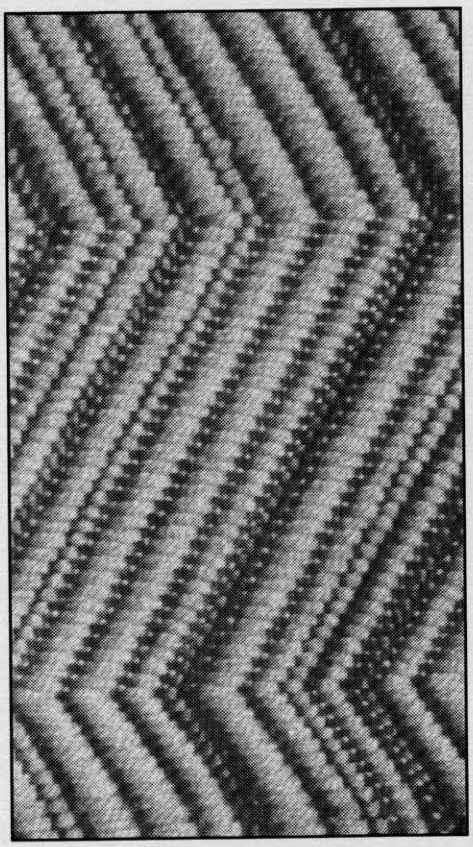


ACTAS XVI y XVII REUNIONES ANUALES
COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL

LIMA, PERÚ 2002 - AFUNALHUE, CHILE 2003

**ACTAS XVI y XVII REUNIONES ANUALES, COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL
LIMA, PERÚ 2002 - AFUNALHUE, CHILE 2003**

Comité Editorial: Luis Massa, Paola Moreno, Tania Salazar, Carole Sinclaire.
Diseño y Producción: Paola Moreno.
Dirección Postal: Casilla 50189, Correo Central, Santiago, Chile.

Santiago de Chile, 2004

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 5

ACTAS XVI REUNIÓN ANUAL, CNCT. LIMA, PERÚ 2002

EL PROGRAMA "ADOPTE UN TEXTIL" - PERÚ 9
Rommell Angeles Falcon, Denise Pozzi-Escot

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN DE DOS PENDONES DE SEDA 15
Patricia Victorio Cánovas

1er CURSO-TALLER DE CONSERVACIÓN DE INDUMENTARIA MILITAR DEL SIGLO XIX.
MUSEO DEL EJÉRCITO REAL FELIPE 25
Mónica Solórzano Gonzales, Anita Tavera Tavera

LOS CHORRILLOS TINACO 33
Rosemary Zenker Alzamora

PAN DE ARMAS 37
Roberto Villegas

INSERCIÓN EN EL MERCADO DE TÉCNICAS TEXTILES ANCESTRALES 41
Ricardo Dawson Torres, Elder Camarena Romaní

ACTAS XVII REUNIÓN ANUAL, CNCT. AFUNALHUE, CHILE 2003

HUIPIL Apre (he) ndo mi prenda, *Ruth Vuskovic (Poema inaugural)* 45

MANEJO INTEGRAL DE COLECCIONES TEXTILES 47
Isabel Alvarado Perales

INVESTIGACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE TEXTILES PRECOLOMBINOS ANDINOS 53
Acercamientos a una metodología descriptiva
Paulina Brugnoli Bailoni, Soledad Hoces de la Guardia Chellew

UNA PROBLEMÁTICA DE CONSERVACIÓN, LA DIVISA PUNZÓ 63
Nancy Genovés

RECUPERACIÓN VALÓRICA DEL TEJIDO A TELAR RURAL EN VALLE HERMOSO, LA LIGUA 67
Patricia Günther Buitano

IMÁGENES TEXTILES Y SUS POSIBILIDADES EXPRESIVAS 75
Soledad Hoces de la Guardia Chellew, Paulina Brugnoli Bailoni

CONSERVACIÓN DE CESTERÍA ETNOGRÁFICA EN EL NMAI 83
María Paz Lira Eyzaguirre

IDENTIFICACIÓN DE FIBRAS EN MICROSCOPIA ÓPTICA PARA PROPUESTAS DE CONSERVACIÓN TEXTIL 89
María Paz Lira Eyzaguirre

CONFRONTANDO MIRADAS: LOS INCAS Y UNA PINTORA EUROPEA EN EL MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ROSARIO 97
Inés Maldonado

TEXTILES ANDINOS, CUESTIONES SOBRE IDENTIDAD Y PATRIMONIO 107
Luis Massa

ARTE TEXTIL. BREVE RESEÑA HISTORICA 113
Paola Moreno Meneses

TEXTILES ARQUEOLÓGICOS EN RÍO GUENGUEL, CHUBUT. Primeras informaciones 123
Cecilia Pérez de Micou

INFORME DE PASANTÍA EN EL LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART 129
Maeva Schwend Morales

LA ESTRUCTURA OCULTA DE LOS TEJIDOS DE CUENTAS: UNA PROPUESTA PARA SU CLASIFICACIÓN 137
Graciela Suárez

LA ACTIVIDAD TEXTIL EN LOS VALLES CALCHAQUÍES: UNA MIRADA DESDE EL PRESENTE 145
Olga Liliana Sulca

ENCAJES DE BOLILLO. PERSISTENCIA DE UNA TRADICIÓN EN CATALUÑA 151
Liliana Ulloa Torres

TRAJE... ¿PORQUÉ TE TRAJE?? Señales cordiales en los huipiles del Proyecto Textiles de Raíz Indígena de México en Chile (TRIMECH) 159
Ruth Vuskovic Céspedes

PRESENTACIÓN

El espíritu de difusión, conservación y preservación del patrimonio textil, constituye uno de los rasgos más importantes del Comité Nacional de Conservación Textil (CNCT), y una manifestación de esto, es el esfuerzo por sumar a nuestro trabajo, el que realizan nuestros colegas de países vecinos; una iniciativa que surgió en Argentina concretándose en el 2000 y que tuvo su continuidad en el encuentro realizado en Lima en el 2002. Estas reuniones de carácter internacional, no sólo refuerzan los lazos afectivos y las redes de trabajo existentes entre nuestros países, sino que demuestran además que, a pesar de las distancias, tenemos preocupaciones e intereses patrimoniales comunes.

En este contexto, es muy grato para nosotros presentar estas Actas, que suman los trabajos presentados en las dos últimas reuniones anuales del CNCT. La primera parte reúne algunas de las ponencias presentadas en la XVI Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil, con el título: "Textiles Andinos, Continuidad Cultural", desarrollada bajo el alero del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, en Lima, en noviembre de 2002. Se suma a este esfuerzo editorial la presentación de los trabajos desarrollados en nuestra XVII Reunión Anual, realizada en el Centro de Capacitación KOM CHE ÑI RUKA, perteneciente a la Pontificia Universidad Católica de Chile, sede Villarrica, en la localidad de Afunalhue, Chile, en octubre de 2003.

Sabemos que los temas presentados en ambas reuniones son de amplio interés para nuestros miembros, sobre todo por la diversidad de temas que abarcan y esperamos que sean también de interés para una comunidad atenta a la preservación del patrimonio textil y a la cultura de la cual forma parte.

Comité Editorial

ACTAS XVI REUNIÓN ANUAL, CNCT.

LIMA, PERÚ 2002

EL PROGRAMA "ADOPTE UN TEXTIL" - PERÚ

*Rommell Angeles Falcon**
*Denise Pozzi-Escot***

En 1997 bajo el auspicio de la municipalidad distrital de Asia en la provincia de Cañete, departamento de Lima, se inició un pequeño proyecto de investigación en la zona arqueológica denominada "Huaca Malena" ubicado en el valle bajo de Asia a 100 kilómetros al sur de Lima, el cual constituye el monumento arqueológico más importante del valle, cuya ocupación principal abarca desde el 400 hasta el 1000 después de Cristo aproximadamente.

Huaca Malena es un montículo artificial construido entre los años 400 al 550 después de Cristo, con un área aproximada de 4 hectáreas, que presenta una modesta edificación de adobes hemicilíndricos hechos a mano, conformando plataformas superpuestas y recintos a los que se accedía a través de amplias rampas de ingreso a sectores administrativos, de vivienda, plazas y áreas de especialización.

En la parte superior, entre los años 700 al 1000 durante el periodo Horizonte Medio –Wari–, se emplazó un extenso cementerio, reutilizando las antiguas estructuras conformando cámaras funerarias circulares donde se depositaban de 1 a 4 individuos enfardelados, los adultos siempre en la parte inferior de la cámara, en cuclillas, con los brazos sujetando la cabeza y cubiertos por varios tejidos de diferente calidad.

Estos tejidos fabricados finamente en pelo de camélido o fibra de algodón, constituyeron el afán depredador de saqueadores del patrimonio con fines comerciales, lo que produjo en Huaca Malena (como ocurre en muchos otros sitios del Perú) un saqueo inmisericorde.

Cuando el visitante llega a Huaca Malena, la impresión es desoladora: cráneos, cabelleras, huesos humanos, retazos de telas, maderas, adobes y otros, yacen desparramados sobre un monumento completamente destruido. La inmisericorde depredación del lugar era incontrolable, sin embargo, esta situación va cambiando paulatinamente.

El proyecto dirigido por Denise Pozzi – Escot y quien suscribe, se dedicó a rescatar cientos de fragmentos de tejidos, la mayoría abandonados por los "huaqueros". Se analizaron las 32 técnicas textiles existentes donde destacan: los tapices y sus variantes, brocados, gasas, arte

* *Rommell Angeles Falcon (ICOM-PERU – Arqueólogo), rommelangel@hotmail.com*
** *Denise Pozzi-Escot (ICOM-PERU – Magister en Arqueología), adejai@bonus.com.pe*

plumario, variedades de técnicas en cara de urdimbre, tocados de cestería y otros que demuestran los niveles tecnológicos y artísticos de los antiguos habitantes de la región.

EL PROGRAMA ADOPTE UN TEXTIL

En América Latina el tráfico ilícito de bienes culturales constituye un problema serio, que obliga a consolidar acciones contra él. Por eso a partir de la Resolución de la 19º Asamblea General del ICOM, en Melbourne, Australia y con el antecedente de programas similares para proteger el patrimonio cultural, lanzamos la propuesta de **adopción de un textil,** puesto que el volumen y la calidad de los tejidos recuperados de Huaca Malena merecían especial atención. La idea central era propiciar una actitud colectiva de solidaridad cultural para la protección y valoración de nuestro patrimonio, en este caso los tejidos.

Nuestra iniciativa se convirtió en realidad gracias al apoyo brindado por ICOM – Perú, el cual estableció como actividad principal por el Día Internacional del Museo en mayo de 1998, el programa ***Adopte un Textil,*** con la idea de que personas o entidades públicas o privadas ayudaran a financiar la restauración y conservación de algunos tejidos provenientes de Huaca Malena. El programa se difundió en diarios como en labores promovidas por el proyecto. En este aspecto recibimos el incondicional apoyo de Luis Repetto Málaga, entonces presidente de ICOM Perú y posteriormente también de Amalia Castelli.

El concepto de "adopción" implica el compromiso de financiar la conservación y consolidación técnica de cada textil, el cual continúa siendo propiedad del Estado y de utilidad para la investigación del proyecto Huaca Malena. El adoptante no adquiere la propiedad sobre el tejido, pero obtiene la satisfacción de haber colaborado en la preservación de uno de los materiales culturales mas frágiles y hermosos del patrimonio cultural del Perú a través de su restauración. En cada exposición de estos textiles restaurados se difunde el nombre de la entidad o persona que lo hizo posible. *Adopte un Textil* ha permitido además, contar con materiales textiles altamente preciados por los museos, que de otra forma no hubiese sido posible exponer.

Complementariamente, nuestra idea es también realizar acciones para fortalecer la identidad de los niños, niñas y adolescentes de diversas escuelas, promoviendo la defensa y cuidado del patrimonio cultural del país. Para ello consideramos fundamental involucrar a los docentes y alumnos de diversos centros educativos para que se constituyan en los actores privilegiados de este propósito. Teniendo como base de operaciones el sitio de Huaca Malena, realizamos una labor educativa con estudiantes de diferentes colegios de Lima y Asia (Cañete), inculcando en los alumnos el respeto a vestigios que dan testimonio del pasado y conforman parte de nuestra herencia cultural.

Comenzamos nuestro programa con una visita guiada al lugar, donde mostramos el daño que ocasiona el saqueo, acción que sensibiliza fuertemente a los visitantes; la preparación de carpetas que reunen las fotos y datos técnicos de tejidos que requieren ser restaurados ya sea por

su calidad técnica, científica o estética; una evaluación del estado de conservación y las necesidades de los mismos (fumigación, limpieza mecánica, restauración, consolidación y protección con acrílico para su exposición); estos documentos son preparados por una serie de restauradores que se hacen cargo de los trabajos. Los "padrinos" seleccionan el tejido que adoptan y cancelan los honorarios al restaurador quien culmina el trabajo, luego de algunos meses, entregando el tejido al Proyecto Huaca Malena y un informe técnico con copia para el "padrino".

Nuestro llamado a la sociedad ha tenido éxito, pues en el lapso de cuatro años, el programa *Adopte un textil* ha permitido la restauración de más de 50 textiles de diferentes características procedentes de Huaca Malena. Para la conservación y restauración de los textiles se han contratado los servicios de varios conservadores (Carmen Thais, Patricia Victorio, Maria Luisa Patrón, Rossana Mendoza y Luis Peña). Los montos que alcanzan la restauración de cada textil varían de acuerdo al tamaño, estado de conservación (problemas de fragilidad, carbonización, tierra adherida, pérdida de hilos, manchas por exposición a la luz, dobleces y arrugas, suciedad superficial, zonas deshilachadas y manchas) yendo desde los 100 dólares hasta cerca de 1.000 dólares.

Un importante éxito lo constituye el apoyo brindado a esta campaña por los niños de colegios de Lima y Asia, destacandose los colegios Franco Peruano, San Silvestre y Capilla de Asia, quienes apoyados por sus profesores, trabajaron con entusiasmo en las horas de clase, recreo y refrigerio en diferentes actividades –venta de comidas, artesanías, rifas, colectas, fiestas y conciertos de música– bajo el lema: "Participemos en la conservación del patrimonio cultural del Perú".

Estas actividades no sólo les permitieron consolidarse como grupo, sino también, desde un punto de vista pedagógico, alcanzar a partir de un trabajo voluntario y a través de relaciones humanas privilegiadas entre docentes y alumnos, objetivos metodológicos que enriquecieron el conocimiento de los alumnos en diferentes materias. A ello se agrega una nueva forma de aproximarse al conocimiento de la historia del país y ser parte integrante de su conservación y revaloración.

Destaca también la actuación del colegio estatal 20123 de Capilla de Asia, centro de enseñanza de los hijos de agricultores del valle, que se han sentido comprometidos en la protección de su patrimonio a pesar de sus escasos recursos, luego de tres meses juntaron los fondos para la restauración de su propio patrimonio, realizando también venta de artesanías creadas por ellos para los colegios de Lima. También dibujaron diseños de los tejidos en su colegio.

Dado el éxito de la campaña, el Instituto Nacional de Cultura y el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú han decidido continuar con el programa para poder restaurar algunos mantos que custodian. Del mismo modo hemos apoyado la campaña del Museo Regional de Ica con una exposición de tejidos en dicha ciudad.

Las entidades que se han sumado a esta campaña incluyen entidades del Estado (Prom Perú), entidades privadas (AFP Horizonte, Fundación Telefónica, Banco de Crédito, Norway, Perú

Imtex, Janatex, Películas del Pacífico, IFEA), colegios (Franco Peruano, San Silvestre, Capilla de Asia), personas particulares (Adriana Von Hagen, Vicky Krieger, Jacques Mandrea, Dolores de Maransange, Aline Marocco, Bertrand Guiller, Sophie Giordano,María Rostworowski, German Costa, Rosario Dulanto, familias Morales Mujica, Vásquez Encinas y Lugón. Recientemente se han involucrado también Gael de Guichén y William Isbell).

En el pequeño valle de Asia, el Proyecto Huaca Malena nació con muy pocos recursos económicos para desarrollar actividades casi de salvataje y emergencia paralelas a la investigación, tratando de preservar el monumento y sus contenidos y llamando la atención a la comunidad en general sobre el daño que significa el saqueo de los bienes culturales.

La mayoría de las veces, las actividades de investigación de los sitios arqueológicos no consideran vínculo alguno con la sociedad y cultura actuales, lo cual impide corregir la indiferencia generalizada hacia el patrimonio cultural, desvinculado de tradiciones y discursos de identidad vigentes.

Nuestra propuesta es pedagógica en varios sentidos: en la enseñanza directa a escolares, en la sensibilización de los habitantes del entorno y en la movilización solidaria de donantes y conservar el valioso material textil de Huaca Malena e involucrar a la población en su conservación.

Las exposiciones de estos textiles restaurados se han realizado en Lima (Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica, Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú, Museo Regional de Ica). Hoy, gracias a esta campaña, la Municipalidad Distrital de Asia ha construido el Museo Municipal Huaca Malena, lugar de exposición permanente, conservación y toma de conciencia sobre lo importante que es la historia en el desarrollo de una comunidad. Aquí los visitantes tienen la oportunidad de ver estos textiles y seguir colaborando en adoptar otros. El Museo cuenta con una página web (http://huacamalena.perucultural.org.pe) y traduce la propuesta que para apreciar el patrimonio, las comunidades deben conocerlo y participar en su defensa, ese es el pequeño ejemplo del programa *Adopte un textil* de Huaca Malena.

RELACIÓN DE TEXTILES RESTAURADOS A TRAVÉS DE LA CAMPAÑA "ADOPTE UN TEXTIL" DESDE MAYO DE 1998 A DICIEMBRE 2002.

Textil	Adoptó	Conservador
1. Paño en tapiz excéntrico estilo Wari	Prom Perú	Dpto. Textil MNAAHP
2. Bolsa en tapiz excéntrico estilo Wari	Prom Perú	P. Victorio
3. Manta de lana[1] en cara de urdimbre	Prom Perú	P. Victorio
4. Paño rectangular en doble tela (serpientes)	AFP Horizonte	P. Victorio
5. Uncu de lana en urdimbres discontínuas	Banco de Crédito	ML Patrón
6. Uncu de algodón pardo y azul	Banco de Crédito	ML Patrón
7. Banda de tapiz estilo Moche-Wari	Banco de Crédito	ML Patrón

8. Paño en tapiz excéntrico y ranurado	Banco de Crédito	ML Patrón
9. Paño de algodón en doble tela	Fundación Telefónica	P. Victorio
10. Paño trapezoidal de lana[1] cara de urdimbre	Fundación Telefónica	P. Victorio
11. Paño de lana cara de urdimbre	Fundación Telefónica	P. Victorio
12. Vincha de lana en trama tubular	I.F.E.A.	P. Victorio
13. Banda de tapiz excéntrico Wari	NORWAY	P. Victorio
14. Bolsa rectangular de tapiz reforzado	Perú Imtex	P. Victorio
15. Bolsa de lana[1] en cara de urdimbre	Janatex	P. Victorio
16. Bolsa en tapiz excéntrico estilo local	Películas del Pacífico	L. Peña
17. Faja de telar de cintura en lana[1]	Colegio Franco Peruano	G. Germaná
18. Red decorada para el cabello	Colegio Franco Peruano	G. Germaná
19. Paño en tapiz y cara de urdimbre	Colegio Franco Peruano	G. Germaná
20. Penacho de plumas anaranjadas	Colegio Franco Peruano	ML Patrón
21. Tocado de pelo teñido anudado estilo Wari	Colegio Franco Peruano	ML Patrón
22. Fragmento de tapiz excéntrico Wari	Colegio Capilla de Asia	L. Peña
23. Cinta en tapiz ranurado estilo Wari	Colegio Capilla de Asia	L. Peña
24. Bolsa en tapiz ranurado estilo local	Colegio San Silvestre	C. Thays
25. Paño en tapiz excéntrico estilo norteño	Colegio San Silvestre	C. Thays
26. Fragmento de tapiz excéntrico y ranurado	Colegio San Silvestre	C. Thays
27. Fragmento de tapiz excéntrico Wari	Colegio San Silvestre	C. Thays
28. Paño rectangular en tapiz excéntrico	Colegio San Silvestre	C. Thays
29. Fragmento de tapiz diseños en zigzag	Colegio San Silvestre	C. Thays
30. Fragmento de banda en tapiz ranurado	Colegio San Silvestre	C. Thays
31. Fragmento de paño en tapiz Wari	Adriana Von Hagen	ML Patrón
32. Fragmento de tapiz Lambayeque	Adriana Von Hagen	ML Patrón
33. Paño listado en cara de urdimbre de lana[1]	Aline Marocco	G. Germaná
34. Cinta en tapiz y brocado	Aline Marocco	C. Thays
35. Bolsa de lana[1] en cara de urdimbre	Jacques Mandrea	C. Thays
36. Vincha en trama tubular de lana[1]	Vicky Krieger	C. Thays
37. Banda de tapiz ranurado estilo Wari	Vicky Krieger	C. Thays
38. Fragmento de paño de algodón en Tie Dye	Bertrand Guiller	C. Thays
39. Faja -ombliguera- de lana en doble tejido	Sophie Giordano	G. Germaná
40. Paño en tapiz reforzado estilo norteño	Familia Morales-Mujica	A. Mujica
41. Uncu de niño en algodón y lana[1]	Familia Morales-Mujica	A. Mujica
42. Banda de tapiz ranurado estilo Moche Wari	Angeles-Pozzi Escot	G. Germaná
43. Vincha en trama tubular de lana[1] roja	Angeles-Pozzi Escot	P. Victorio
44. Banda de tapiz excéntrico estilo Wari	María Rostworowski	R. Mendoza
45. Paño de tapiz ranurado estilo local	Familia Vasquez Encinas	L. Peña
46. Fragmento de banda en tapiz Lambayeque	Conde de Percamps	L. Peña
47. Fragmento de tapiz reforzado	Conde de Percamps	L. Peña
48. Uncu de lana en urdimbres discontínuas	Germán Costa	L. Peña
49. Paño en tapiz excéntrico estilo local	Rosario Dulanto	R. Mendoza
50. Banda de tapiz excéntrico estilo Wari	Gael de Guichén	L. Peña
51. Fragmento de tapiz ranurado Lambayeque	R. Ángeles	L. Peña

52. Fragmento de uncu en tapiz estilo Wari	Industrias del Papel	R. Mendoza
53. Fragmento de Doble tela en algodón	R. Ángeles/L. Peña	L. Peña
54. Fragmento de banda en tapiz Lambayeque	Dolores de Maransange	P. Victorio
55. Banda en tapiz excéntrico estilo Wari	William Isbell	L. Peña

NOTA

[1] Está referido a "pelo de camélido".

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN DE DOS PENDONES DE SEDA

*Patricia Victorio Cánovas**

El tercer período de la Historia del Arte peruano es denominado Republicano y se desarrolló entre 1821 y 1920, desde la Independencia hasta la celebración del centenario de la misma. Los textiles de este período son escasos y han recibido poca atención de parte de los investigadores, que han dedicado la mayor parte de su esfuerzo al estudio de los textiles de los períodos precedentes, tan valorados.

Sin embargo, el tejido Republicano es una valiosa fuente de información acerca de la supervivencia de técnicas, usos y costumbres tanto andinas como hispanas. Está constituido fundamentalmente por indumentaria, uniformes, banderas, tapices y alfombras, y, dependiendo de la zona de procedencia, se puede apreciar la presencia de la seda o el empleo de algodón y el pelo de camélido.

En junio de 1997, el Museo del Banco Central de Reserva nos invitó a realizar la evaluación del estado de conservación y una propuesta de tratamiento de dos pendones de seda propiedad del Banco Central de Reserva, que forman parte de la Colección de la Casa Urquiaga (o Calonge), casona de fines de la Colonia y principios de la República, ubicada al costado de la Plaza Mayor de Trujillo.

Los pendones, cuyos escudos se pueden fechar hacia las primeras décadas del XIX, son de un valor histórico incalculable, han sido confeccionados en tela de seda de color perla, de tejido llano y muy fino, y están conformados por cuatro paños unidos por costuras en sentido vertical.

En aquella oportunidad se elaboró un informe técnico detallado, acompañado de fotografías. Los pendones fueron traídos a Lima para su tratamiento de conservación y montaje en octubre de ese mismo año.

1. Pendón del **ESCUDO DE ARMAS DE LA CIUDAD DE TRUJILLO:** dimensiones: 208 x 164 cm (fig. 2).
Presenta el primer escudo de armas de la ciudad de Trujillo, pintado en el centro, es de forma cuadrilonga, con la parte inferior redondeada y va soportado por un grifo con las alas extendi-

* *Historiadora de Arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Conservadora de Textiles. Identidad, Indigenismo y Estado. Editorial de las Ciencias, FLACSO. Bs. As.*

FIGURA 1. El "Salón de Caballeros". Vista del salón desde la puerta de ingreso hacia el lado izquierdo donde se encuentran los pendones. Obsérvense algunas de las muchas puertas que comunican este salón con el patio principal y los demás ambientes y cómo entra la luz natural e inside en los pendones.

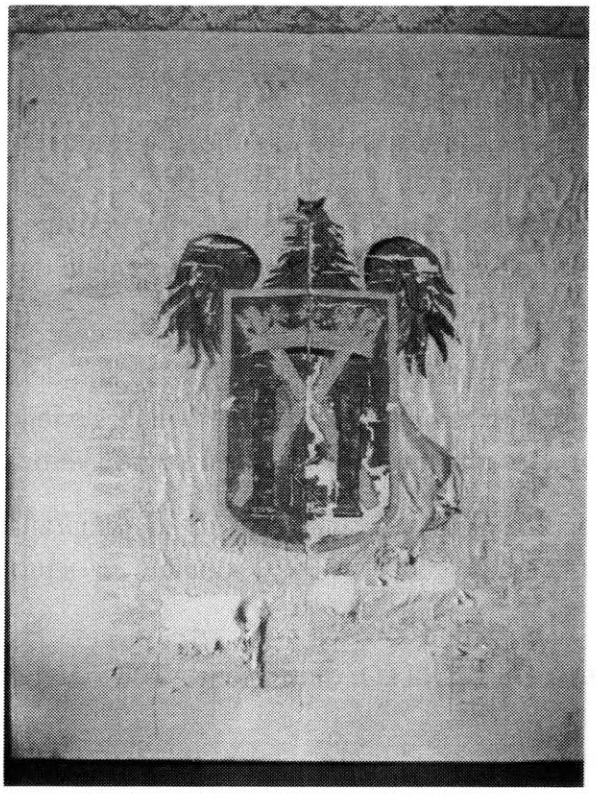


FIGURA 2. Pendón del Escudo de la Ciudad de Trujillo. Vista general del pendón en su ubicación original.

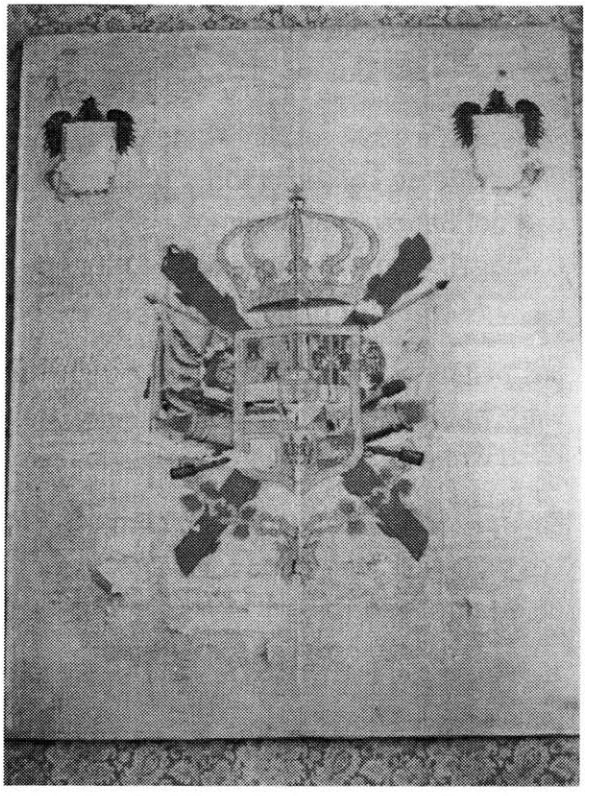


FIGURA 3. Pendón del Escudo de las Armas Reales de Carlos III de España. Vista general del pendón en su ubicación original.

das que mira hacia la izquierda. El campo va remarcado por una hilera dorada y presenta figuras artificiales: dos maderos cruzados en aspa que van entre dos columnas dóricas, en la parte superior, una corona y debajo de los maderos, la "K" de Karolus III.

2. Pendón del **ESCUDO CON LAS ARMAS REALES DE CARLOS III DE ESPAÑA:** llamado también "Escudo de Guerra de la Familia Urquiaga" dimensiones: 209 x 161 cm (fig. 3).
Presenta el escudo de armas de Don Juan Antonio de Ochaita y Urquiaga. En cada ángulo superior, presenta un escudo de armas de la ciudad de Trujillo. El escudo está pintado en el centro del pendón, es de forma cuadrilonga y la punta de su base es alargada. El campo está dividido en 9 cantones (espacios) que presentan los blasones, se leen horizontalmente de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Presenta la corona real y va sobre un aspa formada por dos maderos, a cada lado una bandera, cañones disparando y tambores de guerra. De los hisopos de la parte inferior pende una cadena en cuyo centro hay una cruz.

ESTADO DE CONSERVACIÓN GENERAL

Ambos estaban muy frágiles, la fibra se encontraba reseca y débil, presentando faltantes diversos y rasgaduras, hilos sueltos y zonas deshilachadas. Las áreas sin decoración presentan una serie de puntos de color marrón que indican que la fibra presenta degradación por oxidación.

Los pendones recibieron tratamiento de conservación entre los años 83 y 85, lamentablemente no pudimos contar con los informes técnicos del trabajo realizado ni con los datos relacionados con el estado de conservación en el que se encontraban antes de la intervención. Se pudo averiguar que antes de la restauración estaban colocados sobre una tela banca y llevaban marcos dorados.

El sistema de montaje realizado en ambos era el mismo: cada pendón fue consolidado sobre tela delgada (popelina) de color crema. La tela de soporte estaba formada por dos piezas unidas por una costura vertical, central, los dobleces de la costura estaban cosidos a máquina. Se emplearon dos técnicas de consolidación:

- En las zonas pintadas, correspondientes a los escudos, se usó Paraloid B-72, fijándolas a la tela de soporte.
- La zona sin pintar se fijó a la tela de soporte mediante infinidad de puntadas, pequeñas, realizadas con hilo de algodón (fig. 4).

La tela de soporte se tensó y fijó con velcro sobre un bastidor de madera simple.

Este sistema de montaje contribuyó al deterioro de los pendones debido a:

- La cantidad de puntadas empleadas para fijar las áreas no decoradas cortaron la fibra provocando que la seda se separara de la tela de montaje formando bolsas, algunas de las cuales se rasgaron y quedaron colgantes; en otras zonas han quedado las puntadas en el soporte pero la seda se ha perdido (fig. 5).

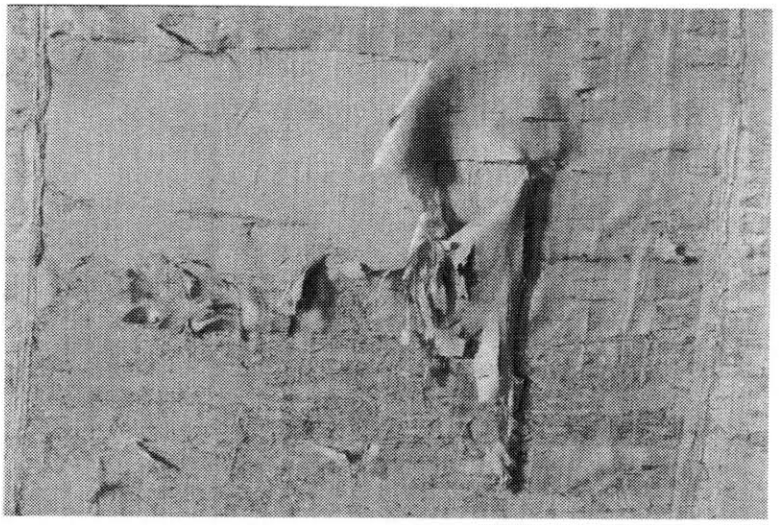


FIGURA 4. Detalle. Anverso. Obsérvese la cantidad de hilos sueltos, las rasgaduras que corren en sentido horizontal, siguiendo la dirección de las puntadas y las zonas que se han desprendido.

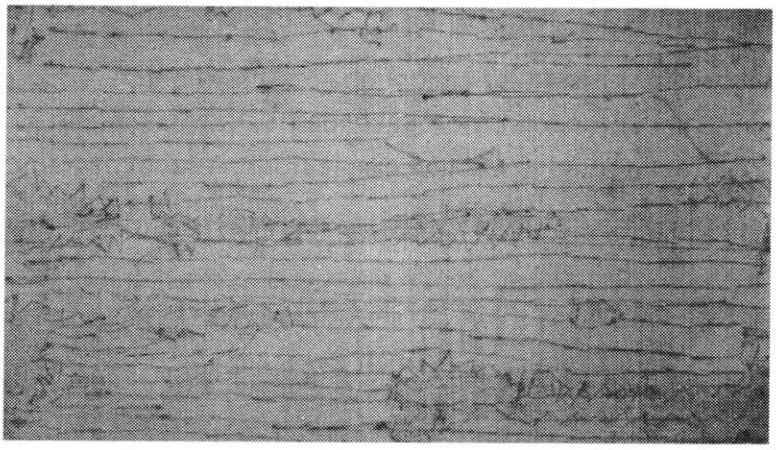


FIGURA 5. Detalle. Reverso. Se pueden notar claramente la cantidad de puntadas que corren en sentido horizontal y el área oscurecida que corresponde a la aplicación del consolidante en la zona correspondiente al escudo.

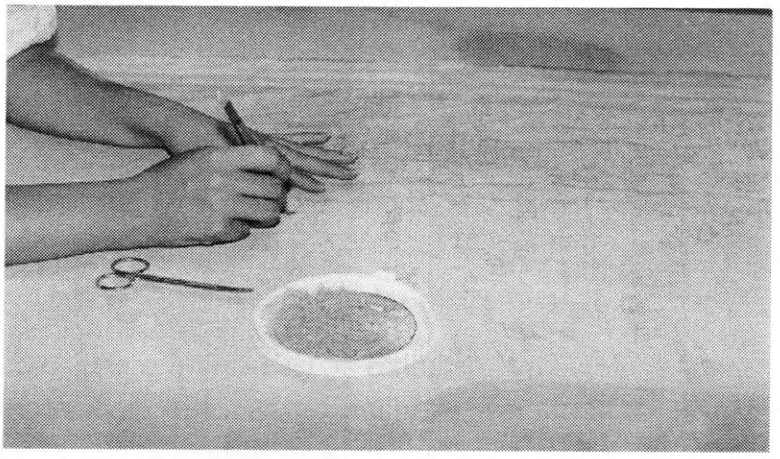


FIGURA 6. Proceso de desmontaje. El trabajo de conservación se realizó por el reverso. Casi se ha terminado de retirar el hilo de algodón de las puntadas. En la foto, con luz rasante, se puede notar algunas puntadas con el hilo de nylon.

- El consolidante que se aplicó sobre las áreas pintadas provocó la formación de una aureola oscura alrededor de éstas, también se produjo oscurecimiento en el reverso; estas áreas se conservaron mejor, pero perdieron flexibilidad al estar adheridas al soporte y, dadas las condiciones de fragilidad de las fibras, esta solución se volvió irreversible. Algunas áreas se desprendieron del soporte.
- La tela de soporte presentaba una costura central muy marcada que provocó rasgaduras verticales en ambos pendones.
- Los bastidores estaban atacados por agentes xilófagos.
- Los pendones estaban totalmente cubiertos de polvo, debido a que carecían de protección tanto en el anverso como en el reverso.

La ubicación de los pendones también contribuyó con el deterioro de los mismos, pues se encontraban colgados en el primer salón de la casona, llamado la "Sala de los Caballeros", frente al primer patio. Este presenta muchas puertas y ventanas que se mantienen, por lo general, abiertas permitiendo el ingreso de luz y ventilación natural, condiciones adversas para la conservación de los tejidos (fig. 1).

PROPUESTA DE TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN Y MONTAJE

El estado de conservación de los pendones era tan delicado que se vio necesario presentar a discusión una propuesta de tratamiento, para su evaluación antes de ser aplicada, con el fin de lograr resultados óptimos. Se planteó el criterio de la **mínima intervención** y se decidió que se aplicaría el mismo tratamiento de conservación para ambos pendones en tanto fuese posible hacerlo, el objetivo era devolverles su legibilidad desde un punto de vista estético, mostrando un respeto total a la obra original, tal como había llegado al momento de la intervención.

Como primer paso y con la finalidad de proteger los pendones, después de realizar la evaluación se descolgaron y trasladaron a un lugar donde se colocaron horizontalmente. Además, se cubrieron con varias capas de papel de seda blanco, se envolvieron en papel y se rotularon para evitar manipulación innecesaria. En la propuesta de conservación se sugirió que los pendones no volvieran a exponerse.

Luego, fueron separados de sus bastidores y embalados muy cuidadosamente por personal especializado del Museo del Banco Central de Reserva. Los pendones llegaron a Lima enrollados en tubos, envueltos entre capas de papel de seda blanco y papel craft y dentro de otros tubos preparados especialmente para su traslado.

TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN REALIZADO:

Los pendones ingresaron al taller de conservación en octubre de 1997 y fueron devueltos al Banco Central de Reserva en distintas fechas. En diciembre de 1998, el pendón del Escudo de Armas de la ciudad de Trujillo; y en abril de 1999, el pendón del Escudo con las Armas Reales

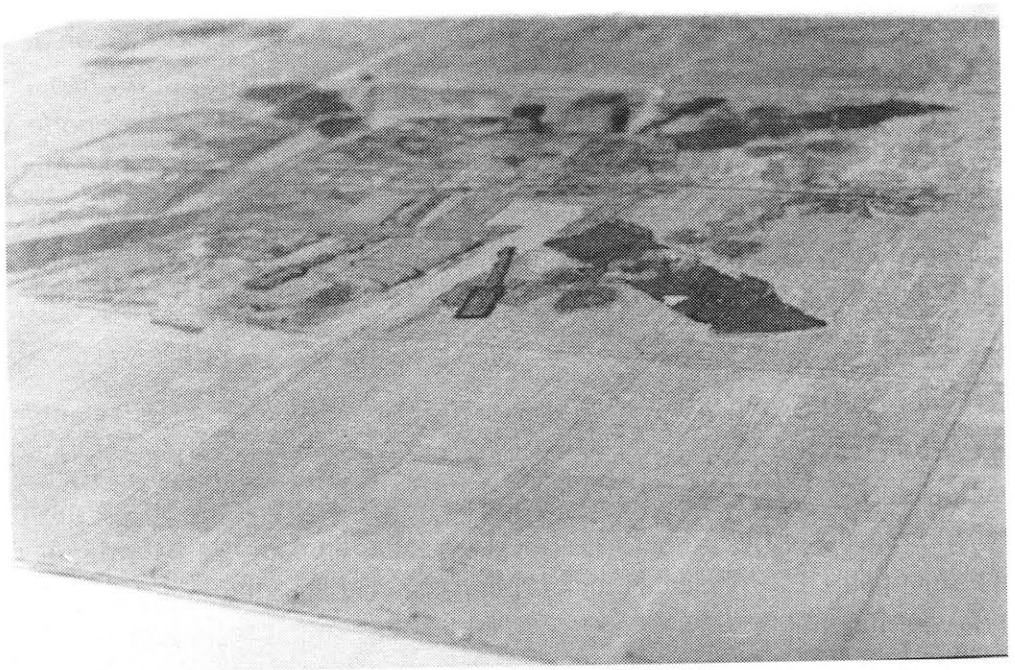


FIGURA 7. Consolidación en sistema de sandwich. Se colocó el pendón con el anverso a la vista sobre tela de algodón delgada, sin apresto, de color similar al predominante. El pendón se cubrió con dos paños de tela de seda natural (crepelina) que se unieron al centro, para proteger el anverso. Se empleó crepelina de color marrón para no afectar la visibilidad. El pendón consolidado se colocó sobre la tela de soporte, sin textura, de color arena, fija en un bastidor técnico de madera de cedro, tratada con preservante. Se pueden notar los ejes, con hilo rojo, que se colocaron para guiar las costuras durante el montaje.

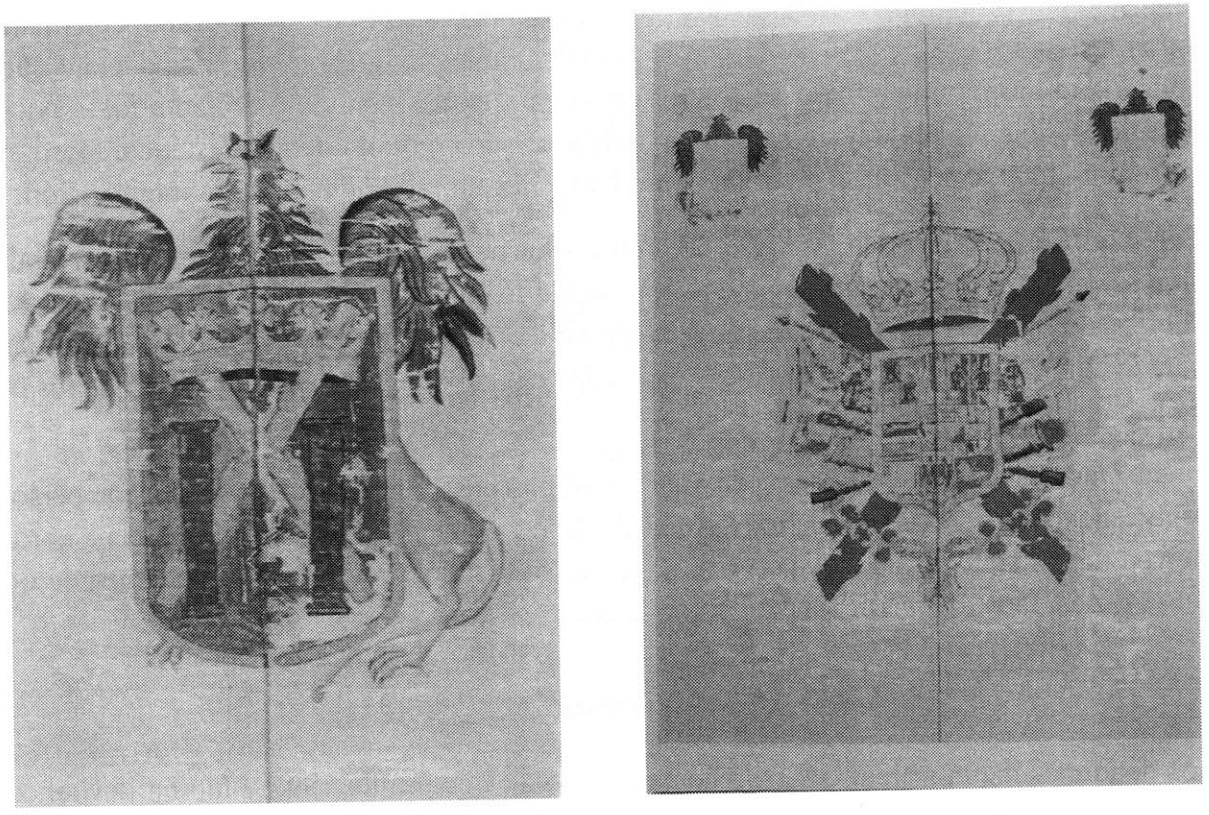


FIGURA 8 y 9. Estado en el que se entregan los pendones. Vista general.

de Carlos III de España. El trabajo de conservación fue realizado individualmente en cada uno, teniendo en cuenta las siguientes tareas básicas:

1. **Documentación:** levantamiento de la Ficha Técnica y fotografías de todo el proceso.
2. **Limpieza superficial:** mecánica, con pinceles suaves para retirar elementos ajenos, y con aspiradora, protegiendo el pendón con malla de nylon plastificado para retirar el polvo superficial.
3. **Análisis químico:** para determinar la naturaleza del consolidante aplicado en el tratamiento anterior. Sin embargo, las pruebas tomaron mucho tiempo y no dieron resultados positivos.
4. **Análisis de los pigmentos:** se determinó que los principales pigmentos utilizados fueron bermellón, oro, cadmio y azul ultramar.
5. **Pruebas de:**
   - **Solubilidad del consolidante:** se determinó que se podía retirar con un solvente volátil como la acetona, pero dada la fragilidad de las fibras, se optó por dejarlo y no separar la tela de soporte en esta área, ya que para hacerlo se necesitaba una cámara de vacío que mantenga el solvente el tiempo suficiente para ablandar el consolidante, arriesgando así la preservación del pendón.
   - **Estabilidad de los colores:** los pigmentos no son estables.
   - **Resistencia de la fibra:** muy frágil.
6. **Desmontaje:** para separar cada pendón de la tela de soporte, se trabajó por el reverso retirando todas las puntadas con la ayuda de tijeras y pinzas. Este proceso tomó mucho tiempo, el problema radicó en la presencia de muchas hileras de puntadas con hilo de nylon muy delgado que no se podían ver con facilidad, se tenía que trabajar con luz rasante (fig. 6). En el caso del consolidante, tan sólo se retiró el excedente mecánicamente con un bisturí.
7. **Borrado de arrugas:** se trabajó con vapor, humectando ligeramente la seda y aplicando peso frío controlado, protegiendo el pendón de presiones innecesarias que lo dañarían irremediablemente. Las bolsas que se mencionan en la descripción del estado de conservación general, prácticamente desaparecieron después de la separación de la tela de soporte.
8. **Recuperación de la forma original y consolidación en sistema de sandwich:** se trabajó en el tablero, colocando el pendón sobre tela delgada de algodón de color similar al predominante, previamente lavada para retirar el apresto, ésta sirvió para disimular los espacios en los que se presentan lagunas y completó la forma. Se ordenaron todos los fragmentos e hilos sueltos con la ayuda de una pinza y se cubrió el anverso con tela de seda natural (crepelina) de color marrón, previamente lavada para retirar el apresto. Se cosió el contorno de todos los fragmentos y se bordearon las grandes áreas evitando colocar puntadas en el mismo pendón, usando los hilos procedentes de la misma crepelina.
9. **Montaje:** se usó un bastidor técnico de madera de cedro (bien seca) tratado con preservante, sobre éste se tensó tela de algodón con un mínimo porcentaje de polyester (Legant), sin

textura, color arena, lavada previamente para retirarle el apresto, fijándola con grapas de acero. En este soporte se colocó el pendón consolidado en el sistema de sandwich y se cosió con hilo de crepelina, en ejes verticales y horizontales, partiendo siempre del centro hacia fuera (figs. 7, 8 y 9). Finalmente se colocó tela bombasí por el reverso para protegerlo del polvo.

10. **Réplicas:** dada la importancia histórica de los pendones se ha insistido en su protección para garantizar su preservación, evitando que estén en exposición. Sin embargo, era necesario que el Salón Principal de la Casa Urquiaga cuente con réplicas de los mismos; por lo que el Sr. Erman Guzmám, destacado restaurador de pintura de caballete, preparó a escala las réplicas de los mismos, en seda tensada en un bastidor, empleando pigmentos y adhesivo sintético. Los pendones originales se han colocado en un lugar protegido del medio ambiente, con humedad relativa, temperatura e iluminación controladas.

PRINCIPIOS Y CRITERIOS QUE JUSTIFICAN NUESTRA INTERVENCIÓN

La teoría y práctica de la conservación de textiles es el resultado de experiencias múltiples, de prácticas y metodologías utilizadas en centros y museos de diversas partes del mundo que denotan procedimientos diferenciales pero que apuntan a un mismo objetivo: la **preservación del Patrimonio Textil.** Los criterios y metodologías se han debatido y perfeccionado a lo largo del siglo XX, considerándose el valor estético e histórico del objeto conjuntamente con su entorno.

Los principios que avalan nuestra intervención se fundamentan en la Teoría del Restauro de **CESARE BRANDI** como parte de un proceso metodológico:

1. **EL CONOCIMIENTO DEL BIEN CULTURAL:** el conocimiento del bien cultural como materia, es decir como fenómeno físico; y, el conocimiento de su doble valor: estético-histórico y simbólico.
2. **EL RESTABLECIMIENTO DE LA UNIDAD POTENCIAL:** referido al respeto del carácter documental de la obra.

