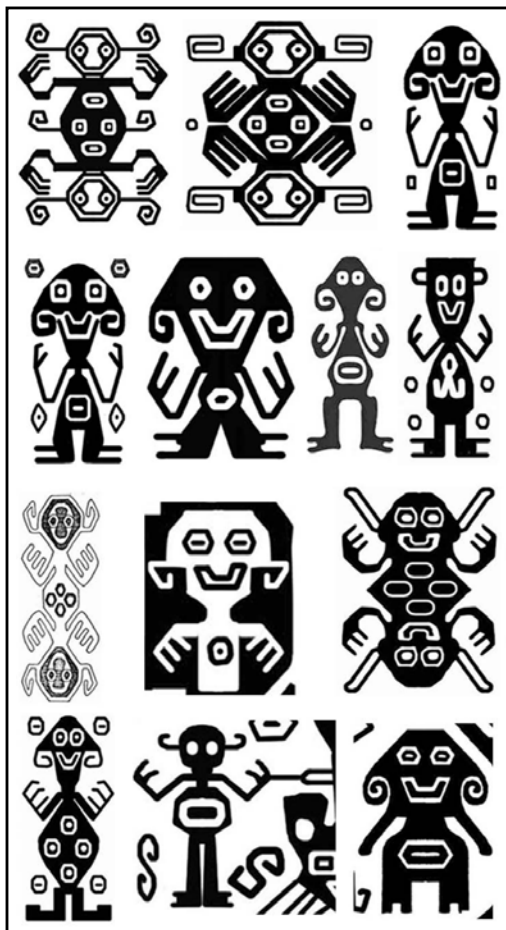




ACTAS XXI REUNION ANUAL

COMITE NACIONAL DE CONSERVACION TEXTIL

CIUDAD DE TALCA 2007

ACTAS XXI REUNIÓN ANUAL, COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL, TALCA 2007

Comité Editorial: Luis Massa, Paola Moreno, Ana María Rojas, Carole Sinclair.

Dirección Postal: Casilla 50189 Correo Central, Santiago, Chile.

e-mail CNCT: comite@cnct.cl

e-mail comité editorial: ceditorial@cnct.cl

SANTIAGO DE CHILE 2008

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	5
EN POS DEL LENGUAJE DE LAS FORMAS Y DE LOS COLORES DEL INCARIO <i>Clara Abal</i>	7
RESCATE VALÓRICO DEL TEÑIDO NATURAL CON PLANTAS NATIVAS DE LA REGIÓN VALPARAÍSO, PARA FIBRA PROTEICA LANA <i>Marinella Bustamante, Morales Mónica Cornejo Lacroix, Ana María Iglesias Daveggio</i>	15
CONSERVACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO TEXTIL DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL DE BUENOS AIRES, ARGENTINA <i>Silvana Di Lorenzo, María Pía Villaronga y Ana Wortley</i>	21
RETROSPECTIVA TEXTIL EN EL MAULE: PRÁCTICAS PARA UN NUEVO TEJIDO SOCIAL <i>Alejandra Fuenzalida, Lorena Andrea Soto</i>	27
COLECCIÓN DE RARI, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL <i>Verónica Guajardo</i>	35
TEXTILES TRADICIONALES DE ATACAMA: POSIBLES CAMINOS PARA ENFRENTAR DESAFÍOS PRESENTES <i>Hoces de la Guardia- Ana María Rojas</i>	41
FOTOGRAFÍA DIGITAL EN REGISTRO DE TEXTILES <i>María Paz Lira</i>	49
EL HILO LLOQ'E Y UNA LITOGRAFÍA DE LEÓN PALLIÈRE <i>Ines Maldonado</i>	55
TINTES VEGETALES DE ATACAMA: UNA EXPERIENCIA DE TEÑIDO CON PLANTAS TINTÓREAS EN EL PUEBLO ATACAMEÑO DE SOCAIRE <i>Verónica Moreno</i>	61
TEXTILES DEL MAULE: TESTIMONIOS DE TRADICIÓN, RESCATE Y PROGRESO <i>Jessica Díaz T., Gioconda Iturra G., Ursula Ponce P.</i>	67
EL MOTIVO ANTROPOMORFO EN LOS TEXTILES FUNERARIOS DE LA CULTURA ARICA, 1000 D.C. – 1470 D.C., NORTE DE CHILE: APROXIMACIÓN A SU EXPRESIÓN VISUAL Y SUS POSIBLES CONTENIDOS CULTURALES <i>Macarena Ruiz</i>	73
TEJIDOS ETNOGRÁFICOS DE LA COMUNIDAD MATACO-WICHÍ: LA VIGENCIA DE SU PRÁCTICA <i>Olga Sulca</i>	81

PRESENTACIÓN

El Comité Nacional de Conservación Textil inicia este año 2008 la publicación de sus Actas en formato digital. Esta nueva etapa da cuenta de un largo recorrido en el que hemos tenido presente hacer los esfuerzos necesarios para actualizar nuestras propuestas en el ámbito de la conservación del patrimonio.

En este espíritu fue organizada y realizada nuestra XXI Reunión Anual de la que se derivan los trabajos aquí presentes. Fue aquella una ocasión de intercambio y enriquecimiento al compartir el espacio de la Universidad Autónoma de Chile, sede Talca, con más de 30 tejedoras regionales que gracias a un proyecto Fondart se congregaron en el 1º Encuentro de Tradiciones Textiles de la Región del Maule.

Esperamos que a través de este nuevo formato la tarea del Comité siga contribuyendo a la difusión de los estudios relacionados con el patrimonio textil.

Comité Editorial

EN POS DEL LENGUAJE DE LAS FORMAS Y DE LOS COLORES DEL INCARIO

Clara Abal*

RESUMEN

El presente trabajo posee como objetivo el análisis y estudio de la obra de la estudiosa peruana Victoria de la Jara, referida a los signos tokapu como léxicos gráficos. Para ello, realizamos una ardua tarea de lectura crítica, examen y cotejo bibliográfico, valiéndonos también de la información que brindaron los textiles y vasos de madera arqueológicos –qero– estudiados hasta el momento por nosotros. En especial los que forman parte de la colección de arqueología del Perú del Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas “Juan Cornelio Moyano”, dependiente de la Secretaría de Cultura, Gobierno de la Provincia de Mendoza, República Argentina.

Palabras Claves

Tokapu – Qero – Victoria de la Jara – Kero – Museo Moyano

Uno de los temas más controvertidos hasta el momento, es el relacionado con la existencia o no, de un sistema gráfico de comunicación en las culturas sudamericanas de la América precolombina. ¿La información sólo se transmitió oralmente? ¿Estos pueblos poseyeron o no un sistema para poner al resguardo sus conocimientos? Culturas tan adelantadas como las andinas ¿no fueron capaces de idear algún sistema gráfico que les garantizara la permanencia y la comunicación en los espacios conquistados y en el tiempo? En el caso de los incas, fuentes etnohistóricas e investigadores actuales (Arellano 1999: 217) han señalado que en los Andes hubo por lo menos dos sistemas de notación gráfica, los *quipu* y los *tokapu*. Los primeros fueron métodos nemotécnicos en base a nudos, realizados con cuerdas de pelo o algodón, empleando uno o varios colores y/o tonalidades; los segundos, se pueden definir como signos tejidos o pintados en textiles; tallados, pintados o repujados en vasos ofrenda de madera o metal y pintados o incisos en cerámica u otros elementos.

En este caso, nuestra investigación centra su objetivo en los *tokapu*, como elementos gráficos que van más allá de un simple aditamento estético. Para ello, sin desconocer los aportes existentes al respecto de otros especialistas, hemos focalizado nuestro análisis en la visión de la estudiosa peruana Victoria de la Jara y su concepción de los signos *tokapu* como léxicos gráficos.

* Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas “Juan Cornelio Moyano”. Dirección de Patrimonio Cultural. Secretaría de Cultura. Gobierno de la Provincia de Mendoza, República Argentina.
clarabal@hotmail.com

Tokapu o *tuqapu* significa: “vestido de lauores (sic) preciosos, o paños de lauor texidos (González Holguín 1989 [1608]: 344) pero también se refiere a cuadrados que poseen diseños geométricos en su interior y que se hallan presentes en prendas de vestir, vasos ceremoniales, tablillas y otros objetos.

Qqeru significa “madera gruesa, o delgada, todo lo ques (sic) materia de carpintero que se labra, pero *Quero* define a un “vaso de madera” (González Holguín [1608] 1989: 305-306). Los vasos de madera de uso ceremonial, anteriores a la formación del Tawantinsuyu en varias centenas de años y que, bajo nuevas formas o variantes, continuaron realizándose en la etapa colonial, recibieron diversos nombres. Los “*Qqero, qocha, paqcha y akilla*” fueron hechos para efectuar brindis ceremoniales, dentro de estas sociedades fuertemente estructuradas por medio de lazos de parentesco. Es probable que estas piezas derivaran de vasos similares realizados en oro, posiblemente también los “*titinchascca qqero*” o “*titihuan morochascca*”, vasos tachonados con plomo (González Holguín 1989 [1608]: 305). Dada su neta característica social, en el que el brindis debía ser realizado por lo menos de a dos –según el concepto de reciprocidad andina (Murra 2002:48– por lo cual por lo general se labraban qero de a pares, es lógico pensar que también ellos pudieron haber portado algún tipo de signo o referente de comunicación que reforzara la palabra oral y que pudiera garantizar la permanencia –por medio de un recordatorio– de una ceremonia, de un brindis específico o de una característica distintiva del mismo en el tiempo.

Para efectuar esta investigación, en principio hubo que relevar parte de la copiosa documentación que la estudiosa Victoria de la Jara había donado a finales de la década de los ochenta al Departamento de Antropología del American Museum of Natural History de Nueva York, por sugerencia del investigador John Hyslop (de la Jara 1989:1). Esta donación se efectuó a través del Dr. Craig Morris, en ese entonces Curador y Jefe del mismo. De esta tramitación existe cantidad de elementos muy interesantes, incluso para comprender las circunstancias que llevaron a la investigadora a efectuarla; datos autobiográficos y procesos y metodología de estudio. Hasta ese momento el legado donado, según nos refirió Morris, no había sido nunca consultado.

