Finanzas, saberes y vida cotidiana en el Colegio Monserrat: del antiguo al nuevo régimen*. 274 p. Ediciones Copiar. Córdoba.
- UNC, IEA, 1940. Constituciones del Padre Rada, 1664 en *Constituciones Universidad Nacional de Córdoba*. 115-116. Publicaciones del Instituto Estudios Americanistas. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

TRAMA INSURGENTE

PUBLICACIONES TEXTILES EXPERIMENTALES COMO SOPORTE PEDAGÓGICO DECOLONIAL

Sara Salazar D.¹

RESUMEN

Trama Insurgente es un proyecto editorial experimental autogestionado que busca generar un vínculo entre técnicas textiles y de artes gráficas a partir de un formato lúdico, específicamente el fanzine, para incentivar el interés de las nuevas generaciones sobre el textil en sus múltiples dimensiones. El vínculo del textil y el lenguaje está muy presente en los pueblos precolombinos de los Andes, donde su complejidad y relevancia sigue revelando distintas concepciones para observar y observarnos, y es por esta razón mi decidido interés en utilizar el quehacer textil como soporte de comunicación reivindicador de saberes menoscabados por la visión eurocéntrica.

PALABRAS CLAVES

Lenguaje textil · Colectividad ·
Pedagogías Latinoamericanas

¹ Diseñadora gráfica. Sin filiación institucional

ABSTRACT

Trama Insurgente is a self-managed experimental publishing project that seeks to forge a link between textile and graphic arts techniques through a playful format, specifically the fanzine, to spark interest among younger generations in textiles in all their many forms. The link between textiles and language is very much present in the pre-columbian peoples of the Andes, where its complexity and relevance continue to reveal different ways of observing and observing ourselves; it is for this reason that I am keen to use textile work as a medium of communication that reclaims knowledge undermined by the Eurocentric perspective.

KEY WORDS | Textile language · Collectivity ·
Latin American pedagogies

INTRODUCCIÓN

El trabajo textil realizado desde la intimidad del hogar, donde su finalidad principal no ha sido la comercial, sino más bien la de creación, comunicación y expresión representa un preciado trabajo que da cuenta de una cultura material y visual sostenida por la enseñanza de este quehacer a través de distintas generaciones, principalmente de mujeres, lo que además refleja una resistencia social femenina que se apropia del textil como un soporte documental-testimonial, tanto de forma explícita como implícita, en una contraposición al habla y la palabra escrita, pertenecientes al lenguaje hegemónico del saber.

Considerando lo anterior, el proyecto Trama Insurgente se posiciona como una propuesta interdisciplinaria que explora las potencialidades del lenguaje textil como herramienta descolonial aplicada en recintos públicos como bibliotecas, para entregar material que ayude a enfrentar los complejos tiempos venideros desde una perspectiva crítica y transformadora. El proyecto tiene como objetivo contribuir en la concientización del impacto textil en el medio ambiente y hacer frente al complejo escenario social, cultural y político, promoviendo el uso de formas de comunicación alternativas a las actuales formas de adquirir conocimiento, a través de talleres de fanzines textiles colectivos (Fig. 1).



Fig. 1 | Taller de Fanzine Textil. Biblioteca de Santiago.

En este sentido, el rescate del lenguaje textil precolombino es una referencia crucial, ya que, en muchas culturas y comunidades indígenas de Latinoamérica, el textil no significa solo una forma de producción material, sino que también una forma profunda de comunicación. Respecto a esto, se considera reconfigurar el modo hegemónico impuesto de pensar, comprender y ver el mundo dado que los saberes del Sur han sido sistemáticamente excluidos del canon epistémico occidental, que invisibiliza formas alternativas de conocimiento, precisamente el lenguaje textil. Así, se pretende abrir nuevos espacios para el surgimiento de narrativas que sean parte de un cambio social, tomando como base los estudios realizados por teóricos sobre la educación popular y las pedagogías latinoamericanas.

Esta propuesta emerge a raíz de la creación de una obra textil que narra la historia de las mujeres pertenecientes a la población Herminda de la Victoria, ubicada en la comuna de Cerro Navia y que fue una de las tomas de terreno más icónicas de la región metropolitana. Esta obra textil utilizó como recurso narrativo la imagen, dejando así de lado la escritura alfabética.

Dicho lo anterior, el proyecto se materializa como un proyecto contrahegemónico en el cual se aplica el recurso de la imagen como medio de comunicación y como medio para el rescate cultural, frente a la homogeneización impuesta por el proceso colonial, reactivando saberes ancestrales, fortaleciendo el vínculo con el territorio y lo comunitario en contraste con la educación formal actual, de carácter dominador que contiene en su base una estructura ajena a nuestra realidad local.

Retomar prácticas comunicativas que se creen proscritas en la presente era digital puede significar para las siguientes generaciones una manera distinta de observar y comprender nuestro entorno, acción que puede actuar como vehículo de transformación y resistencia. (Fig. 2)



Fig. 2 | Obra Textil "Entramando Resistencias"
Sara Salazar Dassori.

DESCOLONIZANDO EL QUEHACER TEXTIL

Las prácticas sociales y culturales, mediadas por la actividad textil femenina, han funcionado en distintos pueblos indígenas desde la antigüedad como un medio para plasmar la historia desde su propia visión, y si bien, se observa una cierta división sexual del trabajo entre hombres y mujeres, esta no presenta rasgos impositivos de carácter jerárquico como sucede actualmente en la estructura capitalista, sino que más bien se articula como un quehacer ligado a la mujer a través de su espiritualidad, ritualidad y conocimiento.

El proceso de colonización en América Latina trajo consigo, entre otras cosas, la pérdida de identidad, reflejada en un cambio estructural de la sociedad y el rol de la mujer en ella, como es el caso del vínculo femenino con el trabajo doméstico, específicamente el trabajo textil desarrollado en él, el cual se ha desvalorizado a lo largo de los años y con ello también parte de nuestra propia cultura. Respecto a lo anterior, Federici (2004: 102) advierte que “el capitalismo transformó el trabajo doméstico y con él, el trabajo textil femenino en una labor invisible, privada y sin valor productivo, borrando así no solo su dimensión económica, sino también su significado cultural y político”

Desde esta perspectiva, Rivera Cusicanqui (2015: 85) plantea que la sabiduría andina nos señala la necesidad de caminar siempre en el presente, sin embargo, mirando el futuro-pasado, es decir, observar la memoria como algo activo y “avanzar hacia atrás” para luchar contra aquella furia acumulada de un pasado no digerido. Es dentro de esta búsqueda o construcción identitaria que el

trabajo textil adquiere gran relevancia, pudiendo ser catalogado por antonomasia como la representación del mestizaje textil, donde los telares indígenas andinos, las técnicas de bordado y tejido traídas desde Europa, las técnicas ancestrales de costura o el tejido a crochet de las mujeres indígenas, han estado presentes explícita o implícitamente en nuestra sociedad, traspasando épocas y territorios. Este proceso de investigación se inserta en las potencialidades del lenguaje textil como soporte para la resistencia cultural y como una especie de narrativa palimpsestica aplicada en la educación popular con la finalidad de construir nuevos mecanismos de enseñanza y abordar los desafíos contemporáneos situada en una perspectiva contrahegemónica.

TEXTILES INSURRECTOS: LA SUBVERSIÓN DEL LENGUAJE Y LA ESCRITURA

Alrededor del siglo XVI, por miedo a la propagación de mensajes ideológicos, los colonos prohibieron a los pueblos indígenas andinos realizar cualquier proceso de figuración textil en sus trabajos, ya que una de las características más relevantes de los textiles andinos, fue y es, actuar como un sistema propio de escritura e incluso como un tipo de comunicación geográfica sirviendo de esta manera como mapas territoriales. En este sentido, diversas representaciones textiles se utilizaron como

medio de comunicación secreta en el contexto de la represión española y de la que aún hoy, no existen suficientes investigaciones para comprender a cabalidad su significado; lamentablemente se tiende a ubicar los orígenes de la escritura en un patrón lineal donde la cima civilizatoria va de la mano con el desarrollo de la escritura alfabética europea.

La colonización en América Latina trajo consigo cambios culturales profundos y muchos de ellos afectaron en mayor medida a las mujeres, es decir, la transformaron en una persona doble o triplemente subalterna. En la actualidad, bajo el alero del sistema patriarcal la imagen de la mujer se encuentra encarnada en el rol de la familia y el hogar, por lo que son ellas principalmente quienes están a cargo de los cuidados y de garantizar procesos educativos en sus hijos e hijas. Frente a esta problemática y a través de lo textil se considera reconfigurar el modo hegemónico impuesto de pensar, comprender y ver el mundo, abriendo nuevos espacios para el surgimiento de narrativas que sean parte de un cambio social. La pedagogía empleada en Trama Insurgente se alinea con lo que Bell Hooks denomina “educación como práctica de la libertad”, una propuesta donde el aprendizaje ocurre en comunidad, desde la experiencia y el afecto, y no bajo estructuras opresivas de control (Hooks 1994: 94).

Ahora bien, además de la subversión del rol del quehacer textil, si tomamos como referencia la hipótesis de la relatividad lingüística, expuesta en la teoría Sapir-Whorf en la cual se plantea que la lengua da forma al pensamiento, podría pensarse también que un cambio sustancial en la forma y estruc-

tura con la cual nos comunicamos podría funcionar como herramienta para poder enfrentar y subvertir a su vez tiempos presentes y futuros de gran complejidad, sobre todo para los sectores populares. Retomar prácticas comunicativas en contraposición de las actuales, las cuales parecieran desactivar el pensamiento crítico, puede significar para las siguientes generaciones una manera distinta de observar y comprender nuestro entorno, acción que puede actuar como vehículo de transformación y resistencia. (Fig. 3)



Fig. 3 | Fanzines Textiles realizados en la Casa Central de la Universidad de Chile.

CONCLUSIONES

Trama Insurgente se configura como una experiencia pedagógica insurgente que articula el arte, la memoria y la resistencia a través del lenguaje textil y las potencialidades de su corporalidad reivindicando conocimientos y formas de comunicación tal como maravillosamente plantea (Cereceda 2010: 188) “Mostré una vez una de estas talegas a una tejedora de la localidad de Enquelga y le pregunté por el significado de esta degradación que parecía en el borde de la boca. Ella cogió la bolsa en sus manos, pensó un momento y luego le dijo a la talega, con picardía: “¡Kamsaqtata, wayaqa!” Y tradujo al castellano, riéndose: “¡Que andarás diciendo por ahí, talega!”. Al reivindicar los saberes ancestrales desde una práctica autogestionada y colectiva, esta propuesta no solo desafía los marcos eurocéntricos de producción de conocimiento, sino que también plantea nuevas formas de enseñar, aprender y comunicar desde lo sensible, lo territorial y lo comunitario. En un contexto de crisis multidimensional, ambiental, educativa y política, la recuperación del textil como lenguaje se convierte en una herramienta para descolonizar no solo el saber, sino también el sentir y el imaginar.