De estos principios se desprenden unos criterios éticos fundamentales como:

- La mínima intervención y el pleno respeto al original.
- Anteponer la conservación a la restauración.
- Respeto a todos los valores documentales: mantener en buen estado la materia por la que se canaliza la imagen.
- Empleo de materiales homogéneos o compatibles con los originales, para evitar daños adicionales.
- Empleo de materiales estables y reversibles, a fin de facilitar futuras intervenciones.
- Legibilidad o diferenciación de las reintegraciones realizadas, pero sin romper la unidad de la obra.
- Siempre deberá distinguirse lo original de lo restaurado o añadido a fin de evitar confusiones miméticas y falsificaciones.

- Evitar intervenciones hipotéticas o por analogía.
- Efectuar una buena diagnosis previa a la restauración y documentar debidamente las actuaciones (fotos, análisis científicos, análisis tecnológicos, informes técnicos, etc.).

BIBLIOGRAFÍA

BRANDI, Cesare. *Teoría de la Restauración*. Alianza Editorial, S.A. Madrid. 1989. (3° reimpresión).

1er CURSO-TALLER DE CONSERVACIÓN DE INDUMENTARIA MILITAR DEL SIGLO XIX. MUSEO DEL EJÉRCITO REAL FELIPE

*Mónica Solórzano Gonzales**
*Anita Tavera Tavera***

INTRODUCCIÓN

El Ier curso-taller de conservación de indumentaria militar del siglo XIX, realizado en el Museo del Ejército de setiembre a diciembre del 2001, se planteó como una alternativa necesaria ante el avanzado deterioro que presentaban las piezas y ante los escasos recursos con que contaba el Museo. A pesar de las limitaciones en cuanto a materiales e información bibliográfica sobre indumentaria militar de la época se logró recuperar un conjunto de piezas, como casacas, chalecos, faja, bicornio, entre otros, así como la recopilación de datos sobre materiales, técnicas y diseños. Además, el curso constituyó un importante precedente en nuestro medio para la conservación de indumentaria militar.

EL MUSEO DEL EJÉRCITO REAL FELIPE

El Museo del Ejército, fundado en 1945, se instaló en los ambientes de la antigua estructura fortificada construida en el siglo XVIII durante el gobierno del virrey Manso de Velasco Conde de Superunda para protección del puerto del Callao. Ha sido escenario de innumerables acontecimientos trascendentales en la historia del Perú republicano. Las colecciones que custodia el Museo proceden en su mayor parte de donaciones y están conformadas por textiles (banderas, uniformes), accesorios de los ejércitos peruano, chileno, ecuatoriano y colombiano, así como pinturas, esculturas, armas, muebles, documentos y fotografías que datan en su mayor parte de los siglos XIX y XX.

1er CURSO TALLER DE CONSERVACIÓN DE INDUMENTARIA MILITAR SIGLO XIX

El curso-taller surgió a raíz de un proyecto de renovación museográfica de la sala Independencia, la misma que presentaba un montaje antiguo como la mayor parte de los ambientes: iluminación fluorescente, soportes inadecuados, amontonamiento de piezas, etc. La evaluación del estado de conservación de las piezas, resultado del registro previo, reveló la necesidad de un

* *Historiadora de Arte. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. m.solorzano@lycos.com*
** *Conservadora. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. anacetavera@yahoo.com*

FIGURA 1 y 2. Casaca 00440, de paño azul con bocamangas y cuello alto de paño rojo bordado con motivos de hojas de laurel. Parte posterior con diseño en forma circular. Debajo, presenta sólo un botón probablemente original. La prenda se ciñe con broches metálicos.

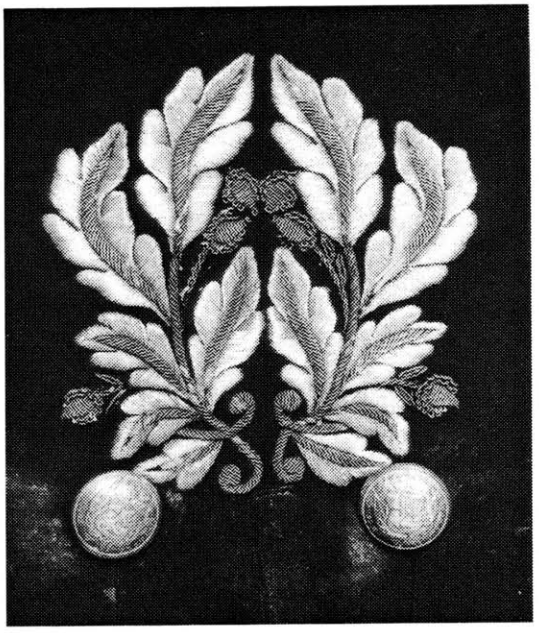


FIGURA 3. Detalle del bordado, parte posterior de casaca 00436. Diseño de hojas y flores de laurel. Botones con el escudo nacional y la inscripción "República Peruana".

plan de conservación de los textiles. Ante la escaséz de recursos se invitó a formar parte del grupo de trabajo a estudiantes, profesionales y trabajadores de museos con experiencia en conservación. Con la dirección de dos especialistas del Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú se logró implementar un pequeño taller de conservación y se pudo obtener los materiales necesarios para la recuperación de diez piezas (Casacas o levitas, faja, dos chalecos y bicornio).

El proyecto se inició con la búsqueda de información referente a la indumentaria militar de este periodo. Las fuentes bibliográficas en el Perú son pocas, sin embargo, existen glosarios militares proporcionados por la historiadora peruana Lourdes Montoya y el historiador argentino Mario Luqui Lagleyze, textos de gran utilidad para la identificación de las piezas.

Durante los primeros años de vida republicana se dictaron normas sobre el uso de uniformes y distintivos militares, el más antiguo fue el Reglamento de Huaura, decretado por el General José de San Martín en 1821, el mismo señala: *"El uniforme de los oficiales jenerales sera, casaca azul, con solapa, cuello y bota manga del mismo color, forro blanco, corbatín negro, chaleco y calzon blanco [...]"* Se detallaban también los diseños y accesorios para los oficiales de la plana mayor. (PUENTE CANDAMO, 1974:529)

DESCRIPCIÓN DE PIEZAS

La mayor parte de las piezas corresponden a oficiales de alto rango, fueron confeccionadas a mano y se caracterizan principalmente por la decoración de bordados metálicos (entorchados) (figs. 1 y 2). Las casacas son prendas ceñidas al cuerpo mediante broches y botones con el escudo nacional peruano y se caracterizan por tener cuello alto, bocamangas y faldones. *"El color del cuello, vueltas, solapa, va de acuerdo al color del distintivo del cuerpo y arma al que pertenece"* (MONTOYA, 1989:584). Junto con los chalecos (fig. 4) resaltan por los diseños de hojas de laurel y olivo, símbolos de victoria (fig. 3). Según el análisis de fragmentos del paño, forros, entretelas e hilos metálicos, éstos corresponden a lana de oveja, seda, fibra vegetal y almas de seda, respectivamente.

Dentro de la amplia variedad de accesorios que componen la indumentaria militar se trabajó también una faja de seda, tejido tipo red, con remate de borlas de hilos metálicos. Otra de las piezas es un sombrero negro de dos picos (bicornio), decorado en el frente principal por cordones metálicos sujetos por un botón dorado con el escudo nacional peruano. El forro de seda color beige conserva una etiqueta de la casa de fabricación "Alfredo Herouard" en Lima.

ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS PIEZAS

En general las piezas presentaban daños causados por, además del uso y el paso del tiempo, las condiciones adversas de prolongada exhibición en montaje inadecuado. Muchas de éstas se encontraban clavadas en soportes de madera y colgadas de ganchos que causaron deformacio-

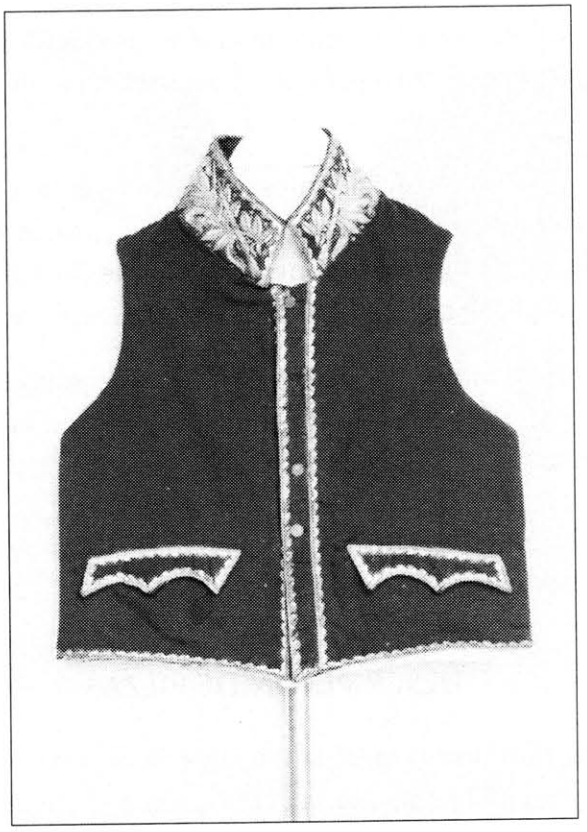


FIGURA 4. Chaleco de paño azul, bordados plateados en el cuello y detalles frontales. El cuello presenta el diseño de dos fusiles y hojas de olivo alrededor de éstos.

FIGURA 5. Casaca 00436 con orificio causado por proyectil, manchas orgánicas en la superficie y entretela.

nes, rasgaduras, debilitamiento de costuras y faltantes del textil. Presentaban suciedad superficial, manchas blanquecinas y decoloramiento en varios sectores. Algunas conservaban remiendos y parches burdos. Los bordados metálicos y botones tenían una capa superficial de suciedad y debilitamiento de almas.

PROCESO DE CONSERVACIÓN

De acuerdo a la evaluación del estado de conservación de las piezas, considerando la resistencia de la fibra textil y de hilos metálicos, se acordó la aplicación del siguiente procedimiento:

1. Confección de los patrones (moldes) de cada prenda.
2. Limpieza superficial del textil, empleando pinceles de cerdas suaves y aspiradora de mano protegiéndolo con una malla fina. Las piezas no fueron fumigadas por considerarse tóxico. Limpieza química empleando Triple A (alcohol, acetona y agua destilada) o jabón líquido ph neutro y agua destilada.
3. Limpieza superficial de los metales realizando pruebas de limpieza utilizando soluciones de acuerdo a los análisis de resistencia. Confección de moldes de los bordados con mylar para proteger el textil.
4. Reintegración de faltantes usando tela moderna de algodón del mismo tono y crepelina. La técnica empleada ha sido un sistema especial de puntadas para hacerlo totalmente reversible.
5. Documentación fotográfica que registró el proceso desde el estado inicial de la pieza, detallando daños estructurales, tratamiento y resultado final.

Algunas de las piezas fueron sometidas a tratamientos especiales de acuerdo a la naturaleza de su deterioro. En el caso de la casaca 00436, que presentaba manchas de sangre por impacto de bala en el pecho derecho, tuvo que ser lavada con jabón líquido ph neutro en agua destilada. Se conservó restos de sangre de la entretela protegiéndola con tocuyo y fijándolo en el sector original (fig. 5).

El forro de la casaca 00435 que presentaba rasgaduras y debilitamiento tuvo que ser separado y consolidado con crepelina sobre una tela de algodón moderna y fijada en su ubicación original (figs. 6 y 7).

La faja 00 394 que presentaba roturas y pequeños faltantes, se consolidó sobre un tul moderno con hilos de seda (crepelina). Una solución similar se consideró para el bicornio (figs. 8 y 9), cuyo forro interior tenía deshilachados y fibra debilitada. Se consolidó un tul sobre el forro, fijándolo con hilos de seda.

EQUIPO DE TRABAJO

La recuperación de las piezas mencionadas no hubiera sido posible sin el apoyo del excelente equipo de colaboradores que se logró formar. A cada uno de los integrantes del equipo con

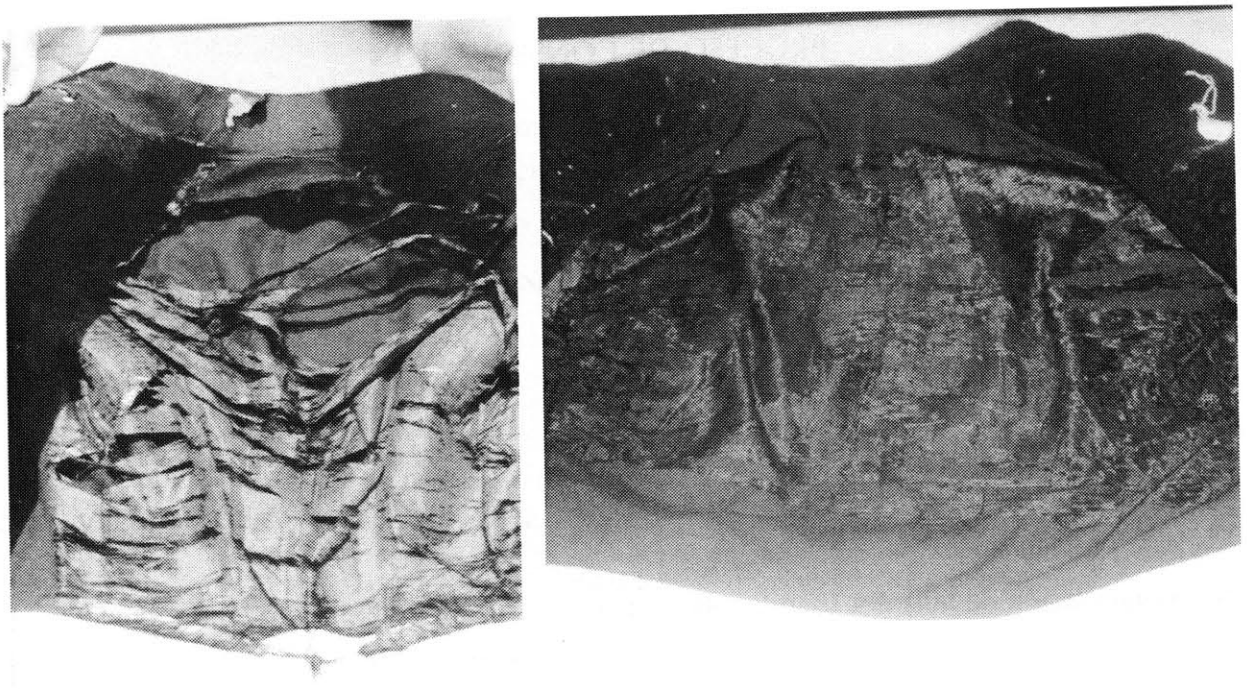


FIGURA 6 y 7. Casaca 00435. Forro de seda con rasgaduras y faltantes. Consolidación sobre tela moderna.

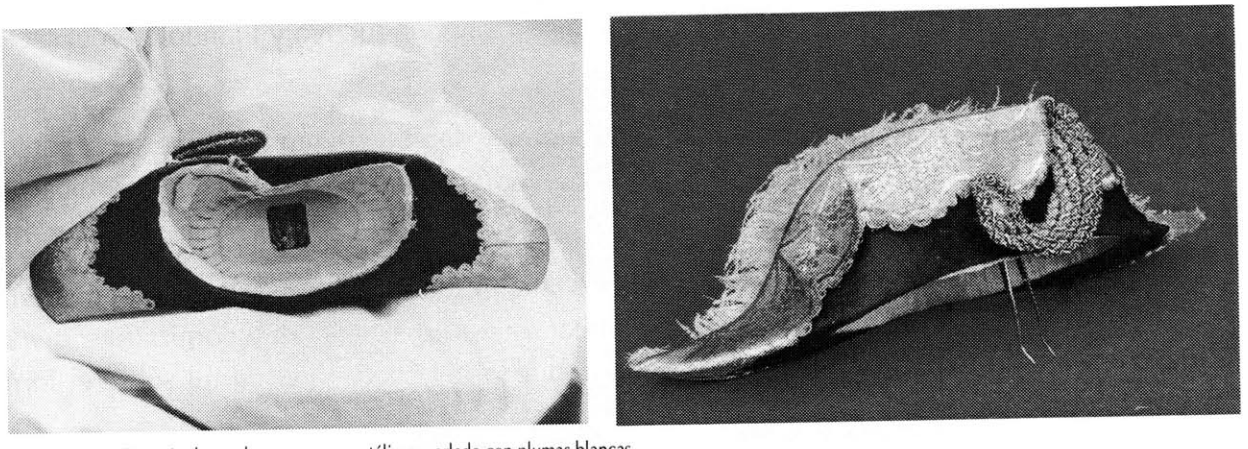


FIGURA 8 y 9. Bicornio decorado con grecas metálicas y orlado con plumas blancas.

quienes pasamos largas horas de trabajo e intercambio de conocimientos les debemos nuestro reconocimiento.

Docentes:

- María Ysabel Medina Castro
  Especialista del Departamento de Conservación de Textiles del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- Luis Enrique Castillo Narrea
  Especialista asociado al Departamento de Metales del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Participantes:

- Luis Walter Quispe Corahua - Museo Naval
- María Eugenia Illia Miranda - Conservadora
- Gabriela Germaná Roquez - Museo de Arte Popular Nicario Jiménez
- Ruth Ramírez Chuquipiondo - Conservadora
- Silvana Vargas-Machuca Barrantes - Museo de la Cultura Peruana
- Richard Freddy Alcántara Albinagotia - Estudiante de Arte U.N.M.S.M.
- Jhony Jiménez Alvarez - Restaurador independiente
- Carola Madueño Llanos - Estudiante Instituto Yachaywasi
- Maribel Erika Varas Huertas - Conservadora
- Yayoi Hayachi - Conservadora de Textiles
- Patricia Landa Cragg - Conservadora Museo Puruchuco
- Angela Pacheco Carrillo - Estudiante Instituto Yachaywasi
- Lorena Ximena Mendez Gamboa - Conservadora
- Liz, Judith Alvarado Arteaga - Museo Real Felipe
- Lissete Shirley Huamaní Palomino - Museo Real Felipe

CONCLUSIONES

La recuperación de la indumentaria militar del siglo XIX de la colección del Museo del Ejército constituye un importante precedente para el estudio del material histórico del período republicano. Aunque el Museo no conserva el atuendo completo con sus accesorios, los que se han logrado conservar constituyen piezas únicas y base para futuras investigaciones. Cabe resaltar además la experiencia del curso-taller como alternativa para la preservación del material en instituciones con escasos recursos financieros y de profesionales en conservación.

BIBLIOGRAFÍA

LUQUI-LAGLEYSE, JULIO MARIO, 1995. Los Cuerpos Militares en la Historia Argentina. Buenos Aires: Instituto Nacional Sanmartiniano.

MEDINA MONTOYA, LOURDES, 1989. Historia General del Ejército Peruano. El Ejército en la República: Siglo XIX. Lima: Comisión Permanente de Historia del Ejército. Tomo V.

PUENTE CANDAMO, José A, 1974. Obra de Gobierno y Epistolario de San Martín. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. Tomo XIII Volumen 1°.

LOS CHORRILLOS TINACO

*Rosemary Zenker Alzamora**

En el periodo colonial la producción textil, la refinación de la caña de azúcar y la extracción de la plata, formaron las principales industrias organizadas en el Nuevo Mundo.

La industria textil se forma en base a unidades de producción como los obrajes, los chorrillos y unidades domésticas, éstas ultimas desarrolladas por el sector indígena (Escandell 1999: 30-31). Dichas unidades se especializaban en diversos tipos de tejidos entre unos y otros, un ejemplo de ello es la producción de tocuyos de algodón producidos exclusivamente por los chorrillos mientras que los obrajes se especializaban en la producción de tejidos de lana y contaban para ello con todas las fases del proceso textil como: el batán (fig.1), el encardado, el teñido, etc., cumpliendo también con las faenas agrícolas (Salas 1997: 214).

Con la declinación de los obrajes en la segunda mitad del siglo XVIII, ocasionado por la caída en la producción de los centros mineros, (Silva 1964:34; Escandell 1999:65), son los chorrillos los que adquieren importancia en la elaboración de tejidos ya que éstos restaban costos en la utilización de la mano indígena y se ocupan de capacitarlos para la realización de una o pocas fases del proceso textil. Los inicios de los chorrillos se dan desde finales del siglo XVII, su apogeo durante el último tercio del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX. Posteriormente, van a subsistir hasta una centuria después de la Independencia del Perú. Las principales provincias que contaban con chorrillos, son aquellas que se ubicaron cerca de los ejes que unían Lima con el centro minero de Potosí, comprendiendo la zona central de la región cuzqueña (Moscoso 1965: 70-71), (Escandell 1999: 57). Esta última investigadora informa como cifra global entre 1690 y 1824 un total de 194 chorrillos para todo el periodo colonial. El funcionamiento de las distintas unidades de producción textil no siempre fue continuo y se vio afectado por periodos de rebelión como el de Tupác Amarú en 1780 y la insurrección de los Hermanos Angulo en 1814, donde las empresas textiles sufren fuertes caídas y pérdidas.

Los chorrillos estuvieron en propiedad de españoles, criollos y mestizos y, en casos minoritarios, de caciques o indios principales. Se distinguen dos tipos de chorrillos: primero aquellos que por su carácter manufacturero y su ubicación en haciendas tienen gran semejanza con los

* *Maestría en Historia - Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.*

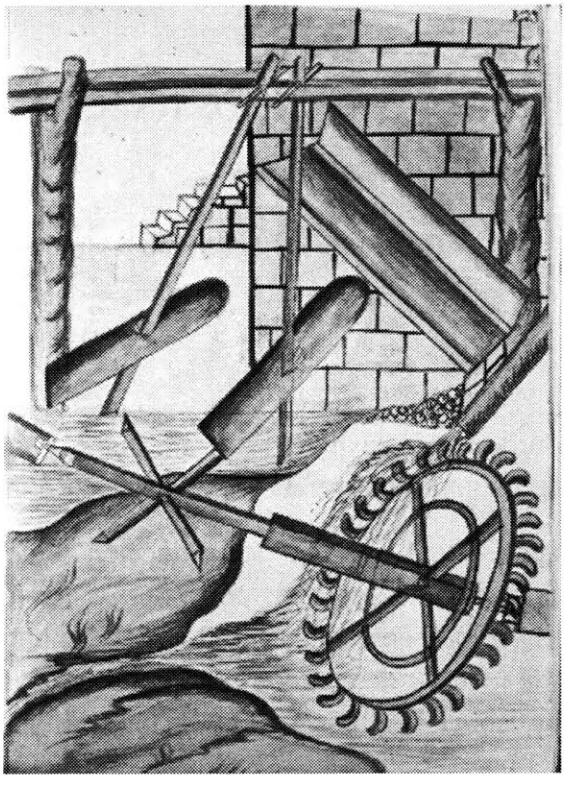


FIGURA 1. Lámina E23. Tomado de Martínez de Compañón (siglo XVIII). Batán hidráulico.

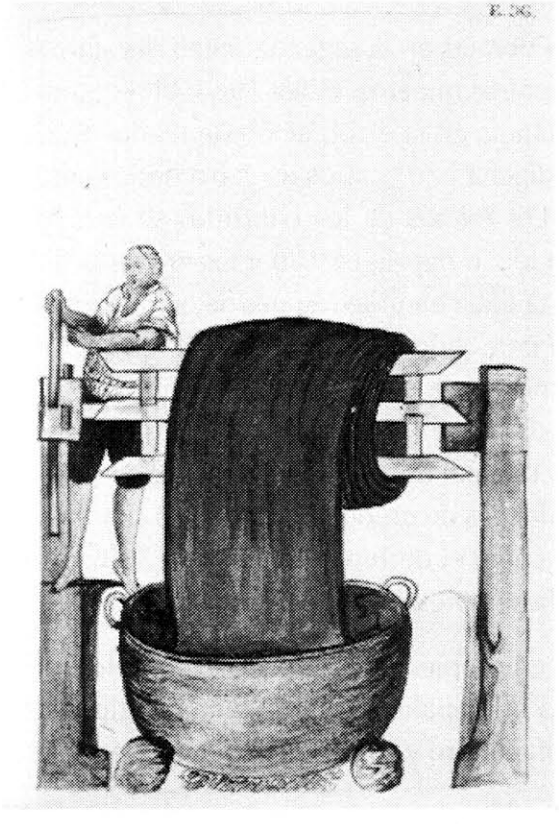


FIGURA 1. Lámina E26. Tomado de Martínez de Compañón (siglo XVIII). Teñido de tejidos con añil.

obrajes y, en segundo lugar, aquellas unidades que eran netamente familiares y que por su carácter doméstico sólo realizaban algunas fases del proceso textil. Estos a su vez se dividían en chorrillos hacienda y chorrillos vivienda; chorrillos tejeduría y chorrillos tinaco.

Los chorrillos hacienda solían ser más pequeños que los obrajes y con menos telares y utensilios, sus funciones eran más limitadas que la de los obrajes, la mayoría de las veces no incluían batán de agua para el enfurtido de los tejidos (Silva 1964: 31). La ausencia de batán no era inconveniente ya que, los tejidos que ponían en circulación estos chorrillos eran abatanados en otro lugar por encargo de empresarios chorrilleros. En cambio, los chorrillos vivienda se ubican como unidades de producción doméstica complementando su trabajo con faenas agrícolas. Los chorrillos de tejeduría producían la ropa burda y sin beneficiar y por último, los chorrillos tinaco que se encargaban del teñido de los tejidos.

Los chorrillos tinaco junto con los anteriores, pasaban a ser los concesionarios de los diferentes tipos de producción. La elaboración de los distintos tintes y mordientes que se utilizaban en el proceso tintóreo de los tinacos, se encuentra en forma especial en la cochinilla fina que crecía en Nueva España, diferente a la especie que crecía en los nopales del Perú. Este producto dio lugar a un comercio de gran envergadura en el virreinato y el Viejo Mundo.

Otro producto que se comercializaba en grandes cantidades en Perú fue el añil. Lima era el centro de redistribución desde donde era remitida al Cuzco, pasándo a ser considerada como la materia tintórea más extendida en los tinacos (fig. 2). Otro ejemplo de tintes que va a integrar el Comercio Ultramarino fue el Palo Campeche, originario de la Bahía de Campeche en México, éste se va a propagar por toda América Central y las Antillas.

En la comercialización de tejidos se encuentran tres categorías:

1. Ropa de tierra (Miño 1993: 46). Sirvió para diferenciar los tejidos de producción local de los tejidos de importación. Ésta ropa producida en forma local, abastecía al mercado interno, siendo producida en obrajes y chorrillos.
2. Géneros, mercancías o efectos de Castilla. Son los tejidos de importación que llegaban a través de la metrópoli, fueran o no producidas en ella. Los artículos de importación son productos que servían para el reparto interno, pago de administradores, curas y otros destinos (Miño 1193: 193).
3. Productos venidos de la península hasta aquellos procedentes de Asia o Europa que la metrópoli exportaba a sus colonias a través del Pacto Colonial. Ejemplo, añil de Guatemala, marfil de Filipinas y paños de Quito.

La producción textil en la Colonia se da en los bayetones, sayales y cordellales que eran fabricados con lana de oveja y en el caso de frazadas, con lana de alpaca; después los tejidos de algodón y lana como los pabellones que eran los tapices de pared producidos en pequeñas cantidades (Gisbert, Arze, Cajias 1987: 301), por último los tocuyos que fueron producidos en los chorrillos, utilizados en la elaboración de cartones y camisas de operarios.

Otros centros consumidores de la ciudad que recibían grandes cantidades de ropa de tierra son los hospicios, sanatorios, hospitales y conventos los cuales provenían directamente de los obrajes y chorrillos. Una gran parte de géneros de importación que permite acercarnos a otro grupo de consumidores, son aquellas constituidas por las dotes matrimoniales en las que se incluía entre otros bienes, la ropa de ajuar, vestuario, etc. Los tejidos con que estaban hechas cada una de las prendas eran exclusivamente de importación, como son los terciopelos, rasos de la China, bayetas de Castilla, etc. (Money 1983: 75-76).

El principal consumidor de las mercancías de Castilla era el sector español criollo que, a través de la adquisición de productos de importación, trató de recrear costumbres y tradiciones españolas. La introducción de tejidos y el uso que los españoles y criollos hicieron de ellos, impuso un estilo y una forma peculiar en aquellos sectores de la nobleza incaica.

CONCLUSIONES

- A fines del siglo XVII se crean los chorrillos, su prosperidad se acrecienta al descender la producción de tejidos de lana por los obrajes, debido a la caída que sufren los centros mineros durante el siglo XVIII.
- Los chorrillos se dedicaron sobre todo a la producción de tejidos de algodón, trabajando mediante el sistema de reparto de trabajo a domicilio para determinadas fases del proceso textil, aminorando los costos principalmente el hilado, la preparación de las urdimbres y el teñido.
- Con los chorrillos tinaco, la introducción de tintes como la cochinilla de Nueva España y el comercio del añil como producto de gran distribución en los tinacos del Perú, crea un comercio de gran envergadura e importancia en el virreinato y la misma España que se acrecienta con el Pacto Colonial, ingresando nuevos tintes provenientes de América Central y las Antillas.

BIBLIOGRAFÍA

ESCANDELL, N., 1997. Producción y comercio de tejidos coloniales. Los obrajes y chorrillos del Cusco 1570 - 1820. Achivo de Historia Andina. Centro Bartolomé de las Casas. Cusco.

GISBERT, T., ARZE, S. y CAJIAS, M., 1987. Arte textil y Mundo Andino. La Paz.

MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN, J., 1991. Trujillo del Perú. Tomo II. Edic. Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana Quinto Centenario. Madrid.

MIÑO, M., 1993. La protoindustria Colonial Hispanoamericana. México.

MONEY, M., 1983. Los obrajes, el traje y el comercio de ropa en la Audiencia de Charcas. Instituto de Estudios Bolivianos. Facultad de Humanidades. Bolivia.

MOSCOSO, M., 1965. Apuntes para la historia de la industria textil en el Cusco colonial. Revista Universitaria LI - LII, pp. 70-71.

SALAS, M., 1982. Evolución de la propiedad obrajera en Huamanga colonial. Ayacucho.

SILVA, F., 1964. Los obrajes en el Virreynato del Perú. Publicación del Museo Nacional de Historia, pp. 31-34. Lima.

PAN DE ARMAS

*Roberto Villegas**

La cultura peruana siempre se ha distinguido por ser excelsamente tejedora, desde épocas prehispánicas se han tejido buenos ejemplares que están en muchos museos del mundo.

Se supone que todas las técnicas susceptibles de ser realizadas a mano se hicieron. Lo que llama la atención es que las herramientas utilizadas fueron muy rudimentarias para llegar a hacer tejidos sofisticados.

Mucha de las tecnologías se han perdido con el tiempo, inclusive las de teñido, aunque debemos de advertir que ha persistido el ikat, que desde antiguo se sigue realizando, y es el teñido de los hilos de la urdimbre.

Hay dos departamentos en que se utiliza esta tecnología: Cusco y Cajamarca. El telar utilizado también es de uso ancestral, se trata del telar horizontal de cintura, que en casi todo el territorio se le conoce como telar de Kallwa, nombre de la espada del tejedor, herramienta indispensable para apretar los hilos de la trama.

En el pueblo Katka, del Cusco, se tejen con hilo de lana de carnero mezclado con el de camélidos, con preferencia en colores blanco y rojo, "Watay poncho pallay", que traducido significa "Poncho con diseños en la técnica del amarrado", los diseños son geométricos, muchas veces acompañados con el nombre del usuario; la técnica del amarrado, en este caso de la urdimbre, para dejar reservas se conoce con la palabra quechua "watay", traducido con la palabra: amarrado.

Pero el más bello ejemplo es el "chal de leche" de San Miguel de Pallaques en el departamento de Cajamarca, aunque debemos advertir que ya han dejado de hacerse en este pueblo. Relataremos lo que vimos el año 1973, cuando ya estaba en casi extinción esta técnica.

Allí lo registramos con el nombre de Pañón de Armas; su confección al modo tradicional ya esta en vías de extinción, fundamentalmente porque las personas que saben "amarrar" el cuerpo no han transmitido la técnica. Pocas son las artesanas que como Ursula Rojas y su hija Carmen Garaycochea, conocen este oficio. El "amarrado" del cuerpo, según relato de ellas, se

* *Pintor, Experto en cultura y arte popular. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de arte. Profesor titular en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.*

hace de la siguiente manera: primero se urden los hilos, después se van amarrando, escogiéndolos para ir formando figuras, entre las que se distinguen: **sapa rosa, caracol, rosa de cuatro pepas, corazón y copón** (esta ultima se usa casi siempre para la cenefa). Una vez que se ha terminado de amarrar con pabilo los hilos del cuerpo, se procede al teñido con color azul. Los ingredientes del tinte son, cuatro onzas de añil de fábrica, el que se carga con "monte", nombre con que se designa a los tintes naturales y que está compuesto por "Santo Domingo", "Candela", "Centella", una porción o manojo de "Salvia" con hojas y flores; también le agrega el espeso de chicha de jora hecha con chancaca negra. El espeso es para que el preparado no levante mucho, de manera que no haga mucha espuma. Esto se hace hervir en una olla de arcilla, la que se pone en una hornilla con combustible de leña de monte. Cuando la preparación está hervida, se "boquea" varias veces los hilos de urdimbre, hasta que queden bien teñidos; seguidamente se deja secar y después se desata. Naturalmente, el tinte se ha impregnado en la parte que está sin atar, dejando de esta manera los diseños en blanco. Para fijar el tinte usan la **collpa,** nombre quechua del alumbre de Castilla. Una vez terminado el proceso del teñido se coloca la urdimbre en el telar de **kallwa** y se procede al tejido en punto simple, con trama de hilo color azul.

Terminado el tejido a telar, se procede a confeccionar la randa, en la técnica del macramé. Dicha randa se dispone en ambos extremos del tejido del cuerpo del pañón y en ella –cuando se trata de un pañón de armas– se tejen, también en la técnica de macramé, versos que forman un cuarteto. Así por ejemplo, en una pieza que lleva el escudo del Ecuador leemos:

"Águila del valle andino
parte para el Ecuador
llevando esta labor
del pueblo sanmiguelino"

y en otros, que portan el escudo de armas del Perú:

"Dime si me quieres
dime la verdad
para yo quererte
con seguridad"

"Un besito y un abrazo
a cualquiera se lo da
al rico por su dinero
y al pobre por caridad"

"Los pájaros en el aire
nacieron para volar
yo nací para el trabajo
y mis ojos para llorar"

"Un zorzal cantaba
por altas montañas
cosas lastimosas
de un hombre que amaba".

El escudo de armas va acompañado de una serie de árboles, plantas, aves, perros, caballos y otros diseños. Antiguamente estos pañones eran recolectados por los "recuperadores" -nombre con que se conocía y conoce en Cajamarca a los intermediarios de las obras artesanales- para ser vendidos en Loja y Quito en el Ecuador y también en las poblaciones de la costa norte peruana. Una de las formas de uso del pañón, aparte de su función de vestimenta, es para bailar tondero, es de muy buena consideración si una mujer baila el tondero con un "chal de leche".

En la actualidad en Chota y en Tacabamba, del mismo departamento, se confeccionan estos chales con fondo azul oscuro y diseños en color blanco, las **randas** son anudadas con técnica del macramé, pero debemos de advertir que los hilos con los que se confeccionan son más gruesos, no tienen la tersura y finura del hilo de algodón mercerizado.

En Ecuador confeccionan estos chales en Cuenca y Loja.

INSERCIÓN EN EL MERCADO DE TÉCNICAS TEXTILES ANCESTRALES

*Ricardo Dawson Torres**
*Elder Camarena Romaní***

No cabe duda, al decir de ilustres historiadores, que en el arte y la industria de los tejidos se encuentra uno de los logros más significativos de los pueblos antiguos del Perú.

Gracias a la posibilidad de combinar algodón de varias clases y calidades, lanas igualmente diferentes y otras fibras con tintes de origen vegetal y animal, agregando metales preciosos o plumas raras, el tejido adquirió un papel importante en la sociedad y cultura pre-colombina.

No hay aspecto de ese arte textil que no desconcierte por su perfección. No se trata sólo de su maestría técnica, sino también de los valores estéticos de sus productos acabados.

Sin embargo, aquellos tejedores magistrales que supieron forjar con sus hebras incomparables milagros de trama y urdimbre, y que fueron creadores de un mundo mágico en color y diseño, se han ido; es como si hubiesen desaparecido, perdidos para siempre en la vasta soledad de las remotas cumbres andinas.

El SENATI, persuadido por esta esplendorosa tradición textil y contando con el apoyo financiero de FONDOEMPLEO, ha ejecutado durante tres años un proyecto de apoyo a tejedores del área rural del Perú, denominado: "Capacitación para incrementar la Producción y Rentabilidad de Textiles en Comunidades Andinas".

El objetivo de este proyecto es recuperar la tradición textil y apoyar su adecuada inserción en el mercado, transformando una actividad destinada al autoconsumo en una actividad económica rentable.

Las 20 comunidades seleccionadas son comunidades altoandinas localizadas en la zona norte (Cajamarca), central (Ayacucho) y sur (Abancay) del país, comprendidas en la categoría de "Muy pobres" en el mapa de pobreza del Perú, que tienen como factor común la conservación de la tradición textil con técnicas de uso del telar a cintura o Caillua.

Para apoyar en estas comunidades andinas la transformación de una actividad productiva de subsistencia realizada a nivel familiar en una oferta comercial exportable, se ha partido de

* *Arquitecto, Director del IPACE – SENATI, jefe del proyecto SENATI – FONDOEMPLEO.*
** *Geóloga, Coordinadora del proyecto SENATI – FONDOEMPLEO.*

considerar como factor convocador y propulsor la Identidad y energía cultural de estos pueblos, expresada en sus costumbres, organización social y cosmovisión, que hacen posible la conservación y reproducción de técnicas textiles milenarias.

Tomando como punto de partida la experiencia, el conocimiento y destrezas de los tejedores y tejedoras, así como su organización social, el proyecto ha identificado, recuperado y potenciado técnicas de hilado, teñido, tejido, confección y acabado, en diferentes fibras naturales, que han podido aplicarse al desarrollo de nuevos productos que solicita el mercado nacional e internacional, habiéndose logrado productos de extraordinaria belleza, calidad y valor comercial.

Algunas de estas técnicas son las siguientes:

1. Elaboración de tintes naturales con ingredientes vegetales, minerales (tierras) y animales (insectos).
2. Teñido en hilos con tintes naturales, con técnicas casi perdidas, como el IKAT o "Paños de leche".
3. Teñido en tela, hoy conocido como la técnica "Batik".
4. Técnicas de tejido en telar de cintura y en telar vertical, de doble faz, de una sóla faz.
5. Técnicas de tejidos en telar a pedal, como el empalmado, la jerga, la sarga.
6. Combinaciones de fibras: alpaca con algodón, alpaca con seda, algodón simple con algodón mercerizado.
7. Técnicas de acabado: el amarrado a la uña, los cordoncillos, los abatanados, entre otras técnicas.

Un aspecto particular e inconcluso es el relacionado al diseño en sus productos textiles. El proyecto identificó a los "artesanos artistas" de las comunidades y desarrolló con ellos "Talleres de desarrollo de habilidades para la creatividad en el diseño textil", estimulando con sus propios motivos la elaboración de "ornamentos" para el diseño de colecciones destinadas a la decoración de interiores en cerámica, textiles y orfebrería.

El proyecto ha logrado, entre otros, rescatar la tradición textil de San Miguel de Pallaques en Cajamarca, al norte del Perú; que consiste en técnicas de tejidos realizados con finos hilos de algodón mercerizado, con los que se elaboran exquisitos chales, chalinas, manteles, individuales, servilletas, ponchos, únicos en su género, prácticamente en vías de extinción al inicio del proyecto y que hoy se exhiben en primorosas tiendas y cadenas del mercado nacional e internacional.

Con base en la recuperación de técnicas ancestrales, la identificación de mercados y el desarrollo de nuevos productos, los tejedores cuentan con talleres artesanales a nivel familiar y comunal lo que les permite responder eficientemente a las exigencias comerciales de productividad, costos, plazos, calidad y volumen.

Organizados empresarialmente, los tejedores y tejedoras, se eslabonan con otros agentes económicos del entorno para conformar una cadena productiva y comercial que en conjunto constituyen una oferta artesanal confiable, construida sobre la base de promover la incorporación de innovaciones, al tiempo de fortalecer la identidad cultural de sus pueblos.

ACTAS XVII REUNIÓN ANUAL, CNCT.

AFUNALHUE, CHILE 2003

HUIPIL

Apre (he) ndo mi prenda

¿Dónde andas prenda mía,
qué haces aquí
en noble y salvaje Salón?
A quién abrigas y adornas ahora?
¿Qué herida vendas,
sanando
con memoria y color?

Extranjero aún y siempre,
pero mío.
Camina sin prisa,
para capturar de ti
lección y dulzor.
Sé mi piel.
Acompáñame y fúndete en mi.

Viajero continental,
de extremo a extremo recorriste
y opuestos sabores
uniste.

Traje mío, te traje.
Te recibo y te integro.
Te tomo y te suelto.
Te dejo libre,
te guardo y te lavo.
Te reinstalo, comparto y cuido.

Huipil viajero,
peregrino.
Afirma y suelta tus hilos.
Amarra.
Y con tela suave,
limpia mi tierra y la tuya;
... las otras.

Permite que deshile.
Que intercale y borde en tu brocado
algo de mí;
carmín y torsión,
brillo y palidez.

Compañero de destierro
y aterrizaje,
de prisión y libertad.
Te necesito,
carnet de nueva identidad,
pasaporte de humanidad.
Ayuda a unir mi corazón
Anuda y lía con tus hilos
mis amores desterrados y enterrados.
Zurce y cúbrelos retejiendo
esa energía vital.

Vierte en mí tu armonía textil,
ergonomía y apticidad.
Vierte en mí tus formas,
femenino y masculino
en entramado cabal
y entalla sincrético
mi cintura
y mi sentir.

Prenda mía,
túnica universal.
Que emerjan nuestras cabezas
en el hueco de tu escote
y en el de las mangas, nuestras manos
y que el diseño de tu pecho y hombros
sostenga y acorace
nuestro retorno
o vuelo fugaz.

Ruth Vuskovic C.

Leído en el cóctel inaugural de la XVII Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil Afunalhue 2003. Realizado originalmente para la inauguración del Primer Encuentro Internacional de Mujeres de la Región XIV; Salón de Honor del Ex Congreso Nacional. Marzo 2003. Stgo. Chile

MANEJO INTEGRAL DE COLECCIONES TEXTILES*

*Isabel Alvarado Perales***

Durante el año 2002 y primer semestre del 2003 se realizó en el Departamento Textil del Museo Histórico Nacional, el proyecto: "Modernización de los Sistemas de Manejo de la Colección Textil del Museo Histórico Nacional" financiado por la DIBAM y Fundación Andes.

Este proyecto surgió de la necesidad de mejorar y acondicionar la infraestructura tanto del Departamento Textil como del depósito de colecciones, y al mismo tiempo, revisar, perfeccionar y actualizar los sistemas de documentación vigentes.

Se estructuró el proyecto de modo que cubriera las necesidades de dos aspectos:

- La racionalización y mejoramiento de los espacios e infraestructura del Departamento Textil que están destinados a taller y depósitos.
- La documentación por medio de la revisión, actualización y ordenamiento de los sistemas de catalogación para hacer más eficiente el manejo de la colección (fig. 1) y preparar la información para su posterior ingreso a la base de datos del Programa SUR.

Los textiles por su frágil materialidad, en especial los trajes como objetos tridimensionales, requieren de cuidados especiales y espacio suficiente para asegurar su conservación. Todas aquellas acciones tendientes a mejorar la calidad de los sistemas de almacenaje son claves y determinantes para aumentar la esperanza de vida de estos valiosos objetos. Para un eficiente manejo de la colección, era necesario a su vez realizar una revisión de los sistemas de documentación. La colección textil se encontraba en ese momento catalogada en diferentes sistemas, entre ellos: ficha de inventario, ficha de catalogación y sistema SUR. Las fichas de inventario, que se iniciaron junto con el Departamento Textil en 1978, requerían de una revisión, actualización y documentación más completa. A la vez estas fichas estaban confeccionadas en un soporte de calidad deficiente, por lo que las más antiguas se estaban deteriorando y era urgente su recuperación para no perder la información contenida en ellas (fig. 2). De ellas, el 80% no contaba con registro fotográfico. En lo referente a las fichas de catalogación, que estaban en mejores condiciones, había que hacer las correcciones pertinentes, lo mismo que en el programa SUR.

* *Proyecto Patrimonial DIBAM/Fundación Andes C-23694-10*

** *Diseñadora Textil especializada en Conservación y Restauración. Curadora de la colección textil del Museo Histórico Nacional.*

FIGURA 1. Revisión y actualización de la documentación de la colección.

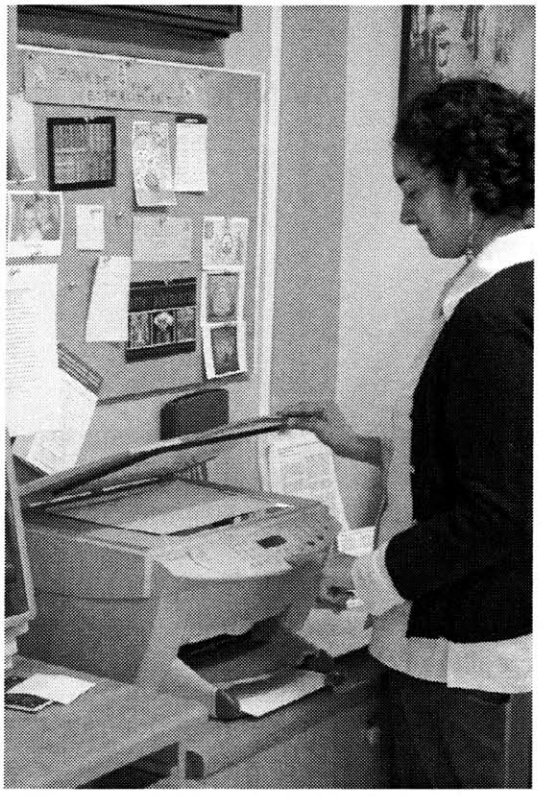


FIGURA 3. Proceso de fotocopiado de las fichas deterioradas.

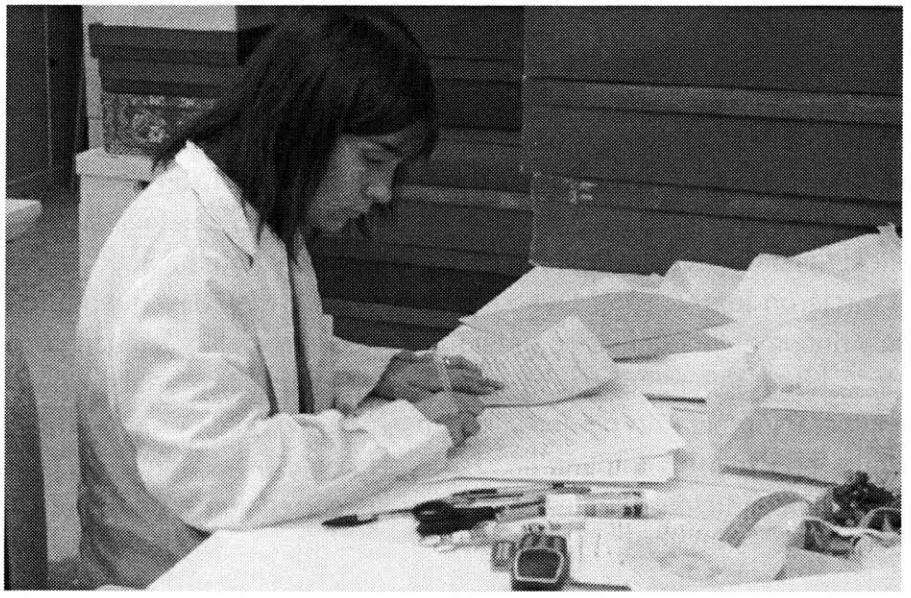


FIGURA 2. Recuperación de la información de las fichas antiguas.

El objetivo general fue reorganizar la colección textil del Museo Histórico Nacional, reacondicionando el espacio del Departamento Textil con equipamiento adecuado a sus funciones, aumentando la capacidad y calidad de los sistemas de almacenamiento en depósitos y perfeccionando los sistemas de documentación y catalogación.

El Proyecto contempló las siguientes etapas:

1. Planificación.
Durante esta primera etapa se definieron las especificaciones técnicas y se pidieron cotizaciones para acondicionar el muro poniente y cambiar el sistema de iluminación. Al mismo tiempo, se realizó una evaluación del estado de la documentación de la colección y se definió la contratación de asistentes.