La posibilidad de plantearnos el análisis de los referidos archivos surgió a raíz de varias conversaciones con Morris relacionadas con la decoración y los colores propios de la arquitectura incaica. Por ejemplo los hallados en Tambo Colorado –rojo, amarillo y blanco (Protzen y Morris 2004) y a la cadencia de formas y matices que personalmente habíamos ido relevando en la textilería de la misma cultura. Durante apretadas jornadas de trabajo en el año 2003, en la ciudad de Salta (Argentina), pudimos hallar momentos de descanso en los cuales intercambiamos nuestras experiencias respecto al diseño, color, forma y probable función de ciertos elementos arquitectónicos –por su lado– y, por nuestra parte, aportando ejemplos similares relacionados con textiles hallados sobre todo en sitios incaicos de altura, asociados o no a cuerpos humanos ofrendados. Individualmente, desde dos visiones al parecer diferentes, habíamos arribado a conclusiones semejantes. Nos encontrábamos frente a una consonancia de signos recurrentes que alternaban sus formatos y tonalidades. Ambos coincidimos en que el mensaje inmediato era evidente y estuvo destinado a ser entendido por muchos, pero que su contenido mediático se mostraba hermético y elitista. Resaltaba en forma notoria la gran similitud existente entre los diseños de ciertos frisos y formas arquitectónicas del Tawantinsuyu con los “dibujos” que ostentan las camisetas masculinas andinas (*unku*), mantos (*yacolla*) y otros textiles así como los vasos ceremoniales o *qero* propios del horizonte incaico y colonial temprano. Debido a nuestro interés personal por las investigaciones de Victoria de la Jara, comentamos sus trabajos y teorías al respecto. De esta forma también pudimos compartir una doble sorpresa. Nuestra, al enterarnos que todos los “Archivos de la Jara” –investigaciones, registros fotográficos y escritos originales– se hallaban en Nueva York y de Morris, por nuestro interés frente a ese material que él había recibido en donación hacía tiempo y que se encontraba depositado sin haber sido todavía consultado por nadie. Por todo esto, consideramos perentorio examinar y estudiar los planteos de la investigadora peruana desde sus propias fuentes, cosa que hicimos al año siguiente.

Desde hace muchos años los conceptos de tokapu, qillca e incluso qipu tienen a mal traer a más de un especialista en la temática andina precolombina y en especial la incaica. Por lo general, los estudios se han ido centrando también en las etapas anteriores que dieron lugar a la formación de una idiosincrasia particular y una forma de ver la realidad desde una óptica distinta a la nuestra. Por ejemplo, la visión que marcó el horizonte Paracas y la aportada por el horizonte Tiwanaku-Wari.

Analizando los textiles procedentes de enterratorios incaicos de altura, hemos podido identificar cantidad de signos-tokapu que a su vez parecen guardar relación con los ribetes policromos de los mismos (Abal 2001a, 2001b, 2003, 2004). También, según especificamos más arriba, estos tokapu policromos se hallan incisos y/o pintados en ciertos vasos ceremoniales o qero. Por ejemplo, en los denominados “quero cuscusca” o “llimpisca” o “quero quescascca”, que son los pintados de colores (González Holguín 1989 [1608]: 306). Con el objeto de confrontar los resultados que fuimos obteniendo sobre esta temática, hubo que examinar numerosa bibliografía pertinente, incluyendo fuentes etnohistóricas. En especial las imágenes aportadas por algunos cronistas (Martín de Murúa [1613] 1922; Guaman Poma de Ayala [1615] 1980 y [1615] 1993). A ello se sumó el aporte de toda una corriente controvertida de pensamiento, pero no por eso menos interesante, conformada por los trabajos de William Burns Glynn (1981), Fernández Lancho y Gargurevich 2001), Barthel (1970 y 1971) y Laurencich Minelli (2001), entre otros. El pensamiento de Victoria de la Jara relacionado con los tokapu en los textiles y en los qero arqueológicos, no fue tenido en cuenta en su época; sin embargo, consideramos fundamental su análisis, debido a la riqueza de la documentación y al planteo de fondo.

Entre los años 1963 y 1986, Victoria de la Jara creyó identificar aproximadamente doscientos noventa y cuatro motivos de tokapu, cifra bastante similar a la aportada por otro autor, que llegó a trescientos (Barthel 1970:92). De la Jara arribó a la conclusión que estos signos tokapu trabajan a modo de escritura pictográfica o ideográfica. Su léxico gráfico se basó fundamentalmente en:

- a) signos tokapu primitivos Tiwanaku-Wari, investigados por ella entre los años 1962 y 1982, en piezas de cerámica ceremonial y textiles. Debido a la preponderancia del número cinco, los ubicó como signos más cercanos a los observables en los horizontes culturales de Paracas, Nazca y Moche. Refiriéndose a la pieza cerámica W F143 MNAA (figura 1) del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, por ejemplo, escribió: “El signo que lleva el número 5 se ve frecuentemente en las cinturas o insignias ceremoniales de Wari (Tiahuanaco) pero sólo en este vaso he podido ver la variación de los signos que me hace pensar que estamos frente a dos inscripciones” (de la Jara 1986:1). Teniendo en cuenta la filiación de los mismos, los denominó “huaráticos o más antiguos”.
- b) Los signos tokapu inka fueron reconocibles por la investigadora como “posteriores o tardíos”. Aquí, su principal objeto de estudio estuvo centrado en los qero. Consideró –deducción por la cual particularmente nos sentimos inclinados a estudiar sus escritos– que la policromía se relacionaba con un tipo de gramática. De ser así, el color podía estar haciendo referencia a un espacio y tiempo específico dentro de una escueta narración iconográfica (de la Jara 1981: archivo N° 05).

En el tercer envío al Museo de Nueva York, sobre los sistemas gráficos del antiguo Perú, la autora colocó todo el material relacionado con los qero. Para llevar a cabo el estudio de los mismos, relevó vasos ceremoniales procedentes de museos y colecciones privadas de Cusco, Arequipa, Lima, Madrid, Barcelona y París (de la Jara 1992:1). Los tipos de qero identificados fueron clasificados en cuatro grandes categorías: “Kero A: sin escenas, pero con signos; Kero B: con escenas; Kero C: sin escenas y sin signos; Kero E: incisos sin color o poco color”. A partir de allí, luego de estudiar doscientos treinta de estas piezas denominadas “kero-texto”, las nucleó en tres categorías:



FIGURA 1.

Vista de la pieza de la cerámica Wari
N° W F143 del MNAA. Lima.



FIGURA 2.

Archivo sobre "El Desciframiento de la Escritura de los Inkas. El enigma de los keros". (de la Jara 1966)

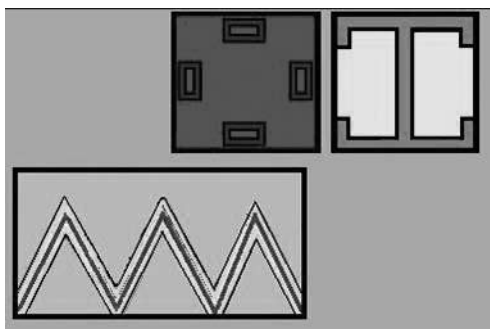


FIGURA 3.

Representaciones de los *tokapu* de Tawa y Wasi. Abajo, el zig-zag identificado como *Urqu* (Dibujo: Abal:2007).



FIGURA 4.

Copa ceremonial N° MCNAM.A.Arq.842 del
Museo "Juan C. Moyano".



FIGURA 5.

Croquis de las secuencias de *tokapu* que posee en su sector central el *qero* o copa ceremonial N° MCNAM.A.Arq.842 (Dibujo: Russo: 2002).

- Categoría I: 173 piezas - 60 *kero* sin escenas y 113 *kero* con escenas.
- Categoría II: *kero* de tipo B.5: 18 piezas: 11 piezas (B-5 a) poseen escenas de 8 signos con 2 hileras de 4 signos cada una.
- Categoría III: 25 *kero* de 8 tipos distintos + 4 objetos de madera con *tokapu* (que no son *kero*).

El análisis estructural lo efectuó a partir de los *kero* B-5 (a). Comenzó buscando la fórmula que consideró más simbólica del *Tawantinsuyu*: el *tawa* (o número cuatro). Un cuadrado *-tokapu-* con cuatro cuadrados o rectángulos ubicados dentro, equidistantes, fue aceptado por ella como la representación de ese concepto y lo relacionó con el de Cusco (figura 2) Una sucesión de triángulos, significó: “camino, cordillera” (figura 3). Años después, Gail Silverman (1998), estudiando el arte textil y conviviendo con los habitantes del poblado de Q’ero, en Cusco, llegó a la misma conclusión. Pudo constatar que el triángulo, denominado *orqo* o *urqu*, es reconocido en esas comunidades como “montaña” y que la representación de una serie de ellos, unidos *-orqokuna-* posee la traducción castellana de “montañas”.

De la Jara, en cuanto a los signo-*tokapu* incas, plantea que el mayor índice de repetición por lo general se da en los signos CUSCO y CAPAC. Aisló un *tokapu* que asoció al concepto de “*wasi*” (casa). Comparando diversa bibliografía, hemos podido comprobar que este supuesto grafema posee idéntico diseño que el del plano de planta rectangular de un solo vano citado por Laurencich Minelli (2001:40, figura N° 8, dibujo N° 3). Se trata de dos rectángulos unidos por un lateral y los laterales externos discontinuos –libres– en el sector central (figura 3). La estudiosa peruana otorgó otro giro a la supuesta lectura de estos signos. Creyó identificar diversas formas de “lectura” de estos *signos-tokapu*, según su dirección vertical u horizontal, dentro de los *qero* y en los textiles. Así, especificó que: las imágenes horizontales y de lectura de inscripción vertical, se hallan asociadas a fiestas agrícolas, por ejemplo.

Si bien la documentación que pudimos consultar de de la Jara es copiosa, en ninguno de sus archivos pudimos encontrar desarrollada en forma explícita –sí velada– la línea o secuencia de investigación que llevó a la autora a fundamentar sus hipótesis de trabajo.

Frente a la cantidad de material relevado, decidimos aplicar el mismo criterio acerca de la recurrencia, alternancia y otros patrones de aparición de *tokapu*, al análisis de diversos *qero*. Se trató de ciertas piezas de colección pertenecientes al Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas de Mendoza, “Juan Cornelio Moyano”. A modo de ejemplo, en el presente trabajo, consignaremos la parte del estudio correspondiente que realizamos con una de ellas.

En el Museo Moyano, desde el año 1931, debido a una compra efectuada al Sr. V. Jiménez, forma parte del Departamento de Ciencias Antropológicas, Sección Arqueología Prehispánica, una copa de madera que fuera relevada por nosotros el 22 de febrero de 2002. En cuanto al lugar de origen, el inventario de colección sólo dice: “Perú”.

Qero con número de Inventario MCNAM.A.Arq.842 (figura 4).

Dimensiones: alto: 140 mm.; diámetro de la boca: aproximadamente 120 mm. (formato irregular) grosor: 70/90 mm.; profundidad: 80 mm.; diámetro cuello de la base o pedestal: 31 mm.; diámetro de la base: 70 mm. (medida tomada en sus secciones más irregulares).

Materia prima: madera probablemente perteneciente al género *Escallonia* (Kaplan et al. 1999: 32).

Descripción: cuerpo cubierto con dos franjas de signos que suman 16 *tokapu* incisos y policromos; bajo ellos, en franja anular, existe una secuencia de 13 elementos con policromía alterna, con formato de Z extendida, en tres tonos bien definidos amarillo-café-rojo, en donde sólo se repite el amarillo, como comienzo y final de la guarda. Nuestra fuente toma estos motivos como representaciones de canales de riego (de la Jara 1981: archivo 08-006).

SECUENCIA:

– Amarillo – Café – Rojo – Amarillo – Café – Rojo – Amarillo – Café – Rojo – Amarillo –

Rodeando el borde inferior de la copa, hay una guarda incisa formada por un zigzag conocido como *urqu* (cerro) con puntos también grabados, abajo.

En la superficie de su pedestal o base, una secuencia de 8 aves del tipo *qoreqenqe* (Flores Ochoa et al. 1998:94-95) –*matamico* o *carancho andino* (*Phalcoboenus megalopterus*) en rojo, con cabezas y patas en amarillo, con flores rojas y amarillas asociadas.