Es necesario “caminar preguntando” y “avanzar hacia atrás”, reconectando con aquellas memorias y prácticas que han sido silenciadas por la colonialidad del saber. En este sentido, Trama Insurgente propone una pedagogía que mira hacia el pasado para proyectar futuros posibles desde una ética del cuidado, la reciprocidad y la narración desde los márgenes. Del mismo modo, como planteaba Paulo Freire, nadie educa a nadie y nadie se educa a sí mismo, sino que nos educamos entre nosotras y nosotros mediados por el mundo y es justamente en esa mediación en este caso, mediada por el textil donde emergen saberes liberadores que subvierten el orden dominante.

¿Podemos imaginar una educación que surja desde la trama de los cuerpos, los territorios y las memorias colectivas? ¿Qué posibilidades emergen cuando el lenguaje ya no es únicamente alfabético, sino también táctil, visual y simbólico? ¿Qué transformaciones son posibles si permitimos que nuestras prácticas educativas se entretejan con la historia y la experiencia de los pueblos? Estas preguntas no buscan ser respondidas de inmediato, sino más bien sembradas en el pensamiento crítico y afectivo de quienes se acercan a esta propuesta. Porque quizás, es en el acto de hilar, bordar o tejer donde se gesta también la posibilidad de un mundo distinto: uno donde la educación y la cultura no sean herramientas de domesticación, sino de liberación.

REFERENCIAS

- Federici, S., 2004. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. 102 p. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rivera Cusicanqui, S., 2015. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presen-te en crisis*. 85 p. Buenos Aires: Tinta limón.
- Hooks, B., 1994. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. 94 p. New York: Routledge.
- Cereceda, V., 2010. Semiología de los textiles andinos: Las Talegas de Isluga. *Revista de Antropología Chilena* 188: 181-198. Arica.

VALORIZACIÓN DE LAS ARPILLERISTAS DE LA REGIÓN METROPOLITANA, ENTRE 1974 Y 2023

HISTORIAS DETRÁS DE LA COLECCIÓN DEL MMDH

Verónica Sánchez U.¹

RESUMEN

La colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos alberga aproximadamente 700 arpilleras creadas entre 1974 y 2007 por mujeres arpilleristas, quienes, a través de tapices confeccionados con retazos e hilos, plasmaron relatos de denuncia y resistencia. Las arpilleristas surgieron gracias a la ayuda de instituciones solidarias que apoyaron a los familiares de detenidos desaparecidos, donde mujeres como Irma Silva y Violeta Morales bordaron las angustias por sus familiares. Las arpilleras representan un patrimonio cultural relevante que fusiona arte y memoria, destacando el papel de estas mujeres en la lucha por la verdad y la justicia en Chile.

PALABRAS CLAVES

Arpilleristas · Patrimonio Textil ·
Memoria Colectiva · Arte Político

¹ Magister en arte con mención en patrimonio (UPLA). Conservadora - Investigadora de la colección de arpilleras Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Matucana 501, Santiago. vsanchez@mmdh.cl

ABSTRACT

The collection of the Museum of Memory and Human Rights houses approximately 700 *arpilleras* created between 1974 and 2007 by women *arpilleristas*, who, through tapestries made from scraps and threads, expressed narratives of denunciation and resistance. The *arpilleristas* emerged with the support of solidarity institutions that assisted the families of the disappeared, where women like Irma Silva and Violeta Morales embroidering their anguish for their loved ones. *Arpilleras* embody a powerful cultural heritage where art and memory intertwine, shedding light on the vital role these women played in the artistic resistance and the pursuit of truth and justice in Chile.

KEY WORDS | Arpilleristas · Textile Heritage ·
Collective Memory · Political Art

COLECCIÓN DE ARPILLERAS EN EL MUSEO

Existen alrededor de 700 arpilleras en la colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, fruto material del trabajo de las arpilleristas, mujeres que han sido portadoras de una tradición textil presente en nuestro país con orígenes entre los años 1974 y 1976. En esta época, realizan tapices utilizando retazos, hilos y lanas, bordando y componiendo relatos visuales a través de la superposición de telas que van formando un recuadro cargado de expresión.

En este texto pondremos el foco en las arpilleristas históricas, que iniciaron su trabajo tras la coyuntura político social vivida en Chile a partir del golpe de estado de 1973, en donde un grupo de mujeres encontraron apoyo social y jurídico en el Comité Para la Paz en Chile¹ y luego en la Vicaría de la Solidaridad². Nos referiremos a las arpilleristas de la Agrupación de familiares de detenidos desaparecidos, un grupo de madres, esposas, hijas y hermanas que bordaron la angustiada búsqueda de sus familiares. Irma Silva, Hilda Saldívar, Violeta Morales, Inelia Hermosilla, Eliana Zamorano, Emilia Meza, Felicia Martínez, Doris Meniconi, Ana Rojas, Magdalena Navarrete, Gala Torres, Elena Cofré, Victoria Díaz y Laura Herrera, por citar algunas, plasmaron en arpilleras la incansable búsqueda de verdad y justicia, comunicando las situaciones que cada una enfrentaba, contando la historia de su familiar desaparecido.

“Este taller nace como una necesidad en aquellos años 74 y 75, de denunciar lo que a nosotros nos estaba ocurriendo y en nuestra angustia nace esta idea de hacer estas arpilleras con géneros de nuestros propios vestidos, nuestras blusas y nace la idea de la arpillera de denuncia, Violeta Morales.” (Jamison, 1992)

El trabajo realizado por este grupo de mujeres, hoy se ha transformado en un valioso legado y muchas de estas piezas componen la colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Más del 80 por ciento de la colección de arpilleras fueron confeccionadas en el perio-

¹ Comité de Cooperación para la Paz en Chile (COPACHI), organismo ecuménico fundado en octubre de 1973 para dar asistencia social y jurídica a las personas que sufrían algún tipo de persecución producto de la instauración del régimen militar. Hasta 1975 ofreció programas jurídicos, asistenciales, laborales, de salud, de comedores, de campesinos y de talleres artesanales, atendiendo a esta fecha cerca de 40.000 personas.

² Organismo sucesor del Comité para la Paz en Chile, creado por decreto arzobispal en enero de 1976 dependiente de la Iglesia Católica de Chile, que continúa la labor de asistencia jurídico y social.

do de la dictadura civil militar, representando y graficando la lucha que emprendieron las mujeres a través de este trabajo textil, producto de la represión. El resguardo, la preservación y el almacenamiento de este acervo, más las cuantiosas exhibiciones que se han logrado realizar, acercando este material a los diversos públicos y audiencias, nos ha dado cuenta del potencial que tienen estos elementos de carácter histórico, pero con un fuerte componente estético, que desde sus orígenes han transitado entre la artesanía y el arte, traspasando continuamente la delgada línea de sus componentes materiales, versus la fuerza de sus mensajes y técnica.

Una obra destacada que ejemplifica el trabajo inicial de las arpilleristas es "Nuestro Vía Crucis" (Fig. 1), tapiz colectivo iniciado a fines de 1975 y culminado en marzo de 1976. Se presume que en él participaron entre cuatro a cinco arpilleristas, que fueron retratando sus historias, haciéndolas confluir en una obra colectiva, reforzando el valor comunitario de esta práctica textil.

Esta obra fue exhibida en varios eventos de la Agrupación de familiares, para luego ser protegida y almacenada por la abogada Gloria Torres Ávila⁴ quien la resguardó por varios años hasta que la entregó al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en el año 2016. La abogada Torres participó en el equipo jurídico que apoyó las causas judiciales que interpusieron las familias de detenidos desaparecidos desde el Comité para la paz en



Fig. 1 | "Nuestro Vía Crucis". 1976.
Fondo Gloria Torres. Colección MMDH.

⁴ Gloria Torres Ávila, abogada de la Universidad de Chile, se desempeñó como procuradora y abogada en el Comité para la Paz y en la Vicaría de la Solidaridad desde el año 1974. Tramitando recursos de amparo masivos en favor de las personas desaparecidas por la dictadura.

Chile, pero también las acompaño en el inicio del taller de arpilleras, colaborando en la búsqueda de una persona que pudiera guiarlas en alguna actividad artística para palear las largas jornadas de espera e incertidumbre.

Fue así como aparece en el taller la artista visual Valentina Bonne, quien emprendió con este grupo de mujeres la búsqueda de una actividad que se ajustara a sus posibilidades y necesidades. A través de conversaciones fueron evaluando qué actividad podrían desarrollar y así comenzó el trabajo con telas y lanas, partiendo desde lo básico, realizando dibujos, expresando su contexto, lo que veían, hasta ir logrando la perspectiva y el traslado al soporte de tela. Valentina Bonne⁵ comenta lo siguiente para la exposición *Periódico de tela* realizada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

“Fue un desahogo si tú quieres, porque las mujeres tenían una angustia tan grande pegadas así, que las traspasaban para todas partes y empezamos a enseñarle a contar su historia” (Gambardella y Valdivia, 2007).

Algunas de las piezas del tapiz poseen al reverso las iniciales de sus realizadoras, lo que ha contribuido a identificar a las autoras detrás de esta pieza. Hemos encontrado los nombres de Irma Silva, Violeta Morales, Emilia Meza, Felicia Martínez Meza, y también podemos presumir la participación de Anita Rojas.

“Hacer una arpillera duele, duele cuando se bosqueja y duele cuando se está bordando. Cuántas lágrimas derramadas al bordar el tema que nos ha tocado vivir. Pero creemos que continuaremos haciéndolas hasta saber qué pasó con nuestros seres queridos y quizás más allá aun, ya que la arpillera pasó a formar parte de la artesanía chilena y, porque no decirlo, también del folclor, porque nació de la necesidad de mostrar una vivencia del pueblo”. (Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, s.f., p.9)

Varias de las arpilleras de la imagen (Fig.2) han fallecido. Dos de ellas han podido ser ubicadas, pero sólo una ha seguido realizando arpilleras hasta hace un par de años. Entendemos que el trabajo de las arpilleras ha alcanzado niveles relevantes en la historia sociopolítica, artística y cultural de nuestro país, consideramos que su puesta en valor y su rescate puede complementar la información disponible. Muchas de las arpilleras nacieron desde el anonimato, aspecto radicado desde la necesaria protección de sus creadoras, quienes debieron enfrentar una peligrosa censura, y por otro lado ante la relevancia de su trabajo preferentemente comunitario, aspecto esencial y muy valorado en numerosas investigaciones, que profundiza una característica esencial que rodea al trabajo textil que se asocia a la comunidad y el trabajo con otros y otras.

⁵ Valentina Bonne señala en una entrevista realizada por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en el año 2016 que su inspiración para lograr el trabajo de las arpilleras fue conociendo el trabajo textil desarrollado con las molas panameñas y la técnica del patchwork.



Fig. 2 | Arpilleristas en la Vicaría de la Solidaridad. 1992.
Fondo Isabel Morel Gumucio. Colección MMDH.

CONCEPTOS REFERENCIALES AL ANALIZAR EL FENÓMENO ARPILLERISTAS/ARPILLERAS

Para analizar el trabajo de las arpilleristas consideraremos tres elementos esenciales desde donde se posiciona este fenómeno, el campo del patrimonio, del arte y de la memoria. Carolina Maillard (2012) nos señala la idea de que el patrimonio cultural es intrínsecamente polisémico, lo que significa que los símbolos y significados asociados a él pueden variar y transformarse según el contexto en el que se encuentran. Esta polisemia implica que el patrimonio no es estático; más bien, se entiende como un proceso dinámico que se reactiva y revitaliza a través de las prácticas, experiencias y narrativas individuales y sociales.