2. Acondicionamiento muro poniente y mejoramiento de iluminación.
En la segunda etapa se procedió a la construcción de un tabique con sistema de aislamiento, se adquirieron e instalaron las persianas y se cambió el sistema de iluminación.

3. Equipamiento con muebles adecuados para taller y depósito.
La tercera etapa contempló el diseño y elaboración del mobiliario y el acondicionamiento de los muebles existentes. Paralelamente se adquirieron sillas y un carro de materiales, para finalmente redistribuir los muebles del Departamento Textil.

4. Sistemas de catalogación.
Esta última etapa, la más larga, incluyó la adquisición de una fotocopiadora y una cámara fotográfica digital. Previo diagnóstico y revisión de las fichas de inventario, se comenzó el proceso de fotocopiado de las fichas deterioradas (fig. 3), actualización de datos, corrección de fichas y fotografía de los objetos.

Durante la organización del trabajo de documentación, nos dimos cuenta de la necesidad de normalizar el registro de medidas y la ubicación del nº de inventario en los objetos. Además se hizo indispensable unificar la terminología utilizada, previamente a su ingreso en la base de datos. Para poder seguir el proceso de documentación se elaboró un Glosario de Términos, documento que tuvo como base para la discusión, al Thesaurus del Getty proporcionado por el Centro de Documentación.

Según un documento elaborado por Marcela Roubillard y María Paz Aracena del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, el uso de estándares mejora la calidad y consistencia de la información, la compatibilidad de las estructuras de información, protegen a largo plazo ción, y facilitan la recuperación e intercambio de la información.

Al final del proyecto se logró, un incremento del número de objetos documentados de la colección textil a través de la revisión y actualización de los datos de las fichas de registro (40% de la colección revisada y corregida). Se tomaron alrededor de 900 tomas digitales (fig. 4) aumentando el número de objetos fotografiados en la colección, de un 20% a un 50% aprox. Además se actualizaron los diferentes sistemas de catalogación existentes permitiendo una

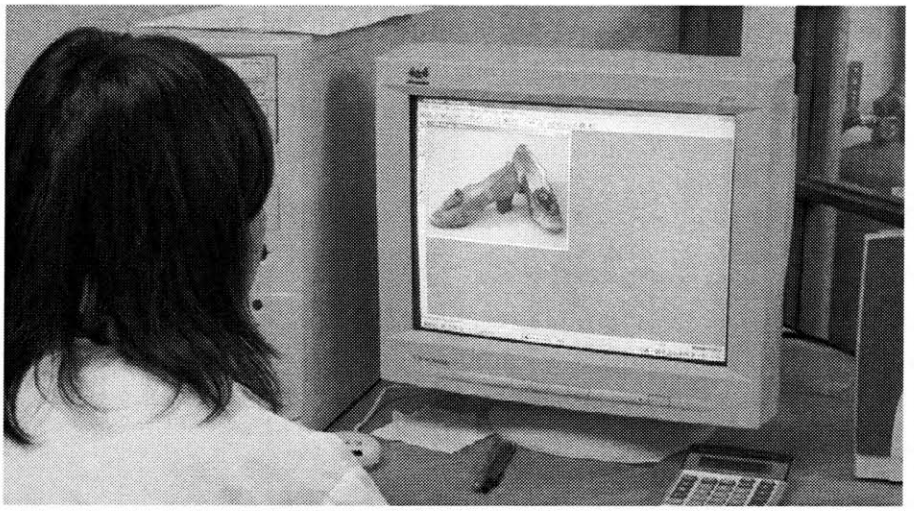
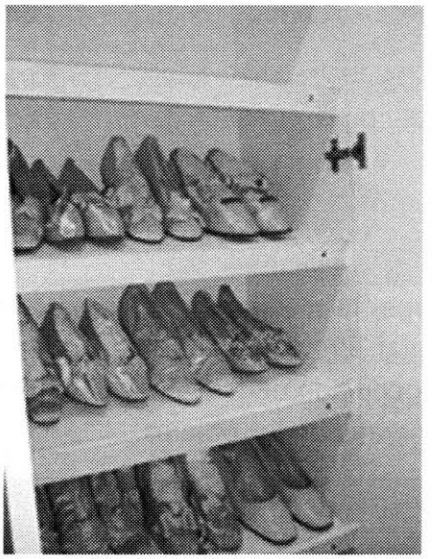


FIGURA 4.
A través de la fotografía digital se logró aumentar el porcentaje de objetos con documentación gráfica.



FIGURAS 5 y 6.
La colección documentada es almacenada en mejores condiciones de conservación.

FIGURA 7.
El Departamento Textil una vez terminada su remodelación.

mayor eficiencia en la búsqueda de datos y ubicación de objetos. El glosario anteriormente mencionado nos permitió unificar términos y normalizar vocabulario, lo cual facilita el trabajo de documentación y la incorporación de datos al Programa SUR.

Dentro de los resultados finales más importantes, se puede mencionar el haber definido a lo largo del proyecto, los requerimientos del manejo de la colección y las herramientas que son necesarias para contar con una colección documentada, almacenada en mejores condiciones de conservación (fig. 5 y 6), con un sistema de acceso más expedito. Todo esto tendrá injerencia directa en el servicio que se pueda prestar a los investigadores como también para cualquier trabajo de investigación al interior del departamento textil, al disponer de información actualizada.

Un claro impacto cualitativo fue la modernización del espacio que ocupa el Departamento Textil con el cambio de mobiliario, iluminación, piso y nuevo equipamiento, lo que ha significado una mejor utilización del espacio y una mayor comodidad y facilidad para el desarrollo del trabajo (fig. 7).

Este proyecto además tiene relevancia para la definición de políticas de administración de las colecciones, ya que se determinó tomar decisiones tales como definir que objetos dar de baja o el traspaso de objetos a otras colecciones del Museo.

Según opinión de Gloria Nuñez, encargada de la Oficina de Documentación y Registro Patrimonial del Museo Histórico Nacional:
"El impacto cuantitativo más importante del proyecto dice relación con la calidad de la información asociada al proceso de documentación de la colección textil. Al mismo tiempo, esto permite que la metodología de trabajo definida por la Oficina de Documentación y Registro Patrimonial se lleve acabo de manera más eficiente.
Desde nuestro parecer, esta metodología puede ser perfectamente replicable en las distintas colecciones que maneja el Museo Histórico Nacional, situación que facilitaría mucho los procesos de revisión y calidad de información ingresada a la base de datos SUR, principalmente en lo que se refiere a la normalización de los vocabularios utilizados".

Como estrategia de trabajo se organizaron reuniones de planificación con el equipo del proyecto y también con personas de la Oficina de de Documentación y Registro Patrimonial del Museo y del Centro de Documentación Patrimonial, y se le dio un enfoque multidisciplinario al desarrollo de las actividades y a la toma de decisiones, interviniendo profesionales de las áreas de documentación, conservación y especialistas de vestuario.

La continuidad de este proyecto será posible gracias a una alianza estratégica con la Oficina de Documentación y Registro Patrimonial del museo, para la presentación de un Proyecto Patrimonial (DIBAM) conjunto para los años 2004-2005, que nos permitirá continuar trabajando con más personal en el proceso de revisión y actualización de la documentación y además, incluirá fondos para la adquisición de los insumos necesarios.

INVESTIGACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE TEXTILES PRECOLOMBINOS ANDINOS
Acercamientos a una metodología descriptiva*

*Paulina Brugnoli Bailoni***
*Soledad Hoces de la Guardia Chellew***

Los textiles andinos, tanto arqueológicos como etnográficos, son mundialmente reconocidos por su valor artístico y patrimonial. Su investigación nos permite acceder a un numeroso conjunto de objetos de variadas tipologías que sirvieron o sirven de soporte comunicacional en múltiples funciones culturales.

A lo largo de los siglos estos artefactos se han ido elaborando mediante complejos procesos tecnológicos cuyo refinado repertorio de estructuras y técnicas logra imágenes textiles de una gran eficacia estética, que nos afectan en calidad de observadores. Para pasar de la seducción y encantamiento a que nos somete la experiencia de su contemplación a un estudio analítico, es necesario reconocer con humildad los obstáculos para la comprensión de sus mensajes, como son las distancias en el tiempo y las diferentes pertenencias culturales.

Nuestra participación en el desarrollo de una línea de investigación sobre la colección de textiles arqueológicos andinos del Museo Chileno de Arte Precolombino, nos compromete en la tarea continua de ir elaborando métodos de estudio y análisis de estos objetos. Para comunicar la multiplicidad de los contenidos de un objeto textil, es necesario describir adecuada y precisamente sus aspectos técnicos, formales y estéticos.

Un primer ejercicio lo constituye una pauta de fichaje, cuyos rubros y lenguaje técnico ya tienen consenso en esta disciplina. En este sentido se ha desarrollado un sistema de registro que aborda las variables del material, colores, estructura, técnicas de representación y de terminación de cada pieza. La complejidad de cada uno de estos rubros hace necesaria la simultaneidad del registro en soportes fotográficos, gráficos y muestras tejidas, exigiendo su ordenamiento y clasificación.

* *Proyecto Fondecyt Nº 1010282, TECNOLOGÍAS TEXTILES PRECOLOMBINAS DE LOS ANDES: su registro, reproducción, clasificación y difusión hacia la cultura contemporánea. Relaciones entre configuración visual y tecnologías empleadas.*

** *Diseñadoras, Docentes Escuela de Diseño PUC, Investigadoras asociadas Museo Chileno de Arte Precolombino.*

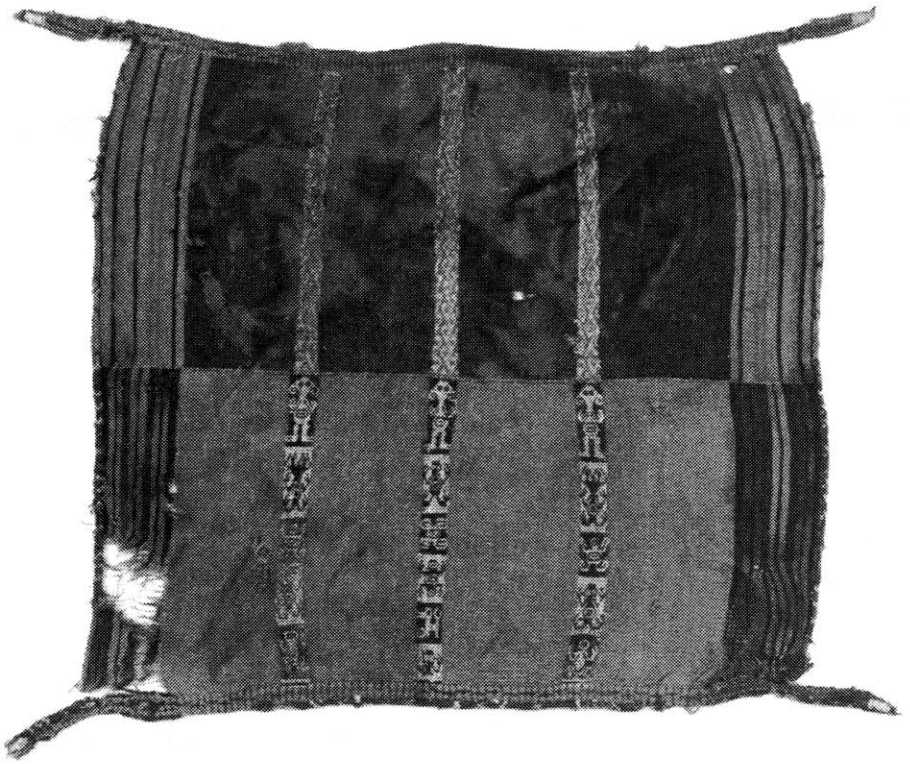


FIGURA 1. Inkuña, Periodo intermedio Tardío, Arica, pieza Nº 2885, Museo Chileno de Arte Precolombino.

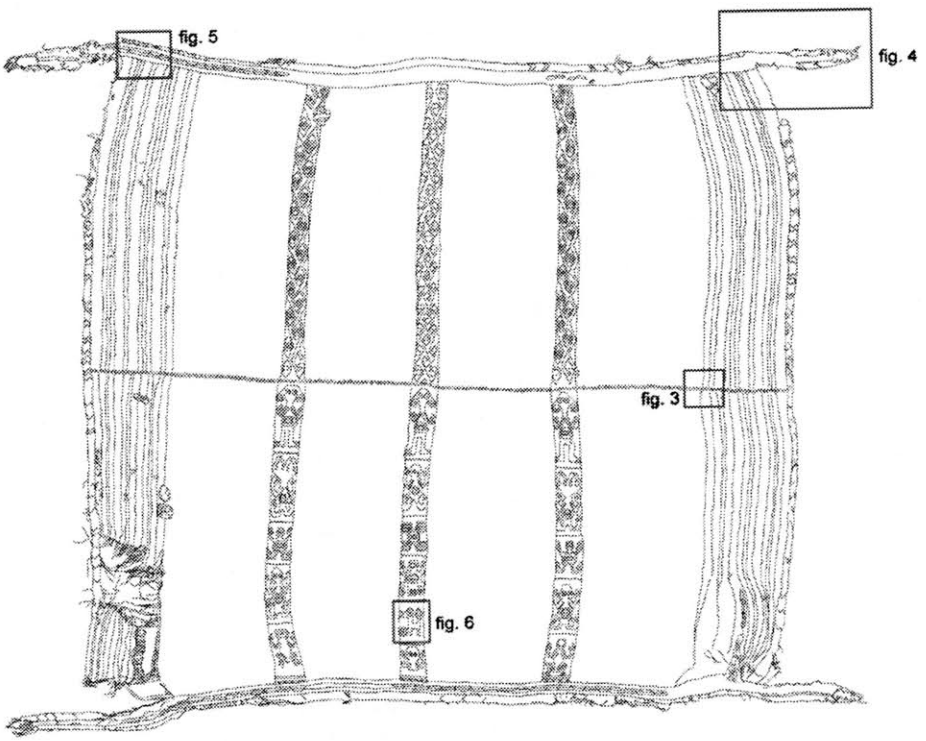


FIGURA 2. Dibujo del total de la Pieza, se destacan las zonas de detalles.

Un segundo aspecto es establecer una metodología y un léxico que nos permita comunicar apropiadamente la configuración táctil-visual específica de los textiles. Esto plantea un problema paralelo e indisociable de los aspectos técnicos y/o constructivos como parte de los fenómenos que determinan su percepción y descripción.

En esta búsqueda de describir los soportes textiles en tanto superficies, volúmenes y color texturado, hemos adoptado y apropiado parte de la terminología de los textos que estudian y analizan, en las artes visuales, los diversos factores que inciden en la percepción, teniendo presente que la visualidad de los textiles es tanto más pregnante porque involucra las discriminaciones táctiles.

Estos dos niveles de lectura, el técnico y de configuración táctil-visual, son antecedentes para acceder a un acercamiento interpretativo de las dimensiones culturales intangibles.

La singularidad del fenómeno estético que plantean los textiles andinos, exige un estudio minucioso e incita a identificar y describir los fenómenos perceptuales usados para comunicar los principios de vida de su cultura. Las investigaciones recientes sobre textiles andinos precolombinos se nutren con los trabajos de campo y publicaciones sobre textiles etnográficos, los que son importantes vehículos de las culturas andinas. Es posible entonces hacer acopio de crónicas, mitos, tradiciones orales y costumbres, que nos permiten ir confrontando esta información con las imágenes representadas en los textiles.

Estos tres ámbitos de estudio actúan de manera simultánea en el receptor y su manejo lineal obedece a una estrategia metodológica, para comunicar e intercambiar conocimientos sobre estos apasionantes objetos, producto de la magnificencia de las culturas andinas.

LAS INKUÑAS, ACERCAMIENTO A UN CASO DE ESTUDIO

En el último proyecto nos hemos abocado a los textiles pertenecientes a las culturas precolombinas del norte de Chile. En este contexto, el análisis de las inkuñas ha tenido particular relevancia dado el valor estético de su configuración táctil- visual, determinado por las características de sus patrones en la organización del campo visual, la calidad de su manufactura y el énfasis puesto en sus terminaciones.

Los antecedentes arqueológicos de estas piezas textiles se remontan a la cultura Tiwanaku, registrando continuidad desde el Horizonte Medio a la fecha. En el estudio de las inkuñas de las culturas de Arica del Período Intermedio Tardío, se ha recurrido a investigaciones etnográficas para relacionar funciones y rasgos similares que persisten hasta hoy.

Las inkuñas son tejidos a telar elaborados de una sola pieza, acorde a la concepción andina de los textiles en la que son concebidos como seres vivos, por esa razón su construcción debe considerar sus bordes estructurales, el objeto no debe presentar cortes y "nacer" como un cuerpo en el telar **(Cereceda 1978, Arnold 2000, Groenelwald, 2002).**

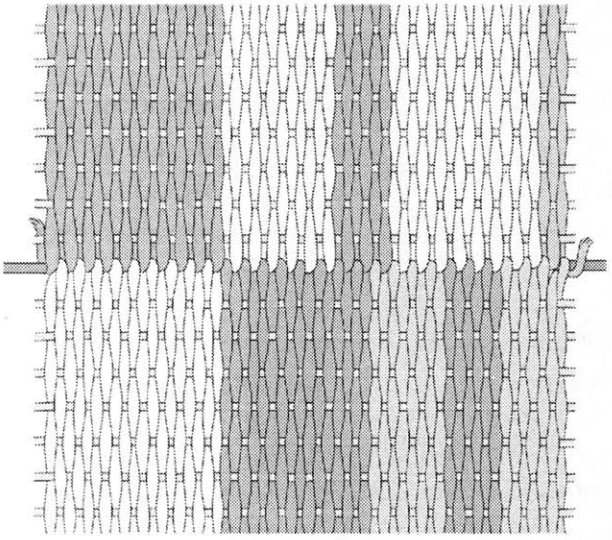


FIGURA 3. Ilustración, técnica de urdimbres discontinuas en faz de urdimbre.

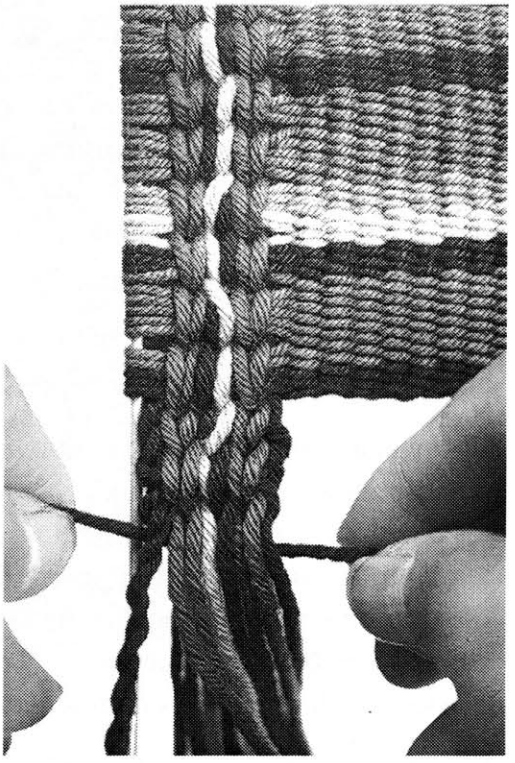


FIGURA 4. Ilustración, borde en torzal, asas.

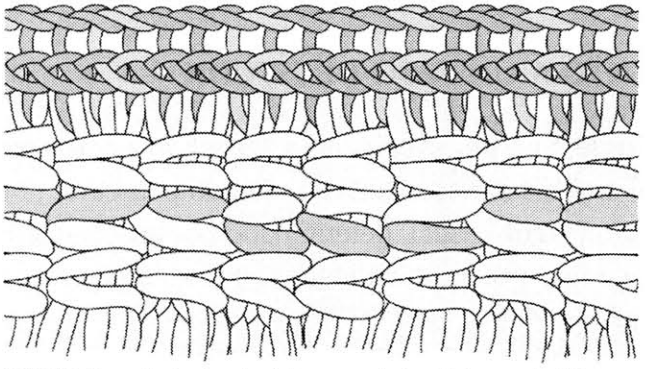


FIGURA 5. Ilustración, festón en bordado en puntada de anillado cruzado doble.

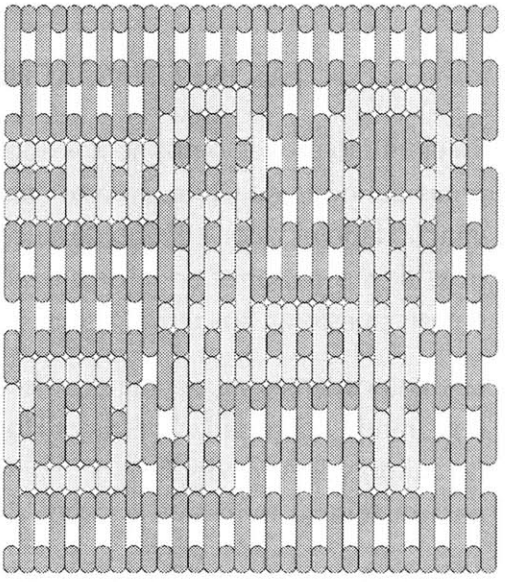


FIGURA 6. Ilustración esquemática, técnica de urdimbres complementarias

Su función es preeminentemente ceremonial; para propiciar la fertilidad agrícola y del ganado, en rituales de adivinación o como regalo simbólico en una boda. En su pequeña superficie cuadrangular se condensan, en un orden espacial específico, representaciones que se corresponden a las peticiones, deseos e intenciones de la comunidad o del grupo familiar.

Las inkuñas funcionan como un mantel-altar cuando se disponen sobre ellas los amuletos (illas, enqaychu, conopa) y los otros elementos (como hojas de coca) para inducir la activación de las energías reproductoras. Son utilizadas para envolver, guardar y llevar los elementos empleados y forman parte del atado ritual o q'epi. Su uso ceremonial en comunidades contemporáneas es descrito por (E. Zorn, 1987: pp 493) (Flores-Ochoa,1968) (Lecoq, Fidel 2000), entre otros, que destacan su uso en el culto familiar, en los rituales para la fertilidad del ganado y la chacra.

Las inkuñas observadas (53), en el Museo Chileno de Arte Precolombino, pertenecientes en su mayoría al Período Intermedio Tardío, tienen un formato relativamente estandarizado, cuyos lados son cercanos a los 40 cms. Son piezas rectangulares que suelen presentar asas construidas a partir de las terminaciones de los bordes en las esquinas. Algunas atacameñas y aymaras contemporáneas, son más pequeñas, alrededor de 30 cms. por lado.

Su configuración visual hace referencia de los espacios agrícolas, pampas, chacras con sus cultivos y acequias, cuyas características representacionales se corresponden con el tipo de producto por el que se hacen las peticiones, teniendo clara preferencia los camélidos, en primer lugar las alpacas, y de los productos agrícolas, las papas y el maíz.

La riqueza técnico-expresiva de estas piezas es consecuente con su función ceremonial. Las inkuñas se pueden diferenciar según su menor o mayor complejidad, acorde a sus divisiones espaciales y presencia de bandas con series listadas y representaciones iconográficas. La función ritual amerita una factura más cuidada y con diseños más complejos, exigiendo a la vez una función exclusiva para cada tipo de inkuña, (H. Horta, com. personal).

Al estudiar el uso del espacio configuracional de las inkuñas, se constata cierta persistencia en sus patrones formales y en el tratamiento estructural de las mismas. Este se organiza según la distribución de pampas, listas y líneas que son superficies de color liso en faz de urdimbre y franjas labradas que cumplen con las necesidad de la representación iconográfica, recurriendo a diversas técnicas de urdimbre como: urdimbres suplementarias, urdimbres complementarias, urdimbres desviadas y urdimbres discontinuas.

Hasta este momento hemos observado las siguientes organizaciones:

- Simétricas: que presentan un centro u eje (puede ser una lista, una franja o una zona de pampa) o que manteniendo esta distribución espacial alteran los colores, proponiendo un concepto de equivalencias emparejadas.
- De espacio continuo: constituido por secuencias unidireccionales, que repiten un orden en los colores de las listas o constituido por secuencias con aumento progresivo de la superficie de las listas.

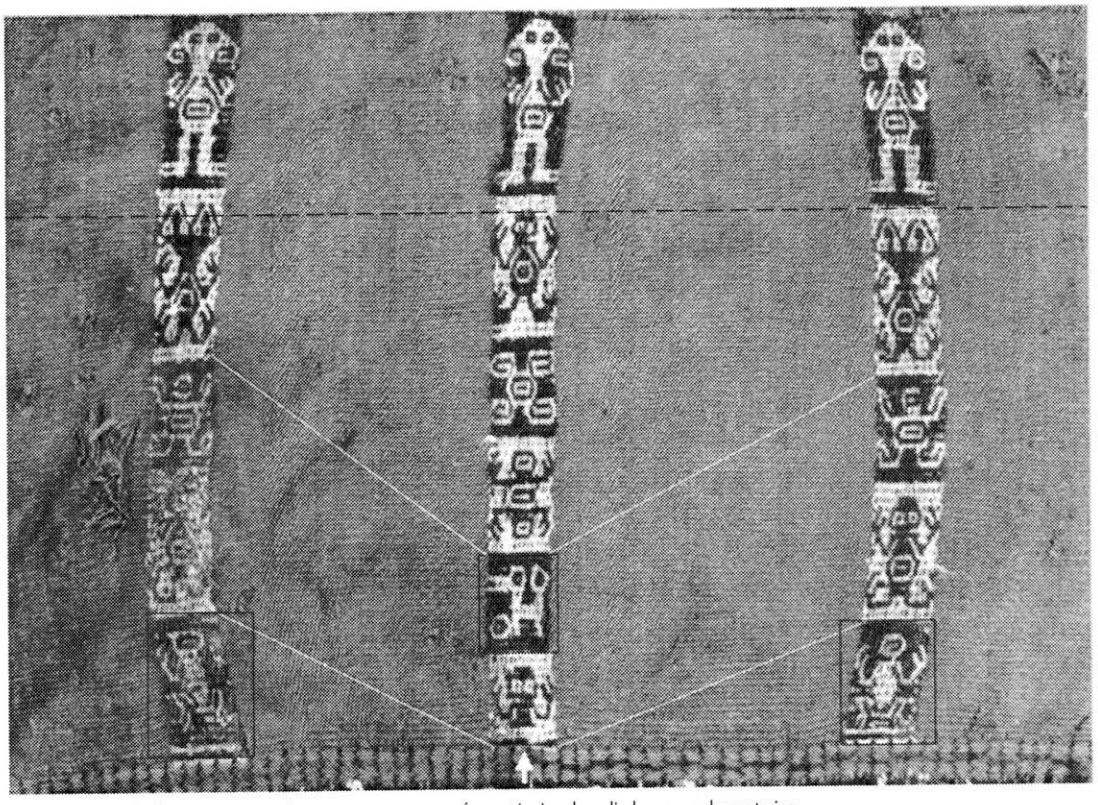


FIGURA 7. Mitad inferior, representaciones antropo y zoomorfas en técnica de urdimbres complementarias.

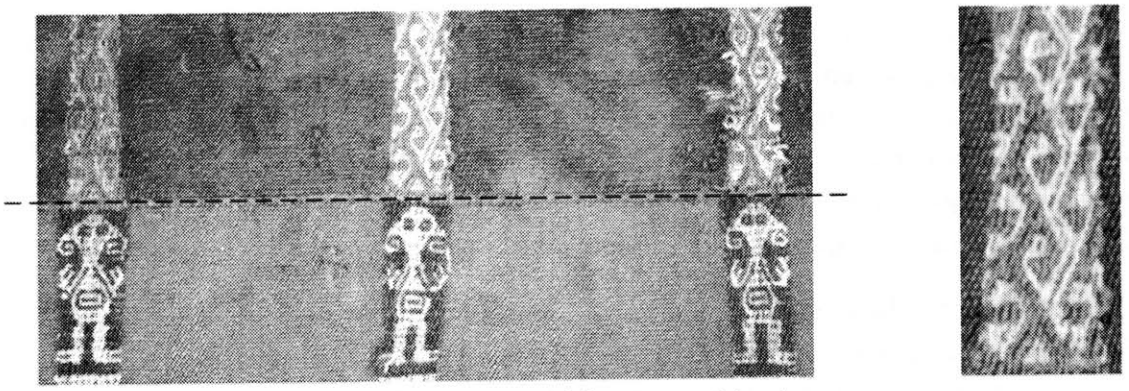


FIGURA 8. Encuentro de las mitades superior e inferior. Representación de figura antropomorfa femenina, rayos....

TEXTIL N° 2885-PE 185, M.CH.A.P, ARICA, PERÍODO INTERMEDIO TARDÍO

Es una inkuña cuyo estado de conservación hace posible su contemplación como unidad. (figs. 1 y 2). Al observar la pieza desde el punto de vista del tejedor, en el sentido vertical de la urdimbre, su formato rectangular presenta deformaciones. Su forma es ligeramente cóncava en las horizontales, porque la terminación en torzal en los extremos de urdimbre, genera un tejido compacto provocando un encogimiento, que es mayor en el extremo superior de la pieza. Las verticales, orillas de trama, se observan algo convexas producto del encuentro de las urdimbres discontinuas, que duplica el número de los hilos en el cordón de montaje central (figs 2 y 3).

Ambos extremos de urdimbre ("cimientos del ser textil", Arnold, 2000, pp:15) presentan el cordón de montaje formado por una pasada de trama. A continuación se elaboró el borde en estructura de torzal de unos 3 cms., cuyos excedentes se tejen continuando los meandros del borde para construir las asas de las esquinas. Los extremos de las asas están embarrilados con un hilado de color blanco crudo (figs. 2 y 4).

Todo el contorno de la inkuña (extremos de urdimbre, orillas de trama y asas en torzal) está reforzado con un festón bordado en anillado cruzado doble. Los colores empleados forman un módulo de repetición según el colorido presente en la zona que enmarcan (figs. 2 y 5).

Está tejida en faz de urdimbre y propone un eje transversal por el cambio de colores mediante el uso de urdimbres discontinuas, para obtener dos ambientes (superior e inferior) opuestos y complementarios. La técnica de urdimbres discontinuas (figs. 2 y 3), es utilizada actualmente por indígenas Q'ero de Perú para tejer sus inkuñas y awayos , (Ann P. Rowe, 2002: pp 100). Destacamos su uso en esta pieza arqueológica, ya que del total de inkuñas estudiadas es uno de los dos ejemplares que la presentan. En la pieza Nº 0962-PE 68, está utilizada para lograr cambios de color en los fondos y figuras de los módulos en las franjas.

En la zona central los dos ambientes definidos por el rojo luminoso (abajo) y violeta oscuro (arriba), están permeados por tres franjas en técnica de urdimbres complementarias (figs. 2 y 6). Tienen en común los hilos de urdimbre blanco que plantean la única relación continua y directa entre ambos ambientes. El color blanco actúa alternadamente como figura o fondo en los módulos de las franjas. El contraste entre el blanco y rojo (arriba) y blanco y violeta oscuro (abajo), define con fuerza las figuras que por la mayor densidad de las urdimbres, realzan su calidad textural adquiriendo relieve.

Todos los colores usados son saturados y de luminosidad media lo que permite la máxima sensibilidad visual para discriminar los matices, poniendo en juego antagonismos cromáticos, que llegan a su máxima expresión en las bandas laterales.

OBSERVACIONES ICONOGRÁFICAS: MANUFACTURA Y REPRESENTACIÓN EN COMPLICIDAD

El nombre de esta pieza, inkuña, concentra la motivación de las peticiones al incluir asociados dos términos quechua: **enq'a** principio vital regenerador, que produce bienestar, abundancia,

(Flores Ochoa, 1968) y **uña** cría de animal cuadrúpedo que también se aplica con cariño al ser humano, (Perraud & Chouvenc, 1970).

Para orientar la lectura de esta pieza estimamos como criterios importantes la posición del tejedor (a) respecto de la verticalidad de la urdimbre y la secuencia de comienzo y fin del tejido. La superficie tejida en cuanto espacio representacional conforma un paisaje simbólico en cuyas mitades, superior e inferior, se explicita un complejo de relaciones recíprocas cuya finalidad primordial es asegurar el mantenimiento de la vida, al obtener la preciada fertilidad.

En la parte central de la pieza el encuentro de los colores de las pampas, inferior y superior, define un horizonte donde el rojo, asociable a la materialidad y temperatura de la tierra, limita con el violeta oscuro, asociable al espacio atmosférico nocturno y transparente. En las bandas laterales los colores de las pampas se intercambian y actúan como fondo. En las de la mitad inferior, el color oscuro limita la luminosidad de las pampas rojas, enmarcándolas y las listas responden a un orden simétrico que contribuye a la sensación de contención y control. En las bandas superiores el fondo rojo interactúa con las listas verdes y naranjas, formando una secuencia lateral que logra un efecto expansivo, al proyectar el campo visual de la mitad superior más allá de sus límites.

En correspondencia a estos dos ambientes, en las franjas de la mitad inferior las figuras representan a los seres que viven en la tierra y en la mitad superior a los fenómenos atmosféricos que la fertilizan. Todas estas figuras están exaltadas por el relieve textural y el rol luminoso del color blanco. La dirección y movimiento de las figuras indican la dinámica de sus acciones recíprocas. Los seres terrestres dirigen sus extremidades superiores hacia arriba. Las figuras laterales se desplazan hacia el horizonte, a partir del inicio de la franja central, donde a mitad de la figura de un batracio, aparece emergiendo y a su vez empujando hacia arriba. Sobre esta figura mostrada de perfil se sitúa la única figura de camélido (figs. 2 y 7).

Las tres figuras antropomorfas que representan ancestros femeninos (Horta, 1998: pp 148, Dransart, 2000: pp 145) se sitúan en el límite de ambos mundos, tocando el horizonte, lugar de máxima tensión entre ambas escenas (fig. 8).

El enmarcamiento de la pieza, refuerza la intencionalidad de la inkuña. En los bordes superior e inferior los bordes de torzal sugieren la representación de serpientes bicéfalas, quienes en el mundo andino se asocian al agua (acequias y canales) y poseen atributos para la fertilidad. Este efecto es logrado por la suma de: sus proporciones alargadas, la textura lograda por la representación de meandros que sugieren piel y movimiento y a las terminaciones embarriladas de los extremos que forman las cabezas de las serpientes.

Estas observaciones destacan algunos rasgos indicadores de la función simbólica de esta inkuña como son las relaciones recíprocas y específicas entre: el uku pacha/mundo de abajo (representado aquí por la media figura de batracio en la base de la franja central); kay pacha/tierra, mitad inferior representando seres terrestres y hanan pacha/espacio celestial, mitad superior con franjas representando fenómenos atmosféricos.

La producción de imágenes en el arte textil andino nos hace descubrir cómo el tejedor se involucra por medio de su dominio del repertorio técnico en la creación de un artefacto al servicio de una ideología comprometida con la fertilidad y la reciprocidad entre hombres y dioses, en el empeño de comunicarse con las divinidades que dan vida a los seres vivientes para asegurar cíclicamente su reproducción y continuidad.

BIBLIOGRAFÍA

AGÜERO, CAROLINA Y HORTA, HELENA, 1999. Manuscrito desarrollado para el proyecto Fondecyt Nº 1960113, Estudio comparativo cultural y biológico entre los cementerios del litoral y del interior pertenecientes al período intermedio tardío del extremo norte de Chile.

CERECEDA, VERÓNICA, 1978. Semiologie des tissues andins: les talegas d'Isluga Annales. ESC, Paris.

DRANSART, PENNY, 2000. Vestirse en los períodos tardíos del centro sur andino. Actas I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos: 127-153, Barcelona.

FLORES OCHOA, JORGE, 1968. Los Pastores de Paratía., una introducción a su estudio, serie antropología social 10, México.

GRÖENEWALD, RONEL, 2002. El tejido y la cultura. El significado de los tejidos de Inkawasi. Ponencia a la XVII Reunión del Comité Nacional de Conservación Textil.

HORTA, HELENA,1998. Catálogo de motivos de la decoración estructural de textiles arqueológicos del valle de Azapa, Arica. Chile. Boletín del Comité Nacional de Conservación Textil, Nº 3.

LECOQ, PATRICIA & FIDEL, SERGIO, 2000. Algunos aspectos de la vida y de los ritos ganaderos en Ventilla. Pastoreo altoandino. Pastores de Puna, Jorge Flores Ochoa, compilador.

PERRAUD; PEDRO C. & CHOUVENC, JUAN M. 1970. Diccionario Kechwa-Castellano. Ayacucho.

ROWE, ANN P. & COHEN JOHN, 2002. Hidden Threads of Peru. Q'ero Textiles Textile Museum, Washington, D.C.

SILVERMAN, GAIL, 1994. El tejido andino: un libro de sabiduría. Banco Central de la Reserva del Perú. Fondo Editorial.

ZORN, ELAYNE, 1987. Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores. Revista Andina, Cuzco, Perú.

UNA PROBLEMÁTICA DE CONSERVACIÓN, LA DIVISA PUNZÓ

*Nancy Genovés**

La colección de divisas punzó pertenecientes al Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc", cuenta con una colección de 21 divisas punzó. La mayoría ingresaron en la etapa de formación de la colección del museo, en el año 1939 y fueron donadas por diversas familias en su mayoría propietarias de tierras en el Sur de la Provincia de Santa Fe.

La divisa es una cinta ancha de cuatro a cinco centímetros de color rojo con diferentes inscripciones, la consigna más difundida era *"Mueran los salvajes y asquerosos unitarios".*

En febrero de 1832 un decreto del gobierno de Juan Manuel de Rosas, gobernador de la provincia de Buenos Aires, estableció el uso obligatorio de la divisa federal, no sólo para hombres y mujeres sino también para los caballos. La mayor parte de los hombres llevaba la divisa en el pecho, pero algunos la prendían en el cintillo del sombrero. Las señoras en cambio la llevaban a la Iglesia, los bailes y reuniones, usando el moño al lado izquierdo de la cabeza como estaba ordenado.

Tales formas de control social abarcaban desde los intentos por promulgar un código de policía rural, castigos ejemplares a aquellos acusados de inmoralidad pública, la supresión de días festivos, la prohibición del travetismo en el Carnaval de Buenos Aires, hasta aquellas regulaciones cuyos efectos se prolongaban en una esfera más propiamente política: la prohibición de veladas nocturnas, la imposición de un código oficial de vestimenta para todos los empleados públicos (y eventualmente para toda la población) y la vigilancia pública en todos los espectáculos públicos.

La imposición de una uniformidad en la vestimenta y en otras formas de adorno personal y edilicio, respondían claramente y principalmente a motivos de Realpolitik, iba dirigida a facilitar la identificación de aquellos que apoyaban al régimen. El discurso de Rosas reclamaba una transparencia entre el significado y su representación: las cosas deberían parecer lo que realmente eran. El origen de la relación entre el discurso articulado por Rosas sobre la ley y su insistencia para que se uniformara la vestimenta, cuyo elemento más notorio fue la exigencia de que todos los ciudadanos portaran "la divisa punzó" y de que todos los habitantes llevaran puesta alguna prenda roja.

* *Conservadora. Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc".*

Estas divisas están confeccionadas en cintas de seda importadas desde Francia. Para satisfacer la demanda local los importadores traían "mucha tela colorada, muchas divisas y sobre todo muchos retratos de Juan Manuel de Rosas" (Pradère 1914: 127), con inscripciones siempre equivocadas, como el caso de las divisas con la leyenda *"Federation o Meurte"*. Pero esta equivocación no pudo dañar a la feliz iniciativa del comerciante que concibió colocar la imagen del Restaurador en el interior de los sombreros. Y en justicia, a los fabricantes de esos artículos a quienes no podía exigírseles que conocieran el verdadero significado de las palabras sagradas del lema federal, la sana intención era válida para exonerarlos de toda culpa. Tal vez no existía una repartición encargada de examinar y aprobar esas inscripciones o circulaban toleradas por el mismo Rosas.

Los rasgos concretos de las prácticas rosistas de homogeneización política son ampliamente conocidos. A través de las sucesivas medidas dictadas durante su gobierno sobre la obligatoriedad en el uso de los signos externos de lealtad se fue desarrollando una uniformidad política que no sólo se debía profesar, sino que también debía hacerse visible a los ojos escrutadores del régimen. La proliferación de eslóganes, en muchas instancias inventados por el propio Rosas, para que sirvieran como marcas de una identidad federalista compartida, tuvo una particular trascendencia en la consolidación del régimen entre los sectores populares, como también la tuvo el simbolismo fuertemente ritualizado de las celebraciones patrióticas oficiales, imposición de una uniformidad en la vestimenta y en otras formas de adorno personal y edilicio respondió clara y principalmente a motivos políticos, iba dirigida a facilitar la identificación de aquellos cuya oposición se originaba en cuestiones de principios a lo que consideraban una obligación humillante. Desde ese momento Buenos Aires se vistió de rojo.

En un semanario de la época de Rosas aparece un artículo ilustrativo sobre las modas políticas:

"...Cuando una idea política adopta un color por emblema suyo, y esta idea se levanta sobre todas, el color que la simboliza, en manos del espíritu público no tarda en volverse de moda: todos desean llevar sobre sus vestidos el color que expresa el pensamiento, y el interés de todos; y consigue de este modo el doble imperio de la sanción pública y de la moda, que también es una sanción pública. Tal es entre nosotros el color punzó, emblema de la idea federativa: es a la vez un color político y un color de moda: lo lleva el pueblo en sus vestidos y el poder en sus banderas, contando así con una doble autoridad de que sería ridículo pretender substraerse..." (La moda, Gacetin semanal, 1837)

LA PINTURA Y LA DIVISA PUNZÓ

La pintura es un gran auxiliar histórico para datar y contextualizar las piezas existentes y complementar con datos reales, el material escrito así como las crónicas de viajes y periódicos.

Los retratos populares al modo de Revol, como el retrato ecuestre de Santa Coloma, dan testimonio de fe política, y afirmación de identidad federal. Los artistas representaban la vida coti-

diana como expresión de una contestación ideológica-política, en la que deberían abandonar sus normativas formales europeas para acercarse a expresiones populares. De la misma forma que el federalismo rosista se apropió de la forma de vestir campesina, podemos arriesgar que los artistas se apropiaron de las formas populares de representación visual.

Aún después de la caída de Juan Manuel de Rosas en el año1852, la divisa punzó siguió siendo motivo de orgullo para algunos y de rechazo para otros.

CONSERVACIÓN

Estas divisas estaban expuestas en la sala de Rosas, donde había una fuerte predominancia del color rojo en sus objetos así como en su museografía. Algunas se exhibían enmarcadas en cuadros colgados en la pared y otras montadas entre dos vidrios y dentro de vitrinas con iluminación de tubos fluorescentes. De esta forma permanecieron por 50 años hasta que en el año 2000 la sala fue cerrada por problemas edilicios.

Se emprendió entonces un diagnóstico sobre el estado de conservación que permitió el conocimiento profundo de los materiales constitutivos de las cintas y como se iban a conservar o intervenir. Las decisiones sobre la elección del material más adecuado para su conservación tenían relación con el conocimiento de los materiales constituyentes.

Es útil sistematizar los soportes para agrupar las piezas de una misma tipología, cada textil debe contar con su propio soporte realizado con materiales inertes. Esta colección no estaba bien documentada, como es casi general con todas las colecciones del museo, sólo tenían una ficha de inventario básica, era además necesario tratar la problemática de la conservación preventiva.

El trabajo consistió en desmontarlas de su soporte, donde nos encontramos con algunas pegadas al cartón con diferentes materiales como cinta scotch o goma laca, lo que le daba muy poca resistencia física.

Se confeccionaron cajas con materiales libres de ácido con sus respectivos soportes y se colocaron en el nuevo depósito. Se confeccionaron nuevas fichas y se fotografió la colección.

BIBLIOGRAFÍA

AMIGO, R., 2003. La tradición olvidada. Notas sobre la pintura rioplatense. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. CAIA. Buenos Aires.

DE ANGELIS, P. de.1836. Recopilación de las leyes y decretos promulgados en Buenos Aires desde del 25 de mayo de 1810 hasta fin de diciembre de 1835. Imprenta del Estado. Buenos Aires.

MODA, LA. 1837. Gacetin Semanal. Buenos Aires.

MYERS, J., 1995. Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires.

PRADÈRE, A., 1914. Juan Manuel de Rosas. Su iconografía. J. Mendesky e hijo. Buenos Aires.

ROMERO, J. L., 1975. Las ideas políticas en Argentina. Fondo de Cultura Económica. México.

RECUPERACIÓN VALÓRICA DEL TEJIDO A TELAR RURAL EN VALLE HERMOSO, LA LIGUA*

*Patricia Günther Buitano***

EL LUGAR

Valle Hermoso dista de la ciudad de La Ligua 5 kilómetros y los lugareños lo reconocen como *"la cuna del tejido"* en la zona. Se conoce su división en Pueblo de Rocco y Pueblo de Varas, que son cruzados longitudinalmente por una misma calle, la calle Esmeralda, que no debe su nombre a alguna característica del lugar, ni en cuanto a la minería, ni el color de sus aguas, ni está asociado a alguna epopeya épica nacional y cuyo comienzo se sitúa en el sector de Las Cuatro Esquinas. Además, caracterizan al lugar las Quebradas del Pobre y Granadillo, en donde se vive más la realidad rural, debido a los caminos de tierra y sin asfaltar, por las viviendas dispersas de adobe y caña, con varias edificaciones contiguas correspondientes a baño, a dormitorios, a taller y a cocina y donde junto a las herramientas de la tierra, se puede encontrar una lavadora eléctrica, de las más elementales, ubicada en el exterior de la vivienda y conectada a un enchufe ubicado en un muro externo del conjunto.

Más caracteriza a Valle Hermoso, la diferencia de modos de vida entre calle Esmeralda y las Quebradas, que entre Pueblo de Rocco y Pueblo de Varas, denominados por los lugareños como "Las Cuatro Esquinas" el primero y "Pueblo Arriba" el segundo.

El simple recorrido por calle Esmeralda comunica la presencia de telares vivos, por el ruido del sonido rítmico y acompasado; por vestigios de conos de hilados desocupados y apilados formando rejas de cierre o siendo juguetes de niños; por transeúntes que pasan de uno a otro lado a lo largo de la calle, con "quilbos" al hombro, a veces con urdimbre puesta y a veces en busca de ella; por uno que otro letrero casi invisible que anuncia la venta de mantas.

CONTEXTO TEXTIL

En la página web de la Ilustre Municipalidad de La Ligua se afirma que *"..., se cree que este pueblo (Inca) tuvo decisiva participación en la actividad artesanal del tejido. Con la llegada de*

* *Proyectos DIPUV 43/2000 y 29/2001 de la Universidad de Valparaíso. Tesis de Maestría Conservación del Patrimonio, Universidad de Andalucía.*

** *Profesora Titular Escuela de Diseño, Universidad de Valparaíso. Diseñadora Maestría en Conservación del Patrimonio ©.*

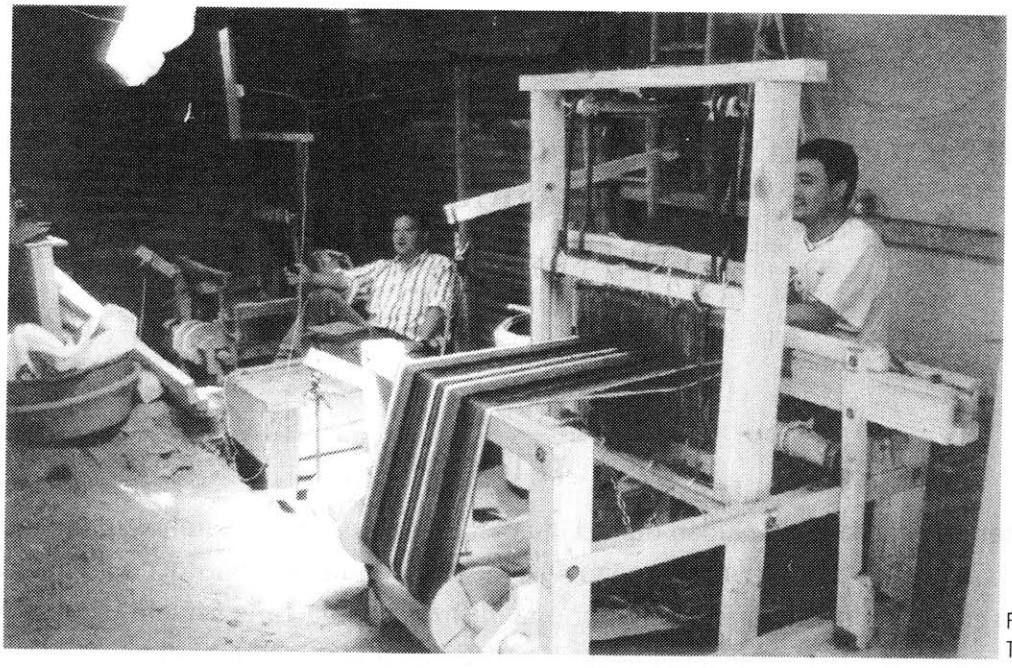


FIGURA 1.
Telar de Peine.