Estudiando la disposición de los *tokapu* dentro del cuerpo central de la copa, podemos observar que los motivos se van repitiendo corridos de a uno o en forma diagonal, comenzando y terminando por el mismo signo. Es el caso de N° 1 y N° 16, con cambio de coloración. A) Signo “Capac” (“grande”): N° 1, como inicio de guarda y N° 16, como finalización. Con cambio de color; B) Signo “Sinchi” (de la Jara 1981: archivo 0327) o “Hatun Pachacuti Inka” (de la Jara 1981: archivo 0317): N° 2 y N° 9. Con cambio de color; C) Signo “Nan”: N° 3 y N° 10. Con cambio de color; D) Signo de la luna o “Mama” (*Qilla*) (de la Jara 1981: archivos 0317 y 0320): N° 4 y N° 11. Con cambio de color; E) Signo “Tupac” (Resplandeciente, luminoso): N° 5 y N° 12. Con cambio de color en los triángulos de los vértices; F) Signo “Apu” (Gran Señor): N° 6 y N° 13. Con cambio de color en las líneas externas; G) Signo Tawa o “Cusco”: N° 7 y N° 14. Ambos mantienen la misma disposición tonal. Con respecto a ello, se consigna: “*siempre de color rojo en todos los keros*” (de la Jara 1974:6); H) Signo ¿“Amaru” (de la Jara 1981: archivo 0292) o “Illa Tecce”? : N° 8 y N° 15. Con cambio de color (figura 5).

Este kero-texto, si se pudiera “leer” de arriba hacia abajo en diagonal o en forma horizontal, desde la óptica antes descrita, podría interpretarse como una especie de recordatorio u oración (signos N° 1 y 2) que hace referencia al reinado de un inka concreto (N° 3, 5, 10 y 12) en un tiempo específico del año (signos N° 4 y 11); dentro de una geografía determinada (signos N° 7, 14, 8 y 15). Inmediatamente debajo de los *tokapu*, se representa el agua canalizada y luego los cerros o montañas. De ser así, podríamos ir más lejos y considerar a modo de hipótesis, que en el pie de la copa se intentó remarcar la función de ofrenda, en la representación de los *qoreqenqe* y de las flores. Entonces...¿la función de este vaso MCNAM.A.Arq.842 fue la de conmemorar y reforzar el concepto de hegemonía imperial y de fertilidad que existió durante un determinado periodo de dominación incaica? Hay que tener presente también, que nuestra fuente consideraba a los *qero* como “copias de inscripciones más antiguas” (de la Jara 1992:12.). Todavía no estamos en condiciones de poder afirmar “que las apreciaciones de la investigadora peruana con respecto al desciframiento que efectuó de la “escritura” incaica sean totalmente valederas. Tampoco ella dejó explicitado el proceso que la llevó a tales conclusiones. Sin embargo ¿Estas inscripciones más antiguas a las que hace referencia, serán las que se encuentran tejidas en los textiles procedentes de culturas anteriores y de la época floreciente del Tawantinsuyu? Al respecto consigna: “*los textos inkas más amplios están sobre tejidos. Es difícil iniciar con ellos su desciframiento porque no están asociados a escenas o imágenes que sugieran su contenido*” (de la Jara 1974:1). Frente a este punto –y teniendo en cuenta los resultados que estamos obteniendo– consideramos que así debió ser.

En una tercera etapa para relevar y poder traducir la “escritura del Tawantinsuyu”, de la Jara, había previsto “analizar los signos que decoraban los vestidos reproducidos en cuadros coloniales de princesas, príncipes o ceremonias Inkas. Este estudio era para precisar si los signos y secuencias eran auténticos o sólo se trataba de decoración del artista inspirado en tejidos auténticos. Los cuadros del matrimonio de la Ñusta Beatriz y de la Procesión de Corpus Cristi (sic) revisten especial importancia. [...] Sólo comprobando la autenticidad de los signos de los cuadros y unidos a los signos de Keros y vestidos auténticos que aún se conservan, se podrá elaborar un Catálogo general de Signos Tokapu” (de la Jara 1992:1). Desgraciadamente su obra quedó inconclusa por motivos económicos y de salud.

Agradecimientos

A Craig Morris por las maravillosas charlas que tuvimos sobre el mundo incaico y por darme a conocer el destino final de los Archivos de Victoria de la Jara; también por interesarse por mis estudios y por alentarme a continuarlos. A la Dra. Sumru Aricanli del Departamento de Antropología y a Kristen Mable, secretaria de archivos y préstamos de la misma división, del AMNH.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAL, C., 2001a. El significado de los colores en textiles de sitios ceremoniales incas de la Cordillera de Los Andes. *Latin American Indian Literatures Journal. A Review of American Texts and Studies*. Volumen 17, N° 2: 126-135. Penn State McKeesport.
- . 2001b. Cerro Aconcagua: descripción y estudio del material textil. En: *El santuario incaico del Cerro Aconcagua*. Juan Schobinger (compilador) Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, pp.191-244. Mendoza.
- . 2003. Los tokapu: diversa acepción e idéntica sacralidad. En: Simposio The Inka, Pre-Inka and Colonial Tukapu. Universidad de Harvard. Massachussets (Manuscrito inédito).
- . 2004. Un ejemplo de antólisis y expolio patrimonial: La momia del Nevado de Chuscha. Provincia de Salta. En: *El santuario incaico del Nevado de Chuscha, Salta*. Juan Schobinger (compilador). Co-edición de Fundación CEPPA y Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, pp. 149-203. Mendoza.
- . 2005. *Tiella, colcapata o unku* ajedrezado, vestimenta de algunas estatuillas exvoto procedentes de waka incaicas de altura. En: *Textiles arqueológicos. Textiles andinos: presente, pasado y futuro*. Actas del simposio Arq-21 Tejiendo Sueños en el Cono Sur. 51º Congreso Internacional de Americanistas, julio 2003. Santiago, Chile. Victòria Solanilla Demestre (editora). Grup d'Estudis Precolombins. Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp.223-235. Barcelona.
- ARELLANO, C., 1999. Quipu y Tocapu. Sistemas de comunicación inca. En: *Los Incas. Arte y Símbolos*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, pp.215-260. Lima.
- BARTHEL, T., 1970. Erste Schritte zur Entzifferung der Inkaschrift. *Tribus* 19: 91-96. Stuttgart.
- . 1971. Viracochas Prunkgewand (Tocapu-Studien 1). *Tribus* 20: 63-124. Stuttgart.
- BURNS G., W., 1981. Introducción a la clave de la escritura secreta de los Incas. En: *Separata del Boletín de Lima* N°12,13 y 14. Lima.
- DE LA JARA, V., 1970 -1993. Box 1/ 7. Archivos donados por la autora al American Museum of Natural History of New York.
- . 1966-1993. Correspondencia entre los años referidos. Box 1.
- DE LA JARA, V., 1972. El desciframiento de la escritura inka y el problema de los kipus (Manuscrito original cuyo texto completo parece haber sido publicado por la Academia de Ciencias de Moscú). p.p.14. Lima.
- . 1974. La escritura de los Inkas y su código multicolor. (Manuscrito inédito redactado para ser presentado en el Congreso Internacional de Americanistas de México). Archivos N° 061-030:2 y 061-022:12. Lima.
- . 1986. Carta de la autora al Dr. Craig Morris. Archivo N° 12.1-001-M. Lima.
- . 1992. Carta de la autora al Dr. Craig Morris. Box 1. Lima.
- FERNÁNDEZ LANCHO, M.; GARGUREVICH, T., 2001 *Escritura Incaica*. Universidad Nacional Federico Villarreal. Editorial Universitaria. Lima.
- FLORES OCHOA, J. et al., 1998. *Queros. Arte Inka en vasos ceremoniales*. Colección Familiar Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, D., [1608] 1989. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Oficina General de Editorial, Imprenta, Biblioteca Central y Librería de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 3ª edición. Publicación auspiciada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC). Lima.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F., [1615] 1980 *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Edición Crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Traducciones y análisis textual del quechua por Jorge L. Urioste. Siglo XXI. México, D. F.

-
- GUAMAN POMA DE AYALA, F., [1615] 1993. Nueva Corónica y Buen Gobierno. Edición y Prólogo de Franklin Pease G. Tomos I y II. Fondo de Cultura Económica. México, D. F.
- KAPLAN, E. et al. 1999. Qeros. Análisis técnico de qeros pintados de los Períodos Inca y Colonial. *Revista peruana de conservación, arte y arqueología*. Número 2: 30-38. Lima.
- LAURENCICH MINELLI, L., 2001. *Il linguaggio magico-religioso dei numeri, dei fili e della musica presso gli inca. Una nota*. Società Editrice Esculapio. Bologna.
- MURÚA, ("MORUA") Fray M. de, [1613] 1922. Historia de los Incas: Reyes del Perú. Colección Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú. Horacio H. Urteaga (editor). 2ª Serie, volumen N° 4. Lima.
- MURRA, J., 2002. El mundo andino. Población, medio ambiente y economía. Historia Andina N° 24. (IEP) Instituto de Estudios Peruanos. Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Lima.
- PROTZEN, J.; MORRIS, C., 2004. Los Colores de Tambo Colorado: Una Reevaluación. En: Boletín de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) N°8: 267-276. Lima.
- SILVERMAN, Gail. 1998. *El Tejido Andino: un libro de sabiduría*. Fondo de Cultura Económica. Lima.

RESCATE VALÓRICO DEL TEÑIDO NATURAL CON PLANTAS NATIVAS DE LA REGIÓN VALPARAÍSO, PARA FIBRA PROTEICA LANA¹

*Marinella Bustamante Morales **

*Mónica Cornejo Lacroix ***

*Ana María Iglesias Daveggio ****

RESUMEN

El teñido natural es una técnica ancestral, antiguo conocimiento desarrollado por diversas culturas a nivel mundial y es realizado generalmente por mujeres, tras un largo proceso, convirtiéndose en un verdadero rito para llevar el color desde la naturaleza a la textilería. Dicho conocimiento ha ido desapareciendo paulatinamente, al ser reemplazado por la aplicación de colorantes químicos y procesos industriales. Sin embargo, este hecho no anula una realidad paralela existente en su mayoría al alero de agrupaciones artesanales. El teñido natural es el color que nos brinda la naturaleza, conocimiento ancestral, que otorga valor al textil, tanto por su valor patrimonial como por su significado cultural, aportando características propias de cada pueblo de origen, trascendiendo a una experiencia estética y mágica, convirtiéndose en un rasgo de identidad.

Palabras claves

Teñido natural – Patrimonio – Técnica ancestral

REGIÓN VALPARAÍSO Y LA DISTRIBUCIÓN DE SU FLORA

“...en este momento de desaparición vertiginosa de los conocimientos tradicionales, no basta con recoger datos, sería preciso además aprender las técnicas para poder transmitirlos”

(Roquero 2006:211)

La Región Valparaíso está ubicada en la Zona Central de Chile que se localiza entre “los paralelos 32° 02’ y 33° 57’ de latitud Sur y entre los meridianos 70° de longitud oeste hasta el océano Pacífico” (Gobierno Regional).