Así, el patrimonio no solo se comprende como un conjunto de bienes materiales o inmateriales, sino también como un espacio de construcción de identidad, memoria y significado, lo cual enriquece y diversifica su interpretación en la sociedad. De este modo, la polisemia del patrimonio cultural se convierte en un vehículo para la reflexión crítica

sobre el pasado, la identidad y el futuro de las comunidades. Poniendo el foco en los sistemas simbólicos que podemos reconocer alrededor de la práctica textil de las arpilleristas, para entender su conformación como agente artístico – patrimonial y todo el imaginario que en estas piezas las mujeres desbordaron.

Las arpilleras surgen dentro de un contexto histórico y político muy particular en Latinoamérica, varios de los países del cono sur atravesaron dictaduras cívico militares. Por esto es relevante considerar lo enunciado por la investigadora argentina Elizabeth Jelin (2017), sobre los procesos de construcción de memoria que son siempre abiertos y nunca acabados. En donde es necesario abordar los procesos reconociendo el carácter conflictivo de las memorias y teniendo presente que el pasado es una construcción cultural sujeta a los avatares de cada presente (p.18).

Es la agencia humana (Jelin, 2002) la que activa el pasado, lo dota de expresión a través de la producción material; y así la memoria se activa y se ejercita mientras haya sujetos que comparten una cultura o una tradición como las arpilleristas históricas, atendiendo la importancia de la apropiación misma como patrimonio y la relevancia de su propia valorización, es por esto que se han levantado testimonios de las arpilleristas tratando de recolectar la información que las artífices puedan proporcionar, para mantener el relato que acompaña parte de las obras que se albergan en el museo.

También es necesario señalar el rol político que ellas desempeñaron, teniendo en cuenta que surge a raíz de la traumática desaparición de sus familiares, sumado a las condiciones económicas y políticas prevalentes de represión y censura. En este contexto, estas mujeres fueron capaces de formular un discurso que interpeló a la sociedad, logrando participar desde el lugar de la resistencia.

“Cada arpillera contaba la transformación que día a día hacía de Chile una realidad brutal. Así, fueron incorporando a su labor el rol de denuncia, de mostrar a la sociedad lo que era negado desde el discurso hegemónico -de la Junta Militar-, aquellos hechos que, poco o nada, aparecían en los medios de comunicación.” (Sastre, 2011, p.369).

Entonces el papel que jugaron estas mujeres en la esfera social se transformó en un rol relevante en la denuncia, lo que les permitió articular su trabajo desde su propia experiencia, jugando de alguna manera un papel preponderante en el retorno a la democracia y en la búsqueda de justicia.

LAS ARTISTAS Y SUS OBRAS

- Violeta Morales, hermana de Newton Morales Saavedra desaparecido el 14 de agosto de 1974. Se ha identificado en al menos ocho arpilleras en la colección. (Fig. 3 y 4).
- Irma Silva Vallejos, madre de Jorge Müller Vallejos desaparecido el 29 de noviembre de 1974. Se han identificado tres arpilleras en la colección. (Fig. 5 y 6).



Fig. 3 | "Comenzamos a bordar", 1976.
Violeta Morales. Fondo Carmen Waugh.
Colección MMDH.



Fig. 5 | "Bienaventurados los que lloran".
Irma Silva. Fondo Carmen Waugh.
Colección MMDH.



Fig. 4 | "Aviones Hawker Hunter bombardean La Moneda". Violeta Morales. Fondo Isabel Morel Gumucio. Colección MMDH.



Fig. 6 | "Vamos quedando solos". Irma Silva.
Fondo Gloria Torres. Colección MMDH.

- Ana Rojas Castañeda, madre de Alfredo Rojas Castañeda desaparecido el 5 de marzo de 1975. Se han identificado al menos siete arpilleras en la colección. (Fig. 7 y 8).
- Emilia Meza, madre de Agustín Martínez Meza desaparecido el 1 de enero de 1975. Se han identificado nueve arpilleras en la colección. (Fig. 9 y 10).



Fig. 7 | "La búsqueda". Ana Rojas.
Fondo Carmen Waugh.
Colección MMDH.



Fig. 9 | "Detenidos", 1976. Emilia Meza.
Fondo Genevieve Jacques.
Colección MMDH.



Fig. 8 | "Tengo el corazón desgarrado", 1977.
Ana Rojas. Fondo Beatriz Brikmann.
Colección MMDH.



Fig. 10 | "No a la impunidad". Emilia Meza.
Fondo Luis Soto Guzmán.
Colección MMDH.

- Victoria Díaz Caro, hija de Víctor Díaz López desaparecido el 12 de mayo de 1976. Se han identificado siete arpilleras en la colección. También es necesario destacar el uso de moldes por esta artista, lo que le permite realizar una acuciosa búsqueda en cada uno de sus diseños, ya que, al dibujar, calcar y luego recortar va analizando y revisando la composición de su obra, logrando una mayor reflexión en cada paso que toma, como un ejercicio de repetición y de apropiación de la forma.

La arpillera El árbol de la vida (Fig. 11 y 12), es una pieza de la colección donada por Marijke Oudgeest. Esta ciudadana holandesa-canadiense la entrega al museo en el año 2012, junto a otras 20 arpilleras, esta colección fue utilizada en la década del 80' realizando exposiciones y actos solidarios en varias ciudades de Canadá, difundiendo la situación de vulneración a los derechos humanos que ocurrían en la dictadura, pero también dando a conocer el trabajo de las arpilleristas chilenas.



Fig. 11 | Molde. Archivo Victoria Díaz Caro.



Fig. 12 | "El árbol de la vida".
Victoria Díaz. Fondo Beatriz Brikkmann.
Colección MMDH.

Lo mismo pasa con *La Búsqueda*, obra de 1981 (Fig. 13), esta arpillera permaneció varios años en los salones de la Fundación Solidaridad⁵ y es donada al museo por un particular. La artista reconoce su arpillera y con ambos elementos molde y obra, es capaz de relatar toda la motivación presente detrás de esta pieza. Victoria Díaz afirma lo siguiente en una entrevista realizada el año 2023:

“La Búsqueda, eh y ahí, ya estaba en el conjunto folclórico, por eso que yo coloqué a una mujer, es decir, hay tres mujeres, son tres mujeres que están así, la mano así buscando, coteando así al horizonte así, y coloqué un techo de acá de la población con palomas, recordando a mi madre, lavando en la artesa, en la época en que lavaba en la artesa, y así coloqué a la familia y puse a estas tres mujeres rodeadas de niños, rodeada de niños, porque a mí ¡cuánto me impactó! cuántas mujeres quedaron con sus niños chicos, entonces eso para mí eso fue muy fuerte, entonces yo coloqué a los niños ahí alrededor de sus faldas y coloqué a una mujer con la guitarra, un poco simbolizando a todas las mujeres que estaban integrándose e integraban ya el grupo folclórico.”



Fig. 13 | "La búsqueda". Victoria Díaz Caro. Fondo Pilar Araya. Colección MMDH.

¹ Institución sin fines de lucro a cargo de talleres solidarios que funcionó entre 1992 y 2011.

La investigación sobre las arpilleristas históricas en la región metropolitana no solo revela la rica complejidad de su labor artística, sino que también pone de manifiesto el potente proceso de construcción de una identidad colectiva en un contexto de represión y adversidad. Las arpilleras, como medio de expresión y comunicación, se convirtieron en un vehículo para plasmar vivencias compartidas, donde el dolor, la resistencia y la solidaridad se entrelazan en cada puntada, narrando historias que trascienden el tiempo y el espacio.

A través de los talleres solidarios y la participación en ollas comunes, las mujeres encontraban no solo un espacio de aprendizaje y producción, sino también uno de apoyo mutuo en el que se tejían lazos afectivos y una conciencia colectiva. Compartir experiencias en un entorno seguro permitió a estas mujeres reconocer sus realidades y transformar el sufrimiento en denuncia, creando un sentido de pertenencia y comunidad que se fortalecía ante la adversidad. Cada arpillera era un acto de resistencia, un grito de justicia que reflejaba no solo el contexto político opresivo, sino también la esencia de un colectivo unido por un propósito común: visibilizar la realidad de sus vidas y honrar la memoria de aquellos que habían sido víctimas de la represión.

REFERENCIAS

- Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (s.f.). Arpilleras otra forma de denuncia.
- Gambardela, R. y Valdivia, J., [Mediaimagen], 2007. Periódico de Tela. Exposición Arpilleras de Chile [Documental]. <https://www.youtube.com/watch?v=aB7k4nudsKA>
- Jamison, G., [Cainwebservice], 1991. Retazos de vida, [Documental] <https://www.youtube.com/watch?v=uUrKiauk87I&t=35s>
- Jelin, E., 2002. *Los trabajos de la memoria*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Jelin, E., 2017. *La lucha por el pasado, como construimos la memoria social*. Siglo XXI Editores.
- Maillard, C., 2012. Construcción social del patrimonio. En D. Marsal (Ed.), *Hecho en Chile: reflexiones en torno al patrimonio cultural*. Pp. 16-31. Consejo Nacional de las Cultura y las Artes.
- Sastre, C., 2011. Reflexiones sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990). *Sociedad y Equidad: Revista de Humanidades, Ciencias Sociales, Artes y Comunicaciones*, (2), Pp. 364-377.

TEXTILES EN EL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL (MNHN).

Yasna Sepúlveda Guaico¹

RESUMEN

Este trabajo pretende mostrar parte de la labor vinculada al acervo textil conservado en el área de Antropología en el MNHN, el que se expuso a través de una charla y visitando las dependencias del área, en el marco de la última jornada de la XXXVII reunión anual del Comité Nacional de Conservación Textil (CNCT).

PALABRAS CLAVES

Museo · Textiles ·
Conservación Preventiva · Colecciones

ABSTRACT

This work aims to present part of the activities related to the textile holdings preserved in the Anthropology Area of the National Museum of Natural History (MNHN), which were presented through a lecture and a visit to the department's facilities, within the framework of the final session of the XXXVII Annual Meeting of the National Committee for Textile Conservation (CNCT).

KEY WORDS

Museum · Textiles ·
Preventive Conservation · Collections

¹ Ingeniera Textil y Conservadora Patrimonial. Administradora de Colecciones del Museo Nacional de Historia Natural. Dirección: Interior Parque Quinta Normal, Santiago. Correo: yasna.sepulveda@mnhn.gob.cl

LOS TEXTILES EN EL MNHN

La presente exposición surge a partir de una valiosa propuesta de la socia del CNCT, Dra. Margarita Alvarado Pérez, orientada a dar a conocer el patrimonio textil conservado en el MNHN y el quehacer institucional vinculado a estas colecciones.

Para abordar la historia de las colecciones textiles del museo, es necesario remontarse a sus orígenes. En 1830, el naturalista Claudio Gay recibió el encargo, por parte del gobierno, de recolectar, estudiar y custodiar ejemplares de la naturaleza y los recursos minerales del territorio, con el fin de dar a conocer la riqueza de la naciente república. De manera intuitiva, junto a esta misión científica, reunió también objetos culturales, entonces denominados “antigüedades”. Pronto, otras personas imitaron esta práctica, incorporando tanto objetos propios de las poblaciones del territorio nacional (Philippi 1908; Philippi 1916) como piezas procedentes de lugares distantes, que posteriormente fueron donadas al museo como una práctica de alto valor simbólico y de trascendencia (Alberti 2005).