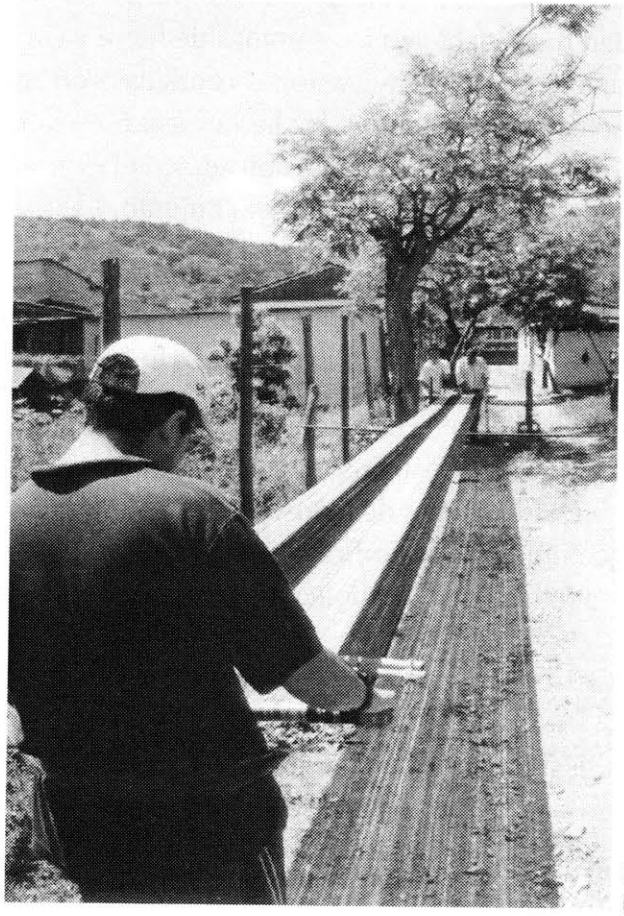


FIGURA 2.
Banco de urdido.

la cultura hispánica, la tradición del tejido se sistematiza y evoluciona sustancialmente, llegando a constituir la principal actividad de La Ligua y que se ha mantenido hasta nuestros días." (www.laligua.cl)

Es conveniente acotar que lo dicho se refiere a la actividad del tejido a telar, que a comienzos de 1900, tuvo la fuerza de reemplazar al anterior medio de subsistencia, que era la explotación aurífera, pero que en la década de los 70 (1970) derivó hacia la "chalequería", como es llamado el tejido de punto, además de verse incrementada la producción de dulces. La autoridad comunal afirma que *"... la actividad textil es la principal fuente de ingreso de la comuna y por lo tanto el desarrollo económico-social se basa especialmente en relación a este rubro."* (www.laligua.cl)

La producción de chalecos, en la última década y según la Municipalidad de La Ligua, alcanzó las 300.000 prendas mensuales, significando una cifra de negocios cercana a los 3.000.000 de dólares y una producción del 12% del tejido de punto producido en el país. En un año se habrían producido aproximadamente 1.200 toneladas de tejido de punto, con un parque de maquinarias de 3.500 máquinas tejedoras rectilíneas de punto. (Documento del Departamento de Cultura y Turismo de la Ilustre Municipalidad de La Ligua, años 1990)

La Ligua lucha por un ansiado desarrollo y convoca a los integrantes de la comunidad a tener iniciativas, tomar decisiones y hacer planeamientos estratégicos, de modo de fortalecerse frente al centralismo de la capital del país, donde se toman decisiones desde los escritorios, desconociendo la realidad del lugar. También invita a abrirse hacia el resto del territorio nacional y hacia el extranjero, planteándolo como "necesidad económica".

En un momento se daba una cifra de 1.500 productores entre medianos, pequeños y mini empresarios, pero hoy, más realista tal vez, la comuna de La Ligua trata de manejar la situación de ser una ciudad especializada, con más de cien microempresas del tejido de punto, en donde con orgullo dicen manejar además, tecnología computarizada. Mi pensamiento al respecto es que no es la tecnología computarizada la que le brindará la fuerza sino que el reconocimiento de si mismos y de sus propios valores, y entonces podrá concurrir la tecnología de punta a colaborar en la trasmisión de lo propio. Está claro que la preocupación que revelan las autoridades es porque los índices de productividad y riqueza no los dejan conformes, o sea que los cambios tecnológicos, del telar a la máquina de tejido de punto, no llevan de seguro, al éxito. Algo falta en el proceso y eso es lo que busca el presente estudio.

"La Feria es una iniciativa municipal cuyo objetivo apunta a que el sector textil, con mucha tradición en la zona (¿?) y en el país, pueda incorporarse a la comercialización de sus productos con una visión amplia del mercado, con nuevos diseños, con un proceso de gestión empresarial interno, que obliga a competir en forma estratégica, enfrentando a productos importados. Además esta feria se está convirtiendo en una expresión real a otras actividades productivas que se desarrollan, no solamente en la comuna sino en toda la provincia de Petorca. Además es un evento alternativo al tradicional turismo playero del litoral de nuestra región." (www.laligua.cl)

FIGURA 3.
Producto para la venta. (Manta Huasa).

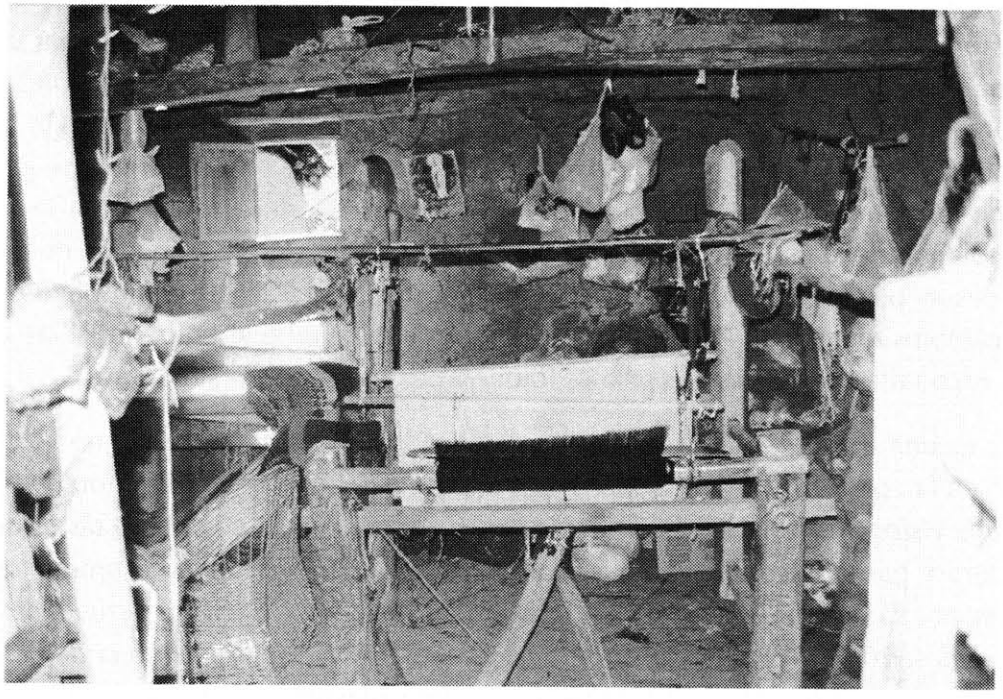


FIGURA 4.
Telar a pala.

Luego de este encabezado, la Municipalidad ofrece en su página Web otros dos párrafos y algunas fotos, invitando a este evento que además, ofrece desfiles de moda, espectáculos artísticos, juegos y competencias. Todo ello es una realidad, la feria se lleva a cabo con mucha dedicación por parte de lugareños y visitantes, por lo tanto es una iniciativa con aporte, pero el problema se encuentra en el hecho de estimar al sector textil como de mucha tradición. Es verdad, pero ¿por qué los 110 expositores que pertenecen al rubro del tejido de punto, ponen como símbolo de la exposición a un telar, estableciendo una vinculación errónea entre una herramienta y un tipo de producto que no nace de aquella? Porque quienes realizan la planificación estratégica no entienden al tejido, o bien aprovechan la confusión de "tejido artesanal", que puede ser a telar o en máquina de tejido de punto casera, sin pensar en la trampa que ello conlleva. Al parecer se juega con la sutileza del engaño, lo que no augura solidez en los argumentos de aquella difusión publicitaria, por lo tanto, si hay repunte ocasional en las ventas, este no se refiere a una valorización del producto y no durará mucho en el tiempo, pues no se apoya en factores estilísticos con raigambre, que trasmitan algo con valor propio y que pudieran identificar a ese sector tejedor.

Por eso, es tema de este estudio lograr descifrar la trayectoria del tejido en el lugar, con énfasis en los aspectos propios y únicos del tejido histórico allí y vincularlos según sean su real magnitud y características, al tejido a telar y al tejido de punto.

En cuanto a la promoción y difusión que se hace del tejido, entre los "circuitos turísticos" que ofrece la Ilustre Municipalidad, se encuentra el "circuito del telar"que se expone de la siguiente manera:

"Es un interesante circuito especial para aquellas personas que buscan las raíces de los pueblos o ciudades que visitan, incluye una visita al Museo Arqueológico, lugar que guarda importantes descubrimientos arqueológicos e históricos. El recorrido continúa hacia el sector de la Quebrada del Pobre, un hermoso sector que guarda típicas construcciones de arquitectura indígena que habitó esas tierras, para acceder tiene que desviarse unos pocos metros antes de llegar al poblado de Valle Hermoso, está indicado en el camino. Luego de visitar la Quebrada del Pobre, diríjase a Valle Hermoso, allí le sugerimos dos talleres artesanales de tejidos a telar: Taller de Lautaro Vergara, se encuentra ubicado a 1 km. aproximadamente de Valle Hermoso, en ese taller se tejen hermosas mantas y cintas (¿fajas?) que usan los huasos chilenos. Otro interesante lugar para visitar es el Taller de las hermanas Chaparro, está en el sector denominado 4 esquinas de Valle Hermoso, con su singular estilo (¿?), las hermanas Chaparro, ofrecen ponchos, ruanas, bufandas, chaquetones, etc., tejidos en telares artesanales." (www.laligua.cl).

Se observa que la redacción de esta invitación al "circuito del telar" carece de la fuerza que proporciona el conocimiento del tema específico. Se plantea visitar el Museo de la Ligua y la Quebrada del Pobre con el fin de adquirir una idea del contexto cultural rural en donde se emplaza la tecnología artesanal del tejido a telar. El museo tiene buenos profesionales y sin duda posee una muestra interesante, pero respecto a telares y a tejidos no hay nada específico ni relevante para la observación del visitante. Por otra parte, en la Quebrada del Pobre hay una

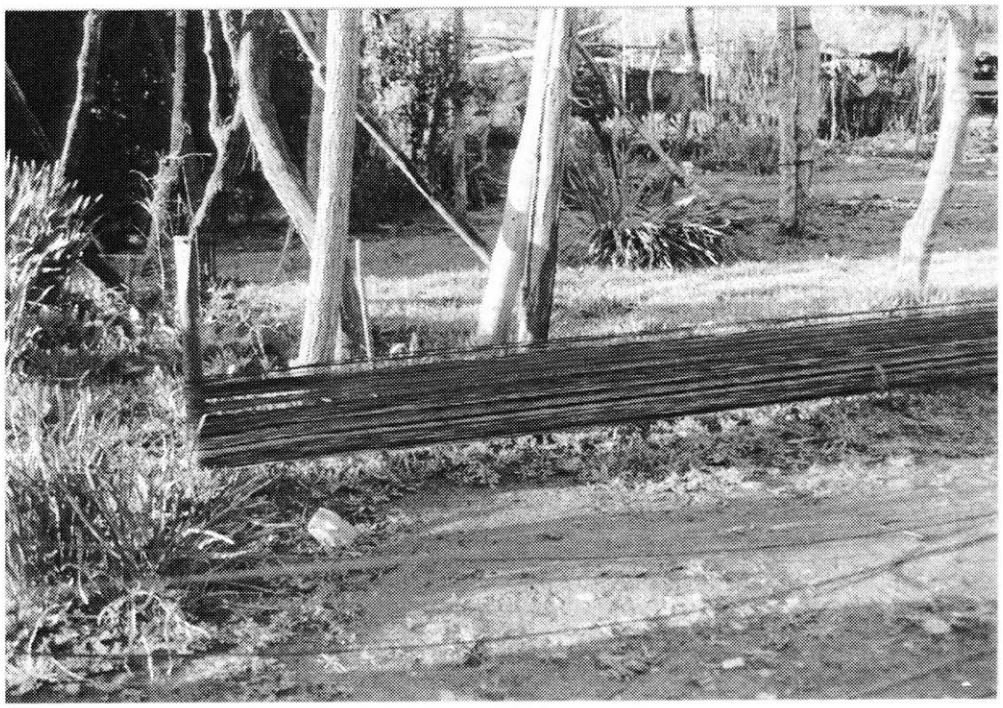


FIGURA 5.
Urdido de estacas.

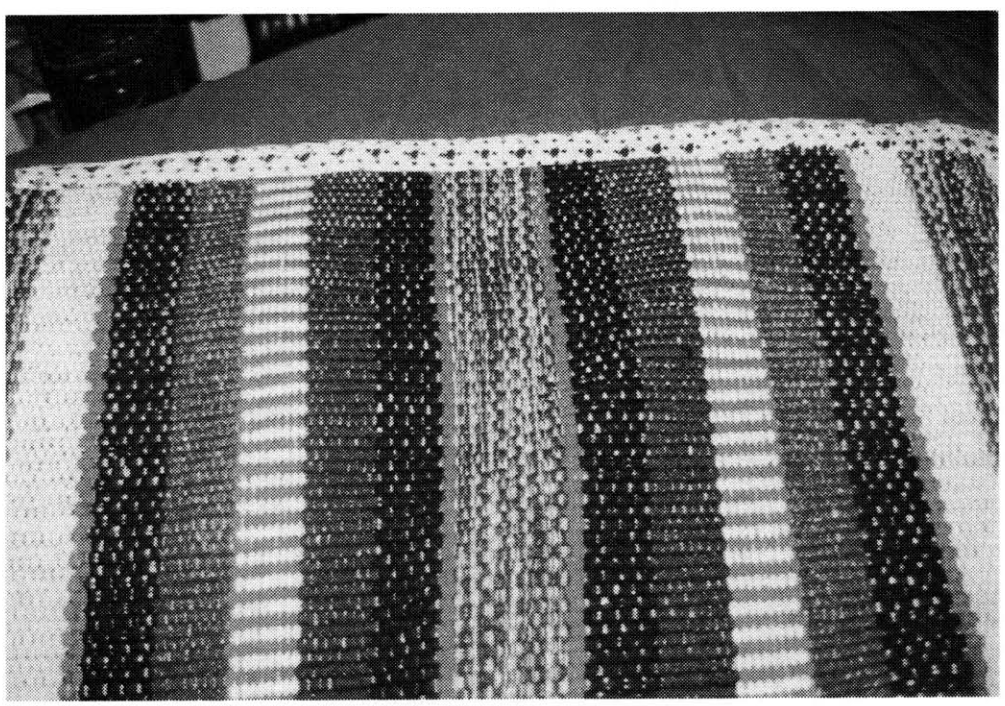


FIGURA 6.
Producto para uso local. (Frazada).

riqueza más allá de una arquitectura vernácula. Se encuentran importantes talleres del tejido a telar que no se incluyen en el circuito, haciendo permanecer al turista por el lado de afuera de la puerta de estas interesantes viviendas-taller.

En Valle Hermoso, está sugerida la visita a dos talleres sin especificar la dirección exacta, como si se tratara de que no lleguen a ellos. El taller de Lautaro Vergara es de gran interés y es uno de muchos que se dedica al tejido de mantas huasas y fajas, no cintas como dice el párrafo transcrito. Podría ser este uno de los talleres del circuito y muchos más.

El taller de las hermanas Chaparro "con su singular estilo", pareciera aludir a diseños especiales, pero no tengo dudas que sólo se refiere al temperamento de dichas hermanas, famosas por ser hurañas y de cuyos productos se da más información en este trabajo.

En conclusión, el "circuito del telar" resulta pobre, inadecuado, inexacto y nada planificado. Pareciera que la propia gente del lugar no supiera lo que pasa en Valle Hermoso con el tejido a telar, o bien no encuentran en ello motivo para enorgullecerse.

Existe la propuesta de dos circuitos turísticos más y son el "circuito de compras" y el "circuito costero". El primero, "circuito de compras", ofrece visitar la Plaza de Armas, el Centro Comercial, Valle Hermoso y las Fábricas de Dulces. Dice que en las calles de la ciudad se encuentran las tiendas de venta de textiles y no habla de telares o tejido de punto, sólo textiles y dulces de los cuales enumera las tres mejores fábricas de estos últimos. Cuando se refiere a Valle Hermoso lo hace de la siguiente manera: *"El circuito continúa con un recorrido por Valle Hermoso, "Cuna del Tejido", en este lugar podrá encontrar variadas opciones en modernos tejidos y telares artesanales que conservan las antiguas técnicas de nuestros antepasados que se han ido trasmitiendo de generación en generación."* (www.laligua.cl)

Es toda una afirmación que se debate entre la ambigüedad de producir tejidos modernos y la de ostentar antiguas técnicas. La verdad es que, si esto fuera una realidad, sería un resultado maravilloso. ¿Puede haber algo mejor que una antigua tradición tejedora, con su tecnología vernácula, habiendo evolucionado en el tiempo y llegado a la producción de objetos textiles modernos?. Es una aspiración de este estudio descubrir las condicionantes que harían eso posible y la verdad es que, si se está realizando este trabajo, se debe a que se sospecha que este evolucionar sincopado no ha sido muy ortodoxo en su fluir y la consecuencia ha sido una desnaturalización del producto. Ha perdido su pureza y la idea es remover el entorno con el fin de, en una especie de anastilosis, restaurar aquello, volviendo a encontrar la relación "sentir-hacer" que ha otorgado las características, en aquellos momentos en que tuvo la fuerza de ser "caracterizable", o sea identitario con valores propios.

El "circuito costero" ofrece lo esperable y menciona a los artesanos de Villa Huaquén que se dedican al tejido a telar de alfombras, cuando el taller está cerrado por destrucción del 80 % de sus instalaciones con motivo de un aluvión sucedido en el año 2001.

Mi acercamiento a la gente del lugar me permite tener una visión distante de las cifras y de las referencias turísticas publicadas en Internet. Me encontré primero con Chaparro, dos hermanas, una de las cuales me dijo no saber leer y que con su multi negocio de restaurant, sala de ventas de tejidos y telar rústico, decían ser las únicas que tejían "a la antigua". A las malhumoradas hermanas siguió el encuentro con la familia Quiñónez, gentes religiosas, muy amables, de mucho esfuerzo y visionarios en el aspecto empresarial. Ellos han heredado de sus mayores, igual que muchos, la actividad de tejer, y don Eduardo y la señora Leticia, junto a sus dos hijos, han levantado la producción de Valle Hermoso en cuanto a tejido a telar se refiere. La política de don Eduardo es que hoy teje un producto que sabe que en algún momento dejará de ser negocio, por saturación del mercado, por competencia de la industria más conformada o porque pasará la moda. Entonces él estará alerta para buscar otro producto al que dedicarse, así como ya una vez hacía cubrecamas y hubo de cambiar a mantas huasas. A diferencia de cualquier proceso artesanal común, él ha impuesto velocidad a la producción en telar artesanal de modo de lograr de los tejedores un rendimiento cercano a una máquina. Así tiene cerca de 10 contratados, entre familiares y vecinos, que tejen en su taller y otros más que lo hacen en sus casas.

Como Quiñónez hay similares y ellos se ubican en la calle Esmeralda. Pero existen otros como los Barco, o don Liborio o la señora Julia, que tejen a otro ritmo, más lento, al ritmo del campo. Tejen más pegados a la tierra, son de las quebradas, conservan husos en sus casas y a veces hilan lana, sus maquinarias son más simples pero su riqueza está en la libertad de no tener prisa, pues allí es donde explayan sus voluntades creativas.

TECNOLOGÍA TEXTIL VIGENTE EN VALLE HERMOSO

Actualmente se observan dos tecnologías diferentes, cada una asociada a una zona geográfica del lugar. Está el *"telar de peine* (fig. 1) - *banco de urdido* (fig. 2) - *fibra acrílica-producto para la venta* (fig. 3)*"* en la calle Esmeralda, y el *"telar a pala* (fig. 4) - *urdido de estacas* (fig. 5) - *fibra acrílica+lana de oveja - producto de uso local* (fig. 6)*"* en las quebradas. Los montos y tiempos de producción, además de variadas características hacen diferente una manera de la otra. Mientras en el primer caso la actividad de tejer se ha transformado en una actividad rentable, en el segundo existe la latencia potencial de la creación del producto nuevo en base a la novedosa utilización del color.

IMÁGENES TEXTILES Y SUS POSIBILIDADES EXPRESIVAS*

*Soledad Hoces de la Guardia Chellew***
*Paulina Brugnoli Bailoni***

¿Cuánto de nuestra imagen del mundo está determinada o influida por las imágenes textiles? y ¿Porqué nos servimos de términos textiles para expresarla? ¿Es posible que el hecho de estar formados por múltiples tejidos orgánicos condicione nuestras formas de pensar, de construir el lenguaje y los artefactos?

En la gran diversidad de culturas que conforman la historia y aún en la actualidad, las representaciones de imágenes de origen textil en otras manifestaciones artísticas, testimonian la influencia que los textiles han tenido y tienen para nutrir otros soportes comunicacionales producidos por la especie humana (fig. 1).

El potencial estético de las imágenes textiles reside en su capacidad de provocar y comunicar, basado en las cualidades expresivas de sus materiales en cuanto a textura, color y a los efectos logrados por la secuencia de los procesos tecnológicos elegidos para su construcción.

Mediante el uso cotidiano de los textiles asimilamos conceptos que se arraigan profundamente y que son incorporados de manera consciente o inconsciente en los más diversos ámbitos de la cultura: arte, diseño, arquitectura, antropología, psicología, filosofía, por nombrar los más próximos. La terminología textil es usada para expresarse en literatura y en el lenguaje común.

Frecuentemente en las disciplinas humanistas se recurre a expresiones como "tejido social", "situarse en el tejido de la historia" o "redes de comunicación", o en arte dramático por ejemplo, es básico el concepto de "trama argumental", rescatando así la capacidad de esas denominaciones para comunicar tipos de relaciones y vínculos. Se reconoce así la interacción cultural de "lo textil", su capacidad de comunicar la complejidad de los sistemas, trascendiendo lo específico de los textiles, su funcionalidad y sus procesos de fabricación.

* *Estudio realizado en el marco de los proyectos Fondedoc PUC "La imagen textil y sus expresiones" y Fondecyt Nº 1010282 "Tecnologías textiles precolombinas de los Andes: su registro, reproducción, clasificación y difusión hacia la cultura contemporánea". Relaciones entre configuración visual y tecnologías empleadas.*

** *Diseñadoras, Docentes Escuela de Diseño PUC, Investigadoras asociadas Museo Chileno de Arte Precolombino.*

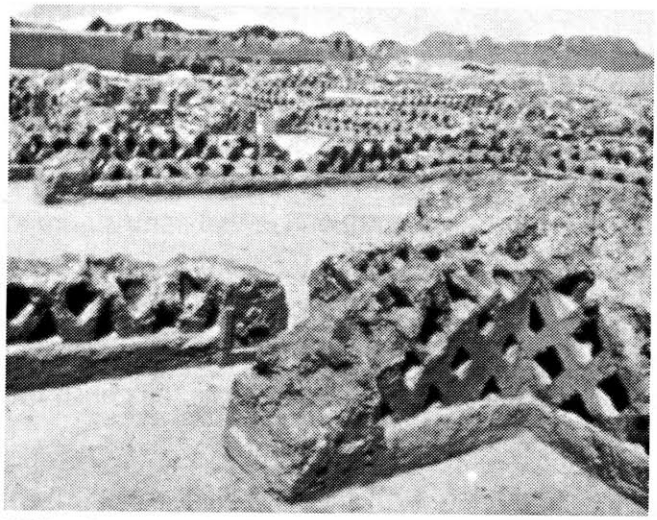


FIGURA 1. Representación de estructuras textiles. Muros de Chan-Chan, cultura Chimú.

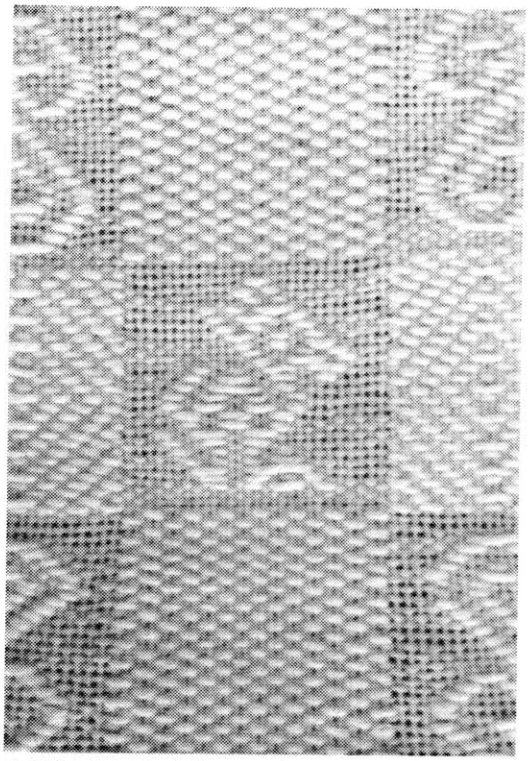


FIGURA 2. Definición de la imagen sólo por cambios estructurales.

FIGURA 3. Definición de la imagen superponiendo posibilidades expresivas de diversas técnicas.

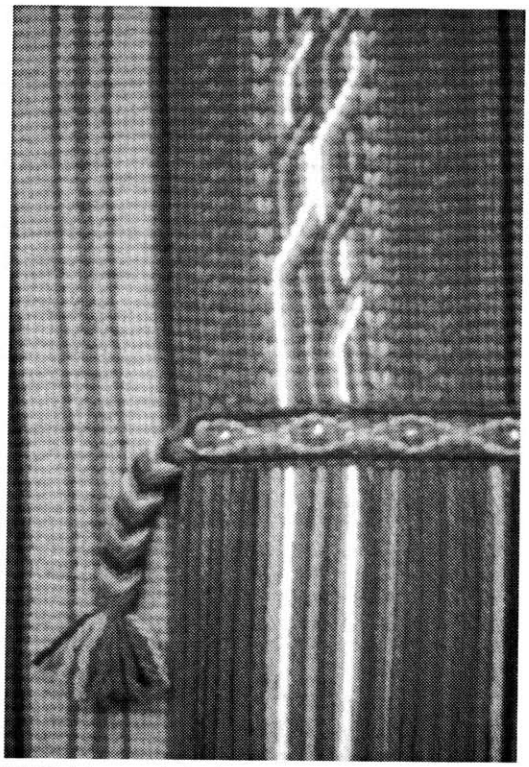


FIGURA 4. Imagen estructural.

Nuestro lenguaje habitualmente se apoya en dichos como "no dar puntada sin hilo", "seguir o perder el hilo", "ser parado en la hilacha" o "mostrar la hilacha", "hilar fino", "estar urdiendo o tramando algo", "crear y establecer lazos". Todos estos son conceptos que están ligados al quehacer textil y que resultan de fácil comprensión ya que tejer o coser siguen siendo prácticas cercanas.

La imagen textil

Comprender las imágenes textiles es situarnos en el lenguaje mismo de su materialidad, manufactura y del por qué proponen cambios en la percepción, activando una experiencia multisensorial, en la que el tacto está particularmente comprometido.

Hemos adoptado el término: imágenes textiles, como una manera de denominar lo representado en los soportes textiles que nos permita abordar su visualidad más allá de los signos e íconos.

La percepción involucra nuestros sentidos: vista y audición (sentidos de percepción a distancia), tacto, gusto y olfato (sentidos de percepción directa). Según las características de lo observado se activarán unos u otros. En un textil su imagen no sólo es visual, lejana y distante, además de verse se toca, nos viste, nos envuelve, nos aísla. Al integrar factores táctiles como; peso, temperatura y texturas, con otros factores de la configuración visual, los textiles permiten diferentes lecturas según cómo estos se jerarquicen en la fabricación del artefacto textil.

Las imágenes producidas en estos soportes adquieren un potencial estético de gran pregnancia apelando a la emocionalidad, logrando que el receptor se comprometa directamente con el textil al experimentar sus estímulos sensoriales.

La imagen en un textil puede expresarse en niveles de mucha sutileza al tratarse de superficies en las que se privilegia la expresión propia de la naturaleza de las fibras empleadas, trabajando mínimamente el lenguaje de cambios en la estructura y sus consecuencias texturales o poniendo énfasis en la superposición de las posibilidades expresivas de diversas técnicas, exaltando texturas y aplicando color (figs. 2 y 3). La cualidad textural de los textiles se delata aún en aquellos casos en que éstos se utilizan sólo como superficies de soporte para ser pintadas o teñidas.

El creador textil se relaciona con la superficie u objeto textil de dos maneras: una es generando textura y color a partir de la estructura, obteniendo una identidad entre imagen y soporte. En la otra el textil es el soporte de colores y texturas, donde la imagen se integra o sobrepone en un proceso posterior a la construcción de la superficie. Estudiando la textilería precolombina Junius Bird (1963) destacó esta diferencia proponiendo una clasificación para las "técnicas decorativas". Hemos optado por la denominación "técnicas de representación", proponiendo una derivación hacia su consecuencia estética, "las imágenes textiles".

Entendemos la denominación imagen textil como una representación táctil-visual, que puede tener su origen durante la construcción del textil (imagen estructural), puede ser una integración posterior al proceso de construcción (imagen por impregnación) o una sobreposición a la superficie textil (imagen supraestructural), (figs. 4, 5 y 6).

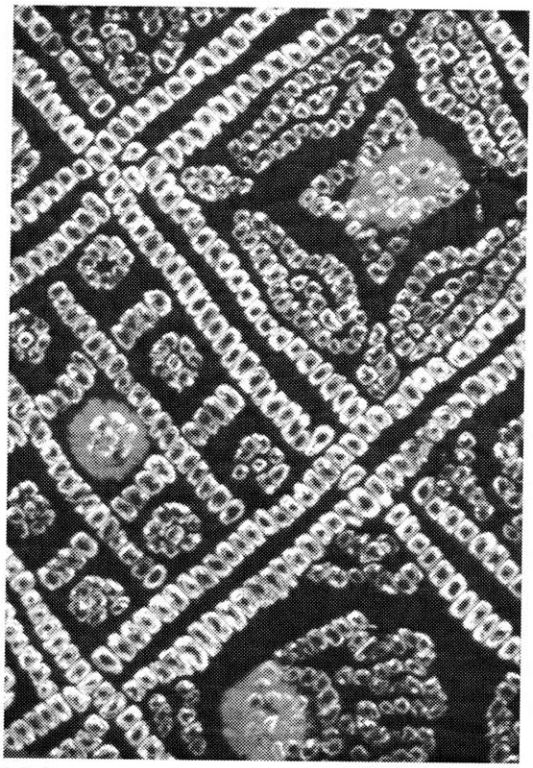


FIGURA 5. Imagen por impregnación.

FIGURA 6. Imagen supraestructural.

FIGURA 7. Texturas en la naturaleza.

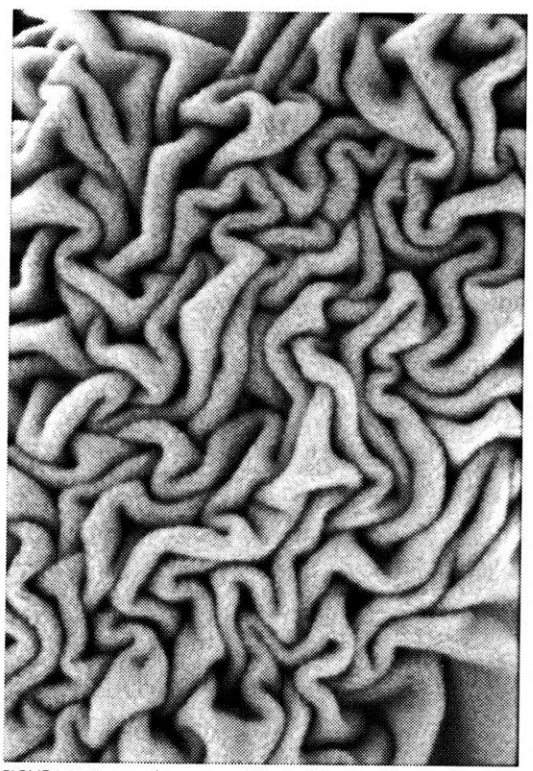


FIGURA 8. Imagen de una superficie textil intervenida.

La imagen y las técnicas textiles de representación

Estructural

Aglomerado
Batanado
Tejido
Unión de elementos
Laminado a partir de soluciones

Imagen por impregnación

Pintura
Aerografía
Estampado
Transferencia
Teñido y desteñido con reserva
Intervenciones texturales

Supraestructural

Bordado
Aplicaciones de tejidos
Aplicaciones de otros materiales

Imágenes estructurales

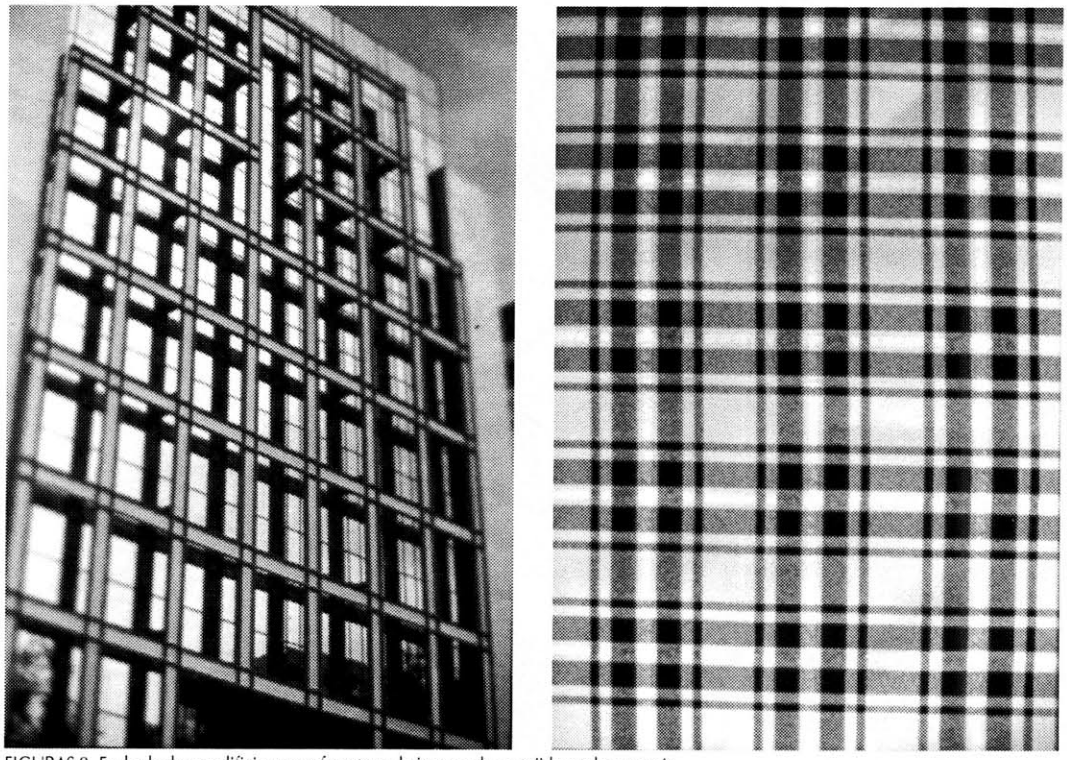
Son aquellas que se originan durante el proceso de construcción del textil, de modo que la imagen está definida por las características de sus componentes como origen, calidad, color de los hilados y de su estructura, determinada por el orden en que se disponen las fibras o hilos, la densidad de los mismos, su ritmo y tipo de entrelazamiento. En este caso tanto la textura y uso del color y/o figuras quedan definidos por la estructura.

Imágenes por impregnación

Son posteriores a la construcción del textil y producto de diversos procedimientos que modifican el soporte integrando una nueva cualidad de color o textura. Se incluyen aquí las técnicas de aplicación de color como pintura, aerografía, estampado o teñido y las intervenciones texturales. Este tipo de imágenes son una resultante de las cualidades propias del soporte integradas a los nuevos atributos, por lo tanto sus posibilidades expresivas son muy variadas y tendrán características propias según las técnicas empleadas.

Imágenes supraestructurales

Son aquellas en que la textura y el color están determinados por las diferentes técnicas para sobreponer objetos o materiales al soporte. Las técnicas empleadas en este caso son: el bordado con todas sus variantes y la aplicación de objetos tejidos, como fragmentos de tela, volúme-



FIGURAS 9. Fachada de un edificio y su referente en la imagen de un tejido a telar escocés.

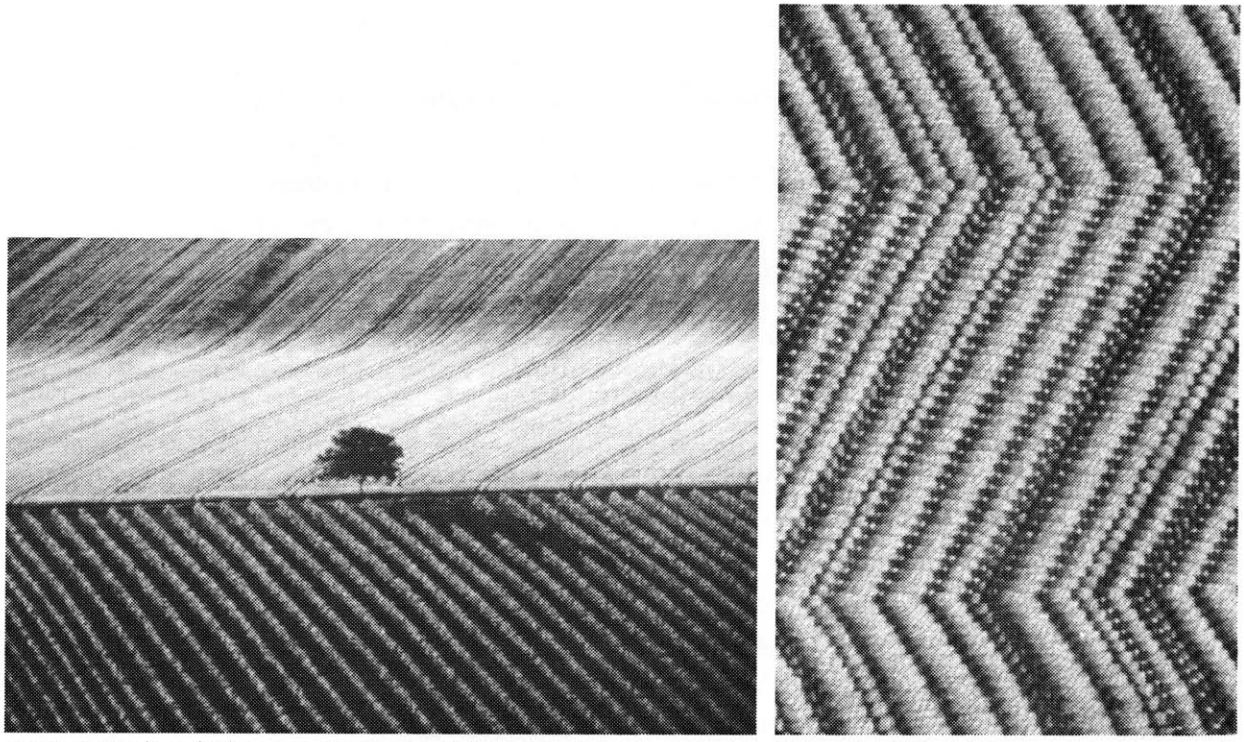


FIGURA 10. Vista diagonales de campos cultivados (fotografía de Jean Arthus Bertrand) y su referente en la imagen de un tejido a telar en sarga.

nes tejidos, flecos, etc. y otros como; plumas, lentejuelas, cuentas, espejos, etc. La imagen queda en este caso determinada por las cualidades del material aplicado y las técnicas de unión.

Esta gran diversidad de imágenes y sus posibilidades de combinatoria pueden nutrirse de las relaciones analógicas que el creador y el receptor pueden hacer a partir de sus propias experiencias. De esta manera los textiles sugieren, evocan, imitan, referentes de la naturaleza como texturas y estructuras (figs. 7 y 8).

Esta transferencia se hace mediante la práctica de distintas técnicas que van originando nuevas matrices, órdenes o sistemas, resultado de las estructuras que crea el tejedor o la sucesión de procesos que dan lugar a la imagen. Este conocimiento se constituye en nuevos referentes que pueden ser replicados en nuestro entorno. A modo de ejemplo la tela de una araña es un modelo aplicado en algunas estructuras textiles, las redes. Las que a su vez son un concepto modelo para analizar y proponer tipos de redes urbana o referirse a un concepto abstracto de relaciones comunicacionales.

A partir de este juego de ida y vuelta, quienes estamos sensibilizados con la materialidad textil experimentamos una particular visión del mundo en la que elementos y paisajes cotidianos adquieren lecturas textiles (figs. 9 y 10, 11 y 12).

NOTA

Nuestros agradecimientos a las integrantes de los equipos de trabajo en los proyectos Fondedoc y Fondecyt, Paulina Jélvez, Tania Gómez, Cecilia Rubilar y a Tania Salazar por iniciar en su tesis el estudio de las imágenes textiles.

BIBLIOGRAFÍA

BIRD, JUNIUS B.,1963 "Technology and Art in Peruvian Textiles" en: Technique and personality in Primitive Art, por M. Mead, J. B. Bird and H. Himmelheber, The Museum of Primitive Art, Lecture series, Nº 3 pp.45-77. New York.

CONSERVACIÓN DE CESTERÍA ETNOGRÁFICA EN EL NMAI[1]

*María Paz Lira Eyzaguirre**

El 13 de enero de este año, fui a Washington DC para realizar una pasantía en el Laboratorio de Conservación del Cultural Resources Center, del National Museum of American Indian (NMAI). Mi proyecto era trabajar en la colección de cestería para una exhibición en el GGHC en New York. Para mí, esta fue una extraordinaria oportunidad para realizar un entrenamiento intensivo en conservación de objetos, aprendiendo sobre procedimientos, recursos y criterios usados en conservación en la institución Smithsonian y comparar la forma en que la gente está trabajando allá con la que se desarrolla en Chile. Pienso que pude desarrollar varias habilidades especialmente en el área de procedimientos de limpieza de cestería, aplicación de nuevos productos y documentación con cámara digital. Durante el invierno tuve la oportunidad de participar en diversas actividades realizadas en el NMAI, como visitar los otros museos del Smithsonian en el mall, participar en diversas actividades educacionales para internships, como la visita al Pentágono y otras actividades especificar realizadas en el CRC (fig. 1) y otras instalaciones del museo.

La pasantía ha sido una excelente oportunidad para trabajar con muchos conservadores y otros becarios en un excelente grupo y en un laboratorio bien equipado. Tuve también la oportunidad de compartir mi experiencia en investigaciones de textiles etnográficos realizadas en Chile y Argentina durante un almuerzo del equipo de trabajo, en el CRC.

La primera semana del invierno fue dedicada a introducirme en el funcionamiento de la institución y del laboratorio de conservación (fig. 2), sus políticas de trabajo, sus tecnologías y equipamiento. Los conservadores con gran paciencia me explicaron el funcionamiento de la base de datos, del equipo fotográfico, del microscopio y de los recursos de la biblioteca. En la medida que pude familiarizarme con los procedimientos de trabajo, comencé a realizar diagnósticos en algunos objetos como: una almohadilla para alfileres del grupo Iraquois-Tuscarora, un abanico de genero pintado del grupo Cheyenne, ambos de la colección de estudio y un canasto para transportar objetos del grupo indígena Kaapor (fig. 3), perteneciente a la colección Nuestra Gente, dentro de la exhibición permanente del museo. Con estos objetos comencé mi entrenamiento en conservación. Realicé una propuesta de tratamiento para cada objeto

* *Licenciada en Arte y Conservadora. Directora del Centro Andino de Investigación, restauración y conservación CAIRC.*

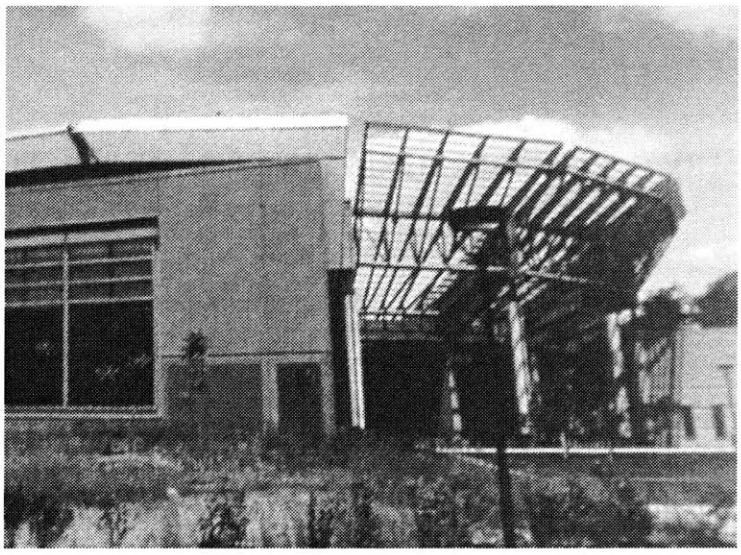


FIGURA 1.
Cultural Resourses
Center - Meryland. USA.

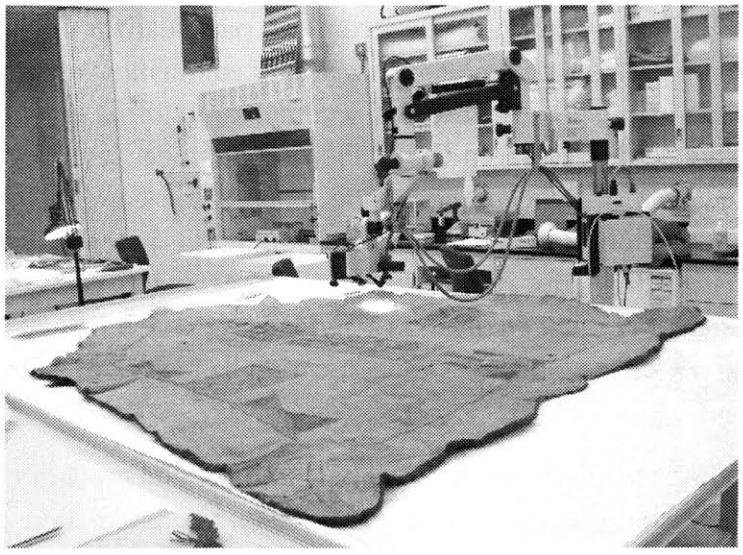


FIGURA 2.
Laboratorio de Conservación,
CRC, NMAI.

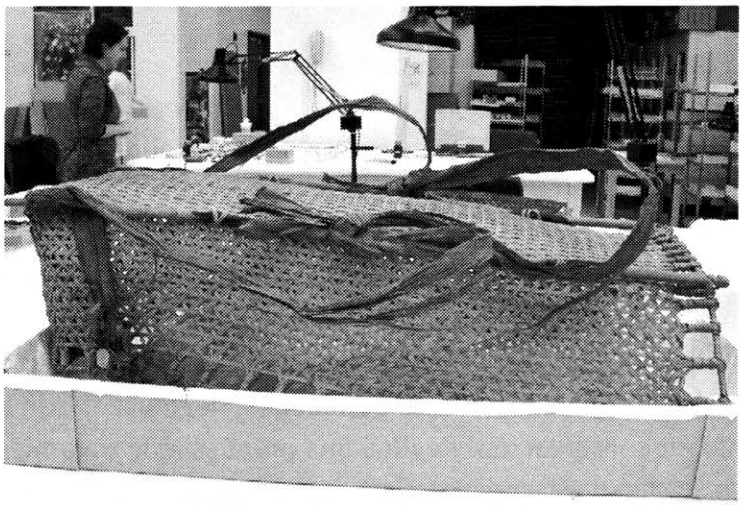


FIGURA 3.
Cesto del pueblo Kaapor, Brasil.

la cual fue discutida con otros conservadores y becarios, después de tener la autorización del curador de la exhibición para la aplicación del tratamiento. Aprendí los procedimientos de limpieza superficial (fig. 4) usando soot sponge como nuevo procedimiento y cómo estabilizar las áreas rotas usando papel japonés, Tyvek, adhesivo Weat Starch y crepelina, como materiales nuevos en mi experiencia de trabajo. Para la investigación sobre la cultura Kaapor y las características de su cultura y de su cestería pude utilizar los informes de las consultas realizadas con anterioridad y algunos libros de la biblioteca.