A partir de la zona geográfica seleccionada cabe hacer mención que la subdivisión por regiones corresponde a aspectos políticos. En lo que respecta a la flora se presenta una situación diferente, pues corresponde a una

* *Diseñadora Mención Textil. Universidad de Valparaíso. Magíster en Gestión Cultural. Mención Patrimonio. Universidad de Barcelona. marinellabustamante@yahoo.com*

** *Diseñadora Industrial Mención Textil. Universidad de Chile. monica.cornejol@gmail.com*

*** *Diseñadora Mención Textil. Universidad de Valparaíso. Magíster en Diseño Estratégico. Universidad de Valparaíso.*

subdivisión ecológica que abarca desde el sur de la Región Coquimbo al norte de la Región del Maule, en las que se encuentran las plantas propias de la Región Valparaíso política. Dentro de esta subdivisión ecológica se diferencian tres áreas: costa, valles transversales (laderas norte y sur) y montano de altura. Lo anterior conduce a que para obtener representatividad de la flora nativa de la zona central, fue necesario recolectar en las tres áreas antes indicadas.

Cabe señalar que se excluyen de la recolección especies en peligro de extinción.

Para el desarrollo de la investigación se tomaron como referente diversas vertientes como la bibliográfica, el conocimiento de las investigadoras y la experiencia de las Hilanderas de Colliguay, patrimonio vivo que mantienen en su producción textil, la tradición del tejido y el teñido de la zona.

HILANDERAS DE COLLIGUAY

Colliguay, se encuentra en la Región Valparaíso a 50 kilómetros de Quilpué, entre quebradas y cerros en la cordillera de la costa, en la Zona Central de Chile.

Las Hilanderas son una agrupación formada por 13 mujeres, distinguidas en el año 2005 con el premio otorgado por el Consejo de Monumentos Nacionales en la Categoría Patrimonio Intangible, fundamentalmente por la tradición y calidad de sus textiles.

Actualmente esta agrupación se reúne en su sede tres tardes a la semana, donde desarrollan las tareas de hilado, montaje de los telares y tejido. El lavado y teñido lo realizan en sus casas.

De las visitas y conversaciones sostenidas se reconoce la riqueza de su conocimiento y trabajo artesanal, netamente femenino, como también se constata que el oficio textil es patrimonio vivo en ellas.

Sin embargo, es necesario que el conocimiento de las Hilanderas de Colliguay, en riesgo de desaparecer, sea conservado y puesto en valor a través del rescate oral y visual de su trabajo; lo anterior es una de las motivaciones de origenó esta investigación.

Algunos ejemplos de lo relatado por la Sra. Yolanda Morales, tintorera de la agrupación: (entrevista 2006).

“...si uno agrega un vaso de limón más alumbre, se obtiene colores pálidos. El negro se saca del fruto del espino, pero hay que recogerlo antes de que llueva. Del quintral he podido sacar veinticinco verdes distintos...”

“Subo a lo más alto del cerro para encontrar plantas, porque rinden más el color. Primero le converso y le pido permiso para sacarle un poquito de raíz, hojas o cortezas.

“Luego cuelo el caldo y agrego el mordiente, puede ser alumbre y/o sulfato de cobre, lo disuelvo y revuelvo directamente en el caldo y le pongo la lana en forma de madejas muy mojadas, antes se lavaban.

Las cantidades son por puñados, siempre me ha dado buenos colores, es igual como cocinar.”

TEÑIDO Y LANA

El teñido es un proceso mediante el cual se transfiere color al material textil en forma permanente a través de colorantes, moléculas solubles en agua que reaccionan con las fibras. Para que se produzca dicha reacción química es necesario que exista afinidad entre las partes.

Este proceso requiere dos aspectos fundamentales: Afinidad del grupo de colorantes empleado con el origen o composición de la materia a colorear y aplicación del método o proceso indicado en cuanto a tiempos, temperaturas e incorporación de productos auxiliares, para el logro de la reacción química de enlace fibra – colorante y la permanencia del resultado.

Este proceso se aplicó a la fibra proteica lana, que es un recurso natural textil con reconocimiento internacional, de producción nacional característico de comunidades artesanales de nuestra zona y país.

Previo al proceso de experimentación se plantean tres objetivos generales a cumplir en referencia al proceso de teñido:

1. Estandarizar el proceso de teñido natural. Sistematización del proceso: organización metodológica de las diferentes etapas estableciendo relaciones de: pesos, porcentajes, tiempos, temperaturas, mordientes, relación de baño para obtener cartas cromáticas y recetas de color.
2. Sistematizar la variabilidad del color a partir de un mismo baño de tintura, buscando obtener variabilidad cromática: pruebas en hilado artesanal e hilado industrial, tratamiento con diferentes mordientes y aplicados en diferentes etapas: pre-mordentado, postmordentado, modificación por amoníaco, diferentes segmentos de una especie: corteza, tallo, hoja, flor, fruto, semilla. Este criterio fue utilizado en algunos casos según su acceso para su obtención y rango de abundancia, temporada o época del año: primavera, verano, otoño, invierno, zonas geográficas diferentes, pero en la misma región, según el estado: fresco o seco, reutilización del baño.
Las muestras obtenidas se someten posteriormente a análisis de solidez a la luz y al lavado: pérdida del color en la muestra misma y grado de traspaso o manchado a muestras blancas de diferentes materiales.
3. Realización de comparaciones para establecer las variables con respecto al cambio de matiz en los colores obtenidos.

Las propiedades tintóreas de una planta se pueden encontrar en diferentes segmentos de ella: corteza, hojas, frutos, flores, raíces y con cada una se pueden obtener diferentes matices. Cabe señalar que es difícil reproducir un color con exactitud ya que inciden diferentes factores en la variación de los tintes: condiciones climáticas, características del terreno, época del año, período de recolección, lugar de extracción, por biotipos de crecimientos diferentes, entre otros. La mayor incidencia se presenta en las características de la tierra (minerales).

La mayoría de los tintes vegetales requieren de la aplicación de mordientes, auxiliares necesarios que actúan como fijadores del tinte en las fibras, generalmente son de origen mineral. En el proceso de teñido la aplicación de mordientes se realiza en diversas etapas: previo a la aplicación del tinte lo cual se denomina premordentado y posterior a la coloración, posmordentado.



FIGURA 1.
Especie nativa Colliguay.
Nombre Científico: *Colliguaja integerrima*.
Gill.et Hook.
Fotógrafo: Manuel Opazo González.



FIGURA 2.
Especie nativa Espino.
Nombre científico: *Acacia caven* (Mol.) mol.
Fotógrafo: Manuel Opazo González.



FIGURA 3.
Hilanderas de Colliguay. Peinado.
Fotógrafo: Manuel Opazo González.

En el proyecto se realizaron una gran cantidad de teñidos lo que derivó en la obtención de cartas cromáticas de la Región Valparaíso a partir de una selección de plantas nativas de la zona.

Consideramos que la recuperación de tradiciones se ha transformado en un tema relevante para el mundo globalizado, en donde cada vez es más necesario la identificación con las tradiciones y costumbres que otorgan un sentido de pertenencia. Cabe señalar que se observa actualmente una tendencia a potenciar los procesos y materias primas naturales, respetando la naturaleza y el ecosistema.

El interés de haber realizado esta investigación nace al constatar el desconocimiento de las generaciones actuales en relación con el trabajo artesanal y la riqueza cromática de las plantas tintóreas.

NOTA

¹ Proyecto DIPUV - REG 11/2005. Financiado por la Dirección de Investigación Universidad de Valparaíso.

BIBLIOGRAFÍA

ROQUERO, Ana. Tintes y tintoreros de América. Ministerio de Cultura, edita Secretaría General Técnica, enero 2006, Madrid España.

CONSERVACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO TEXTIL DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

*Silvana Di Lorenzo **
*María Pía Villaronga ***
*Ana Wortley ****

RESUMEN

El Museo Histórico Nacional, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, alberga la colección histórica más importante de la Argentina, integrada por objetos patrimoniales de diversas tipologías como numismática, mobiliario, fotografía y daguerrotipos, platería, armas, miniaturas, pinturas y grabados, instrumentos musicales y textiles.

En el 2006 se conformó el Área de Conservación Textil, con el objetivo de desarrollar un Plan Integral de Conservación y Puesta en Valor del patrimonio textil histórico, que a su vez forma parte de un proyecto más amplio de reforma del Museo Histórico Nacional que involucra la remodelación de las salas de exhibición y de almacenaje.

Palabras claves

Textiles históricos – Conservación preventiva – Estabilización.

INTRODUCCIÓN

A fines del siglo XIX, durante el proceso de consolidación de la Argentina como Estado Nación y frente a la masiva llegada de inmigrantes, la elite gobernante pretendió desarrollar un sentimiento de nacionalidad que unificara a la sociedad argentina. En ese contexto socio-histórico se crea el Museo Histórico Nacional, en 1889, con el objetivo de “desarrollar una educación patriótica para las nuevas generaciones y, de esta manera, impulsar un sentimiento de pertenencia nacional. El Museo fue concebido como el Panteón de la Patria donde se guardaban y veneraban las reliquias de los próceres de la Revolución de Mayo y las guerras de la independencia. Desde sus exhibiciones se difundió una narración histórica unilineal y homogénea que ignoraba los conflictos y la diversidad de identidades étnicas, regionales y sociales que convivían dentro de los límites del Estado argentino.” (Pérez Gollán 2006)

* *Museo Histórico Nacional, Prof. en Ciencias Antropológicas (UBA), textilesmhn@flash.com.ar*

** *Museo Histórico Nacional, Estudiante de la Lic. Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IUNA).*

*** *Museo Histórico Nacional, Estudiante de la Lic. Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IUNA).*



FIGURA 1.
Limpieza mecánica en área de cuarentena.



FIGURA 2.
Reportes de condición.



FIGURA 3.
Traje de Alférez Real.



FIGURA 4.
Traje de Protector del Perú del Gral. San Martín.

EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

El museo se conformó a partir de la labor de su primer director, Dr. Adolfo P. Carranza, con la misión de preservar una de las colecciones históricas más importantes de la Argentina. Su acervo proviene del Museo Público (actualmente Museo de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”) y de las donaciones de las familias aristocráticas de la ciudad de Buenos Aires (Arenas, 1989-1990). El patrimonio histórico que alcanza un total de 46.000 piezas, está integrado por objetos de diferentes tipologías, tales como pintura, grabados, mobiliario, escultura, armas, numismática, documentos y textil y vestuario.

El actual proyecto de transformación del museo, dirigido por el Dr. José Antonio Pérez Gollán, tiene como uno de sus objetivos incluir la conservación de las colecciones tanto en áreas de almacenaje como de exhibición.

Área de Conservación Textil

En el año 2006 se conformó el Área de Conservación Textil, con el objetivo de desarrollar un plan integral de conservación y puesta en valor del patrimonio textil histórico. Dicho plan se articuló en varias etapas de trabajo referidas al agrupamiento de la colección en un mismo espacio físico, la documentación en el marco del proceso de conservación y las acciones concretas de estabilización y conservación preventiva de los objetos textiles.