Así nació el Museo Nacional, que durante varias décadas fue la única institución museal del país. Solo después de 1914, con un acervo que superaba las cuatro mil piezas, se creó una sección destinada a formalizar el estudio de los pueblos indígenas, antecedente de lo que hoy constituye el Área de Antropología (Matus 1914; Mostny 1961), donde actualmente se concentran y resguardan las piezas textiles.

En sus inicios, la forma de almacenar las colecciones respondía principalmente a un interés espontáneo por preservar los objetos, dependiendo casi por completo de los recursos humanos y materiales disponibles en cada momento. Paralelamente, se llevaba un registro manual en libros con numeración correlativa, que incluían descripciones de las piezas y datos complementarios sobre su origen o uso (Libros de Registro del Área de Antropología). Sin embargo, debido al volumen de estas colecciones y a la escasez de profesionales dedicados específicamente a su cuidado, hasta el presente persiste un trabajo pendiente para adecuar el almacenaje a los estándares actuales de conservación, encontrándose aún piezas envueltas en papel de periódico, con marcas u otras complicaciones asociadas.

A partir de la década de 1980 se inició un proceso de sistematización en el ordenamiento y registro de las colecciones, mediante la implementación de cajas especialmente fabricadas para los objetos, su adecuada rotulación, etiquetado y, en algunos casos, el marcado minucioso de las

piezas. Cabe destacar que en este período de avances participó Nieves Acevedo Contreras (1951-2021), una de las pocas profesionales del museo que trabajó directamente con piezas textiles del MNHN. Acevedo obtuvo el título de Técnico en Museología en 1970, impartido en el entonces Centro Nacional de Museología. Ingresó al MNHN en 1973, inicialmente en el área de Ornitología, para ser posteriormente destinada al Área de Antropología. Continuó su formación académica y, en 2006, accedió al cargo de investigadora. Tras su jubilación en 2017, se mantuvo vinculada como Curadora emérita hasta su fallecimiento en 2021, dejando un legado de casi cincuenta años de dedicación al museo.

En la actualidad, el equipo profesional del área sigue siendo muy reducido, a pesar de que la colección de Antropología constituye el conjunto más voluminoso de todo el museo. El área se organiza actualmente en cuatro grupos de colecciones: Arqueológica, Bioantropológica, Etnográfica y, más recientemente, Histórica, que aún está en una etapa inicial. Dentro de las colecciones Arqueológica y Etnográfica se encuentran los textiles, es decir, piezas elaboradas a partir de fibras, en las cuales se centra la presente exposición.

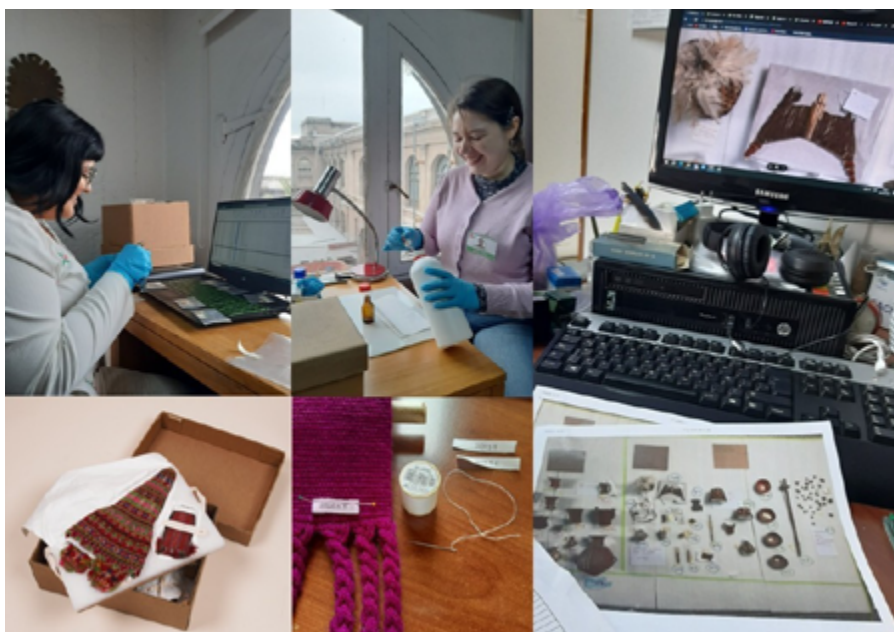


Fig. 1 | Tareas de conservación preventiva, registro, embalajes diferenciados, marcaje o rotulado, documentación de colecciones.

El manejo de colecciones se ocupa de la documentación y conservación preventiva que deben abordarse caso a caso, dada la diversidad y especificidad de los objetos; proveer embalajes aptos para las piezas, es decir, elaborar cajas de cartón grueso de fondo continuo con tapa, las que se etiquetan dándoles una numeración que permita su registro detallado en una base de datos para contar con información rápida de su contenido y acceso a su ubicación; los objetos también se rotulan o marcan con su número de inventario sobre la pieza², para disminuir riesgos de disociación.

Los textiles arqueológicos en su mayoría, han sido obtenidos por medio del trabajo de investigaciones o hallazgos fortuitos y corresponden a partes de indumentaria de cuerpos en contextos de funebria del norte de Chile. Ofreciendo un nutritivo suministro de conocimiento antropológico, que nos muestra de la vida de personas de otros tiempos, formas de vestir, de cuidar a los muertos, su ingenio, adaptación, manejo del medio ambiente y los recursos, desarrollo tecnológico y artístico alcanzado, entre otras relaciones. Lamentablemente, en otras áreas climáticas, como en el sur de Chile, los textiles, al ser materiales orgánicos y encontrarse bajo tierra, en condiciones que propician su fácil degradación, como una alta humedad que hace que sea muy difícil su conservación, por este motivo casi no contamos con hallazgos de este tipo de materialidad en esas zonas.

Los textiles etnográficos están en mejores condiciones de conservación que los arqueológicos y ostentan un conocimiento antropológico sobre personas de determinada época, de comunidades que permanecen vivas a lo largo de la región y recogen muchas tradiciones que dan origen a estas piezas y otras vinculadas a su uso. Afortunadamente, aún existe mucho interés en registrar la tecnología y el oficio asociado a este arte, mantener prácticas y modos de uso de estos textiles. Muestra de esto es que hace un par de años atrás tuvimos una experiencia de difusión y rescate del patrimonio textil Mapuche, junto a la Fundación Artesanías de Chile quienes en conjunto con la Conadi desarrollaron un proyecto y la Agrupación de tejedoras de Padre las Casas y Cholchol, donde las tejedoras asistieron al museo, para revisar la colección antigua de tejidos mapuche, y replicarlas. La fundación adquirió estas nuevas piezas para conformar una colección patrimonial y recopilaron la experiencia en un libro llamado "Herederas de Llalliñ", que quedó como testimonio del trabajo realizado por las tejedoras.

¹ Rotular: consiste en marcar mediante un proceso reversible, aplicando una capa de forma rectangular en una zona discreta de la pieza, de barniz (paraloid-72 diluido con acetona). Luego escribir con tinta negra o blanca el n° de inventario y cubrir con otra capa del mismo barniz.

TEXTILES Y ELEMENTOS ASOCIADOS EN EL MNHN

Dentro de las colecciones arqueológicas y etnográficas hay piezas textiles, como hilados, tejidos elaborados con diversas técnicas, estructuras, colores, diseños y figuras. También existen piezas que mezclan cestería con hilados textiles, plumas entre otros materiales.



Fig. 2 | Hilado y trenzado. Gorro anillado, bolsa en red anudada, bolsa en anillado y afelpado.



Fig. 3 | Tipos de prendas arqueológicas (camisa o unku y gorro) y etnográfica (faja o trariwe).



Fig. 3 | Tejidos en telar: tejido plano, reps, urdimbres suplementarias, tapicería, etc.

También, podemos encontrar piezas asociadas a la elaboración de los textiles, como materias primas (fibras animales y vegetales), ovillos de hilados, agujas, husos con piedras o fusaíolas o torteras, telares, cajas para guardar este equipamiento (costureros), espadas (para apretar la trama del tejido a telar), vichuñas (hueso aguzado para apretar tejido a telar).

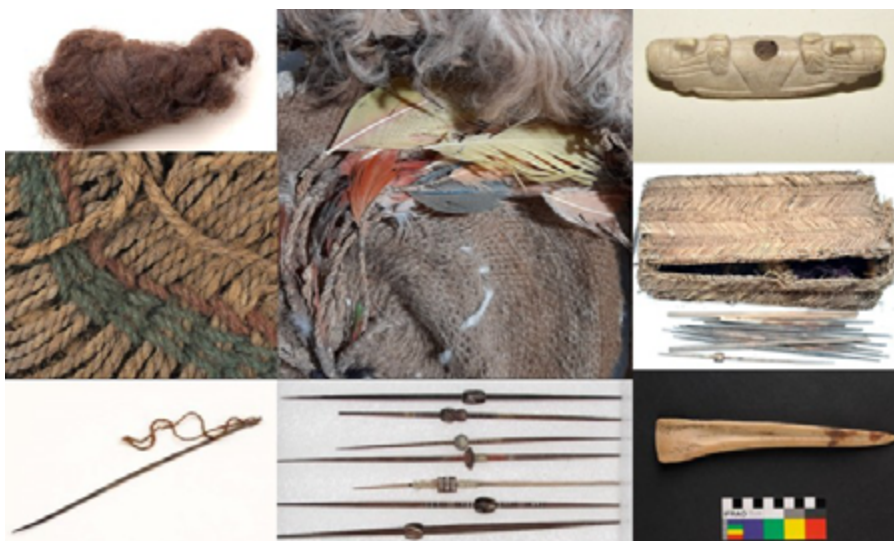


Fig. 5 | Pelo animal, penacho de plumas en gorro, tortera tallada, fibra vegetal torcida con hilados de colores, caja de cestería (con husos), aguja, husos con torteras y vichuña.

CONSERVACIÓN TEXTIL

El resguardo de las colecciones patrimoniales en el MNHN constituye un eje central de la gestión museológica, orientado a frenar, o al menos ralentizar, la acción de los agentes de deterioro sobre los objetos y garantizar su preservación a largo plazo, de modo que las piezas puedan ser estudiadas, exhibidas y transmitidas a futuras generaciones. Entre los principales agentes de deterioro identificados se encuentran la humedad relativa inadecuada, las temperaturas extremas o fluctuantes, la exposición lumínica, la contaminación, los agentes biológicos o plagas (incluyendo roedores, insectos y hongos), las fuerzas físicas derivadas de la gravedad, de la manipulación inadecuada o de actos vandálicos, así como el fuego, el agua y la disociación de los objetos (Rose et al., 2019).

Si bien las condiciones climáticas de Santiago de Chile presentan ciertas ventajas para la conservación, debido a un clima seco, alejado del mar y con temperaturas relativamente estables a lo largo del año, la propia infraestructura del museo actúa como barrera protectora frente a factores externos de deterioro. Este resguardo estructural se complementa y refuerza mediante la implementación de un plan anual de

fumigación, que permite controlar la proliferación de agentes biológicos como insectos, hongos y roedores, consolidando así las medidas de conservación preventiva y asegurando la integridad de los objetos con el tiempo. Dentro de este contexto, la disociación de los objetos constituye, en la práctica, uno de los desafíos más frecuentes y críticos para la conservación de los textiles en el museo.