Para la documentación antes, durante y después del tratamiento usé la cámara de fotos digital y las imágenes fueron archivadas en la biblioteca digital de imágenes de conservación. En febrero comencé a trabajar en la colección de cestería que estará en exhibición en el NMAI GGHC, en New York a partir de septiembre del 2003, esta exhibición será sobre cestería indígena norteamericana y las actividades alrededor de este tema. Fue una temática nueva y tremendamente interesante para acercarme a las actividades artesanales indígenas, qué tipo de cestos se realizan en las diferentes regiones del país, también pude estudiar e investigar sobre las diferentes técnicas que las comunidades usan para tejer sus canastos. El acercamiento a las propuestas de tratamiento fue discutido para cada objeto con Mr. Bruce Brenstein, curador de la exhibición. Los criterios generales de tratamiento ya habían sido definidos y son los siguientes: estabilizar los objetos de manera que estos puedan ser levantados, embalados, transportados, desembalados, montados y exhibidos (fig. 5). Sólo cuando sea apropiado por las características del evento, mejorar la apariencia del objeto y preservarlo, de modo que esto no interfiera con su integridad, mantenerlas evidenciando el uso, patrones y otros elementos que denoten las características históricas. En este grupo de objetos, trabajé con 19 cestos, de diferentes grupos (Eskimo, Tulare, Cherokee, Chumash, Paiute Mono, Diegueno y otros). El acercamiento a la colección de cestería estuvo enriquecido por charlas, conferencias, videos, los cuales fueron presentados durante las diez semanas, para ayudar a los becarios a que comprendiéramos y conociéramos mejor el contexto en el cual los cestos habían sido realizados y sus características culturales (fig. 6).

El 21 de febrero junto a los otros becarios del CRC, tuvimos la oportunidad de visitar otras instalaciones del NMAI. Fuimos a New York a visitar el Reserch Branch en el Bronx donde pude ver los laboratorios de conservación, los viejos depósitos y los objetos que se estaban preparando para ser enviados a Washington DC; fue una experiencia increíble. Al visitar las antiguas instalaciones desde donde están siendo removidas las colecciones, se puede ver por simple comparación, la excelente calidad y condiciones de las nuevas instalaciones en Suitland, incluso se puede ver que, muchos de los problemas de estos viejos depósitos, no son muy diferentes a los que tenemos en los museos chilenos donde faltan recursos económicos. También visitamos el George Gustave Heye Center en Manhattan y sus instalaciones, las exhibiciones, la biblioteca abierta al público y otros departamentos como el educativo, y las áreas curatoriales. El tour fue guiado por Jill Norwood e Iris Craig del departamento de servicios a la comunidad del NMAI.

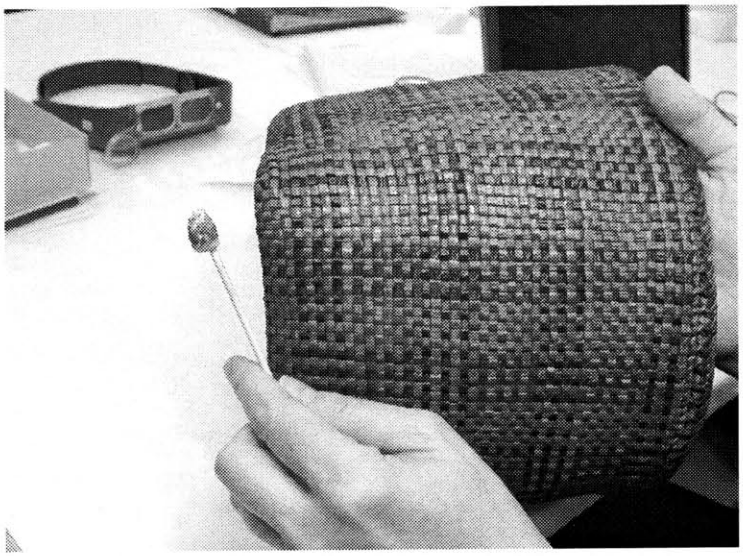


FIGURA 4.
Proceso de limpieza en seco de la superficie.

FIGURA 5.
Documentación antes del tratamiento.
Cesto Paiute Mono/California.

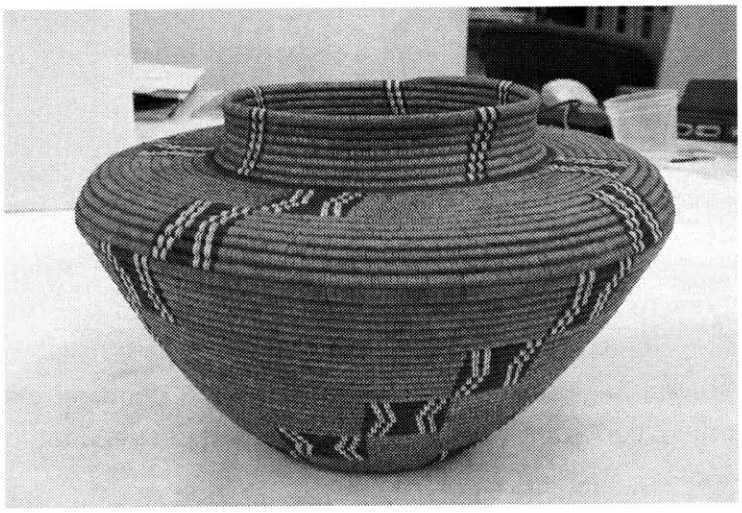


FIGURA 6.
Cesto Tulare/California.

Otra importante visita realizada en febrero, fue al museo Nacional de Historia Americana, al departamento de conservación textil donde pudimos ver el proceso de conservación que estaban realizando los conservadores con la bandera "START SPLANGED BANNER". Esto fue increíblemente sorprendente y una excelente oportunidad para aprender sobre nuevos materiales y procedimientos, incluso para introducirme en la conservación de objetos históricos y los recursos que tienen los diferentes laboratorios.

Trabajar con el staff de profesionales del NMAI me ha dado una nueva perspectiva de cómo los museos y sus colecciones pueden trabajar con el público, y la abierta relación que ellos tienen con las comunidades indígenas, a través de las consultas sobre los objetos que estarán en exhibición y los objetos que serán repatriados. Es fantástico que las colecciones del NMAI no se consideren solamente como una propiedad del museo sino como parte de la comunidad productora de los objetos.

Aprecio la ayuda y el respaldo que recibí durante las diez semanas que duró la pasantía. Esta experiencia sobrepasó mis expectativas sobre lo que esperaba aprender este invierno. Trabajar con conservadores tan acogedores y con un grupo de becarios muy motivado en la tarea y con un alto nivel profesional me ayudó a trabajar en un nivel similar. Ha sido muy gratificante ver a los conservadores y becarios del NMAI trabajar entre ellos y con los grupos indígenas para desarrollar estándares de cuidado de los objetos en el museo. Realmente agradezco la oportunidad que he tenido de trabajar en esta institución.

NOTA

[1] Este texto no es el original presentado en la ponencia, corresponde al resumen de la experiencia personal con respecto a la pasantía de conservación de cestería indígena en el NMAI.

IDENTIFICACIÓN DE FIBRAS EN MICROSCOPÍA ÓPTICA PARA PROPUESTAS DE CONSERVACIÓN TEXTIL

*María Paz Lira Eyzaguirre**

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se realizó entre enero del 2002 y marzo del 2003, en el laboratorio de análisis científico de Parks Canadá, Ontario Service Center, en la ciudad de Ottawa y en el laboratorio de conservación del Cultural Resources Center, una de las ramas del National Museum of American Indian, de la institución Smithsonian, en la ciudad de Washington.

La investigación se desarrolló en el marco de becas de pasantía en conservación, en las cuales se trabajó principalmente con material arqueológico, etnográfico e histórico, de origen orgánico y clasificaciones publicadas de Appleyard y del Instituto Textil de Manchester.

REGISTRO DE FIBRAS

El principal objetivo de este trabajo fue realizar un registro visual de fibras en microscopía óptica, usando como medio la fotografía digital y la diapositiva. En Parks Canada se seleccionaron 38 muestras de fibras de origen vegetal, animal, mineral y manufacturado, pertenecientes a los archivos de muestras permanentes del laboratorio.

Se utilizó un microscopio óptico de luz transmitida y las fotos se tomaron con aumentos de 200X, 400X, 630X y 1000X, para poder registrar diferentes características en cada aumento.

Algunas de las muestras se tiñeron con safranina para obtener un mejor contraste. En el CRC del NMAI se trabajó también con un microscopio óptico Nikon Eclipse E600 POL, de luz polarizada, el cual por sus características permitía la utilización de filtros para la obtención de contrastes.

Se analizaron 22 muestras de textiles arqueológicos chilenos, pertenecientes al Museo Regional de Rancagua y diez muestras de fibras animales y vegetales de origen chileno.

* *Licenciada en Arte y Conservadora. Directora del Centro Andino de Investigación, restauración y conservación CAIRC.*

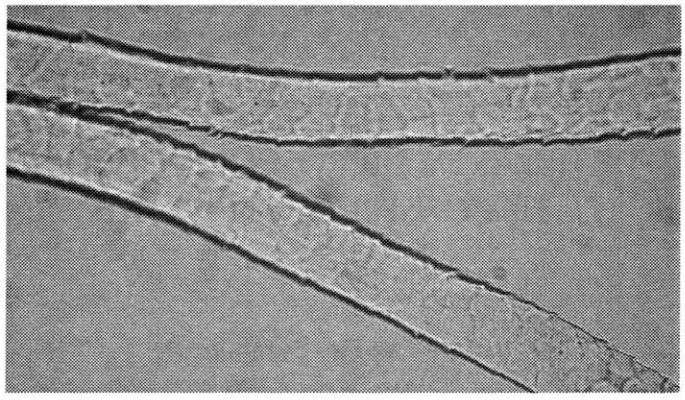


FIGURA 1.
Lana de oveja.

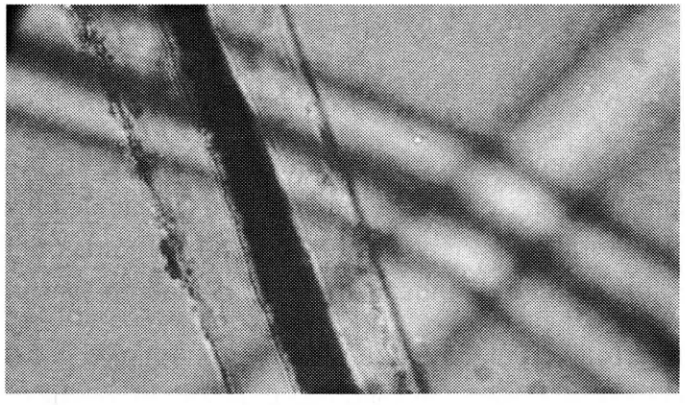


FIGURA 2.
Llama.

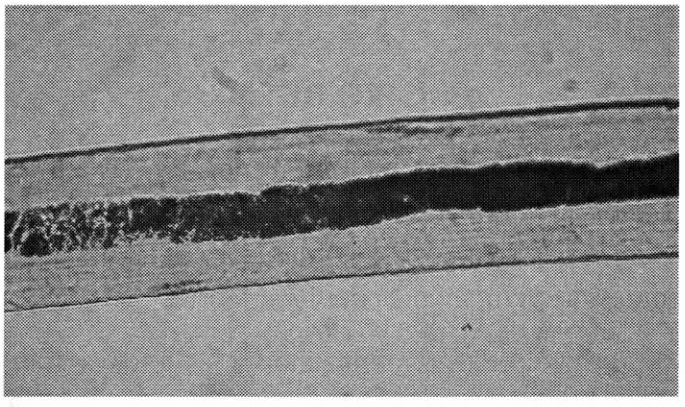


FIGURA 3.
Alpaca.

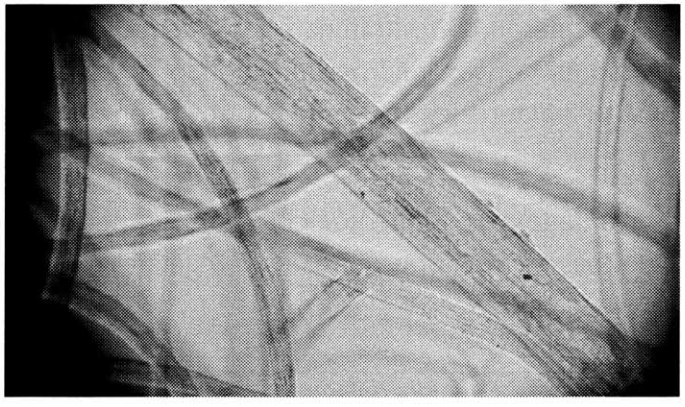


FIGURA 4.
Vicuña.

Se realizó un primer registro de imágenes tomadas de muestras originales no provenientes de objetos patrimoniales y luego, un segundo registro de fibras arqueológicas históricas y prehispánicas, para luego realizar un análisis comparativo, en base a los patrones originales.

CLASIFICACIÓN DE LAS FIBRAS

Las fibras naturales se dividen en tres grupos: fibras animales, fibras vegetales y fibras minerales. En el primer grupo están la lana y los pelos: de camello, de alpaca, de cachemira y otros animales. La seda también se clasifica como fibra de origen animal.

El grupo de fibras vegetales se divide en tres: aquellas que provienen de las semillas como el algodón, las fibras bastas como lino, cáñamo, yute y ramio y, el tercer grupo está compuesto por fibras duras como sisal, formio, henequen y manila.

Fibras de origen animal

La lana y el pelo son complejos en estructura. Están formados por un cortex de células contiguas de forma puntuda, las cuales normalmente no son visibles en microscopio óptico, este cortex está rodeado por una cutícula de escamas superpuestas. La base de cada escama está unida a la fibra y el borde superior de la escama se proyecta hacia fuera en un grado de apertura que varía según el tipo de fibra. El grado de superposición afecta el grosor total de la cutícula y este varía en fibras de diferente origen.

El diseño de las escamas varía en algunas fibras desde la raíz hasta la punta. Otras fibras presentan en el cortex un corazón hueco, llamado médula, el cual puede ser continuo o seccionado, son cavidades llenas de aire que se ven negras en microscopía óptica.

Lana de oveja: Se dividen en fina, media, basta y kemps. Son fibras de diámetro irregular con escamas muy prominentes en sus márgenes. Las finas no tienen médula, algunas medias tienen médula seccionada y las bastas o kemps puden variar desde la ausencia de médula hasta médula continua (fig. 1).

Las fibras de lana son generalmente blancas pero también hay pigmentadas. La pigmentación ocurre en forma de gránulos a veces finos y dispersos y otras veces como líneas gruesas.

En el corte transversal de la muestra de lana la forma varía de ovalada a circular. Otro detalle importante para la identificación, es que lana puede variar su aspecto al sufrir ataques de bacterias dando como resultado la apariencia de estriaciones longitudinales con la subsiguiente separación de células corticales, este cambio ocurre al final de la fibra mostrando una apariencia de escobilla.

Llama, alpaca y vicuña: Los pelos finos y medios son de diámetro regular, contornos suaves y médula seccionada. La distribución de los pigmentos puede ser dispersa o densa aunque también pueden presentarse sin pigmentación (figs. 2, 3 y 4).

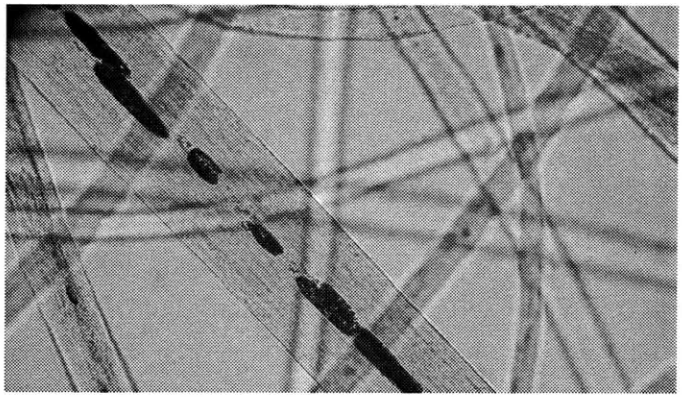


FIGURA 5.
Pelo de camello.

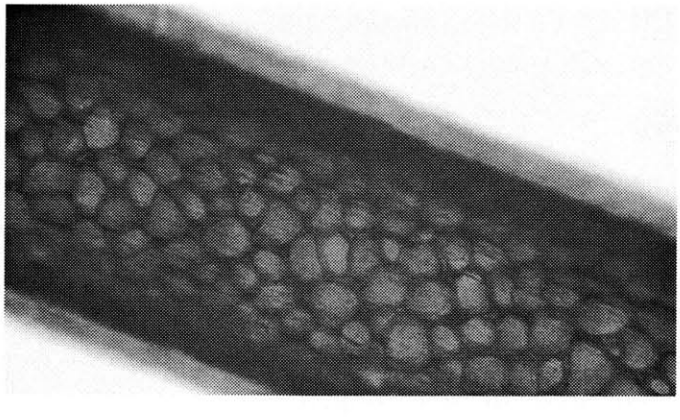


FIGURA 6.
Ciervo.

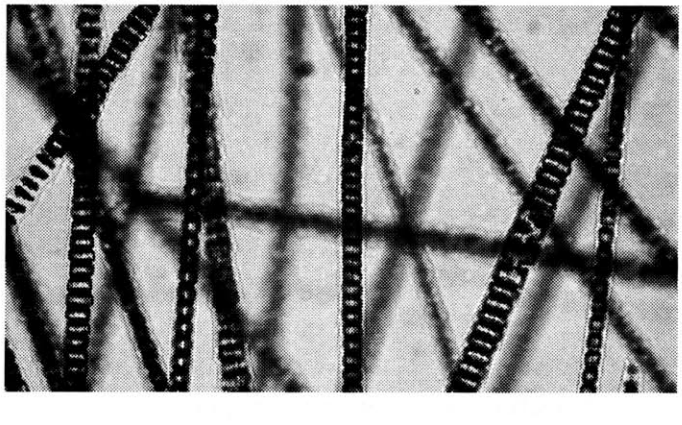


FIGURA 7.
Ratón.

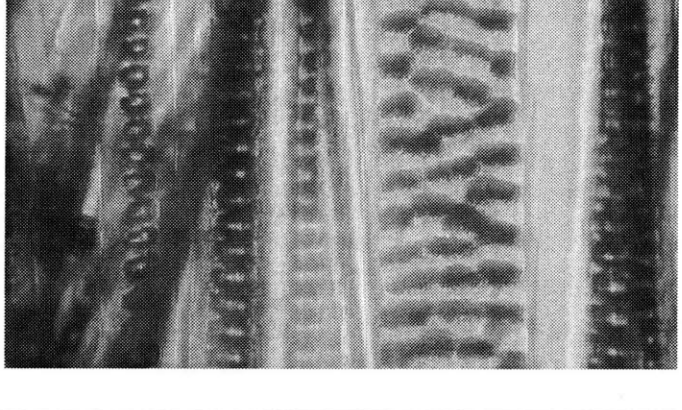


FIGURA 8.
Rata.

El corte transversal muestra un contorno que puede variar de circular a ovalado o triangular. La médula es principalmente concéntrica y puede variar de bipartita a multipartita. La cutícula es relativamente gruesa y las escamas son irregulares y suaves cerca de los márgenes.

Pelo de Camello: Se divide en dos tipos, las fibras bastas de la capa exterior y las fibras finas bajo las largas. Los pelos de camello son regulares y uniformes en diámetro. Los pelos finos no tienen médula o la tienen fragmentada y la distribución de los pigmentos es difusa. Las fibras bastas también tienen diámetro regular y médula continua y los gránulos de pigmento son generalmente grandes áreas que tienden a estar distribuídos hacia el centro de la fibra en forma más gruesa y hacia los bordes de la cutícula no hay pigmentos. En corte transversal la forma del contorno es de oval a circular y la médula también (fig. 5).

Cachemira: El pelo de la cabra de cachemira consiste en largas fibras muy finas y suaves. En cuanto al color, son blancas y grisáceas y no tienen médula. El diámetro es uniforme con escamas relativamente separadas y no muy prominentes. Las fibras bastas de cachemira también presentan un diámetro uniforme y a diferencia de las finas, éstas sí presentan médula continua o seccionada. En corte transversal el contorno se ve circular en las finas y ovalado en las bastas.

Ciervo: Diámetro relativamente regular y márgenes de las escamas prominentes tanto en las fibras finas como en las bastas. Médula fragmentada en las finas y continua en las bastas. Cutícula fina y escamas en forma de pétalos irregulares con distribución de pigmento densa (fig. 6).

Ratón: Fibra de diámetro regular a veces torcida, médula escalonada y con distribución de pigmento de disperso a denso. En corte transversal la forma varía de ovalado a óvalo achatado. Las escamas tienen forma de pétalos irregulares (fig. 7).

Rata: Fibra fina de diámetro regular con médula escalonada. Márgenes con escamas ligeramente protuberantes. Pigmentación de dispersa a muy densa. Corte transversal de forma circular a ovalada y médula concéntrica y ancha (fig. 8).

Seda: La seda en el capullo se da como dos filamentos de proteína fibroína, cubierta y unida por una segunda proteína, la sericina o goma de seda. La seda cruda utilizada en la manufactura textil está compuesta de muchos filamentos dobles continuos (fig. 9).

Fibras Vegetales

Algodón: Es una fibra formada por la elongación de una célula epidérmica simple de la semilla. Esta célula continúa su crecimiento en largo como una fina piel o cutícula para la pared celular, creciendo lo máximo que le es posible (fig. 10).

El algodón se distingue de otras fibras textiles por el brillo que mantiene bajo el microscopio. Otra característica de identificación es que las fibras no son uniformes en largo y diámetro.

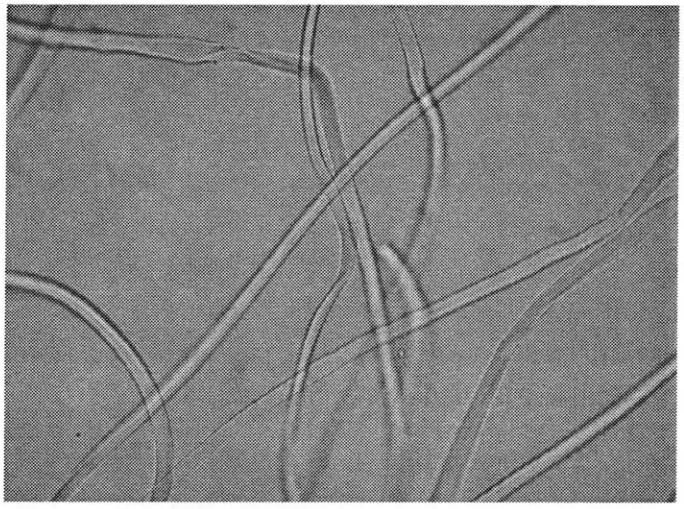


FIGURA 9.
Seda.

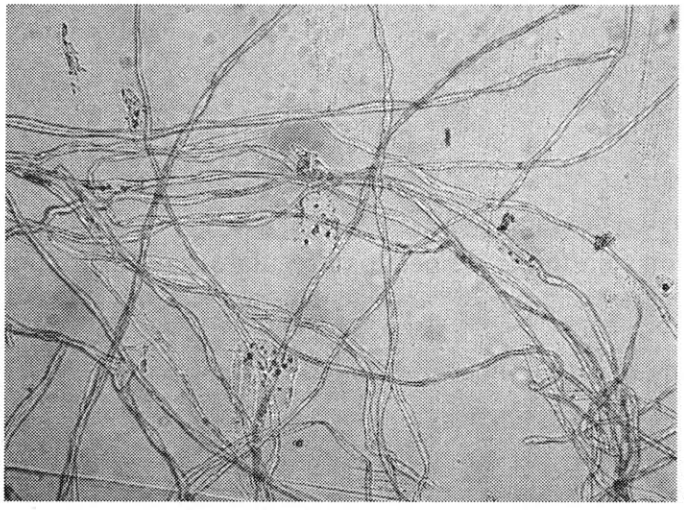


FIGURA 10.
Algodón.

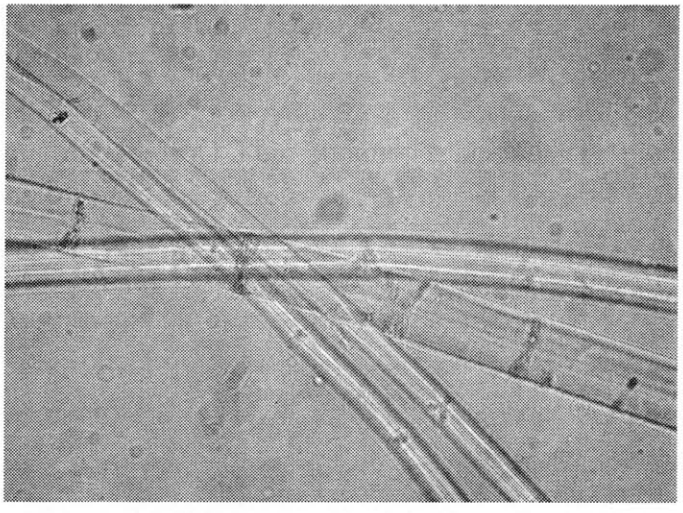


FIGURA 11.
Lino.

Las Fibras Bastas

En botánica el termino basto es sinónimo de Pholem, el tejido vascular conductor del alimento en las plantas. En el ámbito comercial el termino fibras bastas se refiere a aquellas fibras obtenidas del cortex y del percycle adheridos al polen. Estas fibras se obtienen de los tallos de varias dicotiledóneas. Las fibras bastas comercializadas están compuestas por células elongadas y de paredes gruesas. Unidas entre sus terminaciones y sus lados, formando filamentos a lo largo del tallo.

Lino: Se obtiene del tallo de la planta Linum usitatissimum. El número de manojos de fibras en el tallo varía de 15 a 40 y cada manojo contiene entre 12 y 40 fibras. Las fibras consisten en células puntiagudas con gruesas paredes y presencia de dislocaciones transversales generalmente en forma de X (fig. 11).

Cáñamo: Proviene del tallo de la planta Cannabis Sativa y es cercano al lino. Presenta marcas de dislocaciones transversales a intervalos frecuentes a lo largo de cada fibra. En corte transversal se presentan agrupadas en manojos con forma ovalada irregular.

Yute: La fibra se obtiene de dos plantas Corchorus capsularis y Corchorus aleatorius de la familia botánica Tiliaceae. La fibra descansa a lo largo del tallo de la planta en forma de un compuesto Meshwork anular de más de un nivel de fibras. Tienen una gruesa pared celular simple de células poligonales, cada una con un canal central o lumen. Estas son fibras que contienen un nivel relativamente alto de lignina.

Ramio: Se obtiene del tallo de la planta Bohemaria nivea Gaud. Especialmente de la variedad tenacísima. Las fibras son de paredes gruesas y achatadas en corte transversal y presentan una tendencia a rajaduras radiales a partir del centro. También presenta marcas de dislocación transversal a intervalos frecuentes a lo largo de la fibra.

Sisal: Se obtiene exclusivamente de las hojas de la Agave sisalana Perrine. En corte transversal presentan forma poligonal y paredes gruesas. La vista longitudinal presenta a la fibra agrupada en manojos.

Formio: Se obtiene de las hojas de la planta Phormium tenax Frost, observada al microscopio es relativamente similar al sisal pero en el corte transversal se puede observar una forma más redonda o poligonal con un pequeño lumen.

Fibras Minerales

Asbestos: Este es un término genérico convenido para denominar a una serie de fibras cristalinas de silicatos inorgánicos. Los asbestos se pueden dividir en dos grupos: los serpentine y los amphibole. Esta muestra corresponde al asbesto de Crisolite del grupo serpentine. Es un magnesio de silicato hidratado. Es flexible, resistente al calor, fuerte y resistente a los álcalis. Presentan una estructura fibrilar y en el corte transversal planos espiralados.

Problemas de deterioro

Además de la identificación de las fibras, las microfotografías pueden permitir indagar sobre los diferentes daños que sufre un textil, desde su crecimiento como fibra hasta los daños post excavación. La información sobre un textil a partir del análisis de su fibra puede entregar importantes datos para determinar el tratamiento más adecuado para su conservación. La toma de muestras es una parte importante en este proceso. El tamaño de las muestras ha disminuido considerablemente y ya no se pueden considerar destructivas dado que la pérdida es casi imperceptible.

Los materiales textiles naturales son vulnerables a daños y degradación, sólo con tres semanas de entierro en un terreno húmedo y biológicamente activo a 20 grados, es suficiente para reducir las telas de algodón o lana a un estado de fragilidad en que ellas se desintegrarían bajo su propio peso.

Sin embargo, la potencia de la mayoría de los agentes biológicos es virtualmente eliminada cuando persisten condiciones como la ausencia de agua, temperaturas bajo los 5 grados y ausencia de oxígeno. Un ejemplo de esto son los textiles arqueológicos de norte de Chile. Muchas de las diferentes formas de daños, producen cambios morfológicos, lo cual dificulta su identificación.

El algodón y gran parte de las fibras vegetales están protegidas de la luz durante su crecimiento, lo cual no ocurre con las fibras animales que crecen expuestas a los rayos ultravioleta. Fibras como el lino, el cáñamo, el yute y el ramio entre otros se pueden dañar durante el proceso de extracción del tallo de la planta. En el caso de la seda las características específicas dependen de la dieta alimentaria de la larva. Estos se denominan daños de crecimiento y es muy difícil controlarlos.

Los métodos manuales de manufactura son los que provocan menos daño mecánico. La mayor parte de los daños son el resultados de los procesos de manufactura y tratamientos específicos como aplicación de mordientes de hierro en fibras proteicas, acelerando la foto degradación.

CONCLUSIÓN

Los procedimientos de análisis de textiles y propuestas de tratamiento de conservación, deben realizarse en forma integrada e interdisciplinaria. La realización de análisis científicos en objetos arqueológicos está más asociada a la búsqueda de información relevante sobre el pasado de la pieza (datación o asociación de elementos) que al futuro de la misma, o sea a su conservación como objeto patrimonial. Esto se debe a la falta de infraestructura adecuada en los centros y laboratorios de conservación en los museos de Chile, a la dificultad de contar con los recursos económicos para hacer los análisis en laboratorios privados o del extranjero y a la falta de formación en el área, por parte de los conservadores. Felizmente esta situación se está revirtiendo y actualmente tenemos mayor acceso a estos análisis.

CONFRONTANDO MIRADAS: LOS INCAS Y UNA PINTORA EUROPEA EN EL MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ROSARIO

*Inés Maldonado**

El Museo Histórico de Rosario, inaugurado el 8 de julio de 1939, tiene un singular privilegio: la colección incorporada en los primeros tres años, de honda raigambre americanista, tiene una buena representación de textiles prehispánicos del tiempo de los incas y por otra parte, tres pinturas de Léonie Matthis sobre el Cuzco, realizadas casi en el mismo momento de la inauguración del museo.

Como todo museo es hijo de su historia, el de Rosario refleja, en la formación de sus colecciones, la imagen del mundo que se intenta representar, en este caso la imagen de América. En este sentido es una manifestación tardía de la tendencia americanista que había cobrado importancia en Argentina alrededor de la celebración del Centenario (1910), uno de cuyos principales exponentes fue Ricardo Rojas, quien revitaliza la mirada hacia los incas. Su expresión local podemos encontrarla en la revista "El Círculo" (1919-25) que emprendía una búsqueda de identidad para Rosario frente al cosmopolitismo de Buenos Aires. Ángel Guido, uno de los responsables de la revista, fue luego colaborador incansable en la formación del patrimonio del museo, definió su alcance americano, debido a su acercamiento a países andinos, en especial Perú y Bolivia.

Nos preguntamos a qué obedecía la reunión de esas colecciones del mundo andino. Rosario, que carecía de civilizaciones indígenas comparables a la incaica, buscó su patrimonio arqueológico en la región andina, tratando de asirse de una prosapia indígena más propia de las provincias del noroeste que del litoral (Armando 2002: 9). Era también la época del coleccionismo de objetos bellos, que coincidió con la salida de grandes colecciones de Perú, sin ningún tipo de documentación sobre sitios arqueológicos y contextos. También debemos relacionar esta época con el estado de los estudios de la disciplina arqueológica (Armando y Fantoni 1996: 2).

LÉONIE MATTHIS

Léonie Matthis (1883-1952), pintora francesa, arribó a la Argentina en 1912, donde vivió hasta su muerte.

* *Profesora de Historia. Museo Histórico Provincial de Rosario.*

Entre sus pinturas de carácter histórico podemos citar las series sobre el Buenos Aires colonial, la ciudad en la época de Rosas y las Misiones Jesuíticas. Realizó numerosos viajes al interior del país, en especial al noroeste.

En 1939 viajó a Bolivia y Perú. De su viaje al Cuzco dejó plasmada su especial visión del mundo incaico en sus interpretaciones de diferentes momentos de su fiesta mayor, el Inti Raymi. Estos cuadros, llamados por ella misma reconstrucciones, fueron presentados en Buenos Aires bajo el título "Un viaje al país de los Incas" Cuzco en el presente y evocaciones de su pasado imperial.

En la sección evocaciones del Cuzco Imperial se exponían los cuadros:
1. El templo del sol (reconstrucción)
2. Koricancha – Raymi (reconstrucción)
3. Huaccaipata – Inti Raymi (reconstrucción)

En la sección Cuzco actual, entre otros:
4. Saccsahuamán (ruinas)
17. Desde Machu Pichu

La exposición también comprendía secciones sobre Potosí, La Quiaca y Tilcara.

En 1941 se realizó otra exposición en Buenos Aires y luego una en Rosario y entonces los cuadros fueron adquiridos para el Museo Histórico.

Pensamos que estos cuadros del Cuzco Imperial constituyen una sucesión de los eventos más importantes que tenían lugar en el Cuzco durante la Fiesta del Sol que se celebraba en el solsticio de invierno. En el año 1939 la artista no tuvo oportunidad de ser espectadora del Inti Raymi, ya que esta festividad fue restablecida en 1941.

LO MIRADO Y LO LEÍDO

Nuestro objetivo era indagar sobre la documentación en que se basó su obra. En todas sus representaciones históricas la pintora se propuso estudiar el pasado, su reconstrucción y su evocación, para lograrlo recorrió archivos, bibliotecas y museos, otorgándole un significativo valor documental a su obra.

Hemos tenido oportunidad de consultar el cuaderno de apuntes de su viaje a Cuzco. En este cuaderno menciona un "Manuscrito Pachacuti, dibujo del altar mayor del Templo del Sol del Cuzco". No podemos precisar si ella consultó este manuscrito en un archivo. El libro fue publicado en Madrid en 1879 y la edición peruana en 1927, de manera que pudo consultarlo en Buenos Aires, donde estaba relacionada con un grupo de prestigiosos intelectuales entre los cuales se encontraba Ricardo Rojas, que para la época previa a su viaje a Cuzco, ya había publicado buena parte de su obra. Es muy probable que él le haya aconsejado sobre las lecturas para documentarse.

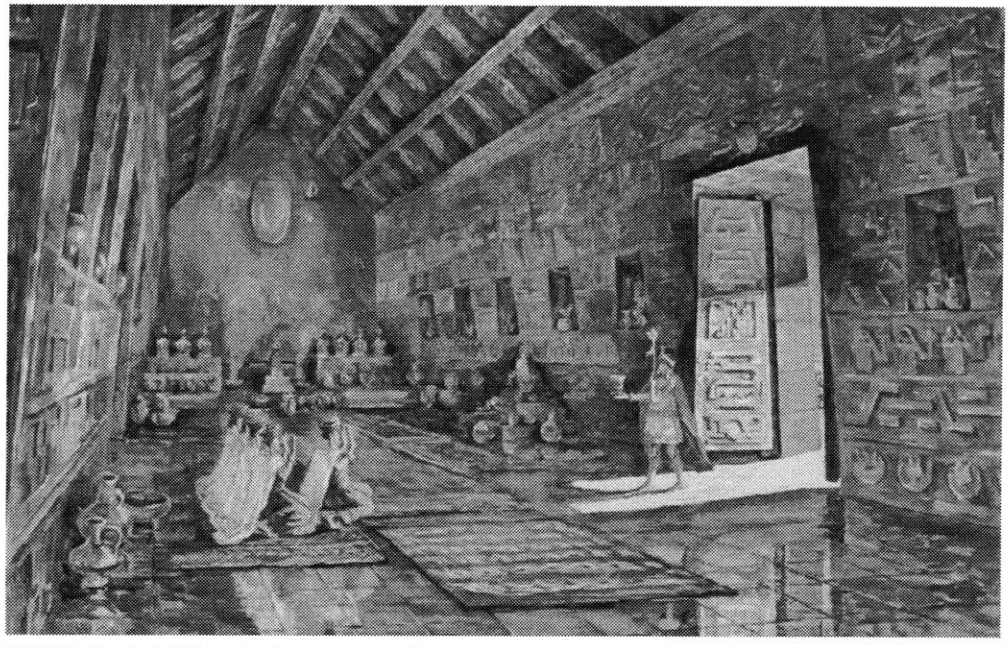


FIGURA 3. Templo del Sol, interior. Cuzco. Léonie Matthis.

FIGURA 4. Detalle: el Inca hace su entrada en el recinto sagrado.

En su cuaderno también hay una mención a Felipe Guaman Poma de Ayala. La primera publicación de Nueva Corónica y Buen Gobierno data de 1936. Es posible que no haya tenido en sus manos la obra completa, porque sus cuadros, en lo que se refiere a la vestimenta incaica, no tienen relación con los dibujos de Guaman Poma. Levillier publicó en 1936 su libro sobre Don Francisco de Toledo (Levillier 1935: 437-439) donde reproduce algunos de los dibujos de Guaman Poma, entre ellos el plano del Cuzco que probablemente consultó para su cuadro sobre la Plaza de Haucaipata. En el plano de Guaman Poma la plaza está dividida por una arquería sobre el canalizado río Huatanay, agregado de la época colonial.

El libro de José Imbelloni, Pachacuti IX, fue publicado en 1946, de manera que no pudo consultarlo. Nos tenemos que remitir a los cronistas, en especial Garcilaso de la Vega en una edición anterior a la de 1943, que fuera prologado por Ricardo Rojas. Sus pinturas sobre la Fiesta del Sol parecieran una ilustración de la crónica de Garcilaso.

En sus cuadernos del viaje a Cuzco vemos diseños de la plaza del Cuzco, dibujos de incas con detalles de la vestimenta, bocetos de sus cuadros, detalles arquitectónicos de Cuzco y de Machu Pichu, dibujos de keros, aríbalos y frisos que luego aplicó en su Interior del Templo del Sol.

En su estadía en el Cuzco debe haber observado algunas pinturas sobre los incas, como la del templo de la Compañía, y también algunos de los cuadros sobre la dinastía de los incas.

Es interesante hacer esta confrontación, ya que en el momento que ella estaba en Cuzco se inauguraba el Museo de Rosario con una exposición de los textiles prehispánicos en su sala de Arte Americano. Su acervo, de alrededor de doscientos nueve textiles del área andina central, se puede considerar una de las colecciones más importantes del interior del país. Los textiles incaicos son una buena representación de la colección textil, es el conjunto de piezas mejor identificadas gracias a sus diseños. Pero no siempre fue así, pues cuando llegaron al museo muy pocos fueron clasificados como tejidos incaicos y sus datos de procedencia eran ambiguos. A partir de los trabajos de conservación y catalogación emprendidos, hemos podido identificar claramente veinte textiles incaicos, de los cuales cuatro son túnicas completas, una con banda de tocapus y otra con banda de diamantes, dos bandas de diamantes, bolsas coqueras y otros fragmentos. Ha sido nuestra preocupación desde que comenzamos el trabajo con la colección textil conocer cuál fue la fuente en que se basaron los responsables del área para hacer la clasificación de los textiles.

MOMENTOS DE LA FIESTA DEL SOL. RECONSTRUCCIONES

La descripción de los cuadros la haremos en el orden que pensamos deben tener de acuerdo a los distintos momentos del desarrollo de la Fiesta del Sol que ilustran.

Plaza de Haucaipata - Inti Raymi
Gouache de Léonie Matthis
Dimensiones: 152 x 60
Año 1939

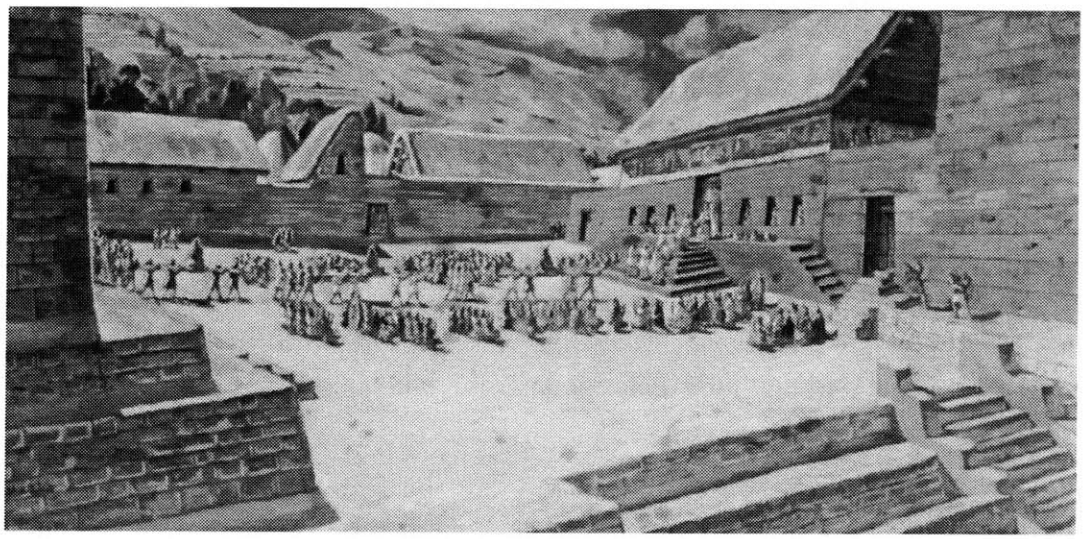


FIGURA 5. Koricancha. Inti Raymi. Cuzco. Léonie Matthis.

FIGURA 6. Detalle: las momias de los antepasados de los incas llevadas en andas al Templo del Sol.

El cuadro muestra la Plaza de Haucaipata (adoptamos la escritura de Garcilaso en su glosario y la denominación oficial en el Cuzco) en el momento de la salida del sol el día de la fiesta más importante que se celebraba en el Cuzco (fig. 1). La fiesta se realizaba cuando el sol se aleja más hacia el norte y pareciera que va a abandonar a los seres humanos. En la noche más larga del año, que coincide con el comienzo del invierno, el pueblo reunido en la plaza principal del Cuzco, esperaba el alba y saludaba alborozado cuando los primeros rayos del sol alumbraban las montañas que rodean la capital imperial. Por eso la plaza se la llama Haucaipata, es decir, el grito, en conmemoración del grito de júbilo que saludaba al sol.

La plaza luce con las dimensiones y los edificios que suponemos tenía en tiempo de los incas. En esta pintura, que tiene una vista panorámica de la plaza, la artista ha eliminado todo vestigio de construcción española y, en base a los muros que quedan de la arquitectura incaica, ha reconstruido la ciudad imperial. En esto procedió exactamente a su afirmación: *¿Tenéis que reproducir arquitectura? Buscad por todas partes lo que subsiste de ella* (Gutiérrez Zaldívar 1992:76). Sobre una plataforma de la plaza hacia el este, se pueden ver las momias reales que eran sacadas de su lugar, el templo del sol, para participar de la fiesta.

Según Garcilaso, la fiesta se celebraba pasado el solsticio de junio y estaba precedida por un ayuno riguroso de tres días (Garcilaso 1950:46-47). El día de la fiesta, al amanecer, salía el Inca acompañado de toda su parentela a la plaza mayor de la ciudad que llaman Haucaipata. Allí esperaban que saliese el sol. El pueblo reunido y los que habían llegado de todas partes del imperio, miraban hacia oriente y cuando el sol asomaba, todos en cuclillas, con los brazos abiertos y las manos alzadas le adoraban. El Inca parado sobre el ushnu tapizado con tejidos, ofrecía el vaso de oro al sol (fig. 2). Este es el momento captado por el cuadro. No se puede apreciar en detalle la vestimenta del Inca, sólo se vislumbra la mascaypacha, el unku y la llakolla o capa roja.

Templo del Sol, Interior. Cuzco
Gouache de Léonie Matthis
Dimensiones: 108 x 73
Año: 1939
El cuadro muestra el interior del templo del sol en el momento que el Inca hace su entrada, siguiendo el relato de Garcilaso de la Vega sobre el Inti Raymi. La luz de la mañana entra por la puerta del este e ilumina la escena (fig. 3). Este interior es una reconstrucción basada en fuentes coloniales. En este caso es evidente por la incorporación del dibujo cosmogónico de Santacruz Pachacuti (Santillán, Valera y Santacruz Pachacuti 1950:226). La artista para hacer su composición cambió la orientación del altar, pues según Prescott el altar estaba hacia el oeste y recibía de lleno los primeros rayos del sol (Prescott 1847: 62). Frente al altar se perciben los bultos reales (las momias de los antepasados que habíamos visto en el cuadro anterior en la plaza, posiblemente copias). El templo está cubierto de planchas de oro y se pueden apreciar ánforas en el piso, el autor mencionado precedentemente dice que había doce de estas grandes vasijas. El interior está cubierto de textiles y vemos a la derecha a cinco persona-

jes en cuclillas, saludando al Inca que hace su entrada por la puerta del este. Estos personajes están descalzos, al igual que el Inca; todos debían entrar descalzos al recinto sagrado. Los cinco personajes portan un tocado que es característico de las representaciones de las dinastías de los Incas, las llakollas o capas son de color blanco y tiene pinceladas rojas que recuerdan las pinturas que llevan flores de ñuqchu.

El Inca entra en el recinto sagrado portando en la mano derecha el vaso de oro, un kero y en la otra el cetro (fig. 4). Su tocado está compuesto por la mascaypacha roja y el llautu; su unku es blanco con pinceladas que denotarían una banda de cintura de tocapus y otra banda en el orillo inferior, esquema b, e y f según Isabel Iriarte (Iriarte 1993: 59-60). Tiene mascarones en rodillas y hombros.

Koricancha. Inti Raymi. Cuzco
Gouache de Léonie Matthis
Dimensiones: 120 x 66
Año: 1939
Cuando el sol comienza a declinar, las momias de los antepasados de los incas regresan al Templo del Sol, llevadas en andas y adoradas por los presentes en la ceremonia (fig. 5). El Templo del Sol que se observa a la derecha presenta un friso de chapas de oro. En la puerta del Templo del Sol espera el Inca, rodeado por las ofrendas traídas por los curacas y ahora vistiendo una capa blanca. Los bultos de los antepasados están cubiertos de tejidos y sentados en sus tianas (fig. 6).

Este cuadro fue reproducido por Imbelloni con la siguiente leyenda:
"Los 'bultos' reales, llevados en andas en solemne procesión y adorados por el pueblo, para ser depositados en los nichos del interior del Qorikancha. Ellos regresan de la plaza grande, o Wakaypata, donde quedaron expuestos en la gradería del recinto, o kancha de Wiracocha, durante la máxima festividad que se celebraba en junio, el día del solsticio de invierno (Inti-Raymi). La escena, el paisaje y la arquitectura son tantos aciertos de la ilustre pintora Léonie Matthis (1940) artista que en sus reconstrucciones procede por el más riguroso método arqueológico". (Imbelloni 1946: 188).

El carácter documental de la obra de Léonie Matthis se vió reforzado por la inclusión de los cuadros del Cuzco Imperial en la Sala de Arte Americano del Museo, donde se exponía la colección arqueológica. Los cuadros fueron "redescubiertos" cuando en 1992, en ocasión de conmemorarse el 50º aniversario de su muerte, se hizo una exposición de sus obras, que incluía además de los cuadros aquí descriptos, series sobre las Misiones Jesuíticas, la Plaza de Mayo de Rosario, Buenos Aires en la época de Rosas y Santa Fe. Su valor documental, el fuerte impacto visual de estas imágenes que reflejan tan bien la grandiosidad de los paisajes americanos, se manifestó en una muestra temporal sobre instrumentos musicales, donde se expuso el cuadro de la Plaza de Haucaipata para mostrar la fiesta del Inti Raymi como una síntesis de los rituales y festividades que se celebraban en el mundo andino.