En los inicios de este proyecto, una parte de la colección textil se encontraba exhibida y la mayor parte estaba distribuida en las cinco áreas de reserva existentes junto a otro tipo de patrimonio como mobiliario, pinturas, armas, etc. Las primeras acciones se destinaron a redistribuir los espacios definiendo un área de trabajo y un área de depósito textil, y a reagrupar la colección en este nuevo sector, trasladando a otros depósitos los objetos no textiles. Esta tarea se realiza con el objetivo de unificar la colección para tener un adecuado manejo de la misma, así como para evitar deterioros producidos por el contacto con otro tipo de materiales. En la actualidad el 90% de la colección se encuentra almacenada en la reserva textil y el 10% restante está en proceso de reubicación.

Paralelamente se realizaron un inventario digitalizado y reportes de condición para establecer el estado de conservación y las prioridades de acción. Este tipo de documentación nos permitió obtener un primer conocimiento sobre la cantidad y tipo de textiles que integraban la colección. Además se realizó un registro fotográfico digital de todo el proceso de organización del patrimonio textil y fotografías identificatorias de cada objeto.

Se realizó un diagnóstico de los textiles exhibidos y de las condiciones de exhibición con el objetivo de evaluar el estado de conservación y los posibles deterioros causados por la prolongada, y en algunos casos, inadecuada forma de exposición. Se determinó un orden de prioridades para retirar de las salas aquellos textiles en riesgo de sufrir deterioros.

Los criterios aplicados en las acciones de conservación fueron la mínima intervención, la prevención frente a los agentes de deterioro y la estabilización con el fin de mantener la integridad física y estética de los objetos. Las actividades realizadas hasta la actualidad incluyen el diseño y la confección de soportes para almacenaje y exhibición, acondicionamiento de mobiliario existente, limpieza mecánica y consolidación de textiles para exhibición.

La colección textil

La colección textil está integrada por una cantidad aproximada de 1.800 piezas tales como banderas; indumentaria militar, civil y religiosa; abanicos; accesorios y objetos varios.



FIGURA 5.
Montaje de textiles para exhibición.



FIGURA 6.
Limpieza mecánica.



FIGURA 7.
Almacenajes antiguos de uniformes militares sobre maniqués.



FIGURA 8.
Perchas antiguas para uniformes.



FIGURA 9.
Percheros provisorios para uniformes militares.



FIGURA 10.
Poncho del General Rosas.

Indumentaria militar

La colección está integrada aproximadamente por 250 uniformes y 600 accesorios (quepis, sombreros elásticos, cinturón con tiros, charreteras, fajas, cordones, condecoraciones y calzado). Todos estos objetos reúnen en su confección materiales como lana, seda, hilos metálicos y plumas. En el área de depósito se almacenan separados, es decir por tipología pero se exhiben en forma conjunta, según la pertenencia. El estado de conservación general es regular, debido a la falta de medidas de conservación aplicadas en depósito y exhibición. Los objetos pertenecientes a las personalidades más destacadas en la historia oficial son los que presentan más deterioros debido a los prolongados períodos de exhibición. Al inicio del proyecto, en el depósito los uniformes se colocaban sobre maniqués antiguos, algunos cubiertos con fundas de lienzo de algodón. Al retirar los uniformes detectamos que la mayoría presentaba deterioros como resultado de los formatos y las dimensiones inadecuadas de los maniqués. Se construyeron percheros provisorios y se colocaron los uniformes sobre perchas acolchadas, cubiertos con fundas.

Indumentaria civil masculina

Este patrimonio se compone de 25 chalecos del siglo XIX. Estos objetos están confeccionados con telas de lana o seda y bordados con hilos metálicos y seda. Los chalecos de seda que presentan un estado regular de conservación están almacenados de forma horizontal en cajas de polipropileno. Los chalecos de lana que registran un buen estado de conservación se almacenan en perchas acolchadas, con fundas.

Otra colección destacada es la de ponchos confeccionados con fibras de vicuña, algodón, lana o seda. En general presentan un estado de conservación bueno ya que se encontraban almacenados en rollos acolchados y cubiertos con fundas. Algunos ejemplares se hallaban plegados y guardados en bolsas, lo que produjo arrugas y pliegues. Se decidió almacenarlos en forma enrollada.

Dentro de esta tipología se destaca el poncho mapuche del General San Martín, confeccionado en telar que presenta un hilado muy fino, en colores natural y azul.

Indumentaria civil femenina

La colección de indumentaria femenina está representada por objetos que pertenecieron a Manuelita Rosas, integrantes de las familias Viamonte y Carmen Larraín y Aguirre de Las Heras. El corset de Manuelita Rosas, originalmente de color rojo, evidencia decoloración producida por la exhibición con tubos fluorescentes en el interior de la vitrina, durante aproximadamente diez años. De los tres vestidos que pertenecieron a la familia Viamonte, existe un vestido de seda con mangas pernil que se encuentra en mal estado de conservación, especialmente en el sector de las mangas y pliegues de la falda. Se decidió almacenarlos en forma horizontal en cajas de polipropileno. De Carmen Larraín poseemos un mantón de seda con bordados en muy buen estado de conservación.

Entre los accesorios hay un conjunto de mantillas y pañoletas de encaje de tul y seda; abanicos con varillaje de marfil, nácar, asta, madera o metal, con paños de seda, papel o algodón almidonado; peinetas y peinetones de asta y de carey. El estado de conservación de los accesorios es regular debido a que sufrieron intervenciones anteriores con materiales inadecuados.

Pañuelos

Esta colección se compone de 85 ejemplares, la mayoría conmemorativos del Primer Centenario de la Revolución de Mayo de 1810 y el resto de uso personal. Están confeccionados con tejidos de seda o algodón, con ornamentación bordada o impresa. En general el estado de conservación es regular, presentando mayor cantidad

de deterioros aquellos confeccionados con seda. Actualmente están almacenados en forma horizontal, interfoliados, en cajas de polipropileno.

Bandas presidenciales

Las bandas presidenciales se encontraban exhibidas desde el año 2000, con dobleces dentro de vitrinas de dimensiones inadecuadas, con soportes de tafetán verde. Se decidió retirarlas por su avanzado estado de deterioro e inadecuada exhibición. Toda la colección fue intervenida en el pasado utilizando máquina de coser e hilo de nylon. Por tratarse de una intervención que sigue produciendo deterioros, se planea desarrollar un plan de estabilización de la colección.

Textiles etnográficos

Esta pequeña colección está integrada por fajas de lana, testeras con plumas para caballo y vinchas de lana con cuentas de vidrio. En general el estado de conservación es bueno y se encuentra almacenada en contenedores individuales.

Banderas, guiones y estandartes

Existen aproximadamente 200 ejemplares, confeccionados con seda, lana o algodón y presentan bordados y flecos de hilos metálicos u ornamentación pintada. El mal estado de conservación se debe por un lado a la antigua forma de exhibición que comprendía la adhesión de la bandera a una tela soporte y luego el enmarcado entre vidrio y madera. Por otro lado, dadas las grandes dimensiones de este tipo de colección, se encontraban almacenadas con varios pliegues dentro de cajas de cartón. Actualmente se está diseñando un sistema de almacenaje en plano que contemple el tamaño y el peso de los objetos que no admitan ser enrollados.

CONCLUSIÓN

La preservación del patrimonio textil histórico es el objetivo principal del Área de Conservación textil, a través de la implementación de medidas de conservación preventiva que incluyen la estabilización y la documentación. De esta forma aspiramos a contribuir con el cumplimiento de la misión del Museo Histórico Nacional:

“...destinada a rescatar, investigar, valorizar e interpretar, con las mejores técnicas y métodos posibles, la realidad pasada y presente de la Argentina, para luego proyectarla de manera crítica a la población. Deberá incentivar la curiosidad el público, plantear interrogantes, estimular el debate y provocar la reflexión. Se trata de proponer un museo dinámico que ofrezca distintas visiones del pasado, a través de un diálogo amplio capaz de manifestar las diversas maneras de ser argentinos.”(Pérez Gollán 2006)

BIBLIOGRAFÍA

ARENAS, PATRICIA, 1989-1990. La antropología en la Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. Runa XIX (1989-1990): 147-160, Buenos Aires: ICA y Museo Etnográfico, UBA, FFyL.

PÉREZ GOLLÁN, JOSÉ A., 2007. Las distintas maneras de ser argentino (en línea), Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, <http://www.cultura.gov.ar/direcciones/?info=organismo&id=14&idd=5> (Consulta: 2 de abril de 2008)

RETROSPECTIVA TEXTIL EN EL MAULE: PRÁCTICAS PARA UN NUEVO TEJIDO SOCIAL

*Andrea Alejandra Fuenzalida E.**
*Lorena Andrea Soto D.***

RESUMEN

Este texto relata la experiencia de una década trabajo, con tejedoras rurales de la región del Maule de dos profesionales del ámbito textil.

Esta práctica con agrupaciones de artesanas¹, deja como principal conclusión la importancia de incentivar el desarrollo de las actividades textiles, con el fin de rescatar de ellas aquellos valores sociales que dicen relación, entre otros puntos, con una comunidad de mayor cooperación y sentido de pertenencia.

Palabras Claves

Desarrollo humano – Ruta del telar.

UBICACIÓN GEOGRÁFICA DE LA REGIÓN DEL MAULE

La Región del Maule es parte de la zona central de Chile, su capital regional Talca se ubica aprox. a 200 km al sur de Santiago.

Geográficamente esta región se divide transversalmente por las fajas de cordillera, valle central, cordillera de la costa y planicies litorales (figura 1). Políticamente se compone por las provincias de Curicó, capital Curicó, Talca, capital Talca, Linares, capital Linares y Cauquenes, capital Cauquenes (figura 2).

En la zona de la cordillera y pre-cordillera observamos en mayor medida actividades ligadas a la ganadería, personificadas en el arriero.

Entre los espacios de cordillera de la costa y valle central en cambio, observamos actividades más propias de la agricultura, donde el campesino es el personaje por excelencia.

* *Diseñadora Textil. afuenzaes@gmail.com*

** *Ingeniero Textil.*

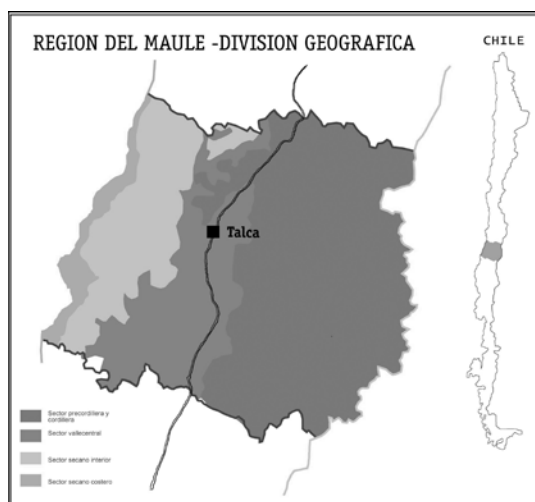


FIGURA 1.

Mapa geográfico región del Maule.



FIGURA 2.

Mapa político región del Maule.