En el caso de los textiles, la conservación preventiva representa una tarea altamente compleja y difícil de estandarizar, debido a la naturaleza orgánica de sus materiales, la diversidad de formatos y las condiciones particulares de cada pieza. Entre estas se incluyen hilados, cordones, tejidos, fragmentos y piezas completas, que pueden ser planas o volumétricas, de gran longitud, con distintos grados de resequeidad o desgaste, así como ejemplares que incorporan materiales asociados, como cestería o plumas, lo que incrementa significativamente los desafíos técnicos para su manejo, almacenamiento y conservación. Esta diversidad, sumada a la presencia de un número considerable de piezas textiles disociadas, hace imprescindible la aplicación de protocolos más rigurosos de conservación preventiva, alineados con las recomendaciones internacionales de ICOM e ICCROM, los cuales establecen criterios específicos para la manipulación, embalaje, almacenamiento y control ambiental de textiles arqueológicos y etnográficos. En este marco, resulta fundamental contar con personal especializado capaz de implementar de manera consistente estos estándares, garantizando la mitigación de riesgos y la preservación a largo plazo de las colecciones.



Fig. 6 | Piezas aglomeradas en bolsas y cajas, la mayoría disociadas (sin referencia).

Este año, junto a un equipo de estudiantes de quinto año de la carrera de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de la Universidad de Chile, así como estudiantes avanzados de la carrera de Diseño en Comunicación Visual de la Universidad Tecnológica Metropolitana, se trabajó en el diseño y elaboración de distintos tipos de embalajes diferenciados, adecuados a piezas u objetos que, según sus características y dimensiones, requieren soluciones específicas. Entre ellos se encuentran, por ejemplo, los rollos de cartón forrados, utilizados para almacenar enrollados textiles de gran longitud, tales como fajas, cintas o tapices (Espinoza y Grüzmacher 2002; Kajitani 1993).

Específicamente elaboramos un embalaje con forma de estuche, para almacenar piezas textiles de dimensiones menores a 50 cm. El estuche se elaboró con cartón grueso, forrado con Tyvek^{®3} para aislar la pieza del cartón, y con una ventana en la tapa de Myler^{®4}, que permite visualizar el contenido sin necesidad de manipularlo directamente. El cierre se resolvió mediante una amarra de cinta espiga de algodón, lo que asegura tanto la protección como la facilidad de acceso.



Fig. 7 | Voluntarias y voluntario elaborando estuche para piezas textiles.

³ Tyvek[®]: nombre comercial de la marca Dupont de tela no tejida de fibras de polietileno de alta densidad, neutra químicamente y estable.

⁴ Myler[®]: nombre comercial de la marca Dupont de una película de poliéster fabricada a partir de tereftalato de polietileno (PET) estirado, que tiene alta resistencia a la tracción, estabilidad química, estabilidad dimensional y transparencia.

REFLEXIONES

En el museo, un eje central ha sido garantizar la conservación de su acervo. En el área de Antropología del MNHN, la colección textil ha constituido históricamente uno de los desafíos más complejos, debido a la fragilidad intrínseca de los materiales y a la especialización que su manejo requiere. Esta área ha sido escasamente atendida de manera sostenida y, por lo general, ha dependido de iniciativas de corto plazo o con recursos limitados, que, de manera fortuita, han intervenido únicamente en piezas de determinados sitios o tipologías. Si bien dichas acciones han representado un aporte significativo, resultan aún insuficientes para garantizar una conservación integral.

Se reconoce que la preservación de los textiles constituye un proyecto de largo plazo, que exige la participación de profesionales especializados, capaces de desarrollar un trabajo coordinado y con experiencia en la gestión museal. En este sentido, la labor desplegada a través del programa de voluntariado del museo reviste especial relevancia, en tanto posibilita la incorporación temprana de estudiantes universitarios en procesos vinculados a la conservación. Esta experiencia, además de favorecer la formación práctica, contribuye al fortalecimiento de las capacidades técnicas e institucionales orientadas a la preservación y gestión sistemática de las colecciones. Asimismo, el trabajo desarrollado mediante estas instancias permite avanzar de manera concreta en el tratamiento de las colecciones textiles, promoviendo al mismo tiempo la apreciación de su valor patrimonial, científico y cultural.

AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos a las socias del CNCT Francisca Campos, Sandra Coppia y a Margarita Alvarado, por su soporte e inspiración. Y a los futuros profesionales, que generosamente apoyaron con sus talentos, María Ignacia Lucero, Paola Puñanco, Camila Quezada, Montserrat Andueza, Florencia Quiroz, Vannia Osses, Taira Ancatén, Kathryn Salgado y Bastián Allende. Gracias.

REFERENCIAS

- Alberti, S., 2005. Objects and the Museum. *Focus-Isis*, 96: 559-571.
- Espinoza, F. Y Grüzmacher, M., 2002. *Manual de Conservación Preventiva de Textiles*. Santiago: Comité Nacional de Conservación Textil.
- Kajitani, N., 1993. *Cuidados de los tejidos en el Museo*. Boletín Asociación para la conservación cultural del patrimonio de las Américas, 4(1):61.
- Libros de Registros del Área de Antropología. Manuscritos. Santiago: MNHN.
- Matus, L., 1916. *Las colecciones existentes en la sección de Antropología i Etnología del Museo Nacional*. Boletín del Museo Nacional de Historia Natural, 9:134-140.
- Mostny, G., 1961. *Las Ciencias Antropológicas en el Museo Nacional de Historia Natural*. Noticiario Mensual del Museo Nacional de Historia Natural, 56 y 57.
- Philippi, R., 1908. Historia del Museo Nacional de Chile. Boletín del Museo Nacional 1 (1): 3-30.
- Philippi, F., 1914. Historia del Museo Nacional de Chile. Boletín del Museo Nacional de Historia Natural, Chile 7: 13-47.
- Rose, C., Hawks, C. Y Waller, R., 2019. *A Preventive Conservation Approach to the Storage of Collections* En: *Preventive Conservation: Collection Storage*, Elkin, L. y Norris, C. (eds.). Washington D.C.: American Institute for Conservation, 43-55.

TEXTIL ANDINO EN ARGENTINA

COLECCIÓN STAUDE

Celestina Stramigioli ¹

RESUMEN

En la provincia de Jujuy (Argentina) es donde mejor se ha conservado la cultura andina proveniente de Perú, Bolivia y norte de Chile; aunque en el presente son escasas las tejedoras que saben utilizar el telar de cintura.

A partir de la Colección Jorge Staude, la más importante sobre el textil tradicional del área, fue posible recopilar testimonios sobre las piezas textiles, sumados a la consulta de bibliografía.

El resultado fue volcado en un libro, presentado en el Museo Arqueológico de Tilcara en diciembre de 2023. Se han distribuido unos 180 ejemplares entre artesanas y escuelas rurales jujeñas, con el fin de preservar la memoria textil.

PALABRAS CLAVES

Textil andino · Jujuy, Argentina ·
Libro · Memoria kolla

¹ Investigadora independiente. Profesora en Historia (U. Católica de Mar del Plata, Argentina, Estudios de Diseño Textil UNAM, México) celestinastramigioli035@gmail.com

ABSTRACT

The province of Jujuy (Argentina) is where the Andean culture from Peru, Bolivia and northern Chile has been best preserved; although at present there are few weavers who know how to use the backstrap loom.

From the Jorge Staude Collection, the most important on traditional textiles in the area, it was possible to collect testimonies about the textile pieces, added to the bibliography consultation.

The result was included in a book, presented at the Archæological Museum of Tilcara in December 2023. About 180 copies have been distributed among artisans and rural schools in Jujuy, in order to preserve the textile memory.

KEY WORDS

Andean textile · Jujuy, Argentina · Book · Kolla memory

EL ÁMBITO

Si bien la expansión inca alcanzó al noroeste argentino, es en la provincia de Jujuy donde se han conservado los rasgos de la cultura andina proveniente de Perú, Bolivia y norte de Chile.



Fig. 1 | La provincia de Jujuy en Argentina.

A raíz de los cambios socioeconómicos, gran parte de los habitantes han emigrado desde las zonas rurales a las ciudades, asimilando nuevas formas de vida. La población pertenece mayoritariamente al pueblo originario kolla en las regiones Puna, Quebrada y Valles de altura, y se dedica a la agricultura y ganadería de subsistencia.

El idioma quechua se ha perdido hace décadas, sobrevive en algunas palabras o expresiones sueltas entre las personas adultas –y es probable que entre familias o poblaciones aisladas.

En el presente son muy pocas las artesanas que saben tejer en telar de cintura y, al momento de iniciar el trabajo de campo, los textiles ancestrales estaban ausentes en Museos y otros sitios patrimoniales.

La Quebrada de Humahuaca fue declarada por la UNESCO Patrimonio Cultural y Natural de la Humanidad el 2 de julio de 2003, lo cual favoreció la afluencia del turismo en la zona. Desde diversas instituciones se capacitó a las mujeres en el tejido de prendas de punto con agujas (o palillos) y telar de pedales, con el valor agregado del empleo de la fibra de llama.

Constituyen una competencia desleal los textiles artesanales e industriales de ingreso irrestricto desde Villazón –Bolivia–, a bajo precio.

COLECCIÓN JORGE STAUDE

Por los años 1960-70 el Profesor de inglés Jorge Staude, amante de los lugares tranquilos, se establece en Yavi (próxima a la frontera boliviana), la primera de sus múltiples residencias jujeñas. En relación a la exhibición de la obra se propuso un sistema de montaje en concordancia con su montaje original, es decir, como un bordado de gran formato que se exhibe en vertical al muro. Por razones de conservación se propuso la disposición del textil en ángulo, de manera que disminuyeran las tensiones generadas por la gravedad. Por otro lado, se sugirió que las condiciones de iluminación fueran favorables para la conservación del bordado, tomando en consideración la fuente de luz a la que estaría expuesta. Se recomendó manejar un índice de luz de unos 60 lux aproximadamente, con luces con sensor de movimiento.



Fig. 2 | Profesor Jorge Staude.

En esos años estaba al frente del Fondo Nacional de las Artes en Buenos Aires, el intelectual salteño Augusto Raúl Cortazar, de una gran lucidez y capacidad de acción.

Cortazar advirtió el cambio socio cultural en el país, puesto que el éxodo desde pequeños parajes a los centros fabriles provocaba la pérdida de oficios ancestrales.

Formó un equipo de especialistas que recorrieron el país adquiriendo piezas representativas que hoy integran la colección Patrimonial de Artesanías Tradicionales del FNA.

En la Puna jujeña contactaron a Jorge Staude encomendándole la adquisición de piezas textiles de la región. El profesor cumplió el encargo, recorriendo ferias y parajes de Puna y Quebrada, llegando hasta el departamento Valle Grande y áreas adyacentes de Salta.



Fig. 3 | Lugares de proveniencia de los textiles.

La casualidad (o causalidad) hizo que quien escribe fuera convocada 40 años después para una catalogación más minuciosa de la Colección del textil tradicional del FNA, que incluía las piezas adquiridas por Staude.