En la actualidad este cuadro se exhibe en la remodelada Sala de América Indígena, en el sector dedicado al Tawantinsuyu.

BIBLIOGRAFÍA

ARMANDO, ADRIANA B., 2002. Ángel Guido: conquistas europeas, reconquistas americanas. II Jornadas Nacionales Espacio, Memoria, Identidad. Universidad Nacional de Rosario.

ARMANDO, ADRIANA Y GUILLERMO FANTONI, 1996. "Recuperaciones del mundo andino en el arte argentino de los años '20". Documento de trabajo, mimeo.

GARCILASO DE LA VEGA, INCA, 1943. Comentarios reales de los incas. Tomo II. Emecé Editores S.A. Buenos Aires.

GUTIERREZ ZALDIVAR, IGNACIO, 1992. Léonie Matthis. Zurbarán Ediciones. Buenos Aires.

IMBELLONI, JOSÉ, 1946. Pachacuti IX (El Inkario Crítico). Editorial Humanior. Buenos Aires.

IRIARTE, ISABEL, 1993. Las túnicas incas en la pintura colonial. Urbano, Enrique, comp.. Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra. Centro de Estudios regionales andinos "Bartolomé de las Casas". Cuzco, Perú.

LEVILLIER, ROBERTO, 1935. Don Francisco de Toledo. Supremo Organizador del Perú. Biblioteca del Congreso Argentino. Buenos Aires.

PRESCOTT, GUILLERMO H.(1847). Historia de la conquista del Perú. Ediciones Mercurio, Madrid.

SANTILLÁN, FERNANDO DE, BLAS VALERA Y JOAN DE SANTACRUZ PACHACUTI, 1950. Tres relaciones de Antigüedades Peruanas. Editorial Guarania. Paraguay.

TEXTILES ANDINOS, CUESTIONES SOBRE IDENTIDAD Y PATRIMONIO*

*Luis Massa***

"El "logos" de la poesía cobra su fuerza en
los peligrosos límites en que la luz se disuelve
en las tinieblas más allá de lo inteligible."
María Zambrano

Es difícil, en el marco de esta era de crisis de identidades, en la que adolecemos aparentemente de determinismos condicionantes creíbles, oscilando entre vaivenes doctrinales que conforman un caldo de intereses encontrados y donde la desidia postmoderna pareciera querer universalizarse; encontrar una aproximación "definitiva" a la cuestión del patrimonio y de la **identidad** latinoamericana. Aprovechando la posibilidad que nos otorga este tiempo de cuestionamientos es que planteo este escrito.

Ticio Escobar, nos propone cambiar el concepto de identidad-sustancia por el de identidad-constructo... Las nuevas identidades no solo aparecen desprovistas de espesor metafísico, también lo hacen despojadas de su áurea épica, no existiendo a su entender "identidades esenciales que actúen como motores de la historia".

Nos plantea que "los perfiles de las identidades titubean, ya no recortando sujetos de posiciones prefijadas sino que señalan a menudo desplazamientos y tránsitos".

Una alternativa inicial es considerar si continuamos optando por el camino de la necesidad o si optamos por el de la contingencia.

Occidente opta por el de la necesidad, o sea por lo universal y necesario, por lo tanto el lenguaje se convierte en esto universal e indiscutible dejando de lado la contingencia de la finitud humana, del continuo devenir y del movimiento. Privilegia la apariencia, lo idéntico, lo igual, lo inmutable, lo ingénito, lo imperecedero, en otras palabras: el ser, lo necesario. Que sería lo perfecto, lo que no tiene vida. Deja de lado lo contingente, lo que no es, o sea lo que no es idéntico. La identidad para occidente está sostenida por el ser, considerando que más idéntico es lo que no cambia pues el cambio atentaría contra la identidad. Convirtiendo al lenguaje en una herramienta universal donde los términos están aquietados, son sustanciales como las identidades, nosotros lo pensamos como tal.

* *Este trabajo es un texto abreviado del original, aún no publicado. Noviembre 2003.*

** *Investigador independiente, paracas@ba.net*

Tomamos como válido lo categórico que es fijo e inmutable y "sirve" para después, no lo contingente que puede dejar de ser y por eso le restamos valor.

Una realidad que es totalmente particular, nosotros tratamos de tomarla con una herramienta que es universal (el saber categórico) configurando así una discrepancia básica.

Intento deshacer esta visión occidental, en un primer momento, pero a lo largo de mi discurso mi lenguaje me devuelve sin proponérmelo al principio de necesidad, pues en parte pertenezco a esta visión por formación.

La realidad cambia, está en un constante fluir y la identidad por lo tanto no sería una cuestión del ser, sino de cómo uno concibe las cosas, es fruto de la construcción humana.

Esto nos plantea la posibilidad de buscar distintas maneras de expresión, otros lenguajes en el hombre que tengan que ver con lo contingente, que se aproxima más a lo humano que lo necesario.

La identidad es un constante juego, una red, un cruce de subjetividades al que podemos recortar llegando a ciertos factores comunes, nudos que provocan densidades de homogeneidad creyendo lograr cierta sustancialidad.

Ya no existen identidades esenciales-sustancia, lo sustancial es inmutable, fijo. Podríamos definir a la identidad como un ***transcurso.***

La identidad-transcurso, constructo como la denomina Escobar denota dinámica, es lúdica.

El sujeto que en la modernidad se entroniza como el centro conocedor ante el cual todo lo que se le enfrenta debe sometérsele, está hoy en cuestionamiento y esta categorización se desustancializa.

¿Es la identidad andina algo ajeno a lo latinoamericano, como parece ser descripta y analizada por corrientes de pensamiento impropias?

¿No es acaso ésta, el axis referencial, no revelado aún, sobre el que transcurren discursos milenarios en pleno desarrollo y al que se han ido y se irán acoplando nuevas experiencias?

Es el carácter incluyente de lo andino materia esencial de estos espacios de identidad.

Escritura, texto, textil... es consabida su relación etimológica y la asociación *íntima entre* textil y poesía *es referida en diferentes idiomas y culturas.*

Y precisamente es la poesía el lugar donde la palabra se dice antes de significarse (María Zambrano). Porque al significarse la palabra se aquieta, se solidifica y entra en la relación unívoca, racional, unidireccional del mundo lógico quitándole en esta ambigüedad la posibilidad polívoca del pensamiento mágico-narrativo, de lo fluido, de lo múltiple, de lo abierto.

Si entendemos al textil como en lenguaje podemos otorgarle los caracteres de una lengua, es este caso **viva,** como tal expuesta a cambios semánticos, sintácticos, morfológicos, etc.

En la cultura judeo cristiana, el principio es el verbo, el Verbo es Dios, la Palabra. Mientras que los andinos, como nos dice Rodolfo Kush hacen poco uso de la palabra hablada. Siendo la música, la danza y el tejido medios expresivos tan o más potentes que sus dos lenguas principales, el quechua y el aymara.

Este hecho dificulta la necesidad de occidente de significar, de construirle un significado a la cultura andina. Que se preserva en esta movilidad vital y se nos oculta ante la imposibilidad de virar en el enfoque.

Desprendernos de esa necesidad de legitimar desde parámetros del saber lógico racional para adentrarnos en la aventura de saber cómo y hasta dónde es posible pensar de otro modo, tal como nos lo plantea Foucault, es parte del desafío al que intento nos expongamos.

Ver a lo andino no como algo que tenemos que conciliar desde lo externo.. como lo otro... sino que está en nosotros, tenemos que asumirlo, **in-**corporarlo.

Como nos dice Emanuel Amodio: para esta compleja elaboración, en la cual el significado de un sistema se transforma en significante de otro, parece valer lo que Roland Barthes afirma al referirse sobre el proceso de denotación y connotación (ampliando la idea propuesta en los Prolegomena de Hjelmslev): que a partir del "sistema real" de significación, se produce un segundo sistema que se llama "denotación: metalenguaje" sobre el cual, una vez más, es elaborado un tercer sistema, el de la "connotación", que se puede definir como el desarrollo de un sistema de sentidos segundos, sistema parásito, por así decir, de la lengua propiamente dicha; este sistema segundo es él también una "lengua", en relación a la cual se desarrollan hechos de palabra, idiolectos y estructuras dobles.

Rowe propone la figura de los poetas escaldos, para leer los diseños de Chavín. "Los kenningar" quienes al decir borgeano, fueron el primer deliberado goce verbal de una literatura instintiva, recortaron y sustituyeron sus versos para conservar el ritmo compositivo que les impedía una métrica rigurosa, haciendo uso de sinécdoques. Estas equivalencias como así también las metáforas y las metonimias le otorgan al lenguaje una ductilidad que se adapta a la plástica constructiva.

De la misma forma en la iconografía Chavín se desconstruyen, sintetizan y reconstruyen imágenes, respondiendo a un parámetro que ignoramos.

Desconocemos su imaginario social, desconocemos su práctica social discursiva. Únicamente nos aproximamos, desde una lectura gestora de un sistema segundo de significación.

Dentro de la tejeduría andina podríamos encontrar además otros paralelos gramáticos con neologismos, costumbrismos y hasta vulgarismos...

Este discurso textil transcurre entre zonas de pampa, kata (llano) que podríamos comparar con los silencios de una composición musical, zonas de bandas conocidas como listas, e imágenes de mayor definición en el diseño llamadas *pallay.*

Conformando unidades expresivas gráficas de concepción estructural textil que podríamos denominar "textilemas". Cada uno de estos bloques semánticos comprenden una gama de

significantes. Enigmas ideográficos, figuras, símbolos que conllevan un lema o sea por definición: un "emblema".

En el intento de decodificar estos elementos, surge un producto de nuestra interpretación, originamos un metalenguaje (lo que nosotros decimos que el diseño dice). Simplemente nos aproximamos a una expresión, siendo simultáneamente parte con ella en esa dinámica semiótica interpelativa.

Signos, símbolos, "palabras", "notas", iconos; manifiestos desde técnicas y materiales específicos nos hablan, nos remiten a determinados pasajes de la historia, le otorgan al textil referencia social, cultural, plástica. Conforman identidad.

Al intentar interpretar, decodificar, preservar o resguardar este patrimonio, practicamos cortes tangenciales en el transcurso de la identidad.

Estos estratos son elementos de un proceso que fluye donde nuestra participación es también transitoria.

Recién cité la palabra icono, para alguno de ustedes pudo haber sonado molesta, discordante, impropia y hasta cacofónica.

El término icono proviene del griego y es grave, aunque es común la tendencia a esdrujulizarlo. Así nuestra concepción de lo correcto se fundamenta muchas veces en la experiencia, que tras repeticiones pareciera marcar el orden de lo lógico-verdadero.

Lo mismo vale para las normas de diseño.

Cuando años atrás se produce el accidente del transbordador espacial, los investigadores se preguntaron por qué la forma y el tamaño de esos dos grandes cohetes que van unidos a los lados del tanque principal de combustible. Son los llamados SRB (Solid Rocket Boosters). Construidos por Thiokol en UTHA deben viajar hasta el lugar de lanzamiento por tren. La línea férrea viaja por un túnel en las montañas, este hecho y la trocha del ferrocarril limitaron el diseño.

El ancho de la vía de los ferrocarriles en EE.UU. es de 143.5 cm. (4 pies y 8.5 pulgadas).

Un número bastante particular, repetición del usado durante siglos en Inglaterra siguiendo las plantillas de distancia entre ejes de los carruajes que a su vez respondían a la necesidad de andar las huellas de los caminos trazados por los romanos cientos de años atrás, quienes proyectaron esas medidas considerando la suma de la medida de dos traseros de caballo.

El diseño, como la identidad, muta,

nos antecede, acompaña y nos sucederá.

Sin andamiajes causales evidentes, sino como formas surgentes ganadas desde una centralidad desconocida.

La capacidad narrativa del textil nos propone la siguiente interrogante:

¿deben existir hoy, patrones rígidos sobre lo que se debiera estar tejiendo?

Desde Chavín, el intervencionismo directriz en el tema, forma parte de la dinámica del proceso con mayor o menor ingerencia de acuerdo a los diferentes períodos históricos.

Actualmente estamos interviniendo intentando "rescatar" valores tradicionales en distintas comunidades, esta intervención, entiendo muchas veces honesta, actúa como una nueva ola directiva, orientadora.

Sucede con parte de los Jalca y los Tarabuco en Bolivia, o en Chinchero, Pitumarca, Chahuaitiri en Perú. Comunidades de centenaria tradición textil comprometidas hoy parcialmente en proyectos de recuperación de técnicas, revisión de materiales y experiencias tintóreas e **iconográficas.**

No hay identidades, fijas, quietas, esenciales, no podemos por lo tanto creer que podemos ayudar a rescatar lo esencial. Porque lo esencial no es algo fijo inmutable a ser salvado.

No somos rescatadores sino que participamos dejándolo ser a lo andino, incluyéndonos, escapando así del discurso lineal-lógico.

No hay una identidad sustancial metafísica, no hay una esencia fija, quieta, la esencia andina está viva y jugando en danza pro-vocativa.

Ingenuo sería creer que estamos rescatando la "tradición" para volverla al camino original del cual se estaría desviando.

¿Hasta dónde actuar? y o ¿hasta dónde dejar de hacerlo?

En esta hora de desacralización de los valores, entiendo óptimo tener especial atención en el tipo y grado de intervención en lo que respecta a la preservación patrimonial.

La comercialización, inevitablemente, ha incorporado al dinero dentro de este universo. En un mundo que se maneja aún con el trueque, en algunas localidades en forma parcial y en otras en forma casi exclusiva. Determinar el impacto, resulta una nueva línea de investigación.

Estos tejidos concebidos durante siglos con fines rituales, vestimenta, abrigo, ornamento de la comunidad y también tributo; adquirirían ahora una nueva categorización: arte exótico for export.

¿Podemos seguir considerando a la identidad como algo fundamentalista, dogmático, cerrado y sustancial?

Hoy en que todo confluye en cierto relativismo, las identidades no son una excepción. Conforman un concepto dialéctico en relación lúdica con la otredad que lo cuestiona a la vez que lo afirma y con una interioridad que lo evoca.

Desprendernos, aunque sea parcialmente, de esa necesidad en la que nos coloca la lógica racional nos permitirá abrirnos a la identidad-transcurso, sumergiéndonos en lo andino y en su inconmensurable dimensión poética, esa es la propuesta.

Así como la lengua, la tradición oral y la historia, el lenguaje en el Arte de los tejidos andinos es un camino válido para comprender el legado de un pueblo, siendo a la vez elemento en desarrollo continuo del diagnóstico cultural.

No pretende esta ponencia cerrar una conclusión clarificadora ni mucho menos. Sí, abrir cuestiones a los conflictos, no sólo al semántico-categorial sino también al epistemológico-estético que se nos plantean ante el dilema de la Identidad Textil Andina.

BIBLIOGRAFÍA

AMODIO, E., 1993. Formas de Alteridad, Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América. Quito.

BARTHES, R., 1966. Elementi di Semiologia. Einaudi. Torino

CHOMSKY, N., 1972. El lenguaje y el entendimiento. Planeta Agostini. Barcelona.

FOUCALT, M., 1984. Las palabras y las cosas. Planeta Agostini. Barcelona.

ISLA, A., 2002. Los usos políticos de la identidad, Indigenismo y Estado. Editorial de las Ciencias, FLACSO. Bs. As.

KUSH, R., 1973. El pensamiento indígena y popular en América.Instituto de Cultura Americana. Buenos Aires.

MARTINET, J., 1984. Du semiologique an sein des fonctions vestimentaires. L'Etnografhie.

SÁNCHEZ PARGA, J., 1995. Textos Textiles en la Tradición Cultural Andina, IADAP, Quito.

URBANO, E., 1997. Tradición y modernidad en los Andes. Centro de estudios regionales andinos. Bartolomé de Las casas. (CBC) Cusco.

ZAMBRANO, M., 1996. Filosofía y poesía. Fondo de cultura económica. México.

ARTE TEXTIL. BREVE RESEÑA HISTÓRICA

*Paola Moreno Meneses**

"El concepto de Arte Textil o Arte de la Fibra reune las prácticas artísticas que tienen a lo textil -y a la fibra- como medio de expresión a través de sus procesos productivos o en el campo conceptual de la obra"[1]. Sus inicios se remontan a una búsqueda plástica concretada en Europa y EE.UU. durante el siglo pasado. Hasta estos acontecimientos, la más alta expresión del arte textil era "El Tapiz". Su origen -como colgadura mural tejida a telar- tiene una historia registrada desde el siglo XVI[2], cuando se encontraba ya en pleno desarrollo, sin embargo desde hacia muchos siglos se venía gestando una tradición textil importantísima, enriquecida por aportes de culturas muy distantes de Europa. La incorporación de nuevas iconografías, materias primas (como el algodón y la seda), y adelantos técnicos que permitieron aumentar la calidad de los hilados y tejidos se encuentran dentro de estos aportes. Sin embargo, uno de los más importantes fue el intercambio producido con oriente a partir de las cruzadas, que incluyó la importación de tejidos de muy fina calidad, lo que sumado a la inmigración de artesanos, propició la elaboración de un gusto textil más refinado en Europa.

Desde el principio se asoció la tapicería con el uso mobiliario y fue ocupada para el revestimiento de paredes y el cerramiento de espacios en castillos y edificios religiosos. La materialidad flexible de estas obras era fundamental en una época de frecuentes desplazamientos de la nobleza. El tapiz podía ser enrollado, trasladado y colocado en otro muro fácilmente. De ser necesario, se cortaban las tapicerías excesivamente grandes, para adaptarlas a los nuevos espacios. El valor mobiliario de los tapices fue de la mano con el valor social que representaba su posesión, como lo demuestran los inventarios de las casas reales con una cantidad de piezas que superaba ampliamente su capacidad de uso en los palacios.

Como cualquier objeto de Arte, el tapiz estaba sometido a una red de producción, distribución y consumo en la que intervenían diferentes actores: los comerciantes de tapices, los dibujantes de cartones, los tejedores y finalmente el comprador. Esta compleja red es la causante de la dificultad para determinar la procedencia de algunas piezas.

En ocasiones los tejidos eran encargados para lugares específicos, pero en su mayoría los grandes comerciantes de la edad media almacenaban piezas de distintos formatos esperando un

* *Diseñadora. Docente Departamento de Artes Visuales, Facultad de Arte Universidad de Chile.*

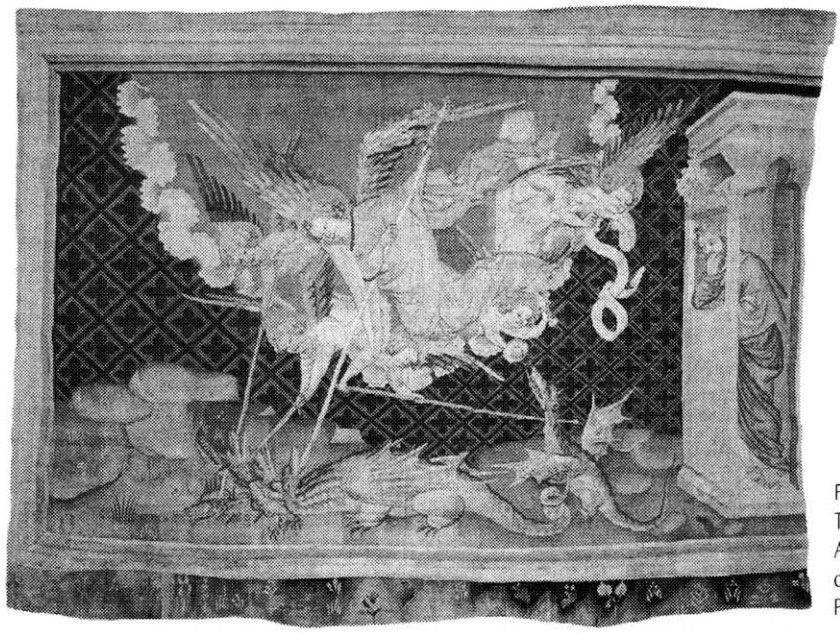


FIGURA 1.
Tapiz del Apocalipsis de Angers "San Miguel combatiendo al dragón". París, 1380.

FIGURA 2.
Cartón del tapiz "La guerra de Troya".
Tournai 1475-1490.

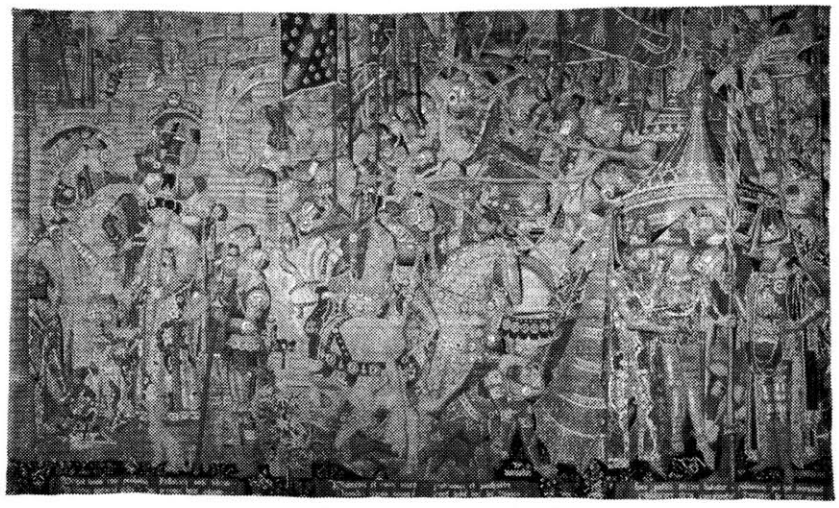


FIGURA 3.
Tapiz "La guerra de Troya".
Tournai 1475-1490.

comprador. Esto es especialmente comprensible por el largo tiempo de ejecución de las obras. Resultaba entonces mas comercial juntar un stock, que esperar tener el encargo para comenzar la producción.

La Imagen

Hay numerosos aspectos interesantes a considerar cuando tratamos de conocer la historia de este arte, pero sin duda uno de los mas importantes y determinantes para entender su evolución está en su capacidad de representación. Como mencionamos anteriormente la técnica del tapiz (un tejido indivisible, donde la trama cubre a la urdimbre y determina su diseño) se presta para la elaboración de complejos dibujos y esto permitió que desde sus comienzos fuese un soporte para la ilustración de aspectos de la vida religiosa, militar y civil. En este sentido se entiende la relación que estableció desde un principio con la pintura. Y explica en parte el privilegio del uso del telar vertical -de alto lizo- para su ejecución. Pues aún cuando el telar horizontal era más conocido, porque era el utilizado para la elaboración de paños, no permitía una visualización del total del dibujo tejido, ni la realización de piezas de grandes formatos y no se adaptaba al trabajo simultáneo e independiente de varios tejedores, cuestión fundamental dadas las dimensiones y complejidades de algunos diseños.

La manufactura de un tapiz requería de un "boceto" previo. La factura de "cartones" (fig. 2, 4 y 6) fue una especialización cuyos inicios se remontan probablemente a la inspiración tomada a partir de manuscritos, o del traspaso ampliado de las pequeñas ilustraciones que iluminaban algunos textos. Algunos de estos modelos tenían, además de un dibujo general, la indicación de los claros y las sombras, pero aún así, alrededor del siglo XV los tejedores gozaban de una amplia libertad en la transcripción de los modelos, si bien no estaba permitido corregir la composición del total. La labor creativa del tapicero se nota especialmente en los fondos decorados de algunos tapices. Estos fondos rellenaban los grandes espacios vacíos que a veces dejaban los pintores, haciendo menos monótono el trabajo y asegurando una mayor solidez a la estructura del tejido.

Evolución europea: auge y decadencia

La introducción de la manufactura de tapicerías en Europa estuvo directamente ligada a la decadencia de la industria pañera, que dejaba materiales y mano de obra calificada, lo que sumado a un florecimiento cultural permitía el surgimiento de estos talleres. Europa tuvo cuatro grandes centros de producción de tapicería: París, Arrás, Tournai y Bruselas.

En París, la introducción de tapicerías historiadas (tapices con imágenes) se produce entre el 1360 y 1380. La más bella serie de tapices producida en estos talleres es la del Apocalipsis (fig. 1), es importante porque cuenta con toda la documentación que nos permite conocer los sistemas de producción, distribución y consumo de la tapicería. Se trata de una serie de seis piezas cuyo tiempo de ejecución fue de siete años, utilizándose como mínimo tres telares con la posibilidad de alternarse varios grupos de operarios en un mismo telar. También se deduce que algunas piezas pudieron ser tejidas en Arrás. Esto explicaría la presencia de figuras de una calidad variable.

FIGURA 4 y 5.
De la serie Los hechos de los apóstoles "La pesca milagrosa".
Figura 4. Cartón dibujado por Rafael 1515-1516.
Figura 5. Tapiz en oro y seda. Brucelas 1516-1519.

FIGURA 6.
Cartón contemporáneo destinado a los tejedores con el sistema de Jean Lurçat.

De Arrás (norte de Francia) existe poca información ilustrando con ello el hecho de que muchos de los tapices se comercializaban en lugares lejanos al lugar donde se producían, quedando oculta la identidad de los tejedores.

El gran impulso de los talleres de Tournai (Bélgica) se origina a partir de un encargo de Felipe el bueno en el año 1449. La serie de tapices titulada "La guerra de Troya" de una suntuosidad sin precedentes, les aportó una consagración definitiva y marca un hito de dependencia a la pintura, toda vez que aquí está registrada la fidelidad absoluta al cartón original (fig. 2 y 3). Esta serie es una de las que se han conservado un mayor número de piezas. Fue tan exitoso que durante el siglo XV se realizaron al menos cuatro versiones. Cada serie estaba compuesta por once tapicerías de 4,80 x 9,50 m cada una, lo que representa el trabajo de unos diez tejedores empleando tres o cuatro telares durante 30 años. Aunque las piezas y fragmentos mantienen la misma densidad (6 y 7 hilos por cm) hay diferencias notables de factura, lo que resulta lógico por la diversidad de talleres y tejedores que pudieron fabricar una misma pieza.

Los maestros de Bruselas (Bélgica), se distinguieron por la calidad del dibujo y su ejecución. Sus fondos, semejantes a los millifleurs, eran ricos en vida vegetal y animal. La serie más conocida es "La dama del unicornio" terminada a fines del siglo XV.

La serie "Los hechos de los apóstoles", a la cual pertenece "La pesca milagrosa" (fig. 4 y 5) fue un encargo del papa León X destinado a la capilla sixtina. Se realizó en telar de bajo lizo, los cartones de tamaño definitivo fueron dibujados al revés por Rafael y sus discípulos en 1515-1516. Las diez piezas que constituyen el tapiz (un conjunto de piezas agrupadas en razón de su temática) se tejieron durante cuatro años y miden aproximadamente 5 x 4,40 m El éxito de estos tapices fue tan grande que los cartones fueron copiados muchas veces y se conocen al menos cincuenta y cinco versiones de ellos.

La decadencia de estos centros se debió a múltiples factores: acontecimientos políticos, disturbios sociales, epidemias y desaparición de los grandes comerciantes.

Las paredes podían cubrirse fácilmente con telas de seda, terciopelo o papeles pintados, en lugar de costosas tapicerías, además las habitaciones eran ya más pequeñas y se llenaban de muebles preciosos, pero sobre todo fue la competencia ofrecida por otros talleres europeos la que imposibilitó la sobrevivencia de estos grandes talleres.

La relación del tapiz con la pintura fue tan estrecha que finalmente los cartones fueron encargados a talleres de pintores como Rubens y otros que planteaban problemas de interpretación muy difíciles de resolver. Esto hizo que el tejido se orientara cada vez mas hacia una imitación de las características de la pintura que no consideraba los medios de ejecución propios del tejido, imponiendo costos altísimos de producción. Cuando los recursos propios del tejido se hicieron insuficientes, en muchos talleres se difundió (y reglamentó a través de los gremios) la costumbre de pintar sobre el tejido los detalles que no se podían tejer y para obtener una mayor rapidez los operarios se turnaban en cada telar.

De todos los factores que influyeron en la decadencia del tapiz el más importante fue la constante dirección hacia una tapicería excesivamente pictórica que acabó con su autonomía. En la práctica estos talleres tenían que transformarse en fábricas estatales o protegidas para costear el tiempo excesivo de ejecución que imponía la imitación pictórica.

En las Fábricas Reales, (Los Gobelinos, taller de Las Galerías del Louvre, Aubusson) se realizaban auténticas pinturas tejidas. Desde el año 1824, importantes adelantos técnicos permitieron un acercamiento decisivo a la pintura. El químico Chevreul logró un aumento en la gama tintórea que permitía lograr hasta 72 gamas de 200 tonos y se adquirió el recurso de torcer varios hilos juntos de distinto color obteniendo uno intermedio. En 1848 se escribía un estado acerca de la situación de los gobelinos en la que se expresa la preocupación por esta sistemática subordinación a la pintura. Se constataba abiertamente un espíritu de decadencia.

Este fue el motivo de que germinara un aire de reforma que pretendió devolver a la tapicería su propio lenguaje. William Morris declaraba en 1886, a partir de su visita a la fabrica de los gobelinos: *"Sería muy poco decir que la labor que realizan no merece el esfuerzo que requiere, es mucho mas grave: su influencia es desastrosa para todas las artes menores en Francia".*

Un espíritu de cambio

La reflexión plástica a partir de ahora se centraría en encontrar el modo de restituir la originalidad de la tapicería utilizando sus propios medios, buscando un equilibrio entre las cualidades pictóricas y la función mural por una parte y las características específicas del material por otra.

En esta reflexión y espíritu de reforma, William Morris fue decisivo. Aunque su obra debe entenderse en un marco más amplio que el puramente estético, sus reflexiones se dirigían sobre todo a la idea de una nueva sociedad que permitiera la unidad artista-artesano libre para ejercer una profesión con dignidad, satisfaciendo una finalidad colectiva. Esta búsqueda lo llevó a la antigüedad, basándose en convicciones de carácter socialista, que lo condujeron a cuestionar en su conjunto técnicas y productos de la sociedad industrial de su época. Por ejemplo, procesos como el teñido industrial, tenían en su opinión, la finalidad de aumentar los beneficios económicos y no facilitar la labor de los creadores.

Con un marcado rechazo al predominio de la pintura, marcó hitos en el redescubrimiento de las artes textiles y dio comienzo a la tapicería contemporánea. Sus planteamientos incluían: la recuperación y revalorización de las técnicas artesanales, la investigación y adaptación al mundo contemporáneo de los tejidos históricos occidentales y orientales, y la búsqueda de una estricta correspondencia entre la obra creada y sus medios técnicos.

Alemania y los paises escandinavos fueron precursores inmediatos de la influencia de Morris y de las tendencias del Art Nouveau, que se desarrollaba en Europa con importantes repercusiones para el textil. En tanto en Francia después de Morris se hicieron varios intentos por dar nuevos aires a la tapicería. Algunos directores de Los Gobelinos fueron notables en este intento

y aunque en algunos casos igual se entendía la tapicería como una copia textil de la pintura, se daba al menos una mayor libertad al tejedor.

Otro personaje de importancia en este renacimiento es Jean Lurcat, quien logró cristalizar el espíritu de reforma que había iniciado William Morris. Fue defensor de la naturaleza mural del tapiz y partidario de la simplificación en la producción a partir de la creación del cartón numerado[3] (fig. 6).

ARTE TEXTIL CONTEMPORÁNEO

"Los tejedores-creadores, que producen sus obras por sí mismos desde el principio hasta el final, se dan cuenta de que su material no es el color, el papel ni el lienzo, sino la fibra. Y que sus instrumentos ya no son el papel y el lápiz sino ante todo el telar, el ganchillo o la aguja. Que sus leyes no son los de la organización formal de los motivos de color en la superficie del lienzo o del papel sino fundamentalmente los procedimientos propios de la técnica utilizada. Esto constituye un rechazo consciente de la legitimidad de la pintura en el campo del tapiz. Los tejedores creadores no intentan reproducir una imagen pictórica con lana, sino producir un objeto autónomo en el que se pongan de manifiesto las características propias de los materiales y de las técnicas. Una vez más, el significante vuelve a desempeñar un valor activo"[4]

Marié Fréchette

Volvamos ahora a nuestra definición de arte textil: "El concepto de Arte Textil o Arte de la Fibra reune las prácticas artísticas que tienen a lo textil -y a la fibra- como medio de expresión a través de sus procesos productivos o en el campo conceptual de la obra". Aquí se establece una declaración de principios que no sólo lleva implícito el alejamiento de los conceptos más tradicionales de la tapicería, sino que, y esto es lo mas interesante, determina como obra textil lo que podría ser, incluso, una reflexión sobre el tema. Es una definición que intenta estar al día con el arte actual.

La tapicería, subordinada durante siglos a la representación de una imagen, logró romper con esta tradición al reconocerse a si misma a través de sus particulares elementos constitutivos, de sus materiales y de los medios técnicos para su construcción. Las bases de esta reflexión parecen decir: *construyamos de una manera consecuente con lo que somos, la organización formal debe ser coherente con la técnica.* Por supuesto estas ideas no eran un hecho aislado, formaban parte de las corrientes propias del siglo XX. El renacimiento textil parte del pensamiento de creadores interesados en las reflexiones artísticas y sociales de su época.

Dos hechos son los que marcan mas fuertemente este espíritu de cambio.

• Las enseñanzas de la Bauhaus, cuya influencia fue enorme en el Arte Textil Contemporáneo. Con el impulso a la creación textil y a ejercicios tendientes a estimular el uso de las texturas. Por primera vez se tenían en cuenta las propiedades físicas de la fibra (absorción sonora, aislación térmica, regulación de la luz). Experiencias que fueron muy influyentes especialmente en los EE.UU. a raíz de la dispersión obligada de los miembros de la Bauhaus tras su cierre en 1933.

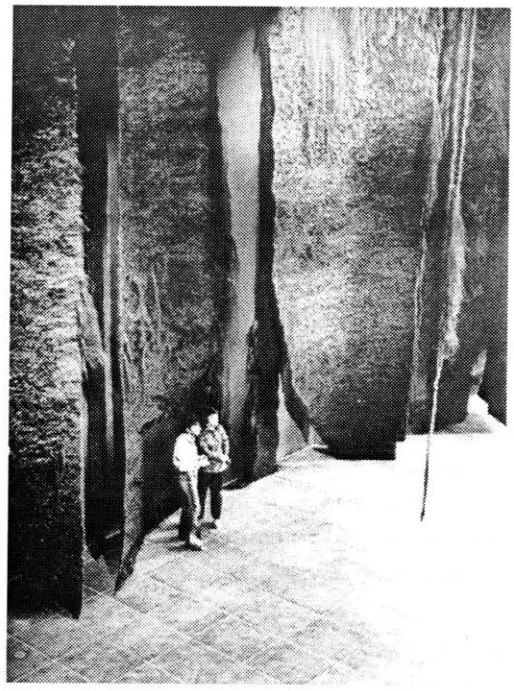
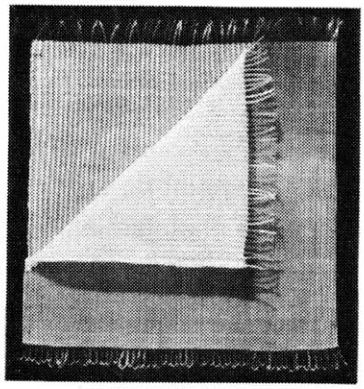


FIGURA 7.
Magdalena Abakanowicz y la obra "Abakan 69". 1969.



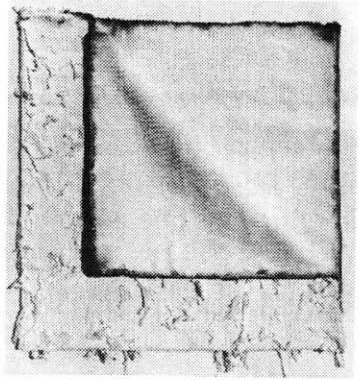


FIGURA 8.
Pierre Daquin.
1.20 x 1.20 mts. 1970.
1.50 x 1.50 mts. 1971.

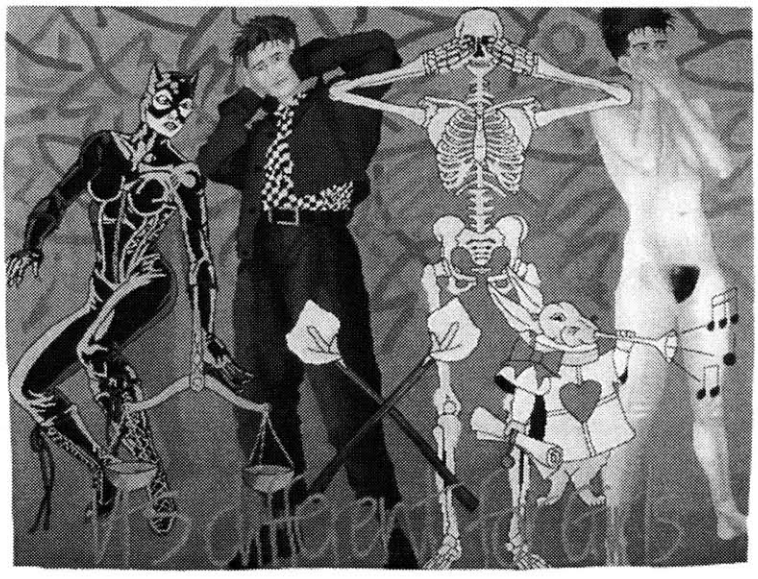


FIGURA 9.
Tass Maurogordato.
"Its different for girls".

• La creación de la Bienal de Lausanne por Jean Lurçat en 1962, lugar donde se concreta la reacción en contra de la tapicería tradicional (que hasta entonces era la más alta expresión del Arte Textil), a favor de un lenguaje renovado. Este cambio se produce a partir de la incorporación de artistas que, venidos desde otros puntos del orbe y también desde otras especialidades, estaban más interesados en los problemas artísticos de su época que en la sola reproducción de imágenes en soportes textiles.

Acerca de los modos de hacer

Basada en las categorías definidas por Michel Thomas[5] podemos determinar que para una importante cantidad de creadores, las bases del Arte Textil Contemporáneo estarían en la recuperación del material como medio expresivo. Uno de los elementos fuertes de investigación en este sentido se dirigió al funcionamiento de los materiales, su autonomía y significancia, ampliando el campo de los tradicionalmente utilizados, tanto a los usados por otras culturas más primarias como a los productos de la tecnología moderna. El modo personal del autor, su forma de entrelazar, remeter, anudar, el descubrimiento del hilo, la urdimbre, la trama en todas sus variantes, dejan de ser un medio para la transmisión de una información y se constituyen en **la** información. Entre los elementos más transgresores se encuentra el libre tratamiento de urdimbre y trama, la recuperación del hilo como elemento base, aumentando su escala, explorando su recorrido. Se valoriza lo que antes se ocultaba, los nudos que tradicionalmente quedan relegados al revés, ahora son llevados al frente. Todos estos artistas buscaron un significado en la técnica misma, mediante su visible transgresión (fig. 8).

El estudio de materiales y de las técnicas textiles desembocó para algunos en un desarrollo espacial y en el trabajo de las relaciones cuerpo-tejido, obligando a un recorrido para su contemplación y no a la convencional lectura frontal del tapiz (fig. 7).

Otro de los caminos experimentados desde este contexto de búsqueda de un lenguaje, es la mirada dirigida hacia el pasado. Cuando los creadores textiles dirigen su atención hacia los tejidos arqueológicos y etnográficos no sólo están recuperando materiales y técnicas ignoradas durante siglos, sino que también tienden a una recuperación del sentido histórico, antropológico y social de la creación.

Finalmente tenemos que mencionar a quienes no han formado parte de estas corrientes de renovación. Los que mantienen la tradición dedicándose aun hoy al traspaso de cartones diseñados por pintores. O los tejedores-creadores, para quienes la tapicería no necesita una restitución de sus elementos constitutivos sino reconocer su tradición histórica dentro de occidente, proponiendo una renovación de la iconografía tradicional, tomando símbolos de la sociedad contemporánea como materia de reflexión (fig. 9).

Estas han sido las bases de un área del campo plástico que se encuentra en pleno desarrollo, y en búsqueda de una nuevas definiciones. No debemos olvidar que el apelativo "textil" puede subrayar las características fisicas de una obra, pero también la cualidad de lo textil puede tener otras derivaciones más sutiles y profundas.

Este apelativo sin embargo, puede representar un costo para los artistas contemporáneos. Trabajar con textiles parece ser un recurso válido para un artista visual, sin embargo declararse como un artista textil ¿es valido para las artes visuales?. Esta es una pregunta interesante para los creadores textiles contemporáneos.

NOTAS

[1] Definición tomada del texto "Arte Textil, una forma de arte contemporáneo" realizado en conjunto con Ana María Rojas e incluido en el catálogo de la exposición "Arte contemporáneo en Chile" realizada en el MNBA en 1996.

[2] La poca información sobre la tapicería previa al siglo XVI se debe en parte a la poca cantidad de tapices conservados y a que, a pesar de la mención de piezas textiles en numerosos textos de la época, es difícil definirlos como verdaderos tapices debido a la imprecisión de los términos empleados para describirlos.

[3] Este sistema limitaba el uso de colores pero al mismo tiempo restringía la libertad de los tejedores, y en este sentido se le acusa de conducir a la tapicería hacia técnicas industriales.

[4] MICHEL THOMAS, 1985, Historia de un arte: el tapiz, Ediciones Carroggio.

[5] Michel Thomas en "Historia de un arte: el tapiz" Ediciones Carroggio, 1985, establece en extenso claras pautas de clasificación para el Arte Textil Contemporáneo.

TEXTILES ARQUEOLÓGICOS EN RÍO GUENGUEL, CHUBUT.
Primeras informaciones

*Cecilia Pérez de Micou**

En el verano de 2003 se realizó una prospección en el Suroeste de la provincia de Chubut, Argentina a fin de detectar sitios arqueológicos a lo largo de rutas indígenas documentadas por etnógrafos y viajeros que conocieron la región desde fines del siglo XIX. A tal fin integramos el equipo de trabajo tres arqueólogas, dos de las cuales ya habían realizado estudios en sitios cercanos[1], y habían sido convocadas por el dueño de un campo de esa región quien necesitaba realizar un diagnóstico sobre la existencia e importancia de los sitios que su campo albergaba, debido a que estaba encarando varios emprendimientos económicos que podían comprometer la integridad de los mismos.

Durante el trabajo de campo se reconocieron varios sitios con arte rupestre, se observaron escasos vestigios arqueológicos en superficie y se reconocieron dos sitios con enterratorios humanos.

Uno de ellos, al que denominamos Alero Mazquiarán, había sido descubierto por un trabajador del campo mientras intentaba cazar un zorro cuya guarida estaba en este sitio. La importancia de los vestigios que afloraban en la superficie del mismo hizo que iniciáramos una labor de documentación del sitio y su rescate.

ALERO MAZQUIARÁN

El alero está orientado hacia el Este en un cañadón antecedente del río Guenguel, muy protegido de los vientos del oeste (fig. 1). En superficie se observaron varios bloques grandes movibles (fig. 2) y dos en posición primaria, debajo de los cuales afloraban coirones. También se hallaron en superficie cinco palos descortezados de medidas similares, algunos presentaban cortes en sus extremos. En superficie también se destacó la presencia de fragmentos textiles y un fragmento curvo de una fina caña coligüe *(Chusquea sp.)*. Según los habitantes del lugar, al intentar atrapar al zorro, habían observado tres o cuatro cuerpos de adultos en posición genupectoral, envueltos en telas, con la espalda contra la pared y mirando al Este (posiblemente envueltos como paquetes) y dos niños.

* *Dra. de la UBA. Investigadora CONICET/ INAPL.*

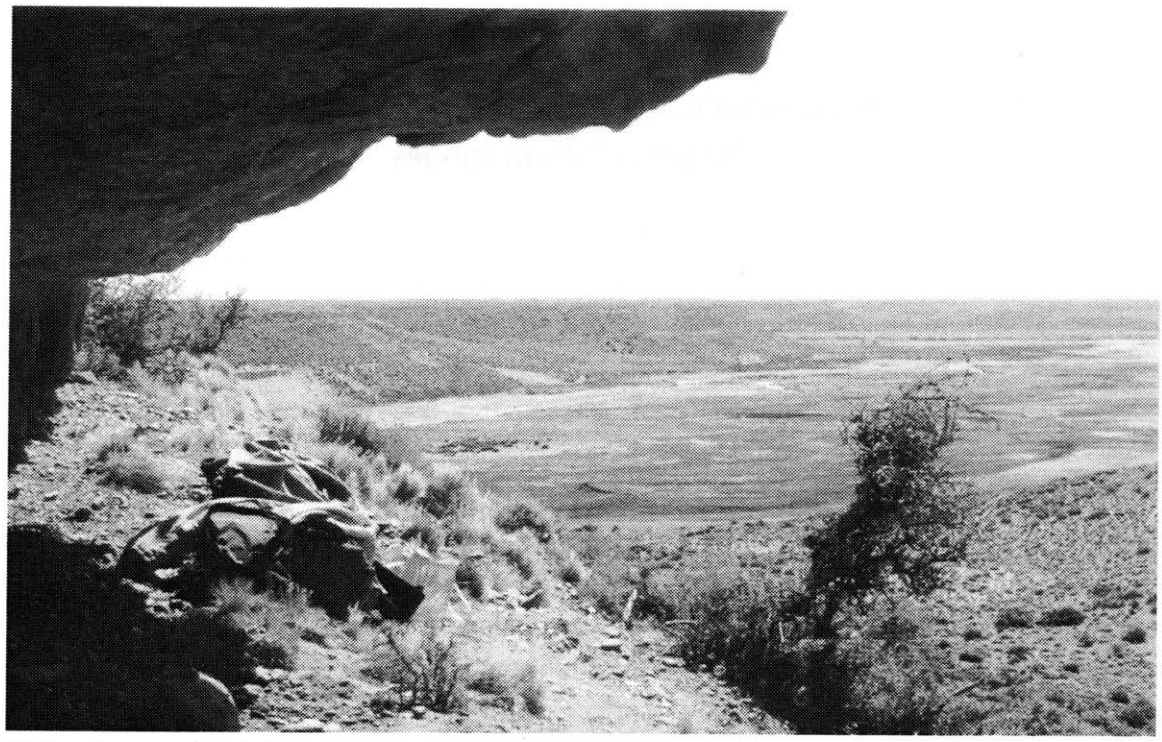


FIGURA 1. El río Guenguel desde el Alero Mazquiarán (Chubut, Argentina).

FIGURA 2. Superficie del sitio antes de comenzar el rescate.

Los cuerpos pequeños se encontraban aflorando muy superficialmente y ya removidos, por lo que decidimos extraerlos para evitar futuras depredaciones dejando el resto de la excavación para una próxima campaña en la que se cuente con los materiales necesarios para la conservación de los materiales extraídos y con el permiso de la comunidad local.

Un análisis expeditivo de los elementos recuperados indicó:
El cuerpo más pequeño (-1 año) presentaba restos de una pulsera de metal, de pequeñas esferitas verdes, una parte de la cual apareció en zaranda. El cuerpo más grande (-10 años) en cambio fue extraído minuciosamente pero los huesos estaban ya muy mezclados y movidos al comenzar el trabajo; pudimos sin embargo, trabajar con pinceles para definir su posición original: genupectoral, de espaldas, con la cabeza orientada hacia el este, y parte de los pies con posibles botas de potro cocidas; apareció sin cráneo y la mandíbula, muy blanqueada con escasas piezas dentarias.

Por lo que vimos al exhumar los cuerpos 1 (-10 años) y 2 (-1 año) recuperamos dos prendas textiles:

- *Fragmentos de una faja decorada* (fig. 3). La totalidad de los fragmentos medidos alcanza a +1,80 m de longitud, con 2.4 cm de ancho. Color azul con decoración en rojo y blanquecino. Las urdimbres, torsión S son de dos hilos torsión Z, presentan 10 torsiones/cm y 1 mm de ancho. La trama es un hilo torsión S, de -1mm de ancho. Los orillos están tejidos en técnica llana 1/1 y son dos urdimbres marrones. Entre ambos se desarrolla la decoración de la faja realizada en técnica llana de urdimbres flotantes doble faz. El diseño se da por la repetición de cuadros azules y cuadros compuestos por cuadrados menores.
- *Fragmentos de manta (?) de lana* (fig. 4), tejido llano, faz de urdimbre. Fondo azul oscuro con listas agrupadas (rojo-verde-rojo-azul-rojo-verde-natural-castaño-azul-rojo), posiblemente tres grupos de listas, a cada costado y en el centro. Se observa en un ángulo de uno de los fragmentos una pieza cosida al borde y al orillo, tejida a telar, faz de urdimbre, color natural, de 1 cm de ancho; la trama es castaña, posiblemente haya formado flecos alrededor de la prenda.