EXPERIENCIAS DE TRABAJO 1997 - 2005		
Nº Agrupaciones	Fuentes de Financiamiento	Resultados
12 Agrupaciones Provincia Cauquenes.	Fundación Prodemu.	Mejoramiento calidad técnica de procesos textiles tradicionales.
4 Agrupaciones Provincia de Linares.	Consejo de la Cultura.	Reactivación de prácticas textiles tradicionales.
2 Agrupaciones Provincia Talca	Indap. Sercotec.	Promoción y difusión de la actividad textil. Diversificación productiva.
	Municipios	

FIGURA 3.

Cuadro resumen de experiencia previa a la configuración de La Ruta del Telar de las autoras.



FIGURA 4.

Mapa de localidades visitadas en La Ruta de La Lana y del Telar.

Provincias	Talca	Linares	Cauquenes
Tejedoras Individuales	6	4	5
Tejedoras grupales	4	4	4
Total	10	8	9

FIGURA 5.

Cuadro resumen de entrevistas realizadas en La Ruta del Telar.

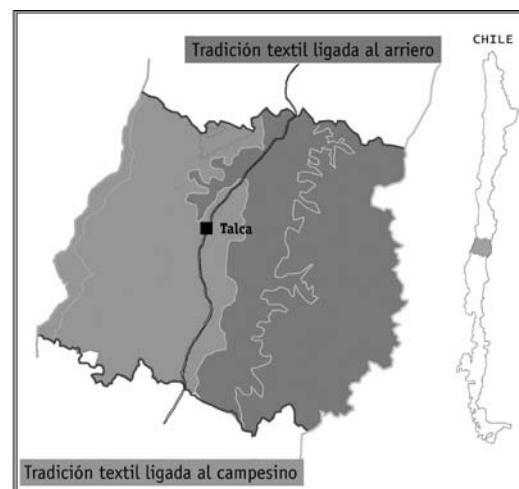


FIGURA 6.

Mapa registro de sectores geográficos definidos en La Ruta del Telar.

SITUACIÓN SOCIAL DE LA REGIÓN

La región del Maule, desde los inicios de su historia, se encuentra ligada a las actividades silvoagropecuarias, contando con el mayor porcentaje de población rural del país, un 33,6 % de su total regional, (PNUD, 2004), destacando la actividad textil artesanal como una actividad tradicional de la zona, e inherente a la mujer del campesino.

En esta región, las capitales provinciales concentran la mayor parte de la población. De acuerdo al Censo de 2002, el 48,9% en la provincia de Curico; el 57,1% en la provincia de Talca; el 32,7% en la provincia de Linares y el 72,1% en la provincia de Cauquenes.

Es importante destacar que la séptima región presenta el segundo índice de Desarrollo Humano más bajo en el país, tan solo 0,72 (PNUD, 2004). Según la encuesta Casen 2003, el 23,1 % de la población de la región se encuentra en situación de pobreza, de este porcentaje, 5,6% son indigentes y un 17,5 % son pobres no indigentes. Consecuente con lo anterior la participación laboral en esta región es mas alta en las personas entre 30 y 44 años, encontrándose la mayor tasa de participación en los quintiles de mayor ingreso. Interesante es notar las grandes brechas de participación femenina entre los distintos quintiles. Así, sólo el 31,6 % de las mujeres entre 30 y 44 años del primer quintil pertenecen a la fuerza de trabajo, valor que asciende a 72,0% en las mujeres del quinto quintil.

En este contexto socioeconómico nacen iniciativas de financiamiento público que contribuyen con el sector textil artesanal, mediante la generación, fortalecimiento y proyección de redes de apoyo público y privadas, constituyendo una alternativa de financiamiento para iniciativas productivas en etapa de crecimiento y consolidación. Diferentes instituciones públicas, han desarrollado instrumentos de fomento productivo para remediar fallas de mercado que generan una brecha entre la rentabilidad social y privada. Estos instrumentos tienden a privilegiar la igualdad de oportunidades, y los subsidios para fomento se entregan en función de proyectos destinados a beneficiar la rentabilidad social (PNUD 2004).

Las distintas miradas de las políticas públicas en torno al ejercicio, desarrollo y proyecciones del sector textil artesanal nos hace reflexionar acerca de las medidas a seguir para un sector altamente vulnerable. La actividad textil artesanal no solo cumple una función económica para la población inserta en esta actividad, además es una actividad que se complementa con las labores familiares de la mujer ya que es posible desarrollarla en el hogar.

En este sentido se identifica la necesidad de ofrecer un marco de referencia, para comprender bajo que circunstancias favorables y/o adversas, el sector textil artesanal de la región del Maule deba orientar su actividad e identificar las oportunidades que permitan mejorar su calidad de vida.

INSTITUCIONES RELACIONADAS

Algunas iniciativas de financiamiento público que contribuyen con el sector textil tradicional a través de la generación, fortalecimiento y proyección de redes de apoyo público y privadas, obedecen a las siguientes instituciones públicas; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, fondo concursable FONDART, FUNASUPO, Fundación Nacional para la superación de la pobreza y sus programas práctica y Servicio País, PRODEMU, Fundación para la promoción y desarrollo de la mujer, SERNAM, Servicio Nacional de la mujer, SERCOTEC. Servicio de Cooperación Técnica, CONAF. Corporación Nacional Forestal, INDAP, Instituto Nacional de desarrollo Agropecuario, SERNATUR, Servicio Nacional de Turismo, Municipios y Gobiernos regionales.

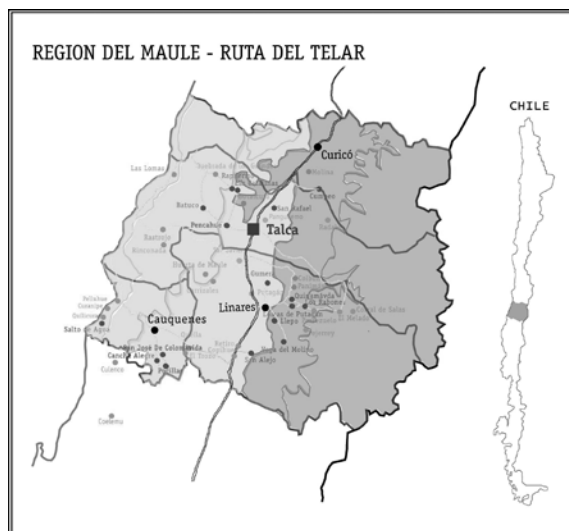


FIGURA 7.
Mapa de La Ruta del Telar.



FIGURA 8.
Fresa Gangas de LLepe, tejiendo en su telar vertical o "parado".



FIGURA 9.
Prevenções tejidas en telar parado.



FIGURA 10.
Luis Molina de Cauquenes, tejiendo en su telar horizontal.

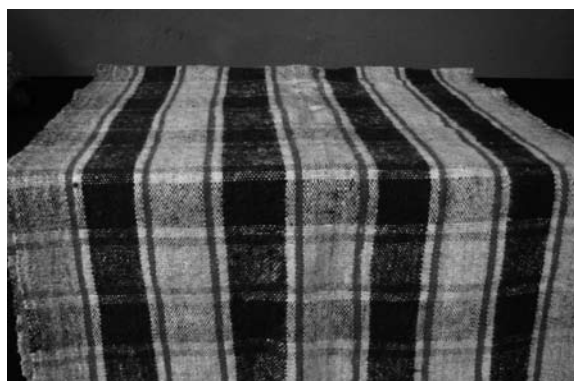


FIGURA 11.
"Chalón", tejido en telar horizontal.

EXPERIENCIAS DE TRABAJO

La experiencia se basa en lo aprendido en un período de trabajo que va del año 1997 a la fecha, en este período se ha trabajado con 12 agrupaciones de la provincia de Cauquenes, 4 de la provincia de Linares y 2 agrupaciones de la provincia de Talca, las fuentes de financiamiento han sido las instituciones de Prodemu, Sercotec, Consejo de la Cultura y las Artes, Indap y diversos municipios rurales.

Los trabajos realizados se refieren al mejoramiento de la calidad técnica de los procesos textiles artesanales tradicionales, reactivación de las prácticas textiles tradicionales, promoción y difusión de la actividad textil tradicional, y diversificación productiva (figura 3).

LA RUTA DEL TELAR

Después del período de trabajo anteriormente mencionado, se llega a la conclusión de que por un lado existe una alta vulnerabilidad de la actividad textil tradicional, junto con una gran necesidad de reconocimiento y valoración de esta.

Este sentimiento social de las tejedoras tradicionales, es parte de otra gran problemática que tiene que ver con la debilidad del sentido de pertinencia, el vínculo social y la desconfianza entre las personas, evidenciando una identidad, confianza y sociabilidad resquebrajada, dificultando así la construcción de redes de relaciones (PNUD, 1998).

Ante esta situación se hace necesario iniciar la construcción de un puente que retroalimente ambas realidades: la de las tejedoras, quienes pueden aportar con elementos identitarios y la de la sociedad local y nacional a la cual pertenecen, la cual puede hacer su aporte de reconocimiento y valoración que necesitan las artesanas.

Una forma de comenzar la construcción de este puente sería potenciando esta actividad complementando fortalezas y debilidades de las provincias de Linares y Cauquenes, en las cuales se desarrollaron las experiencias mencionadas.

De acuerdo a lo anterior el año 2004 se postula un proyecto de financiamiento al fondart regional, denominado La Ruta de La lana, en el cual se planteó como objetivo general rescatar y difundir la diversidad de manifestaciones en telar de la región del Maule, definiendo un recorrido geográfico que las localice y caracterice dentro de los diferentes entornos culturales en los que se desarrollan.

Los lugares visitados para este efecto fueron San José de Colomávida, Cancha Alegre, Pocillas, Rastrojo, Quebrada de los Guindos, Las Catalinas, Lomas de Putagán, Portezuelo, Rabones y Quinamávida.

El año 2005 Fondart abre la línea de conservación y difusión del patrimonio inmaterial con sus tres modalidades: investigación, creación y educación y difusión. En ese momento se decide postular el proyecto bajo la modalidad de investigación, enfatizando ahora en el objetivo de profundizar el concepto de creación textil como patrimonio inmaterial de la región y planteando ahora una nueva plataforma de difusión, concretada en un sitio web.

En esta instancia se postula el proyecto denominado La Ruta del Telar, que contó con la colaboración de Carla Loayza, historiadora.

De esta forma nace La Ruta del Telar basada en la siguiente hipótesis: *“Las prácticas textiles son parte del patrimonio inmaterial de la sociedad ya que expresan y representan el contenido de la memoria colectiva y de las identidades construidas en un tiempo y espacio.*

Estas identidades se caracterizan por ser capaces de integrar elementos y factores originarios como también nuevos factores contextuales propios de los procesos de interacción y retroalimentación con los entornos socio-culturales geográficos”.

Posterior a la construcción del marco teórico se realizaron las entrevistas según la siguiente muestra (figuras 4 y 5):

En la provincia de Talca las localidades San Rafael, Cumpeo, Rapilermo y las Catalinas, que corresponden a 6 entrevistas de tejedoras tradicionales individuales y 3 entrevistas de agrupaciones de Pencahue y Batuco.

En la Provincia de Linares se entrevistó a 4 tejedoras individuales, correspondientes a las localidades de Llepo, Gumerá, Los Rabones y Linares y se realizaron 4 entrevistas a agrupaciones de las localidades de Quinamávida, Lomas de Putagán, Vega del molino y San Alejo.