Tiempo después, lo encontré en un lugar apartado de la provincia de Córdoba, con 81 años, problemas de salud y su propia Colección de textil andino; el traspaso de la misma a esta autora se formalizó en 2015 ante escribano. Staude falleció meses después.

CONSERVACIÓN Y PUESTA EN VALOR DE LA COLECCIÓN

Quien escribe tomó cursos de Conservación de Textiles brindados en el Museo Etnográfico JB Ambrosetti de CABA. De los mismos también surgieron profesionales que se ocuparon de la limpieza y acondicionamiento de las piezas textiles, siguiendo los protocolos y empleando los materiales correspondientes.

Con posterioridad fueron fotografiadas y catalogadas cada una de las piezas siendo las más relevantes 104 fajas y 34 chuspas, además de hondas, sogas, ponchos, puyos. Un total de 300 piezas convierten a esta colección en la más importante sobre la tejeduría kolla.

Hubo algunas piezas compradas en países vecinos, seguramente por la dificultad de encontrarlas en el área: costales, talegas, inkuñas, aguayos. A ellas se agregaron textiles adquiridos por esta autora: cintas trenzadas y tejidas, cordón del muerto, rebozos.

CONSULTA DE PUBLICACIONES

Existe una única publicación específica (Rolandi y Jiménez de Pupparelli, 1983-85) describiendo a hombres y mujeres en plena actividad textil y vistiendo con la indumentaria confeccionada por ellos mismos.

Otras publicaciones dan cuenta de investigaciones realizadas en Perú, Bolivia y norte de Chile, en comunidades que todavía conservaban idioma, conocimientos y formas de vida ancestrales.

También fue importante el Seminario dictado por Graciela Suárez en el Museo Etnográfico de CABA, para actualizar los nombres y definiciones de las nomenclaturas técnicas.

EN TERRITORIO: TRABAJO DE CAMPO Y OTRAS ACTIVIDADES

A partir de viajes periódicos a Jujuy desde 2013, fueron contactadas sólo tres artesanas que tejían en telar de cintura eventualmente, porque también para ellas la mayor fuente de ingresos era el tejido de punto. En el nuevo contexto a los tejidos ancestrales se les calcula el precio de acuerdo al tiempo de elaboración, de modo que resultan más caros que los otros tejidos.

1. VIAJE AL TINKUY 2017

Con el fin de que estas tejedoras vivenciaran positivamente sus saberes, y coordinando con Roxana Amarilla – Directora del Mercado de Artesanías Tradicionales de Argentina, MATRA- se planificó el viaje de las mismas al Tinkuy 2017 “Encuentro del Arte Textil”, organizado por el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, con la participación de tejedoras de Perú y otros países.

Fue así que viajaron como invitadas Edilberta Sara Puca (Cusi Cusi), Bernarda Martínez (Inti Cancha), Ilabia Lucrecia Cruz (Huacalera) y la hija de esta última Celeste Valero, por entonces su aprendiz (hábil en el manejo de redes sociales y fotografía).

Ya en Cusco, las tejedoras participaron activamente de las actividades del Tinkuy e intercambiaron libremente con el resto de las artesanas participantes, comprobando que de ahí provenían sus raíces (Fig. 4).

Al regreso, las artesanas demostraron mayor comprensión sobre la importancia de la colección y aumentó su colaboración con información, búsqueda de antiguos tejidos, reproducción de otros, convirtiéndose así en colaboradoras fundamentales.

El panorama se amplió al viajar a los todavía apartados Valles de altura, en el Departamento Valle Grande, a los que se llega por caminos de cornisa. Allí se conservan los mayores rasgos de la indumentaria tradicional, además de diseños y vocablos antiguos.



Fig. 4 | Tejedoras jujeñas en Cusco.

2. VIAJE A BOLIVIA

Con un panorama general de las piezas, surgió la necesidad de entender cuál era su lugar dentro de la producción textil de la extensa área andina.

Fue necesario viajar a La Paz- Bolivia- en 2018, visitando las exposiciones del MUTAB y del MUSEF y compartiendo con Silvia Arze -una de las autoras de *Arte textil y mundo andino*- y luego Elvira Espejo -directora del MUSEF-, el material más representativo de los textiles jujeños.

Ambas concluyeron que, si bien encontraban motivos comunes a otras zonas, en Argentina están organizados con una identidad propia.

Lamentablemente, no existen estudios textiles de las regiones fronterizas con Argentina -Tupiza, Tarija- consideradas demasiado acriolladas.

PIEZAS RELEVANTES DE LA COLECCIÓN STAUDE

Todos los textiles elaborados en telar de cintura presentan cara (faz) de urdimbre, con flotación de urdimbres complementarias. Donde es más evidente la diferencia con otras regiones de textil andino es en las chuspas y fajas.

CHUSPAS

El tamaño de las chuspas es constante (12 x 12 cm aprox.) en el área, al igual que la aplicación de cinco borlas -*flores*- teñidas por reserva. Están igualmente *palladas* -del quechua *pallay*: escoger- en ambos lados.

Todas están compuestas por franjas verticales, de las cuales en la franja central -está el corazón de la chuspa, a veces señalado por una fina lista- y dos franjas laterales iguales entre sí.

Cuentan con una *awaquipa* (Hoces de la Guardia y Brugnoli 2006:93) o *chichilla* -cuando hay un diseño- en el perímetro. La tira de suspensión está tejida en *trenza de dedos*. (Hoces de la Guardia y Brugnoli 2006:69).



- 1• Del área de la Puna provienen las chuspas en *tejido doble* según el vocabulario de las tejedoras –*urdimbres complementarias 1/1, doble cara*-. Predomina el motivo llamado *flor* -estrella de ocho puntas-.

En las franjas laterales suele haber un *kenko* -camino o río sinuoso- y *media flor* -sólo cuatro pétalos-(Fig.5).

Fig. 5 | Chuspa, *flores* en el centro, *kenko* y *media flor* en laterales.



- 2• Otro tipo de chuspas tiene tres franjas principales laboreadas en lo que localmente se denomina *tejido simple* –*urdimbres complementarias 1/1 en orientación diagonal, doble cara*- entre franjas de *tejido llano 1/1* de un solo color y finas listas. Aquí el motivo predominante es el *sellano* –considerado *medicina* - presente en las bolsas de los médicos itinerantes Kallawayas bolivianos que llegaron al norte argentino. (Cereceda, 2006: 61. Gisbert et al. 2006:142). Otro motivo es el *ñawwi* (ojo de agua, Santisteban 2020:139) proveedor del elemento vital; en áreas castellanizadas se lo denomina ojo y se interpreta como el ojo de algún animal (Fig. 6).

Fig. 6 | Chuspa, *sellanos* en el centro, lista fucsia en el corazón de la pieza, *ñawwis* en laterales.



- 3• Un tercer grupo de chuspas está bordado en punto cruz o similar sobre liencillo –forradas luego en su interior-. Se representa la flor de ocho puntas en diversas combinaciones. A las chuspas bordadas no se le aplican flores sino tullus- borlas cortadas (Fig. 7).

Fig. 7 | Chuspa bordada, *flor y media flor*.

La función principal de la chuspa como contenedor de hojas de coca fue desplazada por las bolsas de plástico, pero sigue siendo un elemento fundamental en la ceremonia de la señalada de animales nacidos en el año, a los que se les hace un pequeño recorte en la oreja que se guarda en la chuspa del propietario/a para finalmente ser entregado a la Pachamama.

FAJAS

Las fajas tienen el mismo tamaño en toda la región (1,60 x 6 cm aprox.). Existen algunos motivos principales que se repiten –en composición con otros diseños- en otras fajas. La manera de trasladar esta observación al libro fue fotografiar la faja entera con el motivo principal y a su lado disponer sectores de las fajas con las diversas combinaciones.

Las artesanas distinguen el *campo* de la faja en el centro –donde va el diseño– y *orillas* a ambos lados; en las *orillas* suele ir un *kenko* o *kenko* y *ñawi*), peinecillo (*patapata* en el lenguaje local), o bien *listas* de uno o dos colores según las convenciones prevalecientes. La cantidad de hilos necesarios se cuentan por pares.

En todas las fajas ambos extremos terminan en *trenza* de dedos que forman lazos corredizos por los que pasa un *guato* (correa) con el mismo tipo de trenzado. Una vez ceñida la faja, tirar de ambos guatos facilita el ajuste y atado de la misma.

Las fajas son muy apreciadas, sobre todo por las personas mayores por su función de proteger –son *curativas*– la región lumbar en los trabajos de campo. Se llevan cubiertas por otras prendas.



- 1• Las realizadas en *tejido doble* –también llamadas *fajas dibujadas*– permiten realizar todo tipo de motivos en su campo: andenes de cultivo en diversas versiones, aves en variadas posiciones, flores de ocho y seis pétalos, ganado; ganchos como olas –*ch'uros*, *agua*–, (Callañaupa, Alvarez, 2012: 110; Cereceda, 2006, 72). Se representa una naturaleza fértil y abundante (Fig. 8).

Fig. 8 | Faja, flores.



Fig. 9 | Faja, sellanos.



Fig. 10 | Sarachumpi, faja de maíz.

2• Las fajas en *tejido simple* tienen un solo motivo que se repite a lo largo de la faja, para el cual se requiere una cuenta muy precisa del número de pares. El diseño más frecuente es el *sellano* –medicina–, en diversas variantes; también la repetición de *ch'uros* –agua– éstos últimos frecuentes en los Valles de Altura (Fig. 9).

3• En el departamento Valle Grande se teje una faja muy especial: la *sarachumpi* o faja de maíz, que presenta hileras horizontales de cuadritos (*urdimbres complementarias alternadas 1/1, dos caras*), separadas de las siguientes hileras por un espacio de color uniforme; las mismas aparecen en forma alternada en una y otra cara de la faja (Fig. 10).

La misma estructura textil tiene una faja peruana en algodón de Incahuasi, departamento Lambayeque, adquirida en el Tinkuy 2017 e integrada a la Colección. Y hay una tercera faja similar en la Puna de Atacama chilena reproducida en publicaciones (Hoces de la Guardia Ch. y Rojas Z. 2000: 120-123, 132; 2003: 56, 77.)

Es posible que los cuadritos de diversos colores enfaticen la variedad de maíces andinos. Quizá en el incanato se enviaron *mitimaes* a las tres zonas con el fin de poblarlas y así se expliquen las coincidencias.

4• Las fajas de hombres suelen ser más austeras –*tejido llano 1/1*–: o son grises –*plataeadas*– o bien en peinecillo –*patapata*, andenes de cultivo–. (Arnold, D. y Espejo Ayca, E. 2012: 269.)

MOTIVOS APROPIADOS, CULTURA PROPIA

Entre los motivos apropiados por las tejedoras y adaptados a sus técnicas, se destaca la *estrella de ocho puntas* (flor) incorporada por la cultura hispano-árabe e introducida en América Latina. (Kárpava y Bagrín, 2019:35. Sánchez Sánchez, 2013: 227. De Ávila, 2015: 26, 27, 31, 34, etc.)

Además, en algunas fajas aparecen *aves enfrentadas* con un motivo vegetal (*árbol de la vida*) entre ellas, diseños provenientes del Cercano Oriente, diseminados por el Mediterráneo incluyendo España (Sánchez Sánchez, 2013: 274-7) y después América Latina.