Suponemos que la manta envolvía el cuerpo 2 y que la faja amarraba ambos cuerpos ya que al excavar el sitio se encontraron fragmentos de faja sobre ambos a pesar de que estaban distanciados unos 50 cm. Como el sitio fue removido es posible que este atado se haya desarmado.

Antecedentes de una faja decorada hallada en sitios arqueológicos de Patagonia son pocos. En la inhumación #8 de Epullán Grande (Neuquén) se analizó una similar que envolvía una estructura de cañas sobre la que descansaba el cuerpo de un niño de tres años envuelto en un quillango, dentro de una bolsa vegetal. Se trata de una inhumación posthispánica debido a la presencia de cueros vacunos o caballares en la confección de otros artefactos asociados (CRIVELLI MONTERO *et all.* 1996).

TEXTILES Y FUNEBRIA

Una primera interrogante sobre estos hallazgos es el de su antigüedad. No se realizaron aún fechados absolutos de modo que la aproximación cronológica es relativa. La presencia de

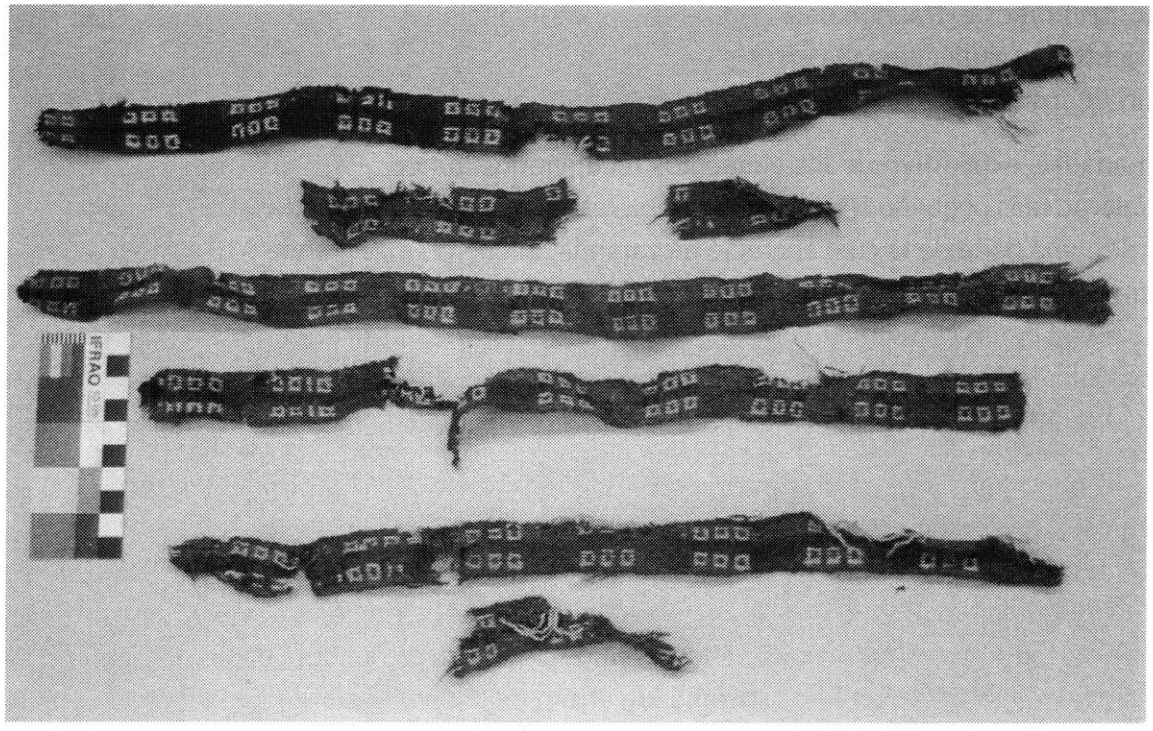


FIGURA 3. Fragmentos de faja.

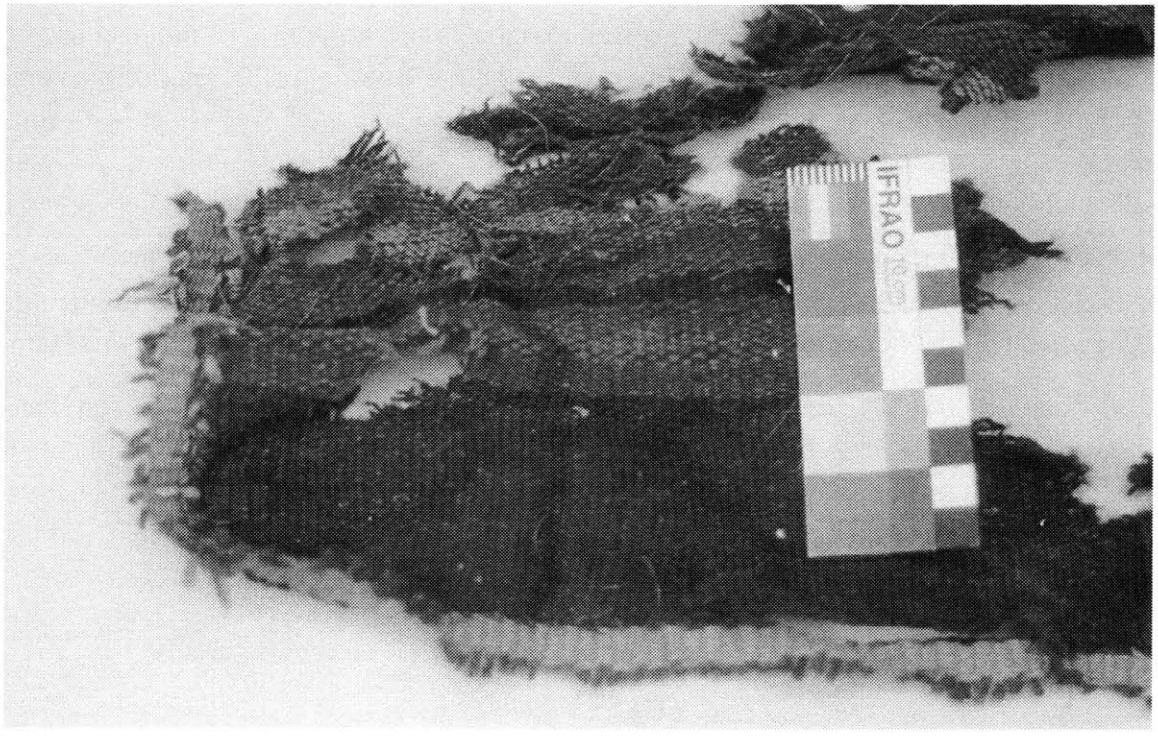


FIGURA 4. Fragmento de manta con borde.

cuentas de metal formando una pulsera indicaría que esos materiales son posteriores a la segunda mitad del siglo XIX, momento en que se documenta para la región la existencia de plateros mapuches. La textilería mapuche, a su vez, tiene su auge en el siglo XVIII a partir de la popularización de la cría de ganado ovino (ALDUNATE y GALLARDO 1997) con lo cual estaríamos en presencia de un entierro producido entre los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, cabe recordar que esta región de la Patagonia funcionó para las comunidades indígenas como refugio posterior a las avanzadas del ejército nacional, documentándose la existencia de tolderías hasta mediados del siglo XX (AGUERRE 2000).

Del mismo modo cabe interrogarse acerca de la filiación étnica de los restos. La textilería y la platería refieren a lo araucano pero, junto con estos textiles, aparecen en el alero en similar disposición, cueros pintados asociados a la cultura tehuelche. Tanto los textiles de buena factura como los cueros pintados forman parte de las ceremonias fúnebres de ambos grupos culturales con lo cual podría tratarse de un entierro de personas de ambas etnías unidas por lazos familiares.

La continuidad del trabajo apunta a integrar el estudio de los textiles al estudio del resto de la ergología recuperada en el alero para aportar a la comprensión de la funebria indígena. Concientes del valor que el sitio Alero Mazquiarán tiene tanto para los estudiosos de la historia indígena de Patagonia como para los propios descendientes de estas comunidades el equipo de investigación de acuerdo con los dueños de la estancia donde se encuentra el mismo, hemos decidido suspender la labor de rescate hasta tanto no se cuente con los materiales necesarios para la conservación de los materiales arqueológicos recuperados y no se haya realizado la correspondiente consulta a las comunidades indígenas que habitan en las cercanías.

NOTA

[1] Dra. Ana M. Aguerre (Investigadora CONICET, UBA), Lic. Gloria I. Arrigoni (Directora de Investigación del Museo Rada Tilly, Chubut)) y la autora del presente artículo.

BIBLIOGRAFÍA

ALDUNATE, C. y F. GALLARDO. 1997. Rostros de Chile precolombino. Museo Chileno de Arte Precolombino.

AGUERRE, A. 2000. Las vidas de Paty en la toldería Tehuelche del Río Pinturas y el después. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

CRIVELLI MONTERO, E.; PARDIÑAS, U.; FERNÁNDEZ, M.; BOGAZZI, M.; CHAUVIN, A.; FERNÁNDEZ, V.; LEZCANO, M. 1996. La cueva Epullán Grande (Provincia del Neuquen, Argentina). Informe de avance. Prehistoria 2:185-278. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Buenos Aires.

INFORME DE PASANTÍA EN EL LOS ÁNGELES COUNTY MUSEUM OF ART

*Maeva Schwend Morales**

Entre los meses de enero y octubre del 2002 y gracias a una beca de Fundación Andes-Lampadia, permanecí en la ciudad de Los Ángeles, California, realizando una pasantía en el laboratorio textil del departamento de conservación del Los Ángeles County Museum of Art (LACMA).

CONTEXTO LABORAL

El Museo

LACMA, con más de tres décadas de existencia, es el museo más grande del oeste de Estados Unidos. Su colección enciclopédica supera las 100.000 piezas.

La integración al museo fue fácil, gracias a la buena disposición de mis compañeros y demás empleados. Esto además de enriquecer la práctica y la experiencia al interior del departamento de conservación, me permitió relacionarme con las diferentes secciones que componen un museo de estas características.

El Centro de Conservación

El centro de conservación del LACMA fue creado el año 1969, siendo el primero en la costa oeste de los EE.UU. Está compuesto por los laboratorios de pintura, objetos, papel, textiles, investigación científica e investigación láser. Además de restauradores y conservadores, este departamento está integrado por técnicos en conservación, fotógrafos, personal administrativo, estudiantes en práctica y becarios.

El departamento, además de realizar la conservación y restauración de las piezas que forman parte de la colección del museo, tiene la responsabilidad de monitorear las condiciones ambientales al interior del edificio. También se encarga de asegurar que las condiciones de almacenaje y los movimientos de las obras de arte sean apropiados. Asimismo hace reportes del estado de las obras que entran al museo en calidad de préstamo. Además, por ser un museo bajo la jurisdicción del condado, su personal se encuentra comprometido a realizar servicio público, ofreciendo consejo profesional a personas que consultan sobre cómo conservar sus

* *Encargada de colecciones Museo de la Moda y Textil, Santiago.*

FIGURA 1.
Laboratorio de conservación textil.

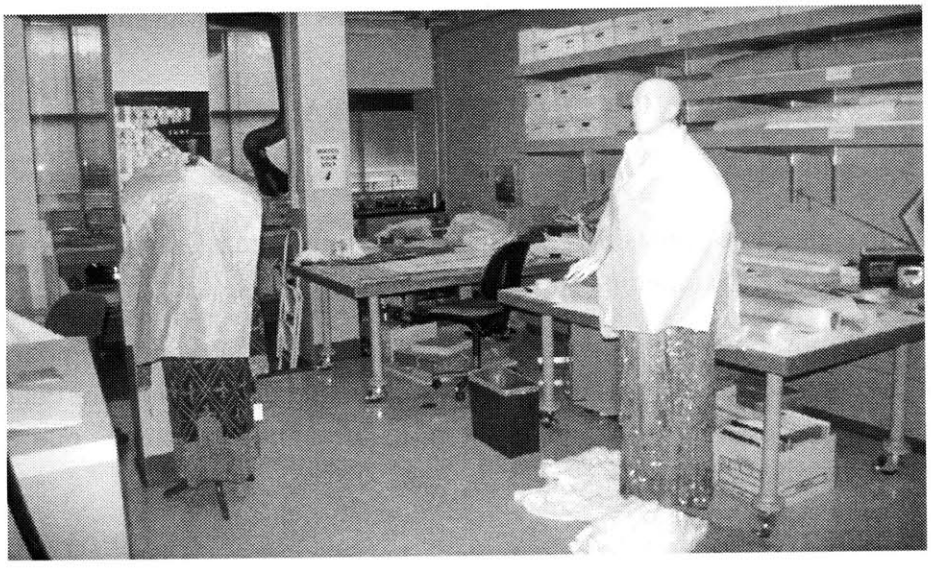


FIGURA 2.
Laboratorio de conservación textil.

FIGURA 3.
Preparación y embalaje de piezas.

objetos personales de arte. El departamento de conservación también tiene un constante intercambio de información con otros centros de conservación de la región y del país.

El Laboratorio Textil

Durante los nueve meses que duró mi pasantía en el laboratorio de conservación textil, conté con la generosa guía de Catherine McLean, conservadora en jefe, y Susan Schmalz, conservadora asistente (figs. 1 y 2).

Antes de intervenir sobre piezas originales pasé por una etapa de instrucción con el fin de familiarizarme con algunas de las técnicas y los materiales.

Esta etapa consistió en:

- Recoger, estudiar y comentar la bibliografía especializada recomendada por mis supervisoras.
- Familiarizarme con los materiales de conservación más frecuentemente usados en el laboratorio. Para esto me fueron entregados muestrarios de ellos, sus fichas técnicas y artículos publicados referentes a su uso.
- Practicar la aplicación de refuerzos de tela para estabilizar textiles con rajaduras o faltantes, como también las puntadas de restauración, confeccionando muestrarios ilustrando los diferentes métodos.
- Fabricar modelos de soportes de exhibición de textiles planos y embalajes para fragmentos textiles, usando un mínimo de materiales, como cartón libre de ácido, tela e hilo de algodón. El fin de estos soportes era reducir la manipulación de las piezas.
- Realizar un muestrario de adhesivos acrílicos usados en la consolidación de textiles, testeando sus diferentes concentraciones.
- Adiestrarme en la identificación de fibras a través del microscopio.
- Practicar teñido con Lanaset y Solophenyl: estos son productos químicos que actúan sobre fibras proteicas y celulósicas respectivamente. Son frecuentemente usados en conservación, al teñir materiales para realizar soportes o montajes, como telas e hilos (es necesario tener una vasta experiencia en teñido para lograr un resultado parejo y para igualar el color que se busca copiar).

Otras de las actividades en las que me tocó participar como miembro de este laboratorio fueron:

- Preparación y embalaje de piezas de vestuario que partirían en préstamo a otras instituciones, siendo testigo del trabajo administrativo que esto conlleva y las precauciones que es necesario tomar para que una pieza viaje y regrese en las mejores condiciones posibles (fig. 3).
- Entrenamiento en la operación de la cámara de fumigación (fig. 4). El método usado en LACMA es el de anoxia por nitrógeno. Este es un método inocuo, bastante recomendado en museos. El proceso consiste en introducir los objetos en una cámara hermética. Una vez sellada, el oxígeno al interior es reemplazado por nitrógeno. Luego de 72 horas sin oxígeno, los insectos, larvas y huevos mueren.

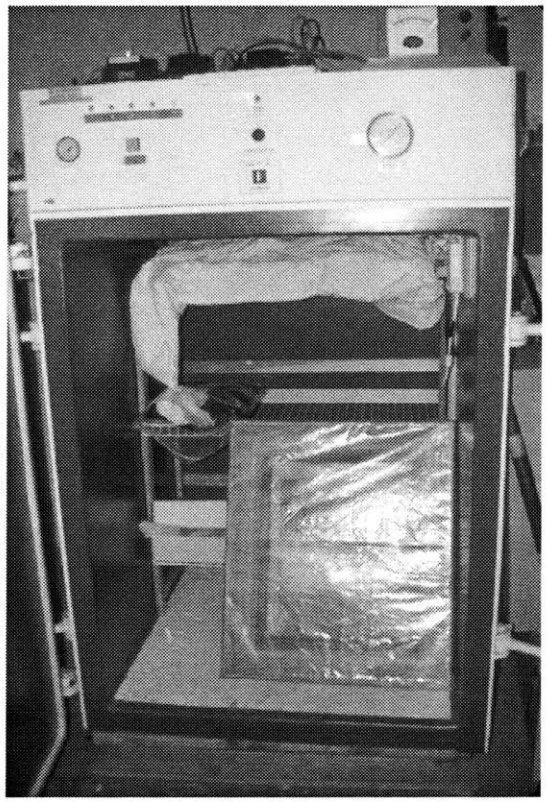


FIGURA 4. Cámara de fumigación.

FIGURA 5. Montaje de piezas.

- Elaboración de reportes del estado de conservación de nuevas adquisiciones hechas por el departamento curatorial de trajes y textiles.
- Montaje de trajes y/o textiles en las galerías (fig. 5).

PROYECTOS DE CONSERVACIÓN

Una vez que mis supervisoras lo consideraron apropiado, me fueron encargados diversos proyectos de conservación de piezas originales. Estos fueron aumentando en dificultad a medida que ellas veían que mi capacidad y confianza crecían.

Algunos de estos proyectos fueron:

Conservación y Montaje de Vestuarios para Century of Fashion

Una de las principales ocupaciones de este laboratorio durante mi estadía fue la preparación de la última rotación de la exposición Century of Fashion, que ilustraba el transcurso de la moda occidental en el siglo XX (fig. 6). Durante varios meses participé en los tratamientos de una decena de los trajes que formaban la última rotación de Century of Fashion. Una vez completados los tratamientos, los trajes fueron montados en maniquíes dentro del laboratorio. Primero se debía seleccionar los maniquíes cuyas características estuvieran acordes a la silueta de cada período histórico. Luego, cada uno de ellos fue trabajado particularmente, agregándoseles prótesis en napa de poliéster, tela de algodón o papel libre de ácido, para dar la forma particular a cada una de las piezas a exhibir (fig. 7). Una vez que los maniquíes estaban acabados, eran vestidos y llevados a las galerías.

Lavado con enzimas

Uno de los tratamientos para Century of Fashion que requirió mayor dedicación fue el lavado de un vestido de principios del siglo XX. Este vestido, de lino color crudo, estaba amarilleado y manchado, ya que el almidón usado como apresto estaba degradado. La curadora consideraba importante presentar el vestido en la exhibición, pero le molestaba esta condición. Las integrantes del laboratorio consideramos la posibilidad de darle un lavado con enzimas ya que su condición estructural era buena. Luego de una discusión y de recopilar bibliografía relacionada, se decidió lavarlo usando amilasas, enzimas que destruirían las moléculas de almidón. El tratamiento, que duro dos días, fue finalizado con éxito.

Recuperación de Textil del Siglo XVIII

Este textil estaba a punto de ser dado de baja debido a que su estado lo hacía imposible de exhibir. Estaba compuesto por varias decenas de trozos de tela de diversos tamaños y formas, cosidos entre sí sin respetar la dirección del diseño ni el sentido de los hilos del tejido, formando una pieza trapezoidal de función desconocida. Algunas piezas aún conservaban los bordes originales de la tela. Con este detalle a favor, la pieza me fue entregada para ver si era posible reconstruir un trozo del textil en su ancho original. Así fueron rescatadas dos piezas potencial-

FIGURA 6. Vista parcial de la exposición Century of Fashion.

FIGURA 7.
Maniquí preprado para el montaje de una pieza.

mente exhibibles. El resto, compuesto por numerosos y pequeños trozos, fue dejado como material de estudio y experimentación científica.

Durante el tiempo que duró mi pasantía, también pude asistir a diversas conferencias y charlas, que fueron una valiosa fuente de información en materias como conservación de obras de arte, historia del traje, textiles etnográficos, curatoría de exposiciones y control de plagas en museos, entre otras.

Además tuve la oportunidad de visitar varios museos y centros de conservación en ambas costas de los EE.UU. y de entrevistarme con sus curadores y conservadores. La elección de las visitas la realicé basándome en la afinidad con la colección que manejo en Santiago: vestuario, textiles y artes decorativas.

LA ESTRUCTURA OCULTA DE LOS TEJIDOS DE CUENTAS: UNA PROPUESTA PARA SU CLASIFICACIÓN*

*Graciela Suárez***

Dentro de la tejeduría, los tejidos de cuentas han tenido un espacio de dudosa ubicación. Por lo general se trata de piezas relativamente pequeñas, destinadas más a la ornamentación que al vestuario en sí. Esto, sumado a la preponderancia visual de las cuentas en sí mismas que lleva a su observación y análisis como objetos independientes (colores, materiales, etc.,) ha contribuido a esconder el hecho de que se trata de objetos textiles, con una estructura propia y un método de elaboración subyacente con todo el valor etno-cultural que ambas cosas presuponen. Si bien existen denominaciones más o menos comunes para diferentes estructuras, ellas provienen más del sector artesanal y de su individual fantasía creadora que de una investigación integradora, y adolecen por ende, de la falta de coherencia y análisis comparativo. Es necesario entonces crear un lenguaje común para integrar estas piezas al universo textil.

Irene Emery, menciona muy brevemente la existencia de tejidos en los que las cuentas toman un lugar de importancia y establece una diferencia entre lo que sería un tejido con cuentas agregadas por bordado de aquél en el que las cuentas son incorporadas a la estructura textil en el proceso mismo del tejido. En su capítulo *"Objetos accesorios"* ella dice: "Debo hacer notar, que en un uso totalmente diferente (pero a menudo con un efecto totalmente similar) muchos objetos (por ejemplo cuentas) en lugar de ser usados como objetos accesorios sujetos por un elemento accesorio, están sujetos a un elemento del tejido antes o durante el proceso de construcción (del tejido). Debido a que su sujeción es a un elemento del tejido (del cual pueden ser considerados componentes) y no a la tela completada o a un elemento accesorio, ellos no pueden ser considerados objetos accesorios. Por ejemplo, aunque las cuentas sean a menudo cosidas a una tela base, enhebradas en el elemento de costura entre puntada y puntada, ellas pueden también estar enhebradas en un elemento de la construcción del tejido y como componente de este elemento pueden ser usadas en la construcción de tejidos de lazadas de un solo elemento, o de lazadas sobre un elemento base, en el intertrabajado oblicuo de un solo juego de elementos o en el intertrabajado de urdimbre-trama en los tejidos de dos juegos de elementos". (Emery, Irene. 1966. p-255).

* *Este trabajo fue presentado en la XVII Reunión del CNCT gracias a un subsidio de la Fundación Antorchas para concurrir a ese encuentro.*

** *Graciela Suárez es analista de estructuras y técnicas textiles y el docente en la ETAARF.*

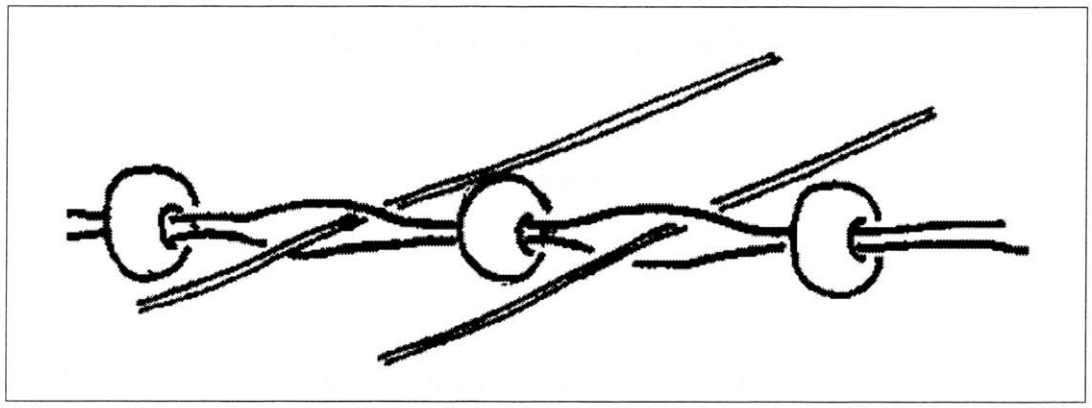


FIGURA 1. Enlace indirecto.

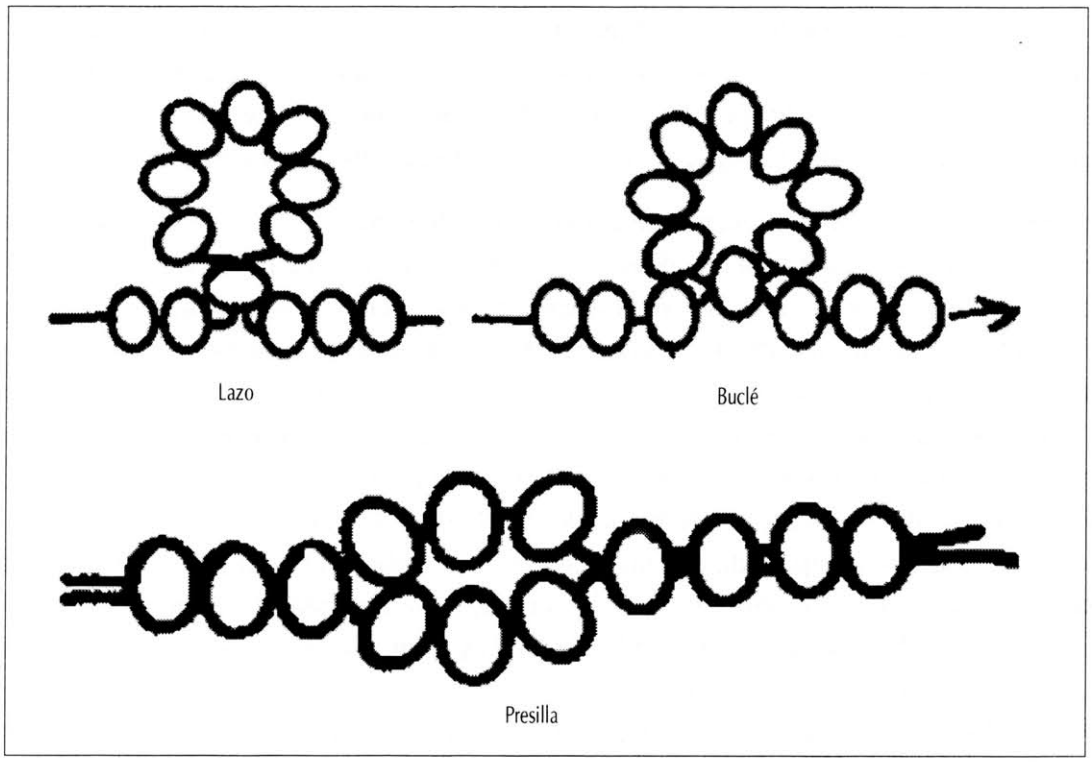


FIGURA 2. Formas simples.

Pero su análisis no pasa de esta breve mención. Es Seiler Baldinger la que profundiza este concepto, estableciendo un criterio básico para el análisis de estos tejidos, a los que le dedica un capítulo de su obra: *"Los tejidos que poseen cuentas (beaded fabrics) pueden estar hechos fundamentalmente en dos diferentes maneras: o bien por el intertrabajado de elementos básicos, en cuyo caso las cuentas tienen una función puramente ornamental, o bien fijados por medio de las cuentas (de manera que el tejido no se sustenta sin ellas)".* (Seiler Baldinger, A. 1994. pag. 114). Siguiendo su criterio[1], debemos entonces empezar por definir un *"tejido de cuentas".*

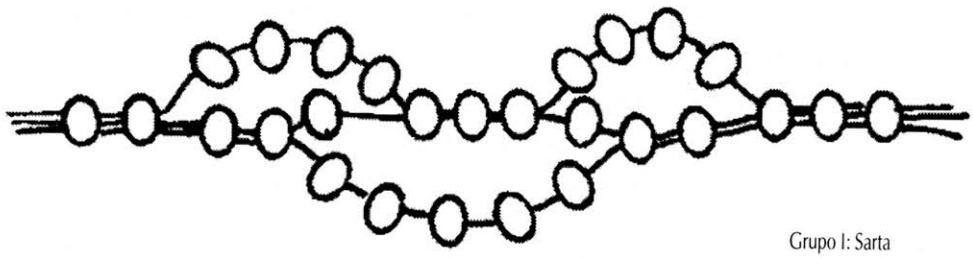
Tejido "de cuentas" – Tejido "con cuentas"

Incorporar cuentas dentro de un tejido es algo relativamente sencillo, ya que basta con enhebrarlas en cualquiera de los hilos que lo componen e ir deslizándolas contra el área ya tejida de manera que ella quede cautiva entre un enlace y otro de los hilos. El resultado es un tejido con cuentas incrustadas en él. O pueden estar enhebradas en un hilo suplementario que se va tomando a medida que progresa el tejido, deslizando la cuenta hacia él, en los lugares prefijados. Repetidas estas rutinas de manera más o menos rítmica, las cuentas pueden llegar a cubrir toda la superficie al punto de ocultar la estructura textil que realizaron él o los hilos que las sustentan. Ninguno de estos ejemplos, sin embargo, constituye lo que aquí se ha denominado tejido "de cuentas", sino que se trata de tejidos "con cuentas", ya que en ambos casos, la estructura textil está determinada por los hilos y sus enlaces. Hay un tejido base y la cuenta es, estructuralmente hablando, accesoria. O dicho de otra manera más simple: si rompemos las cuentas y las retiramos, el tejido queda intacto, más abierto, por los espacios dejados por las cuentas, pero estructuralmente intacto.

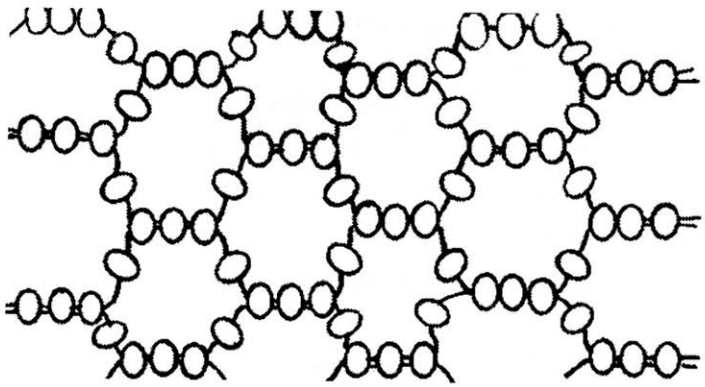
En el tejido *"de cuentas"*, en cambio, la cuenta es un elemento imprescindible para conformar la estructura, ya que el enlace entre los hilos activos y los pasivos se realiza a través de la propia cuenta. El tejido se concreta porque dentro de él hay cuentas que ofician de enlace entre el hilo (pasivo) de una vuelta y el hilo (activo) de la siguiente (o entre el hilo pasivo que corre en un sentido y el activo perpendicular a él), que comparten el mismo espacio en su canal o perforación. Si rompemos la cuenta, el enlace se destruye y el tejido se deshace. No existe estructura textil sin la cuenta y ella está intrínsecamente ligada al tejido.

Pero la cuenta no es el único elemento constitutivo de un tejido "de cuentas". Resulta obvio que con cuentas solamente no se puede "tejer". Un tejido requiere de un elemento continuo capaz de conformar una superficie por el intertrabajado consigo mismo o con otros elementos similares. Ese elemento es "el hilo", que es el que va realizando los diferentes desplazamientos o trayectos que caracterizan a las distintas estructuras. Tenemos entonces que en un tejido "de cuentas" su estructura consta de dos componentes totalmente diferentes pero absolutamente imprescindibles: el hilo y las cuentas. Es un caso muy particular dentro del universo textil, que suele caracterizarse por la homogeneidad de sus elementos constitutivos.

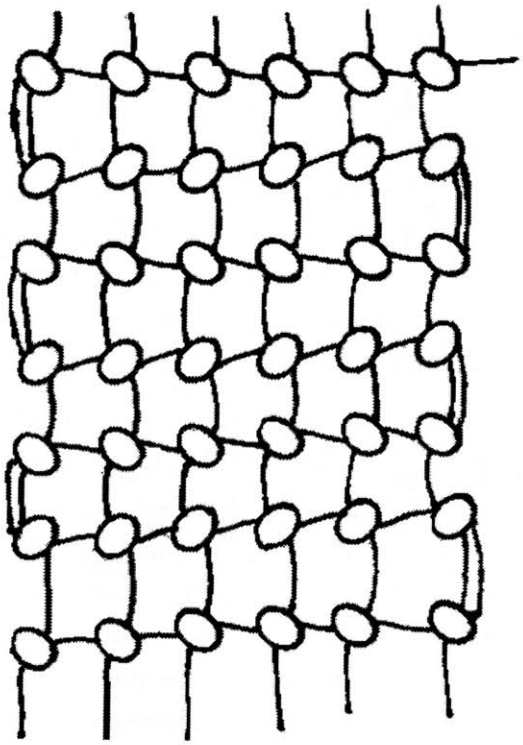
El hilo, entonces, es el que define las características de la estructura, ya que es él, el que va realizando las diferentes formas que las caracterizan, mientras que las cuentas consolidan esta



Grupo I: Sarta



Grupo II: Tejido de un elemento.



Grupo III: Tejido de dos elementos (urdimbre y trama).

FIGURA 3. Diferentes grupos clasificatorios.

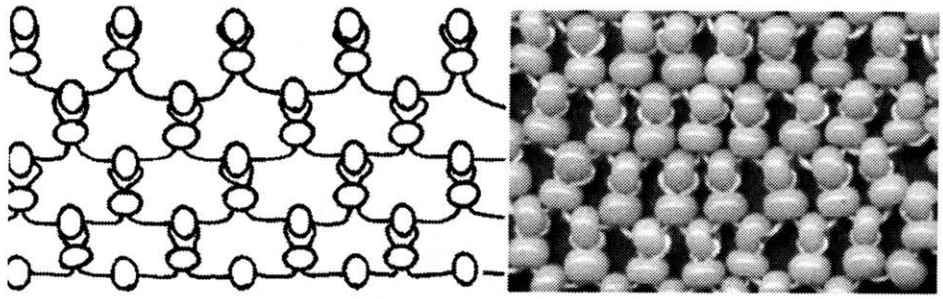
estructura mediante el enlace. El hilo lleva enhebradas estas cuentas y ambos componen el tejido. Muchas veces, además de las cuentas que realizarán el enlace o la conexión entre los hilos, éstos cargan otras cuentas, o "cuentas de relleno", en cierta manera tan accesorias como las de un tejido "con cuentas". La palabra accesoria es adecuada pero puede no ser muy feliz, por algo Emery ya la rechazaba. Es que estas cuentas de relleno cumplen una función estructural secundaria pero muy importante: ellas contribuyen a dar mayor o menor rigidez al tejido, y esto no es de ningún modo una cualidad despreciable. He preferido, sin embargo, mantener esta denominación de accesoria porque, estrictamente hablando, ellas no consolidan la estructura textil.

La textura en los tejidos "de cuentas"

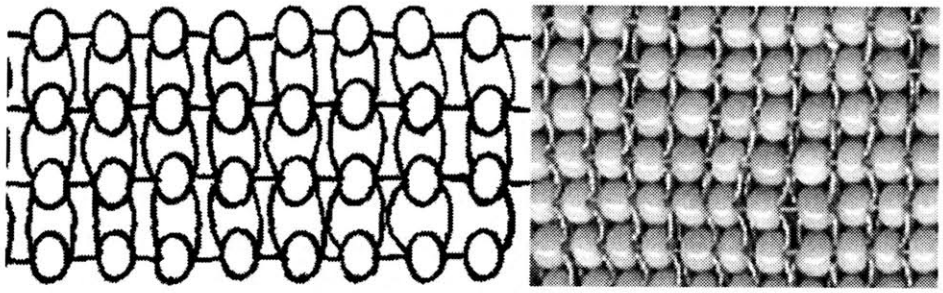
Pero los tejidos de cuentas nos reservan otra particularidad. Lo que visualizamos de ellos, lo que a primera vista vemos, es la distribución de las cuentas en la superficie, lo que yo he llamado "textura", para hacer una asociación con el aspecto superficial de los tejidos en general. Dicho de otra manera, el hilo recorre una superficie realizando diferentes evoluciones o formas textiles, pero estas evoluciones se manifiestan en las cuentas enhebradas en él. Pero lo que podemos ver a simple vista son cuentas (las de enlace y las de relleno cuando las hay) y no hilo, ya que en la mayoría de los tejidos de cuentas, éstas cubren totalmente al hilo que las enhebra, ocultando la real estructura del tejido. Ésta es a mi modo de ver, la mayor problemática que ellos presentan y es la que exige que se preste una mayor atención a sus estructuras, ya que texturas prácticamente idénticas pueden responder a estructuras totalmente diferentes.

Esto significa que una fotografía o una observación superficial pueden darnos una información engañosa sobre estos tejidos. Aunque hay algunos trabajos que han prestado atención a las estructuras (Johnson, Johnson y Beardeley. 1961, p. 203; Renard, S. 1981-82; 2002; Iriarte, Isabel. 2002) la mayoría de las veces las piezas con tejidos de cuentas, ya sean arqueológicas o etnográficas, que aparecen en diferentes referencias bibliográficas, son descritas someramente, y aunque ellas sean mostradas en fotografías, la falta de datos es fatal para la realización de un registro. Por eso es que se necesita realizar un estudio más detallado de ellos para saber exactamente qué trayecto realizó el hilo para concretarlas.

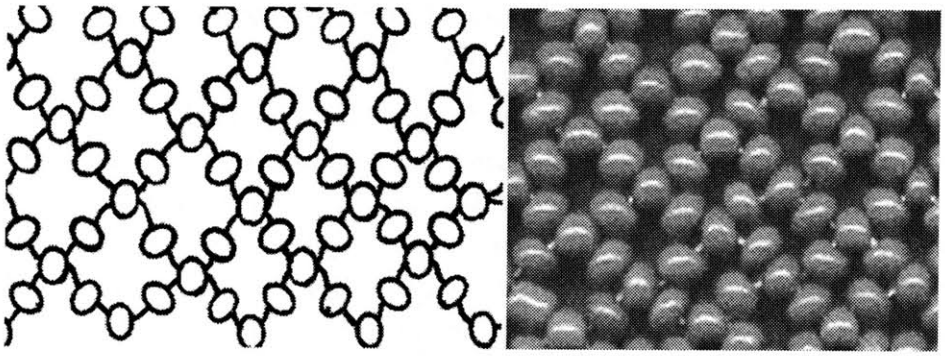
Porque a estas diferencias se pueden agregar otras particularidades en los detalles, como la forma de iniciar o terminar el trabajo, o la forma de solucionar los bordes, que en los tejidos de cuentas suelen tener una preponderancia especial. Cada rasgo estructural diferente esconde una técnica de ejecución distinta. La misma carga cultural que lleva a una tejedora a urdir de determinada manera y tejer con tales o cuales características son las que condicionan a un "cuentero"?? a realizar sus piezas de determinada forma. Y por las mismas razones que un tejedor traduce diseños de un lenguaje estructural desconocido a sus técnicas y estructuras tradicionales, el tejedor de cuentas interpreta y resuelve la confección de sus piezas de acuerdo con sus experiencias previas. Pero mientras en el resto de los tejidos este traspaso suele ser fácilmente reconocible, en los tejidos de cuentas pueden pasar desapercibidos si no se hace un examen minucioso.



Tejido de lazos.



Tejido de bucles.



Tejido de presillas.

FIGURA 4.

El sistema

El sistema aquí propuesto es para clasificar tejidos "de cuentas". Los tejidos "con cuentas" deberían ser clasificados de acuerdo con la estructura textil del tejido base.

Para comenzar se caracterizaron los diferentes tipos de enlaces. En la mayoría de los tejidos las cuentas realizan un enlace directo, de manera que a través de su canal pasan los dos hilos que ella interconecta. Pero en los tejidos de urdimbre y trama aparece una segunda forma de enlace que es indirecto, donde la cuenta mantiene unidos los dos hilos a través de los cuales, a manera de ojal, pasa un tercero. El enlace sigue siendo garantizado por la cuenta, pero en forma indirecta (fig. 1).

Partiendo de la construcción más elemental o Sarta Simple, se fue siguiendo paso a paso la elaboración de formaciones más complejas, hasta llegar a tejidos de superficies. Así se pudieron definir las tres formas básicas, (fig. 2) que son las únicas capaces de ser realizadas con una sarta de un solo hilo sobre sí misma (lazo y bucle) o con una sarta de dos o más hilos (presilla). A partir de estas tres formas básicas surgen todas las formas compuestas que generan la gran diversidad de puntos de tejidos "de un sólo tipo de elemento". Los tejidos "de dos tipos de elementos" (de urdimbre y trama) suelen presentar estructuras más simples, y su diversidad se debe a la forma de enlace (directo o indirecto) o al tipo de tejido (recto u oblicuo).

Como suele suceder con otros tejidos, hay casos en los que la pertenencia o no a un grupo clasificatorio puede ser dudosa. Aquí hubo que definir o crear términos para que cada uno de ellos tuviera un alcance preciso. Sarta, forma, encadenado, textura son algunos de ellos.

Con estas consideraciones, los tejidos "de cuentas" han sido divididos en tres grandes grupos (fig. 3):

Grupo I. Sartas. Las sartas, enhebrados de cuentas en uno o varios hilos enlazándose consigo mismo, conforman un grupo muy especial. No se trata aquí de un tejido sino más bien de un proto-tejido, pero con ella se generan las presillas, lazos y bucles, las importantes Formas Básicas con los que se van a conformar tejidos propiamente dichos "de un solo elemento". Este Grupo I fue dividido en Sartas simples (totalmente lisas) y Sartas complejas (con diferentes Formas) y éstas a su vez en sartas "de un solo hilo" y sartas "de dos o más hilos".

Grupo II. Tejidos con un sólo tipo de elemento. En este grupo están los tejidos que se concretan con el adosado de filas una a continuación de la otra. Se realizan con un elemento que las va construyendo de borde a borde, enlace tras enlace. Se ha considerado que, como en cualquier tejido de un elemento, el producto final es el resultado de una sucesión de módulos estructurales que se repiten siguiendo determinadas pautas, a lo largo y a lo ancho del tejido. Aunque no se ignora que puedan existir tejidos en los que hayan combinaciones erráticas, también es cierto que tejidos de esas características no se ajustarían a ningún tipo de clasificación, exigiendo una descripción detallada de sus variantes. Pero en la mayoría de los casos en los tejidos se pueden reconocer estas distribuciones estructurales más o menos regulares. A

estos módulos se los ha llamado "formas" (básicas o combinadas). A partir de la reiterada aplicación de estas formas se generan las diferentes estructuras (fig. 4).

Este grupo posee dos subdivisiones importantes: los "encadenados" y "los tejidos de superficie" determinados por el ancho del tejido. Los encadenados son bandas angostas, en los que se utiliza una sóla forma (básica o combinada) por vuelta, mientras que los tejidos de superficie son aquellos que realizan dos o más formas por vuelta. Este criterio se ha adoptado porque, como ya se ha indicado, los bordes en los tejidos de cuentas suelen ser complejos. En un tejido de superficies este borde puede carecer de importancia, pero en un tejido angosto adquiere una preponderancia especial y, por lo tanto, un estudio propio.

Grupo III. Tejidos con dos tipos de elementos. Aquí se refiere a la interacción de elementos pasivos o urdimbres con elementos activos o tramas que se cruzan. Pueden ser tejidos rectos u oblicuos. En estos tejidos aparece una forma de enlace particular, el enlace indirecto, en el que la cuenta de enlace mantiene unidos dos hilos entre los cuales pasa un tercero. El tipo de enlace es el que generó la primera subdivisión de este grupo en tejidos con enlace directo y tejidos con enlace indirecto y en cada uno de ellos hay tejidos rectos y tejidos oblicuos.

Por último, solamente cabe un comentario final. Todo sistema de clasificación obedece a un interés particular. Es, en última instancia, un ordenamiento de nuestros conocimientos sobre determinada área que nos hace acceder a ellos con mayor celeridad y profundidad, al permitirnos saltar trabajosas etapas previas de reconocimiento. Pero un sistema de clasificación alcanza una real dimensión sólo cuando es capaz de superar esos intereses individuales y logra satisfacer las expectativas de otros individuos abocados a otros aspectos sobre el mismo tema. Ese es el examen que esta propuesta debe superar.

NOTAS

[1] No es el único criterio. James T. Allen (2000) hace una diferenciación entre work done with bead (trabajo con cuentas) y beadwork (trabajo de cuentas) considerando la preponderancia ya de las cuentas como elementos individuales ya de la composición del conjunto, por encima de las cuentas que lo conforman, respectivamente. Allen se define como artista-artesano y es lógico que tome un criterio estético para esta diferenciación, pero se trata de cualidades subjetivas, difíciles de ser utilizadas para mayores generalizaciones.

BIBLIOGRAFÍA

EMERY, IRENE. 1966. The Primary Structures of the Fabrics. University of Washington Press.

IRIARTE, ISABEL. 2002. Adornos con chaquira: un arte de mujeres. En Los Hijos del Viento. Fundación Proa. pgs. 59-64

JOHNSON, JOHNSON Y BEARDELEY. 1961. I. Industrias y tejidos de Tuxpan. En Anales del Instituto de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública. México. Tomo XIV. Nº 43. pgs. 151-217.

RENARD, SUSANA. 1981-1982. Tapahue o tocado pehuenche. En Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología. T. XIV. Nº 2. pgs. 147-158.

RENARD, SUSANA. 2002. Tocado de chaquiras: el tapawe. En Los Hijos del Viento. Fundación Proa. pgs. 57-58.

SEILER BALDINGER, ANNEMARIE. 1994. Textiles, a classification of techniques. Smithsonian Institution Press, Washington D. C.

LA ACTIVIDAD TEXTIL EN LOS VALLES CALCHAQUÍES: UNA MIRADA DESDE EL PRESENTE

*Olga Liliana Sulca**

Antecedentes arqueológicos

El estudio de la textilería en los Andes y en nuestro noroeste nos permite acrecentar el conocimiento de las sociedades tanto en el pasado como en el presente. El análisis de los mismos puede partir desde una perspectiva arqueológica e histórica en relación a su desarrollo tecnológico o desde un enfoque formal es decir de las técnicas, sus funciones socioeconómicas e ideológicas, como también desde su iconografía, debido al alto simbolismo que los tejidos encierran. En el vasto espacio andino hay evidencias arqueológicas desde épocas muy tempranas de esta importante actividad, intentar desenterrar parte de ese pasado a través de los tejidos no es una tarea fácil, más cuando en nuestro museo contamos con colecciones desprovistas de su contexto arqueológico y muy frecuentemente desconocemos su procedencia. Pese a estas dificultades, los estudios desde el punto de vista técnico, los análisis comparativos, etc. permiten reconstituir aquel pasado.

Una mirada a la historia del arte textil en el Noroeste Argentino nos permite saber que su existencia se remonta a épocas muy tempranas, las evidencias arqueológicas y etnográficas nos confirman su presencia y permanencia, a través del desarrollo de las diferentes culturas.

Los primeros trabajos relacionados con esta área del conocimiento, corresponden a las investigaciones pioneras de Delia Millán de Palavecino en la década de 1960. Su aporte fundamental fue establecer una clasificación de las diferentes técnicas textiles utilizadas en la región, así también lo que refiere a las materias tintóreas y al instrumental que interviene en la actividad textil. Con posterioridad Diana Rolandi de Perrot en los años 70, incorpora estudios de conservación y documentación de las técnicas textiles con los hallazgos de la Puna y Tastil (1973, 1975, 1979). Siendo los textiles más tempranos los que se localizaron en la Puna Argentina, concretamente en el sitio de Inca Cueva 7 (Dpto. Humahuaca, Prov. De Jujuy), provenientes de excavaciones llevadas a cabo por Aguerre, Fernández Distel y Aschero, fechados alrededor del 4000 A.P.

A partir de 1980, Catalina Michieli (1988) lleva a cabo el análisis de piezas textiles a partir de los materiales recogidos en enterramientos de altura. Todos estos aportes se realizaron dentro de un contexto arqueológico, ya sea de materiales provenientes de sitios arqueológicos o bien de colecciones conservadas en diferentes museos.