En la provincia de Cauquenes se entrevistó a 5 tejedoras individuales, de las localidades de Cauquenes, población Loyola y San José de Colomávida y 4 a agrupaciones de las localidades de Salto de agua, Cauquenes, Cancha alegre y Pocillas.

Algunos de los resultados identificaron dos grandes espacios geográficos caracterizados por una tradición textil precordillerana, y una tradición textil del secano interior, dos espacios que convergen, se retroalimentan, complementan e integran (figuras 6 y 7).

Algunas de las características transversales a ambos espacios que pueden visualizarse, es el rol de la mujer como traspasadora del conocimiento, un desconocimiento de los orígenes del oficio, procesos de mestizaje que han configurado la tradición y un oficio que ofrece una función económica a quienes lo ejercen. También se observa que todas las tejedoras de la región utilizan como materia prima la lana, así como la existencia de tejedoras que desarrollan el oficio tanto de manera individual como asociada, destacándose estas últimas con mejores proyecciones.

Como características particulares se observa un sector precordillerano donde destaca la utilización del telar parado (figuras 8 y 9), una proyección productiva orientada hacia lo local, la dificultad de acceso a la materia prima y la emergencia de Quinamávida como modelo de desarrollo territorial.

En el sector de tradición campesina, destaca la proliferación del telar horizontal (figuras 10 y 11), la proyección productiva hacia el mercado nacional, una mayor cantidad de iniciativas ligadas al emprendimiento productivo de la actividad textil artesanal y un dinamismo en los aspectos productivos debido a la presencia de materia prima.

CONCLUSIONES

Por un lado se confirma nuestra hipótesis a través de la representación de los espacios geográficos mencionados anteriormente, los cuales denotan un desarrollo textil de herencia precolombina que ha ido nutriéndose de diversas influencias. Junto con esto, aparece la necesidad de profundizar en cada espacio geográfico, y la necesidad de instrucción sobre la historia de la técnica tanto a quienes desarrollan el oficio, como a sus familiares,

entorno cercano y el resto de la sociedad. La difusión de este conocimiento sería un real aporte a la valoración y reconocimiento de la actividad.

También destaca la importancia de la actividad a nivel regional debido al capital humano que lo desarrolla, el cual potencia el sentido de identidad y pertenencia a una comunidad, fortaleciendo los lazos familiares y comunitarios.

Tomando en cuenta las conclusiones anteriores, se propone la construcción de una nueva organización que genere redes de apoyo entorno a la actividad textil, un sistema productivo cooperativo que trabaje, entre otros aspectos, estableciendo alianzas y redes, contribuyendo de esta forma en la construcción de un nuevo tejido social, que se desarrolle bajo la perspectiva del desarrollo humano.

Parte de esta propuesta se comienza a encaminar con el Primer Encuentro de Tradiciones Textiles de la Región del Maule.

NOTA

¹ **Fuenzalida E., Alejandra;** Proyecto fondart regional, Las tejedoras de Quinamávica: Historia de una memoria Colectiva. Julio - diciembre 2005

Fuenzalida E., Alejandra; Asesoría en Diseño, artesanos en arcilla, cestería y tejido, comunas de Vichuquén, Cauquenes, Colbún. SERCOTEC VII Región. Agosto 2005 - octubre 2005

Fuenzalida E., Alejandra; Asesorías Técnicas en cuanto a producción, diseño y comercialización, comuna de Colbún, Región Del Maule; Tejido tradicional de Lomas de Putagán. PRODESAL, INDAP. I. Municipalidad de Colbún. Sercotec. Enero 2002 - septiembre 2005

Lorena A. Soto D: Capacitación en Tejido a Telar a agrupación de tejedoras de Cancha Alegre, comuna de Cauquenes, Provincia de Cauquenes, VII Región. Convenio INDAP - PRODEMU, Programa de Iniciativas productivas. Marzo 2004 - octubre 2004

Fuenzalida E., Alejandra; "Las Tejedoras de Quinamávica", Sercotec, julio 2003.

Fuenzalida E., Alejandra; Diseño y Desarrollo de Productos, Comuna de Chanco, Región Del Maule, OMDEL- SERCOTEC. Noviembre 2003.

Lorena A. Soto D: Capacitación en Tejido a Telar, Sede social población La Unión, comuna de Cauquenes, Provincia de Cauquenes, VII Región. Fundación PRODEMU, Programa de Iniciativas productivas. Junio 2003 - diciembre 2003.

Lorena A. Soto: Capacitación en Tejido a Telar, Sede social la localidad de Salto de Agua, comuna de Pelluhue, Provincia de Cauquenes, Región VII. Programa Chile Barrio - PRODEMU. Noviembre 2002 - enero 2003.

Fuenzalida E., Alejandra; "Las Tejedoras de Quinamávica", El Diseñador en el Desarrollo Humano. Tesis de Grado. Julio 2002.

Lorena A. Soto: Capacitación en tejido a telar, comuna localidad de Pahuil, Comuna de Chanco, VII Región . Fundación Prodemu. Agosto 2002 - octubre 2002.

Lorena A. Soto: Capacitación en tejido a telar y teñido con tintes naturaleza agrupación de Cancha Alegre, comuna de Cauquenes, VII Región. Convenio INDAP-Prodemu. Agosto 2002 - octubre 2002.

Fuenzalida E., Alejandra; "Tintes Naturales de Quinamávica", Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura FONDART 2001 VII Región, diciembre 2001.

Fuenzalida E., Alejandra, Labrin, Eugenia: "Diseño y Capacitación en las localidades de Rari y Quinamávica", Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, FONDART 2000 Región del Maule. Febrero 2001.

Lorena A. Soto: Coordinación y capacitación en teñido artesanal y tejido a telar. Comuna de Cauquenes, VII Región. Proyecto Fondart Regional N° 41906 "Rescate del Arte Textil para su conservación, divulgación y utilización" Agosto 2000 - diciembre 2000.

Lorena A. Soto: Coordinación y capacitación en teñido artesanal y tejido a telar. Comuna de Cauquenes, VII Región. Proyecto Fondart Regional N° 23817 "Rescate del Arte Textil para su conservación, divulgación y utilización". Agosto 1999 - diciembre 1999.

Lorena A. Soto: Formulación y coordinación a agrupación Tejelarte, comuna de Pelluhue, Provincia de Cauquenes, VII Región. INDAP: programa Prodecop - Secano. Diciembre 1997- febrero 1998.

BIBLIOGRAFÍA

www.rutadeltelar.cl

PNUD, Informe Desarrollo Humano, 1998.

PNUD, Informe Desarrollo Humano, 2004.

CASEN 2003

Informe índice de competitividad regional 2003, MIDEPLAN.

Fuenzalida E., Alejandra, Soto D. Lorena, Loayza CH., Carla, La Ruta del Telar, VII Región del Maule. Proyecto fondart regional julio – diciembre 2005.

COLECCIÓN DE RARI, MUSEO HISTÓRICO NACIONAL¹

Verónica Guajardo R. *

RESUMEN

La colección de cestería de Rari del Museo Histórico Nacional data de comienzos del siglo XX, y es parte de la Colección de Artesanía Arte Popular. Esta colección fue limpiada y almacenada en depósito durante el año 2005, en el marco de un proyecto de conservación preventiva para la totalidad de las piezas de artesanía y arte popular que la componen.

Palabras claves

Cestería – Rari – Crín de caballo – Artesanía

Durante el año 2005, dentro del contexto del Proyecto Fondart “Puesta en valor de la Colección de Artesanía y Arte Popular del Museo Histórico Nacional” se trabajó en una sub colección compuesta por alrededor 150 piezas de cestería en miniatura de la localidad de Rari, VII región.

Evolución de la colección

La colección completa del Museo Histórico Nacional (MHN) –compuesta por 2200 piezas– tiene su origen en el año 1924, en la Colección de Objetos del Folklore Chileno existente en el Museo de Etnología y Antropología de Chile.

Esta colección de folklore fue la primera en su tipo en un museo estatal y representaba el concepto de educación nacionalista vigente desde la celebración del Centenario de la Independencia. Con la muestra se buscaba conservar las manifestaciones tradicionales del pueblo chileno, para que fueran admiradas por las generaciones venideras.

Se formó con la recolección de objetos producidos “por la industria casera, sin intervención de elementos foráneos”, excluyéndose expresamente los objetos de origen “araucano o de cualquiera otra raza aborigen” (Reed, 1927).

Personajes notables como Martín Gusinde y Aureliano Oyarzún recorrieron Chile en busca de los objetos que formaron la colección.

* Diseñadora UC. Investigadora textil. vguajardo@cnct.cl

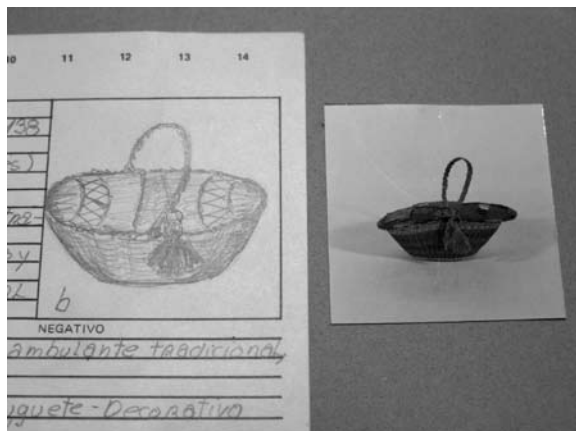


FIGURA 1.

Ficha y fotografía de canasto de picnic en crin de caballo y raíces de sauce.



FIGURA 2.

Caja de cartón corrugado en la cual estaba parte de la colección de Rari.

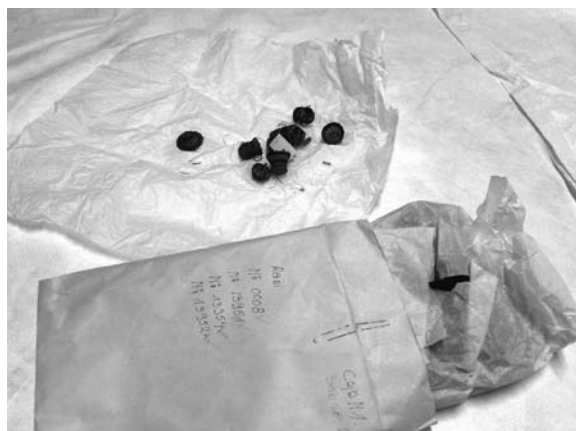


FIGURA 3.

Sobre de papel corriente donde estaba la colección, con las fichas dentro de ellas, sujetas con clip.



FIGURA 4.

Canastitos de 2 cms, en raíz de álamo, de la colección original de 1924.

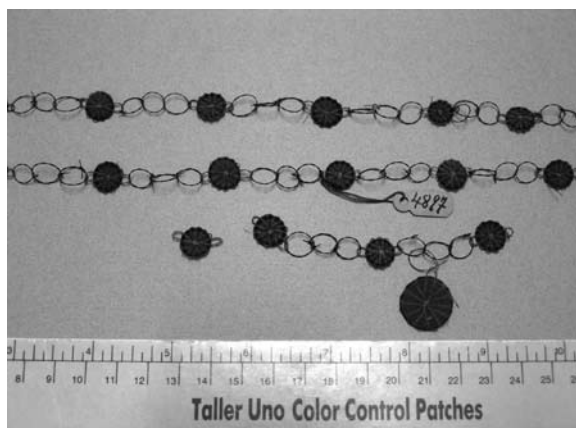


FIGURA 5.