Cabe destacar que las aves son representadas de perfil, de una forma similar a la hispana y mexicana (Gómez Martínez, 2009: 53, 104, 107. De Ávila, 2015: 42, 104).

Pero las tejedoras andinas, a través del tiempo, demostraron capacidad de decisión (Bonfil Batalla; 1992:135) sobre estos motivos –llegados en telas bordadas y otras materialidades: madera, metal–. Los reprodujeron adaptándolos a sus técnicas textiles, utilizándolos en prendas y usos autóctonos, de modo que forman parte de su propia cultura.

PUBLICACIÓN

Para la misma se fotografiaron las piezas seleccionadas, con la definición suficiente para que se pudieran contar los hilos y ser reproducidas. Mientras que las fotos de contexto estuvieron a cargo de fotógrafos jujeños.

El libro fue presentado en julio de 2023, en el Museo Nacional de Arte Decorativo de CABA. En diciembre del mismo año se realizaron dos presentaciones en la provincia de Jujuy, una de ellas en el Museo Arqueológico Eduardo Casanova de Tilcara y en abril 2024 en el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti (UBA) en CABA y en noviembre en el Museo de Antropología JM Leguizamón –Salta–.

A través de Asociaciones e Instituciones amigas se distribuyeron más de 180 ejemplares entre artesanas y escuelas rurales de Jujuy, con el fin de fortalecer la identidad y preservar la memoria del tejido regional. El libro fue bien recibido, encontrando en él las obras familiares, además de motivos olvidados.



Fig. 11 | Lucrecia Cruz con su libro.

CONCLUSIONES

En un panorama de pérdida del patrimonio cultural textil la Colección Staude aporta piezas concretas que reflejan la técnica y estética regional andina en Argentina.

La publicación del libro visibiliza saberes ignorados y/o subestimados y devuelve a la población local una valoración positiva de su cultura.

Resta que se realice una exposición en CABA, luego la Colección será donada a algún Museo del Noroeste" para exposición y consulta de artesanas e investigadoras/es.

En cuanto a las viajeras a Cusco en 2017, han brindado clases en telar de cintura en diversos espacios. La joven Celeste Valero impulsó la formación de Tejedores Andinos, que reúne a Asociaciones de Puna, Quebrada y Valles de Altura, comercializando sus tejidos en un local de Humahuaca y en Ferias importantes.



Fig. 12 | Tejedoras comentando las imágenes.

AGRADECIMIENTOS

A las tejedoras jujeñas que aportaron sus saberes, y con quienes seguimos tejiendo relaciones y experiencias.

Al Comité Nacional de Conservación Textil, por la gentileza de permitir aportar esta experiencia en su Reunión Anual.

REFERENCIAS CITADAS

- Arnold, D. y Espejo Ayca, E., 2012. *Ciencia de tejer en los Andes, estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. La Paz: Fundación Albaó e ILCA.
- Bonfil Batalla, G., 1992. *Identidad y pluralismo cultural en América Latina*. Buenos Aires: Fondo Editorial del CEHASS, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Callañaupa Alvarez, N., 2012. *Tradiciones textiles de Chinchero. Herencia viva*. Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.
- Cereceda, V., 2006. *Diseños de los Textiles Tinkipaya. Ayllu Mañu*. Sucre: ASUR-Manos Unidas.
- De Avila, A., 2015. *In octacatl, in machiyotl: dechados de virtud y entereza. Catálogo de la exposición*. Oaxaca, Museo Textil de Oaxaca: Fundación Harp Helú.
- Gisbert, T., Arze, S. y Cajías, M., 2006. *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Editorial Plural.
- Gómez Martínez, A., 2009. Geometrías de la imaginación. *Diseño e iconografía de Puebla*. Conaculta-Dirección General de Culturas Populares.
- Hoces de la Guardia, M S. y Brugnoli, P., 2006. *Manual de técnicas textiles andinas. Terminaciones*. Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes- Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile.
- Hoces de la Guardia Ch., S. y Rojas Z., A M. 2000. "Textiles tradicionales de la Puna Atacameña" en *Estudios Atacameños* N° 20:117-136.
2003. *Textiles atacameños: investigación, registro y diagnóstico de las artesanías textiles del Loa y el Salar de Atacama*. Santiago de Chile: Fundación Minera La Escondida.
- Kárpava, A. y Bagrín, E., 2019. "Historia de la migración transcultural y transnacional de la estrella de ocho puntas". En *Revista Interdisciplinaria de Direito. Faculdade de Direito de Valença*, v. 17, n. 1, pp.35-58, jan /jun.
- Rolandi, D. y Jiménez De Pupparelli, D., 1983-85. "La tejeduría tradicional de la Puna argentino-boliviana.", Buenos Aires: en *Cuadernos del INA*, vol. 10.
- Sánchez Sánchez, J L. 2013. *Iconología simbólica en los bordados populares toledanos*. Tesis doctoral, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid.
- Santisteban-D., N., 2020. "Textiles y rituales en las comunidades de pastores altoandinas del Cuzco", La Paz: *Ciencia y Cultura* N° 45:127-155.

EXPERIENCIA DE LIMPIEZA CON BICARBONATO DE SODIO SOBRE LA SUPERFICIE TEXTIL DE LA OBRA "HISTERIA PRIVADA/HISTORIA PÚBLICA" DE VOLUSPA JARPA

Bernardita Tagle V.¹

RESUMEN

El presente estudio documenta la intervención de la obra *Histeria Privada/Historia Pública* de la artista Voluspa Jarpa, parte de la colección de la Galería Gabriela Mistral. La obra, compuesta por tela de poliéster y pintura al óleo, exhibía suciedad superficial y manchas localizadas, lo que motivó la implementación de un proceso de limpieza en seco mediante el uso de bicarbonato de sodio. Este agente fue seleccionado por su eficacia en la remoción de impurezas y su bajo impacto sobre la integridad de la capa pictórica. A través de análisis de fibras y pruebas previas de limpieza, se validó su aplicación, obteniendo resultados favorables sin comprometer la conservación del soporte textil ni del estrato pictórico.

PALABRAS CLAVES

Conservación textil · Bicarbonato de sodio ·
Limpieza en seco · Poliéster · Restauración de arte

¹ Conservadora-restauradora, Centro Nacional de Arte Contemporáneo, Av. Pedro Aguirre Cerda 6100, Cerrillos, Región Metropolitana, Email: b.tagle.94@gmail.com

ABSTRACT

This study documents the intervention process of the artwork *Histeria Privada/Historia Pública* by Voluspa Jarpa, part of the collection of the Galería Gabriela Mistral. The piece, made of polyester fabric and oil paint, exhibited surface dirt and localized stains. Sodium bicarbonate was proposed as a dry cleaning agent due to its effectiveness and low risk to the paint layer. After fiber analysis and cleaning tests, its application was validated, achieving significant dirt reduction without compromising the artwork's conservation.

KEY WORDS

Textile · Conservation · Sodium bicarbonate ·
Sodium bicarbonate · Polyester · Art restoration

INTRODUCCIÓN

La obra *Histeria Privada/Historia Pública* de Voluspa Jarpa, creada en 2002, pertenece a la colección de la Galería Gabriela Mistral y está compuesta por dos piezas textiles: una bandera chilena completamente blanca y otra que mantiene el color tradicional de la bandera. Esta última, de grandes dimensiones (300 x 300 cm), combina tela de poliéster y pintura al óleo. Debido a su exposición en espacios públicos, la pieza ha acumulado suciedad superficial y manchas localizadas, lo que hizo necesario generar un proyecto de conservación-restauración.



Fig. 1 | Bandera roja de la serie
Histeria Privada/Historia Pública.
Voluspa Jarpa, Surdoc.

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

La bandera tradicional de la obra *Histeria Privada/Historia Pública* de Voluspa Jarpa se encuentra en un estado **regular-malo**, con alteraciones que afectan más del 50% de sus elementos. Entre los daños más evidentes se observa suciedad acumulada en la superficie, perforaciones en la parte superior y deformaciones en el plano. Asimismo, el textil presenta variaciones en la densidad del tejido derivadas de su proceso de manufactura, además de manchas de origen desconocido, posiblemente causadas por deyecciones de insectos. Por su parte, la capa pictórica evidencia craqueladuras, abrasiones y pérdidas de estrato asociadas a los movimientos del soporte, lo que compromete su estabilidad y dificulta una correcta lectura de la obra.



Fig. 2 | Manchas sin identificar producto de la exposición de la obra (Imagen propia).



Fig. 3 | Perforación y mancha localizadas sin identificar (Imagen propia).

PROBLEMÁTICA:

El principal desafío en la conservación-restauración de esta obra radicó en la preservación de su zona pictórica, ya que los métodos tradicionales de limpieza acuosa utilizados en textiles podían comprometer la estabilidad del estrato pictórico. Además, las grandes dimensiones de la pieza dificultaron su manipulación, representando un reto logístico durante el proceso de restauración (Fig.4). A esto se sumó el tiempo acotado disponible para llevar a cabo la intervención, lo que exigió una planificación eficiente.

Otro aspecto clave fue el presupuesto limitado, que requirió optimizar los recursos sin afectar la calidad del trabajo. Asimismo, la falta de equipamiento especializado dificultó el análisis detallado de los materiales, limitando la toma de decisiones basada en estudios científicos más precisos. Por último, al tratarse de una obra compuesta por más de un elemento (Fig.5), fue fundamental lograr niveles de limpieza equivalentes entre ambas piezas para garantizar una uniformidad visual.



Fig. 4 | Bandera roja de la serie *Histeria Privada/Historia Pública*. Voluspa Jarpa (Imagen propia).



Fig. 5 | Bandera blanca de la serie *Histeria Privada/Historia Pública*. Voluspa Jarpa (Imagen propia).

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

DOCUMENTACIÓN:

Se realizó un registro fotográfico de la obra antes, durante y después del proceso de intervención. Posteriormente, se elaboró un informe de intervención en el que se detalló cada procedimiento aplicado.

CONSERVACIÓN:

Se aplicó una limpieza mecánica inicial mediante el uso de aspiradora, brochas y rodillo quitapelusas; posteriormente, se realizó una limpieza en seco con bicarbonato de sodio y una limpieza final con aspiradora.

RESTAURACIÓN

Se niveló el estrato pictórico en las zonas con irregularidades y se efectuó la reintegración cromática en áreas con pérdida de pintura.

MONTAJE Y/O ALMACENAMIENTO:

Se implementó un sistema de montaje con velcro y se renovaron los materiales del embalaje de depósito de la obra.

EVALUACIÓN CRÍTICA Y FUNDAMENTACIÓN:

La decisión de utilizar bicarbonato de sodio surgió de la necesidad de encontrar un método de limpieza alternativo que cumpliera con la efectividad de los métodos acuosos tradicionales utilizados en la conservación-restauración de textiles. Se determinó que la limpieza acuosa podía comprometer la estabilidad de la parte pictórica presente en la obra, lo que hizo necesario explorar otras alternativas, entre las cuales la limpieza con bicarbonato de sodio seco se presentó como un buen sustituto.