* *Licenciada en Historia. Programa de Investigacion "El patrimonio Cultural en Tucumán. Fac. Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán.*

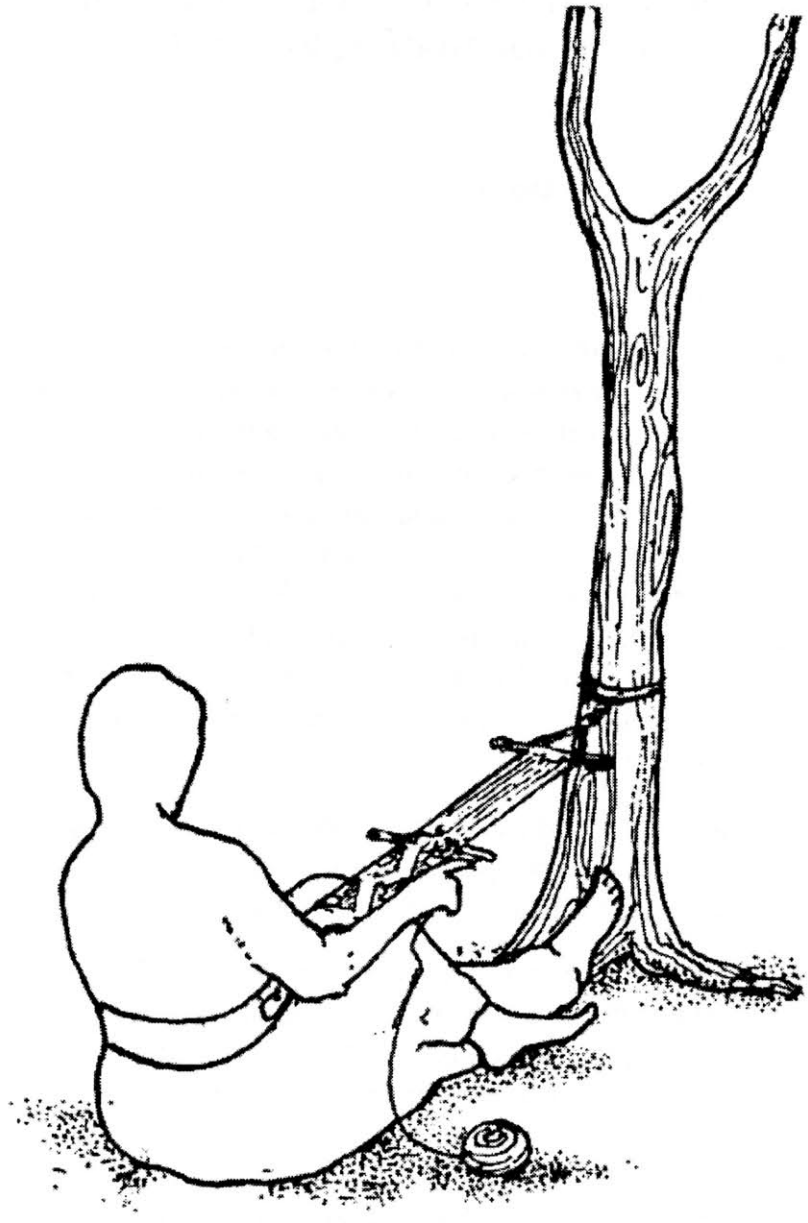


FIGURA 1.
"Telar de Cintura". Serie de hilos paralelos, mantenidos tensos por estar atado en un extremo a un árbol, y sujeto el otro a la cintura de la tejedora. Dibujo de M. Palavecino.

En el año 2001 se encontraron un conjunto de prendas textiles procedentes de un contexto funerario temprano, perteneciente al sitio Punta de la Peña en Antofagasta de la Sierra (Pcía. de Catamarca), estas investigaciones se llevaron a cabo dentro de un proyecto de investigación dirigido por el Lic. Carlos Aschero. El estudio y análisis de las piezas las vinculan con el llamado estilo Ciénaga, cuyo fechado estaría alrededor del 1480+-40 A.P.

Del pasado indígena en Tucumán aún nos quedan algunos fragmentos depositados en los museos, esta herencia cultural es producto de cuantiosos grupos humanos que nos han precedido. Aunque la intensidad de esta actividad queda demostrada con los numerosos torteros y no precisamente con los textiles, sabemos que nuestro clima no ha permitido su conservación. Podemos mencionar un hallazgo importante: realizado entre 1989 y 1993, como parte de un proyecto efectuado entre la Universidad Nacional de Tucumán y las Universidades suecas de Gotemburgo y Estocolmo, bajo la dirección de Víctor Núñez Regueiro. Se trata de una serie de pequeños fragmentos exhumados del cementerio de Amancay, en el sitio El Pichao.

La presencia inca en nuestro territorio (aproximadamente alrededor del 1480 d.C.) significó la difusión de otros estilos iconográficos (por ejemplo los tocapus) sin que por ello se dejara de lado ciertos estilos tradicionales. Ejemplo de ello lo encontraremos en la Puna Salteña (el hallazgo de momias en el Llullaillaco), pero no en nuestra provincia.

La producción textil en la actualidad

Con el objetivo de documentar eficientemente, perpetuar y difundir ciertos valores culturales, como es el caso del tejido, realizamos este trabajo de investigación en la zona de Amaicha.

A través del diálogo con los tejedores actuales se pudo registrar técnicas textiles, lo que permite comparar la elaboración de telas antiguas con las que se confeccionan actualmente y constatar así, la pérdida paulatina de la tradición textil entre las nuevas generaciones. De igual manera se rescató información sobre la obtención de tintes y el simbolismo que encierran ciertos iconos representados en los textiles.

Sabemos que el aprendizaje del tejido depende en gran medida de la destreza de la tejedora o tejedor y de su concepción mental, ya que los instrumentos utilizados (huso, telar, materias primas, etc.) son muy rudimentarios.

Si bien, en la actualidad se siguen utilizando los mismos instrumentos y ciertas técnicas que se emplearon en el pasado, es notable también los cambios que se produjeron. Sobre todo en el uso de las materias primas, el pelo de oveja a sustituido en gran medida al pelo de camélido (al menos en esta zona). Al respecto Georgina Bordón una joven tejedora nos dice: "es importante saber seleccionar de que parte del animal sacamos la lana, así encontramos la lana de primera localizada en el lomo del animal, es la más especial. La segunda usada para los peleros se extrae de la periferia del lomo y la tercera, es la lana de descarte pues, se saca de las garras."

Para el hilado se sigue usando el huso de madera llamado pushkana, el tortero denominado muyuna y el eje de madera recibe el nombre de puishka. El hilado hacia la izquierda que guarda un significado especial en el mundo andino, pues es el que protege contra el mal; se

mantiene en éstas regiones llamado " hilo zurdo". Según algunas tejedoras este tipo de torsión es usada durante la época de la Pachamama.

Y si a técnicas nos referimos sobreviven algunas de ellas como la tela llana, el tapiz, la doble tela, la faz de urdimbre y de trama como también el bordado. Otras en cambio, desaparecieron por completo, es el caso del brocado, el tejido tridimensional, etc. Para la confección de ponchos y mantas, se usa en gran medida la técnica de tapiz en todas sus variantes.

Continúan los telares de cintura (utilizados para la realización de fajas y flecos de ponchos (fig. 1) los telares horizontales de cuatro estacas y en menor medida los telares verticales, a excepción de ciertas zonas en Santiago del Estero.

Y si nos remitimos a los tintes, de la riqueza cromática alcanzada por los tejidos prehispánicos poco han subsistido frente al avance de las anilinas. Pese a ello, hoy en día se tiñe con algunas plantas, doña Irma Bordón nos acerca ciertos tintes naturales utilizados por ella:

- De la jarilla se extrae el color amarillo.
- De la cáscara de nuez: una gama de marrones.
- Del hollín: los marrones oscuros.

Como mordientes se siguen utilizando la lejía y el alumbre.

Este conjunto de saberes que constituye el proceso del tejido, es indudable que fue transmitido en forma oral de una generación a otra, aunque gran parte de la información se ha perdido, en lo que respecta al rol simbólico de ciertas técnicas textiles o el significado que encierran ciertas iconografías plasmadas en la decoración y en los bordados o bien la función que cumplen ciertos textiles. Sólo un reducido conocimiento ha quedado en ciertas familias (como es el caso de los Bordón, los Vargas y los Valderrama) y dentro de ellas, sólo lo mantienen las mujeres.

En otras regiones del mundo andino el tejido funciona como un verdadero libro de sabiduría, donde se registran ideas, se cuentan los mitos y las técnicas y los iconos tienen un sentido. Sin embargo, el trabajo textil se presenta aquí, como un elemento de continuidad entre las riquezas naturales y el potencial humano, entre el pasado y el presente de sus pobladores, junto a otras actividades artesanales como el trabajo en madera, cuero y la elaboración de dulces, etc, que se han acrisolado a través de los siglos y continúan transformándose con la inagotable inventiva de sus hacedores, hombres y mujeres herederos legítimos de técnicas depuradas durante generaciones inmemoriales.

Las mujeres tejedoras de las familias mencionadas recuerdan que aprendieron este arte siendo niñas y que, actualmente lo siguen haciendo por continuar la tradición o bien por la exigencia de un mercado turístico que se interesa por estas artesanías. Los tejidos realizados actualmente por ellas demuestran ciertas líneas de continuidad con el pasado (en cuanto a las técnicas de tapiz) como también, la fusión con corrientes más modernas procedentes de una cultura extraña, es el caso de los telares triangulares para la confección de chales, tan demandados en la

actualidad y finalmente, también conllevan la ausencia de la conexión con el pasado, un claro ejemplo de ello es el desconocimiento del sentido y el significado de las iconografías presentes en los trabajos, limitándose a copiarlas de otros soportes.

Un caso particular lo constituye Georgina Bordón, esta joven se interesó en indagar y conocer la compleja iconografía vallista, extraída de fuentes bibliográficas. Así nos afirma que: "el cóndor representa el aire, la rana el agua, el suri el viento, etc."

Finalmente debemos admitir que esta tradición milenaria, está paulatinamente en un proceso de olvido que conduce a un franco retroceso; ya que las tejedoras que actualmente lo practican, no realizan estos tejidos para uso personal sino que producen para vender. La cuestión es producir "joyas textiles" ya que ello se traduce en resultados económicos beneficiosos, de modo que cuando la tejedora se sienta frente a su telar lo hace para producir una obra de arte, su posición frente al producto ha cambiado totalmente. Sin embargo estoy convencida que un manejo consciente y el diálogo con la otra cultura, permitirá recuperar el sentido del tejido andino.

Pero más allá de la discutible autenticidad de los tejidos que producen los artesanos de Amaicha, éstos textiles siguen funcionando en los contextos étnicos de sus grupos y de alguna manera, siguen conservando su naturaleza de ser objetos de creación cultural.

La gran complejidad de la trama y los colores utilizados por los pobladores de los valles en la provincia de Tucumán, nos permite afirmar que existe un saber milenario que necesita ser recuperado y fundamentalmente, transmitido a las nuevas generaciones. Finalmente consideramos que esta sociedad encara un verdadero desafío en estos tiempos, por un lado, las exigencias que propone el mercado de las artesanías actuales y por otro, no perder su capacidad creadora que los identifica como una comunidad étnica tradicional.

En esta perspectiva, pensamos que un proyecto de desarrollo que asuma un enfoque de creación cultural como lo es el arte textil, puede ayudar a instalar microempresas productivas autogestionarias, permitiendo así aumentar los ingresos de estos tejedores; a la vez que contribuye al desenvolvimiento de su propia cultura.

BIBLIOGRAFÍA

DÁVALOS, J.; CERECEDA, V. y MARTÍNEZ, G. 1992 Textiles Tarabuco. Proyecto Norte Chuquisaca, Sucre, Bolivia.

GISBERT, T., ARZE, S. y CAJÍAS, M., 1987 Arte Textil y Mundo Andino. Gisbert y Cía. La Paz, Bolivia.

MILLÁN DE PALAVECINO, DELIA 1981 Arte del Tejido en la Argentina. Ministerio de Cultura de la Nación. Ediciones Culturales. Bs. As.

ORTIZ MALMIERCA, MARTHA 1994 Deshaciendo la madeja. Estudios sobre la producción de textiles precolombinos en el Noroeste argentino. Ediciones Saltomortal, Estocolmo, Suecia.

SULCA, O; BARAZA DE FONTS, A.; MARCOS, B. y PAREYÓN, S. 1999 Tucumán y su patrimonio cultural. En Revista del Departamento de Historia, N° 7 Año 7. Dpto. de Publicaciones, Fac. Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán. Argentina.

SULCA, OLGA 2001 Recuperación y Conservación del Patrimonio Textil en Tucumán. En Actas XV de la Reunión Anual del Comité de Conservación Textil, San Pedro de Atacama, Chile.

SULCA, OLGA 2002 El Patrimonio Aborigen en Tucumán. En Actas del 1° Congreso Internacional de Patrimonio, Córdoba.

SULCA, OLGA 2002 El arte textil en los museos de Tucumán. Estrategias para su conservación. Trabajo Inédito. Tucumán.

ENCAJES DE BOLILLO. PERSISTENCIA DE UNA TRADICIÓN EN CATALUÑA*

*Liliana Ulloa Torres***

Este es un estudio explorativo sobre el trabajo textil de encajes de bolillos que realiza una amplia colectividad de mujeres en Cataluña y su objetivo es conocer el sentido y valoración que ellas le otorgan a esta actividad, además de los procesos de transmisión y organización interna de las numerosas asociaciones y grupos de encajeras o *puntaires* que funcionan permanentemente, especialmente en la región de Barcelona. Al mismo tiempo se intenta conocer otra forma de trabajo artesanal que relaciona a la mujer con los hilados.

Datos históricos

Los primeros encajes de España se remontan al siglo XVI, sin embargo durante el siglo XVIII los encajes y blondas de Cataluña ya eran muy apreciados dentro y fuera del país, llegando a ser en el siglo XIX uno de los focos productores más importantes de Europa.

El origen de los encajes de bolillo no está claramente definido y es actualmente disputado entre cuatro países europeos: Italia, Francia, España y Bélgica, no obstante otros estudios mencionan a los asirios como precursores de los encajes a la aguja y a los egipcios de los encajes de bolillos. Otras fuentes afirman que fueron los griegos quienes los inventaron y extendieron por el Mediterráneo y que fueron difundidos por persas y árabes en sus conquistas. (Andrés, 1988; Barba,1986).

En los países europeos la tradición popular sitúa el inicio de esta artesanía en mitos y leyendas de connotación religiosa. (Imma Pla, 1989).

En la Comunidad Autónoma de Cataluña se difunden tres mitos de origen que explican la aparición de esta habilidad. Todos contienen elementos comunes, destacando la transmisión por vía generacional, la enseñanza y difusión a través de pares o iguales y realzando el trabajo de la mujer.

Esta tecnología ha pasado por diferentes etapas de auge y decadencia, desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX, debido a factores económicos y sociales. (Raventos, 1968; Andrés, 1988; Plá, 1998).

* *Este trabajo corresponde a una parte de la tesis de doctorado que realiza la autora en la Universidad de Barcelona y está patrocinada por la Universidad de Tarapacá, MECESUP.*

** *Universidad de Tarapacá, Diseñadora Textil.*

FIGURA 1. Encajeras, cojín y bolillos en Barcelona.

FIGURA 2: Grupo de encajeras de bolillo, de la Asociación Cultural Torre-Llobeta de Barcelona.

Sin embargo, durante los últimos veinte años se ha venido produciendo una revitalización que obedece a distintas causas: por una parte la estructura de la sociedad catalana ha cambiado y al interior de ella, el rol de la mujer trabajadora también.

La organización, transmisión y modo como las mujeres enfrentan este trabajo ha ido evolucionando de diferente manera en cada lugar, pasando de ser una actividad que se realizaba dentro del ámbito privado y doméstico, hasta hoy que se desarrolla principalmente fuera de las casas, generalmente en lugares comunitarios, tales como: centros culturales o agrupaciones formadas para tales fines. Actualmente cada asociación de mujeres se organiza según sus preferencias horarias y los días de la semana que más les acomoden a sus necesidades. También es percibido de forma distinta, no sólo por las mujeres que lo practican sino también desde la mirada de los otros.

En relación a la comercialización podemos decir que en el siglo XIX las trabajadoras, hacían los encajes en sus casas a pedido de un intermediario, generalmente hombre, que les proveía de los patrones e hilos y luego los vendía en la tiendas nacionales o del extranjero. (Plá, 1998). Había otro sector de mujeres que eran dueñas de sus trabajo y tejían sólo para su consumo familiar.

Posteriormente y con la llegada de la industrialización se sustituye la producción artesanal por la mecánica e industrial y en ese sentido el valor del tiempo cambia y la actividad artesanal decae sustancialmente.

Actualmente, lejos de ser un trabajo remunerado y comercializado, se orienta mayormente al gozo creativo y su práctica se ha transformado en un espacio social exclusivamente femenino, en el que cada mujer maneja su tiempo y decide respecto de sus productos terminados, los que generalmente son considerados objetos preciados y apreciados, que interactúan en la ámbito de la afectividad y de las relaciones sociales.

La *Escola de Puntaires,* iniciada por la Sra. Montserrat Raventos en la década del sesenta y continuada por entusiastas seguidoras, ha colaborado activamente en el fortalecimiento y revitalización de esta práctica, permitiendo la reproducción viva de esta actividad en distintos sectores de la comunidad.

Así tenemos que hoy se imparten cursos de tres años de duración para instructoras o monitoras, quienes posteriormente enseñan esta artesanía difundiéndola en proyección geométrica a través de toda la Comunidad Autónoma de Cataluña, en los diferentes barrios y sectores de las ciudades y pueblos.

En la actualidad el tejido a bolillo ha pasado de ser un artículo suntuario, a tener un valor simbólico que no se cuantifica en términos económicos, sino más bien en el tiempo dedicado a su confección y el sello propio. Su valor radica en el reforzamiento de relaciones personales. En algunos casos también se le asigna una importancia terapéutica al utilizar esta práctica como medio para relajarse, disminuír estados de ansiedad y tratar problemas de las articulaciones.

Al igual que en otras artesanías textiles, el trabajo de encaje de bolillos presenta interesantes desafíos, puesto que se deben memorizar y manejar complicados sistemas y principios que deben ser planificados antes de empezar el trabajo y cuyo resultado final también está previsto. Se debe saber de antemano la cantidad de bolillos o *boixets* que se necesitan para realizar el patrón elegido, al mismo tiempo que ir avanzando paralelamente con varios sistemas de cruces. Se enfatiza en las habilidades manuales, dedicación y paciencia que debe tener una mujer que practica esta actividad (Barba, 1987, Plá, 1998). (fig. 1).

Tradición ancestral

El encaje a bolillo en Cataluña, ha pasado por distintas etapas, desde servir de ayuda económica familiar en el siglo XIX y principios del XX, o ser una actividad de élite, hasta la actualidad en que las motivaciones se mueven en el campo de la interacción social. El concepto de transmisión ha variado desde el traspaso de las técnicas por vía generacional a otro sistema de enseñanza más horizontal o entre pares.

Los conceptos de creatividad, innovación y cambio se observan en los sistemas de organización que las mujeres se dan entre ellas, de una manera libre y espontánea. Esto denota un cambio notable en términos de la utilización de sus espacios de tiempo y de sus libertades. Es decir su práctica está asociada a la conformación y mantención de espacios femeninos. Por otro lado los productos terminados prácticamente no tienen fines económicos, como ocurría en épocas pasadas, sino más bien hoy "son usados como regalos para iniciar o reafirmar lazos de afectividad" (Plá, 1998).

Es interesante notar el valor que se le asigna al tiempo utilizado en la confección de cada pieza, de manera que cuando el objeto está terminado, lo que se regala es el tiempo de dedicación a ese trabajo, paciencia, además de las habilidades adquiridas a través de loa años.

Las variaciones que puedan realizar en los patrones que sirven de guía para el entrecruzamiento de los hilos son mínimas y no parecen producir cambios sustanciales en el resultado final del encaje.

Experiencia con el grupo puntaire del Centro Cultural Torre-Llobeta

La primera aproximación al trabajo de las mujeres fue conocer la *Escola de Puntaires* en Barcelona, donde asisten a clases alrededor de 150 mujeres distribuídas en distintos días y horarios. Posteriormente concentré mi atención en el Centro Cultural Torre-Llobeta, ubicado en el sector de Guinardó donde se realizan una serie de actividades culturales. Me uní a las clases y tuve la oportunidad de compartir con las seis mujeres que se reúnen todos los miércoles, bajo la dirección de la Sra. Clementina, para aprender y/o perfeccionar la técnica de encaje de bolillos. Para esto tuve que adquirir los implementos necesarios: cojín, bolillos, alfileres especiales, hilos y patrones. Comencé haciendo un trabajo de encaje sencillo para seguir posteriormente con los más complicados.

El centro funciona desde hace aproximadamente 17 años en el barrio del Guinardó. Las edades de las mujeres que asisten fluctúan entre los 60 y 80, excepto dos que bordean los 45-50 años.

Son mujeres muy amables y desde el primer día me sentí muy bien acogida. Luego de saciada la curiosidad de saber porqué me interesaba aprender este tipo de tejido comenzó la tarea y el trabajo normal de aprendizaje. Las conversaciones giran en general en torno a la familia, las enfermedades y por supuesto aspectos relacionados con el trabajo.

Nos sentamos en una mesa rectangular alrededor de la cual la maestra va revisando a cada una los errores que cometemos, va con mucha paciencia corrigiendo, ayudando a empezar un nuevo punto, ayudando continuar cuando no sabemos como avanzar y muchas veces deshaciendo lo que ha quedado mal. Cada una de ellas tiene diferentes niveles de destreza y a algunas les ha costado más aprender o desarrollar la finura del encaje. Algunas son bastante rápidas y avanzan durante la clase, y la mayoría lamenta no tener suficiente tiempo en su casa para avanzar en el tejido.

Me ha parecido pertinente realizar una serie de preguntas que pueden resumir brevemente algunos aspectos de la organización interna y comunidad de intereses al interior de los grupos.

¿Dónde se juntan?

Antiguamente el lugar físico donde tejían era un espacio doméstico, al interior de sus casas y el objetivo estaba claramente dirigido a la práctica de una labor manual practicada por una élite social media-alta, para el consumo propio o para ser usados como regalos. Sin embargo había un numeroso grupo de mujeres que hacían bolillo como una manera de generar un ingresos para la familia sin salir de sus casas. En ambos casos tener habilidad manual era fundamental. En el segundo caso había un hombre comerciante, que actuaba de intermediario entre la tejedora y la persona o tienda que lo compraba dentro de España o para enviarlo al extranjero.

En la actualidad este sistema ha cambiado radicalmente. En primer lugar las mujeres no practican el bolillos en el interior de sus casas, sino en un lugar público o más bien comunitario, especialmente dedicado a actividades culturales. Generalmente se trata de centros, asociaciones o agrupaciones en diferentes barrios, pero fuera de sus casas, por lo tanto el tejido se traslada al ámbito público, aunque de alguna manera sigue estando inserto en un ámbito privado, porque se reúnen sólo las *puntaires* en ese horario. Si el centro es más grande cada grupo utiliza salas diferentes.

Ellas se fijan de común acuerdo un horario, generalmente determinado por las necesidades del grupo.

Temas de conversación

Generalmente los temas giran en torno a la familia, lo bueno y lo malo respecto de sus hijos, del marido, de los nietos, las nueras o yernos, sus trabajos, las enfermedades, lo que hicieron el fin de semana o puentes, lo que harán en las vacaciones. En general los temas de conversación son variados pero mayormente centrados en la familia. Rara vez comentan temas políticos o internacionales. Durante los meses que estuve asistiendo sucedió la guerra de Irak, sin embargo se conversó poco sobre eso.

¿Quién enseña?

La maestra tiene que ser siempre una persona más diestra que las alumnas ya sea porque ha estudiado en una Escuela de *Puntaires* y está capacitada para formar un grupo puntaire o también puede ser una persona que sabe mucho, aunque no tenga la preparación de la Escuela. Debe ser reconocida por el grupo por sus habilidades como encajera. En lo posible siempre hay otra persona que también sabe y puede colaborar con la profesora ayudando a las personas que no pueden seguir avanzando con el trabajo.

Razones por las que las mujeres asisten a las clases

Principalmente por razones de asociatividad. Como apreciación general se puede decir que se sienten muy contentas de formar parte de este grupo, no sólo con el objeto de aprender y mantener la práctica del tejido de bolillo, sino básicamente como una manera de conectarse con sus pares, interactuar socialmente y tener un espacio propio pero fuera de su casa y exclusivamente femenino.

Algunas de las mujeres asisten aconsejadas por sus médicos, puesto que se le asigna un valor terapéutico, especialmente en el caso de las personas mayores, como terapias para relajarse, disminuír estados de ansiedad al ejercitar la concentración y mejorar las articulaciones de las manos en caso de problemas de artritis. Otras mujeres opinan que les gusta y tranquiliza el sonido de los *boixets* o bolillos al entrecruzarse durante el proceso de entrecruzar los hilos.

Transmisión de la técnica

Ha habido un cambio fundamental en los sistemas de transmisión de esta técnica. Antiguamente era por vía generacional, enseñada por las madres, tías o abuelas a las más pequeñas, sin embargo en la actualidad la enseñanza es más transversal y se aprende de otras mujeres o pares en los diferentes centros

Revitalización de la técnica del bolillo

No cabe duda que la Escuela de *Puntaires* ha tenido mucha influencia en la revitalización de esta práctica, ya que las mujeres que terminan el curso de monitoras, están capacitadas y autorizadas para organizar centros o grupos de trabajo en sus respectivas ciudades, pueblos o barrios de la Comunidad Autónoma de Cataluña, permitiendo que la técnica se irradie con un efecto multiplicador. Por otro lado, la Asociación Catalana de *Puntaires,* está organizando permanentemente *Diadas* y Encuentros o *Trovadas de Puntaires,* generalmente con motivo de la celebración de los santos patronos de las comunidades autónomas, de las ciudades, de los pueblos y de los barrios. En estos encuentros se reúnen las mujeres de todas las asociaciones *puntaires* del lugar que celebra la Diada, y también de pueblos vecinos con el objeto de mostrar los trabajos realizados durante el año, entre ellas y hacia la comunidad en un espacio común, femenino, de contacto social, de intercambio.

Valoración y función actual del bolillo

En la actualidad el tejido a bolillo ha dejado de ser sólo un artículo suntuario o de adorno y ha

pasado a tener un valor simbólico que no se mide en términos económicos sino afectivos. Se regalan a un ser querido como un recuerdo simbólico de un acontecimiento determinado, otorgándole mucha importancia al tiempo de dedicación entregado a cada objeto y agregando de esta manera un especial valor al regalo, que se utiliza como inicio o reforzamiento de las relaciones personales.

No cabe duda que los resultados de la práctica del bolillo no se pueden cuantificar fácilmente, ni que las piezas tejidas son preciadas y apreciadas, interactuando en el ámbito de la afectividad y de las relaciones sociales.

Los tejidos de bolillos a través de la historia han transitado entre la cotidianeidad, el trabajo remunerado de mujeres, los espacios privados y los espacios neutros, pero siempre han sido espacios femeninos.

BIBLIOGRAFÍA

BARBA C. El encaje de bolillos. Estudio etnográfico. Angama. Ciudad Real. 1986.
GARCIA NESTOR. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Grijalbo, México. 1990.
PLÁ I. Les puntes al coixi a Catalunya: ahir i avui. Edit. Mateu, Barcelona, 1998.

TRAJE... ¿PORQUÉ TE TRAJE??*

Señales cordiales en los huipiles del Proyecto Textiles de Raíz Indígena de México en Chile (TRIMECH)

*Ruth Vuskovic Céspedes***

Esta ponencia, forma parte del intento de continuar reafirmando el camino de la puesta en valor de aquellos textiles de raíz indígena de México y aquel gesto emotivo cultural que hicieran un grupo de retornados desde ese país al trasladar y conservarlos en Chile (ver más antecedentes en Actas de la XIII Reunión Anual del CNCT, Arica 1999) También, cooperar con el descubrimiento de nuevos caminos de recreación cultural, en tanto se coadyuva a atizar la energía de la memoria histórica reciente.

En este sentido, insiste en indagar, instalar y desarrollar testimonio dinámico de "lo traído", en tanto se rebusca en las razones y sensaciones que produjeron este gesto. Introducirnos a investigar pero desde lo ajeno, lo extranjero que vamos haciendo nuestro y que se va intercalando, fusionando y haciendo carne de lo propio.

El bi-sentido o lo bi-direccional marca este escrito, como digno hijo de lo siempre ambivalente de esta investigación: el valor de las prendas en sí y el valor del gesto testimonial- histórico, dos afluentes que convergen en este cruce/movimiento amoroso y material de culturas.

Epistemológicamente, es una mirada que se ubica desde el diseño y la antropología, entendiendo al primero como manifestación legítima del arte con fines funcionales y a estas prendas como producto del ámbito que tocan estas disciplinas. Desde lo segundo, porque para el análisis, no podemos ni deseamos escindir las prendas en sí y su valor como textil/vestuario indígena, de la elección y decisión de trasladarlas, conservarlas y de su inserción en este medio.

En el sentido técnico de diseño textil y los objetivos generales que se ha propuesto este proyecto, la consignación de las señales que aquí exponemos empiezan a conformar la última etapa de la investigación de TRIMECH: búsqueda y consignación de relaciones entre los textiles indígenas de México y los de nuestro país.

* *Proyecto auspiciado por la Dirección de Comunidades Chilenas para el Exterior (DICOEX/RREE).*

** *Diseñadora Textil Universidad de Chile y Egresada de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México (ENAH). Investigadora ad honorem de Museo de Arte Popular Americano "Tomás Lago".*

TRAJE... arte INFINITO

El trabajo se ha centrado, por el momento, en el huipil, prenda básica indígena femenina y cuyo origen se remonta a la época clásica.

Los estamos recibiendo como arte y casándonos con la mirada que por el momento, hará omisión de aquellas definiciones de arte popular, artes menores o similares.

Deseamos entonces, marcar aspectos que nos ayudan a perfilar más aun esta puesta en valor: desde el objeto mismo y quien la "crea", desde "la vida independiente del objeto con pasado, presente y futuro" y desde el sujeto artístico.

En este sentido, quisiéramos revalorar el trabajo de creación de las tejedoras como producto tanto de sus dones, inteligencia, tenacidad, sensibilidad, y multifacetidad, como de su capacidad de ser receptora, portadora y transmisora de los saberes de su comunidad, historia y cosmovisión. También valoramos lo que su propio criterio creativo va recogiendo de culturas ajenas e incluso impuestas; a la cultura de donde proviene y todas las condiciones, costumbres y hábitos que conllevan a que ella desarrolle esa obra. Aún así y estos múltiples factores de los que sabemos está impregnado su trabajo, se tiende a ubicar a este tipo de creación, en un nivel inferior y a relegarlo a un sitio obscuro o por lo menos nebuloso donde ella, la artista, además queda casi borrada.

Podemos entonces hacer paralelo o ejercicio de contraste, al pensar en el artista llamado culto o con formación académica o formal que, a pesar que cuando admiramos su obra hacemos caso omiso de todo lo que "confabuló" -así como con la tejedora- para que él llegara a su producto, le otorgamos no sólo todos los laureles de forma exclusiva, sino que lo vemos como genio puro, e iluminado.

Para aclararnos más con respecto a la concepción de creación a la que estamos aludiendo, citamos palabras de Carlos Pérez V en "Ciencia y Creación: *"Sobra decir que semejante idea de creación- asociada a la idea de plenitud , de sobrepotencia- impide que consideremos el proceso, el largo y complejo proceso, del cual la obra o la teoría creada es el resultado. Impide más aún advertir el proceso de ilimitada e incalculable recreación del sentido de la obra a través de la historia de su recepción"* C. Pérez: 2002, 204.

Sirviéndonos de la última parte de esta cita, aprovechamos de enlazar con el segundo aspecto al que queríamos hacer mención y que conecta con lo que, como ya hemos dicho, ha sido motor de este proyecto.

Con respecto a la vida del objeto después de "creado", estamos valorando el gesto del cual hablábamos al principio, como esa instancia en que el objeto producido se completa con la interacción que se conforma al recepcionarla y que incluye el adquirirla, comprarla, coleccionarla, el sentirla, quererla y cuidarla.

Las palabras de J. Alcina en su obra Arte y Antropología nos ayudan a apuntalar esta reflexión: *"Ordinariamente la Historia del Arte es más bien las historia de las obras de arte o la historia de los artistas... Rara veces se atiende al problema completo, no como proceso histórico, sino como un sistema de relaciones entre el artista y su entorno social y natural... cuyo resultado no será exclusivamente una unidad cerrada , sino más bien una apreciación múltiple. Este sistema de relaciones es el que provoca la obra artística al mismo tiempo que es responsable de su modificación y de la modificación del gusto de la sociedad que es receptora de la obra de arte".* Alcina: 1980, 44.

Abusando tal vez de términos utilizados por los autores antes nombrados, estamos frente a obras con precedentes y parangón, en el sentido que son hijas de la historia, de procesos culturales y también de su caminar, de las nuevas miradas y viajes que las depositan, trasladan y hacen vibrar de formas distintas, vitales e infinitas. Pretendemos dar puesta en valor al proceso de "recepción" colaborando en el despliegue de las diversas lecturas que puede tener un texto -en este caso- textil.

Tanto Pérez como Alcina, nos hablan y están dando valor a la recepción de la obra y al problema integral que da cuenta de un sistema en el que se incluye la obra, el artista y la sociedad donde se produjo y la que lo recibe. En este caso además, estamos agrandando el radio del último elemento, asumiéndonos como receptores lejanos, ajenos a la sociedad donde fueron creados estos objetos.

Nos preguntamos entonces si es tan así que:

"El artista crea un lenguaje, o patrón simbólico que es comprendido dentro de su propia sociedad a partir del cual el creador -nominado o anónimo- se comunica con su sociedad a la que trasmite determinados mensajes que siendo coherentes con el restante equipo de patrones culturales, no solamente son comprendidos, sino que son esperados por los individuos..." Alcina: 1980, 44.

En este caso y -de tantos textiles que son nuestro objeto de estudio en esta reunión- podemos, tanto, descubrir muchas cercanías y empatías, como poner en duda cuán inentendibles pueden parecernos objetos artísticos que nacen de nuestro propio medio.

Llegando al tercer elemento que nos planteamos, tomamos las palabras de Bordieu citadas en el mismo texto Ciencia y Creación: *"el sujeto de la producción artística, que como tal produce no es el artista, sino el conjunto de los agentes que tienen intereses en el arte, a quienes interesa el arte y su existencia, que viven del arte por el arte, como productores de obras consideradas artísticas (grandes o pequeñas, célebres, esto es celebrados, o desconocidos) críticos coleccionistas, intermediarios, conservadores, historiadores del arte, etc."* Bordieu, citado por Pérez: 2002, pg. 207.

Me ubico, nos ubico entonces, como sujeto del arte en tanto rescatadores, estudiosos y difundidores de sus ethos, utilizadores de su fuerza y la energía que emana de ellos; buscadores

y modestos descubridores de sus infinitas señales y conexiones. En el caso de los coleccionistas de los textiles del proyecto TRIMECH en particular, los entiendo como parte de ese caudal descrito anteriormente, en tanto intuitiva y espontáneamente tal vez, coadyuvan mediante la adquisición, el traslado, la utilización, el préstamo, el regalo y más aún vistiéndolos en su cuerpo una a cien veces o exhibiéndolos cotidiana y ceremonialmente a la recreación, relectura y reinvención de los mismos y de nuestro propio entorno cultural.

TRAJE... diseño Y SENTIDO

La pregunta vivencial metodológica que nos guía, en esta segunda mirada es por qué los eligiríamos.

Además de razones de peso que hemos esbozado más arriba y que podrían ser suficientes para responder a esta pregunta, insistimos -como puente para adentrarnos a este otro ámbito-: ¿qué de nuestras intuiciones afincadas en nuestros saberes inconscientes y ancestrales estarían requiriendo a doce mil kilómetros de distancia de nuestro país, estas energías de color y forma?

Las señales que sistematizamos más adelante están hechas sobre la base de la revisión de las prendas y el estudio, principalmente de los textos "Textiles de Oaxaca" editada por Artes de México y diversas Revistas de Arqueología Mexicana editadas por el Instituto Nacional Indigenista de ese país.

Detenemos nuestra atención, vista y sentir en los diseños del pecho. El diseño supraestructural de los huipiles compuesto de brocados, bordados, aplicaciones o teñidos, independientemente de estar distribuidos en el total de la prenda, siempre llegarán a una concentración en la zona pectoral. En esta ponencia entraremos a este pequeño gran mundo a través del color rojo. Las flores y otras formas que nos remiten al pasado precolombino quedarán de anexo momentáneo a este texto, esperando que el tiempo de estudio las haga emerger con un perfil más fortalecido.

No por casualidad hemos comenzado por el lugar corporal del pecho. En esta zona está el corazón y este concepto que se conecta con el de centro y el de sentir es acorde a lo que tanto ha movido a este trabajo: la valoración por un lado, del sentir y del sentido de quien tejió y por el otro, de quienes hicieron ese gesto coleccionador.

La importancia que estamos consignando para la zona pectoral, tal vez se grafica en la creencia popular del poblado de Usila en Oaxaca, donde se cuenta que, para evitar la pérdida del alma, una persona asustada recibe palmadas en la espalda y debe aspirar profundamente a través del cuello o pechera de su ropa: la mujer inhala en el "wo" (diseño rectángular de los huipiles de ese lugar) para recuperarla.

En el huipil, llamado *chilil* por los tzotziles de una de las zonas frías del estado de Chiapas, encontramos una borla que se ubica en el centro del pecho y que es el principal ornamento en

una superficie monocroma de lana cardada. Según los textos revisados, este elemento podría tener dos orígenes: el primero azteca del s XVI, dejado por mexicanos y tlaxcaltecas avecindados en San Cristóbal de las Casas y el segundo, mixteco, etnia que habita partes de los estados de Oaxaca y Guerrero y que es heredera de la cultura del grupo mixteco del año 1000 aC. Elemento similar, pequeño trenzado con flecos colgantes, portan los huipiles de las zapotecas de Yalalah, Oaxaca hermosamente tejido y bordado por las únicas mujeres que tejen de pie, al menos en México.

ALMA ROJA

La tona es parte de la conformación anímica de la persona, es su doble con forma animal y la tomamos para nuestro trabajo, porque se relaciona con el alma que los indígenas ubican también en el pecho como se aclara más adelante.

Entre los amusgos -procedencia cultural de la mayoría de los huipiles de esta colección- a medianoche , el brujo lleva a la madre y al recién nacido a un cruce de caminos donde aguardarán a que pase un animal que será su "tona", el espíritum guardián del niño.

En cuanto a las formas de los diseños, en un pueblito de Oaxaca se asocia con la tona una greca en forma de Z, llamada comúnmente "flor quebrada".

Atrae la atención el color rojo ya que, la mayoría de las prendas lo llevan no sólo en el pecho, sino también marcando la unión de paños, terminación de mangas o escote, en bordados o cintas.

En el Linaje del Jaguar, Eduardo Corona S. habla de cómo el color rojo aparece claramente también relacionado con la primavera, la tierra y la siembra en el trazado urbanístico de la ciudad de Montealbán, centro de la Cultura Zapoteca 1200 aC.

Este color se asocia al corazón, la sangre y los sacrificios para ofrendar a los dioses. Históricamente y hoy con energía, alerta, pasión y la rebelión.

La ceiba, que se caracteriza por el color rojo de sus flores, es el árbol cósmico de varias culturas mesoamericanas precolombinas desde tiempos de los olmecas, la cultura más antigua de México.

Se dice que, en las ramas de la ceiba se refugian las tonas cuando las sorprende el amanecer después de sus vuelos nocturnos.

Según la tradición mixteca, la humanidad fue creada cuando dos sacerdotes guerreros partieron con sus cinceles el tronco de la madre ceiba del Valle sagrado de Yutsa-Tohon.

En el memorial de Sololá de los cakchiqueles, hay un breve mito que aporta elementos esenciales como la idea de que la sangre de los dioses se mezcló con la masa de maíz para formar al hombre, lo cual justifica el rito en el que el hombre alimenta a los dioses con su propia sangre.

En el mismo escrito, se habla de cómo el Libro de los Linajes de Chilam Balam, cuenta el mito maya yucateco de la reconstrucción del mundo a través de cuatro ceibas, con su ave sagrada encima.

Al color con que se tiñe la grana se le llama hochezli, que quiere decir sangre de tunas, porque -como sabemos- en cierto género de tunas se crían los hongos llamados cochinillas cuya sangre es muy colorada.

El color rojo sobre el pecho reforzaría el vínculo del tejido con el alma: la sangre es encarnación del tonalli.

El campo semántico de ini y tonalli abarca además la energía sexual que eleva la temperatura y provoca rubores. Teñir rojo sobre rojo, parece obedecer a una motivación simbólica poderosa.

Tonalli, es también calor solar, día y fecha de nacimiento y por ende nombre y destino. La misma raíz hispanizada como la tona designa al alma que es calor y fuerza vital y que tiene su origen en el pecho. En mixteco ini se refiere a espíritu corazón y calor.

Las invocaciones dirigidas a un recién nacido recogidas por Sahagún, expresan mediante metáforas, que los dioses han encendido el tonalli en el pecho del recién nacido con el taladro de hacer fuego.

Buscando relaciones universales y sentidos de la utilización del color rojo, recurrimos al texto de George Frazer, La Rama Dorada, donde se hace mención al uso benéfico de lo que él denomina la magia homeopática en la cura o prevención de enfermedades. Los antiguos indúes, ejecutaban una complicada ceremonia basada en ella para curar la ictericia. Su tendencia principal era relegar el color amarillo hacia seres y cosas amarillas, tales como el sol, al que propiamente pertenece y procurar al paciente un saludable color de una fuente vigorosa y viviente, principalmente un toro bermejo. Con esta intención, un sacerdote recitaba el siguiente conjuro: *"Hasta el sol subirá tu pesadumbre y tu ictericia; en el color del toro rojo te envolveremos. Te envolveremos en matices de tono rojo por toda una larga vida"* Frazer: 1944: 39.

Así como los mitos, el color rojo es entonces explicación acerca del inicio de la vida, acerca de formas y sentidos de ser y de vivir, de los caminos y direcciones que ellos toman, designios, enfermedad y sanación.

Este tipo de magia homeopática de la que habla Frazer, y que se homologa definitivamente con el principio de la medicina homeopática, es aquella que cura por semejanza. ¿Podríamos pensar entonces que las mexicanas utilizan ese color en sus creaciones para palear y sanar los dolores y sacrificios de su vida y a la vez infundirse valor y rebeldía?. Podríamos entonces extenderlo a posibles razones que explican nuestra elección?

Casi no peregrinaron hacia nuestro austral país los hermosos huipiles bordados por las zapotecas del Itsmo de Tehuantepec. Allí reina el matriarcado y las prendas tienen un alto precio. Es una prenda pequeña y exquisita, que cubre hasta la cintura y su diseño ornamental se extiende en toda ella.

Entonces me pregunto si ¿no sería acaso, ese pequeño cuadrado de vacío en el pecho, la razón por la cual casi no la elegimos?

BIBLIOGRAFÍA

ALCINA F. J. 1980. Arte y Antropología. Ed ALIANZA FORMA. España

BORDIEU P., 1990. ¿Y quién creó a los creadores? en Cultura y Sociedad Ed. Grijalvo. México.

CORONA E., 2000. "El Linaje del Jaguar" en Iconografía Mexicana II INAH año 2000. México D.F.

DE AVILA A.,1996. "Tejidos que Cuidan el Alma" en Revista Artes de México Nº35, Textiles de Oaxaca. México D.F.

FRAZER J. G., 1944. La Rama Dorada Fondo de Cultura Económica, México.

LEÓN PORTILLA MIGUEL, 2002. Mitos de los Orígenes en Mesoamérica. Revista de Arqueología Mexicana jul/agosto, 2002. México.

MAPELLI C. y CASTELLO T., 1987. "La tejedora de vida" Ed Banca Serfín, México. D.F

PÉREZ V. CARLOS, 2002. Ciencia y Creación, en Revista Teoría del Arte Nº 7, Facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago, Chile.

POHL J. 2002. Los dinteles pintados en Mitla en Revista de Arqueología jul/agosto, Nº 56.

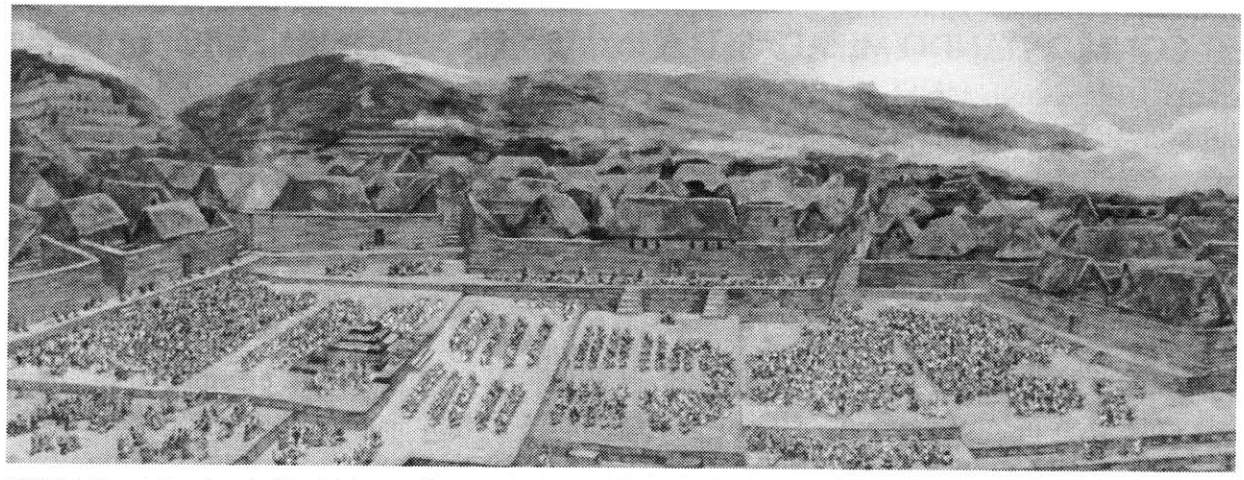


FIGURA 1. Plaza de Haucaipata. Inti Raymi. Léonie Matthis.

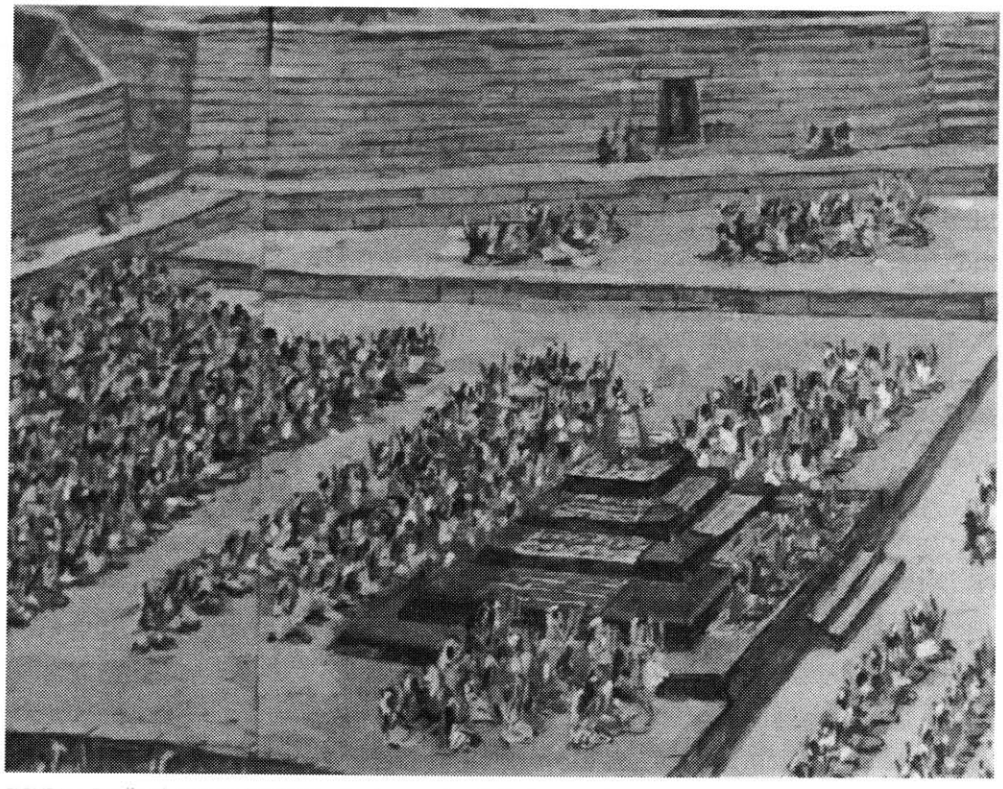


FIGURA 2. Detalle: el Inca parado sobre el ushnu hace su ofrenda al sol.