El bicarbonato de sodio es un compuesto alcalino con un pH que varía entre 8 y 8.6, lo que lo clasifica como una base suave. Su acción abrasiva moderada permite la remoción de suciedad sin comprometer la integridad de las superficies tratadas. Según Timár-Balászy y Eastop (2005) y Jiménez Cosme (2011), su pH alcalino favorece la eliminación de residuos de origen graso. Asimismo, Koprimo (s.f.) señala su uso frecuente en la industria cosmética como agente blanqueador y en el ámbito doméstico como limpiador, gracias a su capacidad abrasiva leve.

En el contexto de la restauración de la bandera, el bicarbonato de sodio representa una alternativa viable no solo por su eficacia en la limpieza, sino también por su bajo costo y accesibilidad, incluso considerando la extensión de la superficie a tratar.

IDENTIFICACIÓN DE LA FIBRA:

Para el desarrollo y formulación de la propuesta de tratamiento de limpieza con bicarbonato de sodio, fue necesario identificar el origen de la fibra que compone la obra. Para ello, se realizaron fotografías de la superficie textil con una lupa de 200x para el celular y el test de combustión.

Las imágenes obtenidas con la lupa muestran que las fibras tienen un grado de transparencia y brillo, además de una forma cilíndrica regular. Al comparar estas imágenes obtenidas de la bandera con la información descrita del material y las imágenes que aparecen en el capítulo sobre poliéster del libro *Introducción a los Textiles* de Norma Hollen (1999), se observa una alta coincidencia entre el poliéster y el material de estudiado.

En cuanto a los resultados del test de combustión, no fue posible realizar un análisis detallado del hilo debido al tamaño reducido de la muestra. Sin embargo, la zona expuesta a la llama generó una ceniza dura, esférica y de color oscuro, coincidiendo con las características del poliéster descritas por Hollen (1999) al ser sometido a este tipo de prueba de combustión (Fig.6).

Posteriormente, se realizaron análisis adicionales mediante fotografías digitales obtenidas con un microscopio óptico de luz (Fig. 7). Estas observaciones presentaron dos propiedades de las fibras, las cuales coinciden con las descritas en el análisis microscópico de fibras de poliéster documentado por *Microscope World* y *Micrograph Gallery*:

- **Grado de semitransparencia**, lo que sugiere una composición uniforme.
- **Birrefringencia**, manifestada al interactuar con la luz polarizada.

Las características de las fibras obtenidas por medio del microscopio, en conjunto con las imágenes capturadas por la lupa y la prueba de combustión, refuerzan la idea de que el material textil del cual está compuesta la obra es poliéster.

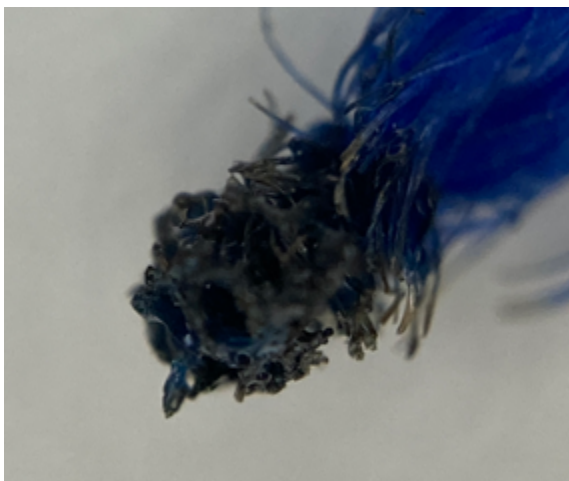


Fig. 6 | Fotografía con aumento del resultado de la prueba de combustión (Imagen propia).

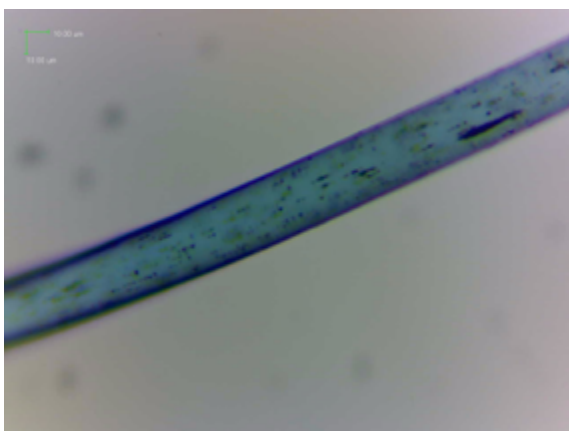


Fig. 7 | Imagen de la fibra (Fotografía digital obtenida con un microscopio óptico de luz). Yerko Quitral.

PROPIEDADES DEL POLIÉSTER Y SU INTERACCIÓN CON AGENTES ALCALINOS:

Considerando la información obtenida de los test para la identificación de la fibra, se puede tener consideración las características físicas y químicas del poliéster y cómo estas reaccionan con la interacción del bicarbonato de sodio.

De acuerdo con Bonet Aracil, MA. (2016) y Carrión Fité, F. J. (2014), el poliéster tiene una alta resistencia a la abrasión, en comparación con otras fibras textiles. El poliéster muestra una buena tolerancia a los productos alcalinos, especialmente los que poseen un pH más cercano al 7. El uso de estos alcalinos facilita la eliminación de la suciedad en el poliéster, ayuda a reducir el pilling y colabora aumentando la capacidad de absorción de humedad de la fibra.

INTERVENCIÓN:

El procedimiento de limpieza comenzó con una fase de limpieza mecánica. Dado el buen estado de conservación estructural del textil, se utilizó aspiradora con regulador de potencia (mediana-alta) sobre el textil, tanto en el anverso como en el reverso, excepto en la superficie pictórica. La aspiradora se aplicó con una boquilla de cepillo en un solo sentido para minimizar posibles tensiones sobre el textil.

A continuación, se utilizó un rodillo atrapape-lusas Scotch-Brite® para eliminar partículas superficiales con mayor adherencia a la superficie y finalmente, se realizó una tercera limpieza con un cepillo de cerdas finas de uso cosmético, cuya baja abrasividad evita la formación de pilling en el textil.

Una vez finalizados los estudios sobre la fibra y las propiedades del bicarbonato de sodio, se realizó una prueba de limpieza en un área reducida de la zona blanca de la bandera. Esta sección fue seleccionada estratégicamente, ya que cualquier posible alteración visual, especialmente en el color, sería menos perceptible en comparación con otras áreas del textil.

Los resultados de la prueba fueron favorables, demostrando una eficaz eliminación de la suciedad sin afectar la estabilidad del material. Tras analizar estos resultados, considerar el respaldo bibliográfico y discutirlo con el resto del equipo, se decidió aplicar este método de limpieza en el resto de la obra.

El proceso de limpieza se llevó a cabo siguiendo la metodología descrita a continuación:

A• Aplicación del bicarbonato de sodio

Se inició el procedimiento esparciendo aproximadamente 24 gramos de bicarbonato de sodio sobre un área delimitada del textil (aproximadamente 40 x 60 cm). Luego, el bicarbonato fue distribuido de manera uniforme sobre la superficie mediante suaves movimientos circulares con las manos, asegurando una cobertura homogénea.

B• Limpieza mecánica

Una vez esparcido el bicarbonato de sodio, se realizó una limpieza manual utilizando una esponja de látex. Esta se aplicó con movimientos lineales en una sola dirección, primero siguiendo la orientación de la trama y luego en la dirección de la urdimbre para garantizar una limpieza efectiva.

En áreas con mayor acumulación de suciedad, se repitió la limpieza manual empleando un cepillo cosmético facial.

C• Eliminación de residuos

Para finalizar el proceso, se utilizó una aspiradora de potencia media-alta con una boquilla de cepillo, con el objetivo de retirar la suciedad desprendida y los residuos de bicarbonato de sodio. Se realizaron múltiples pasadas con la aspiradora para retirar casi total del bicarbonato empleado.

Para verificar la efectividad del uso de la aspiradora, se empleó una lupa para celular para verificar que los residuos fueran eliminados correctamente.

Las manchas persistentes o de difícil remoción fueron tratadas de manera específica. En algunos casos, se aplicó bicarbonato de sodio directamente sobre la mancha y se repitió el proceso de limpieza. En otras situaciones, se emplearon herramientas complementarias, como esponjas de humo o espátulas mecánicas, para facilitar la eliminación de la suciedad.



Fig. 8 | Antes del proceso de limpieza con bicarbonato de sodio (Imagen propia).



Fig. 9 | Después del proceso de limpieza con bicarbonato de sodio (Imagen propia).

CONCLUSIONES

El uso de bicarbonato de sodio como agente limpiador ha demostrado ser efectivo para mejorar la apariencia estética de la bandera, logrando reducir manchas específicas sin afectar la zona pictórica de la obra. Sin embargo, aún es necesario realizar estudios científicos adicionales para determinar si los resultados obtenidos se deben a su acción mecánica o química.

Uno de los principales desafíos de este método ha sido la dificultad para eliminar completamente los cristales de bicarbonato atrapados en el textil, lo que ha requerido múltiples usos de la aspiradora acompañada de la inspección con lupa. Además, la falta de instrumental adecuado, como microscopios, ha limitado el análisis detallado de los materiales al inicio del proyecto, dificultando la toma de decisiones sobre tratamientos futuros.

No se recomienda repetir esta limpieza en el corto plazo por el nivel de manipulación que uno debe ejercer sobre el textil y por el problema de los residuos que genera.

Para la conservación a largo plazo, se sugiere implementar el plan de conservación preventiva incluido en el informe de intervención, con el fin de mantener el nivel de limpieza alcanzado en la obra. Esto es especialmente importante considerando que la exposición a partículas y contaminantes ambientales generará, inevitablemente, una nueva capa de suciedad con el tiempo.

AGRADECIMIENTOS

Se agradece al Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNAC) y a la Galería Gabriela Mistral por facilitar el acceso a la obra y apoyar el proceso de conservación. Asimismo, se reconoce la colaboración de los profesionales que participaron en el análisis y restauración de la pieza.

REFERENCIAS CITADAS

- Bicarbonato de sodio. (s.f.). Química.es. https://www.quimica.es/enciclopedia/Bicarbonato_de_sodio.htm
- Bonet Aracil, M. (4 de octubre de 2017). Fibras textiles de poliéster | 22/28 | UPV [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gMqn8m3Mp-k>
- Carrión Fité, F. J. (2014). *MATERIALS PEL DISSENY DE PRODUCTES TÈXTILS: poliester*. Universitat Politècnica de Catalunya.
- Hollen, N., 1999. *Introducción a los textiles*. Editorial Limusa.
- Jiménez Cosme, I. K., 2011. Hilos metálicos en textiles, una revisión a la intervención. *Publicaciones Digitales ENCRyM*, 3(1).
- Koprino. (s.f.). *Características del bicarbonato de sodio y sus usos en la industria mexicana*. <https://www.koprino.com.mx/caracteristicas-del-bicarbonato-de-sodio-y-sus-usos-en-la-industria-mexicana/>
- Micrograph Gallery. (s.f.). *Polyester*. <http://www.microlabgallery.com/gallery/Polyester.aspx>
- Microscope World. (s.f.). *Fiber analysis under the microscope*. <https://www.microscopeworld.com/p-3343-fiber-analysis-under-the-microscope.aspx>
- Tímár-Balászy, Á., & Eastop, D., 2005. *Chemical principles of textile conservation*. Butterworth-Heinemann.