Collar de pequeños discos de 1 cm, en crin de caballo teñido, de la colección original de 1924.



FIGURA 6.

Canastitos de 2 cms, en raíz de álamo y crin de caballo sin teñir, de la colección original de 1924.

Se incluyeron objetos de la zona de Chiloé, centro sur de Chile y centro. Aparentemente las artesanías del norte de Chile se consideraron como de etnias originarias, pues no se encontró nada de esa zona dentro de la colección. En cambio, llama la atención que sí hay objetos de Rapa Nui.

En el listado de 1927, que aparece en la Publicación del Museo de Etnografía y Antropología de Chile, figura un cuadro sinóptico en el que se agrupaba las piezas por materialidad y por destino de uso, incluyéndose preparaciones medicinales, alimentos y construcciones arquitectónicas. Se planeaba que los objetos de comidas fueran “representados por reproducciones hechas en yeso” (Reed, 1927), y por maquetas, en el caso de las construcciones arquitectónicas.

En 1929 se crea la DIBAM, y el Museo de Etnología y Antropología de Chile pasa a formar parte del MHN, como sección de Prehistoria. En la década de los 40, aproximadamente, la colección original pasa a constituirse en la Colección de Folklore del MHN.

En las décadas siguientes, el MHN adquirió algunos objetos y recibió valiosas colecciones completas por parte de artesanos y de particulares –como la colección de cerámica policromada y perfumada de Sara Gutiérrez–. Desgraciadamente no se pudo pesquisar la fecha exacta de ninguna de estas donaciones, pues no se encontraron los libros de inventario, y la información de las fichas existentes estaba incompleta.

Muchos de los objetos que aparecen en el listado original de 1927 no fueron hallados. Es el caso de toda la colección de textiles y herramientas de tejido reunidas por Martín Gusinde en Chiloé. Se presume que fueron enviados al Museo Regional de Ancud en algún momento.

A mediados del siglo XX, se incorporaron también a la colección objetos de artesanía carcelaria, principalmente en asta de buey, madera y cestería de Rari.

En el año 1971, fueron llevados al Museo de Arte y Artesanía de Linares una cantidad de objetos superior a los 1000, en calidad de préstamo. No se pudo precisar el número exacto, pues no se encontraron los listados originales del movimiento, y además, por el tipo de embalaje utilizado en esos años, muchos objetos llegaron allá fragmentados y despedazados.

En el año 1989, una fracción de estos objetos fue devuelta a Santiago; los listados de este movimiento sí existen, y se ha podido determinar que aproximadamente 560 objetos permanecen aún en calidad de préstamo indefinido en el museo de Linares. De éstos, 200 pertenecen a la Colección de Objetos del Folklore Chileno original descrita en 1927.

En el proceso del préstamo y posterior devolución, se perdieron piezas valiosas, como figuras en pasta de queso, figuras de pasta de fruta y miga de pan. Sólo queda una pieza de este último material, en el museo de Linares. También se dejaron grupos de objetos divididos: por ejemplo hay pares de espuelas y estribos separados. A su vez, hay conjuntos de cerámica de Sara Gutiérrez y Elizabeth Gálvez que están repartidos entre ambos museos. Lo mismo sucede con conjuntos de cestería de paja de trigo y cestería de Rari.

Estado de documentación de la colección

Un porcentaje cercano al 50% carecía de una ficha básica. La única subcolección que estaba casi en su totalidad con su ficha, era la cestería de Rari (figura 1).

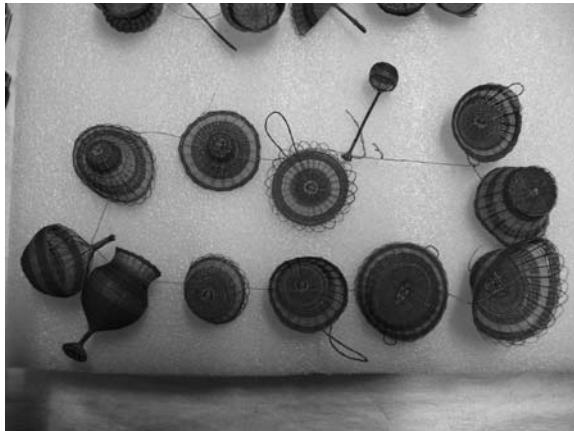


FIGURA 7.

"Cuelga" o "sarta", sobre isofoam, antes de hacer el calado.



FIGURA 8.

Soporte en cartón libre de ácido, con asas de cinta de algodón, para abanico de raíces de sauce y crin teñido.



FIGURA 9, 10, 11 y 12.

Vista de los 4 cajones donde se almacenan las piezas de Rari.



FIGURA 10.



FIGURA 11.



FIGURA 12.

Estado de conservación de la colección

Las condiciones de almacenaje de esta colección fueron bastante deplorables por años. En el año 2001 se hizo un proyecto de embalaje, en el que se logró ordenar un poco, y se mejoró algo la situación de la colección, sobre todo para las piezas pequeñas de cerámica. Pero las colecciones restantes quedaron embaladas como estaban, casi sin medidas de conservación preventiva.

Particularmente, la colección de Rari se encontraba en condiciones de almacenaje muy adversas, en sobres de papel ácido comprimidos en cajas de cartón corrugado (figuras 2 y 3). Al ordenarla se encontraron piezas rotas, otras en buen estado y otras en excelente estado de conservación.

Afortunadamente no se detectó presencia de hongos en pieza alguna.

La cestería en miniatura de Rari

Las piezas más interesantes corresponden a la colección original, con data de 1904 y de alto valor patrimonial, las que se pueden constituir en un referente para las artesanías actuales, pues hace décadas que ya no se elaboran (figuras 4 y 5). Estas piezas cuentan con una descripción, lugar de compra y número de inventario original, en la publicación de 1927.

Algunas de estas piezas están tejidas en raíces de sauce y álamo, con pequeñas zonas con crin de caballo sin teñir (figura 6). Las piezas en peor estado son las de mayor tamaño, tejidas en raíces de sauce, más gruesas y quebradizas que las de álamo.

Alrededor del 70% de las piezas son de 1910 a 1930, las que incluyen preferentemente piezas en crin de caballo, con detalles en raíces de sauce.

Las piezas contemporáneas están tejidas en crin de caballo e ixtle.

El embalaje de conservación preventiva

El proyecto Fondart 2005, “Puesta en valor de la Colección de Artesanía y Arte Popular del Museo Histórico Nacional”, consistió en desembalar, limpiar, ordenar, clasificar, y embalar adecuadamente la Colección de Artesanía y Arte Popular del MHN.

Se construyeron muebles en melamina, debidamente sellados con productos neutros. Para el soporte de las piezas, se utilizaron planchas de isofoam dimensionadas y caladas según la forma de cada objeto, buscado un ajuste preciso para cada uno de ellos.

En el caso de la cestería de Rari, hubo que resolver problemas específicos de limpieza, y embalaje. La limpieza se realizó con pinceles y con esponjas de espuma neutra –usadas habitualmente para maquillaje–, lo que permitió limpiar con precisión y delicadeza las piezas de apenas 2 cms de tamaño.

El calado del isofoam se hizo pieza por pieza (figura 7). En los casos de los canastillos más deteriorados, hubo que hacer soportes especiales en cartón libre de ácido, para permitir su manipulación (figura 8).

Los trozos de raíces sueltos se colocaron en pequeños calados protegidos con maylard, junto a la pieza a la que pertenecen.

Tras el desarrollo de este proyecto, está asegurada la conservación de cada uno de los objetos que la componen; la colección está ordenada, clasificada, correctamente almacenada, y ahora existe un registro escrito básico de las piezas que la componen (figuras 9, 10, 11 y 12).

NOTA

¹ Este trabajo forma parte del proyecto Fondart Regional 2005 N° 18007, "Puesta en valor de la Colección de Artesanía y Arte Popular del Museo Histórico Nacional". Ejecutor y responsable: Verónica Guajardo Rives.

BIBLIOGRAFÍA

REED, C., Catálogo de la colección de objetos del folklore chileno existentes en el Museo de Etnología y Antropología de Chile. En *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Tomo IV, N° 3-4. Santiago 1927.

TEXTILES TRADICIONALES DE ATACAMA: POSIBLES CAMINOS PARA ENFRENTAR DESAFÍOS PRESENTES

*Ana María Rojas**
*Soledad Hoces de la Guardia***

RESUMEN

Este trabajo es parte de una estrategia dirigida a re-conocer al textil como factor de identidad así como factor de articulación social y proyección comercial. Se intenta formular una propuesta metodológica de adecuación del artefacto textil, tendiente a recuperar la posición sobresaliente de esta importante expresión dentro del ámbito de la cultura atacameña. Ello a través del registro de sus características técnicas y visuales, del estudio de sus tipologías, reconocimiento de sus sistemas constructivos y de composición, elementos identitarios en base a los cuales se plantean ejercicios que proponen una nueva mirada, respetando orígenes orientados a una reactivación.

Palabras clave

Textil – Artesanía – Metodología – Diseño - Revitalización

ARTESANÍA HOY

En la actualidad el creciente proceso de globalización, afecta los espacios del artesanado y micro-empresariado enfrentándolos a un escenario que abre posibilidades muy atractivas de comercialización; evidenciando sin embargo, una brecha insalvable entre los métodos productivos tradicionales y dicha demanda. Los artesanos han sido inducidos, por necesidad, a sacrificar y a veces olvidar el lenguaje propio de sus tradiciones, arriesgando seriamente su verdadero capital, su propia cultura. Las diferencias de origen complejizan la relación entre las partes, tanto desde el artesano que no comprende cómo dirigir su oferta a este público desconocido como desde los potenciales compradores que por desinformación no valorizan la oferta tradicional. En alguna medida este mismo escenario favorece las expresiones locales, por cuanto estas se convierten en el sello posible, que en estos espacios tiene casi el valor de marca, que permite enfrentar el mercado global desde las diferencias, desde lo original.

La artesanía “está de moda”. Día a día nacen nuevos espacios comerciales que quieren incluir una “artesanía renovada” o “productos artesanales con diseño” u “objetos contemporáneos con identidad”. Las instituciones gubernamentales y gobiernos regionales, que trabajan con el micro-empresariado están atendiendo a estas demandas orientando a quienes laboran en este ámbito. Por otra parte instancias educacionales universitarias como las escuelas de diseño acogen e intentan desarrollar proyectos en el área. Esto en alguna medida genera serios riesgos para las culturas locales quienes reciben una gran presión, una amplia gama de ofertas en capacitaciones de diversa índole y posibles opciones de integración a nuevos proyectos.

* *Comité Nacional de Conservación Textil, Licenciada en Teoría e Historia del Arte, amtroj@yahoo.es*

** *Escuela de Diseño, Pontificia Universidad Católica, Comité Nacional de Conservación Textil, Titulada en Diseño, shoces@uc.cl*

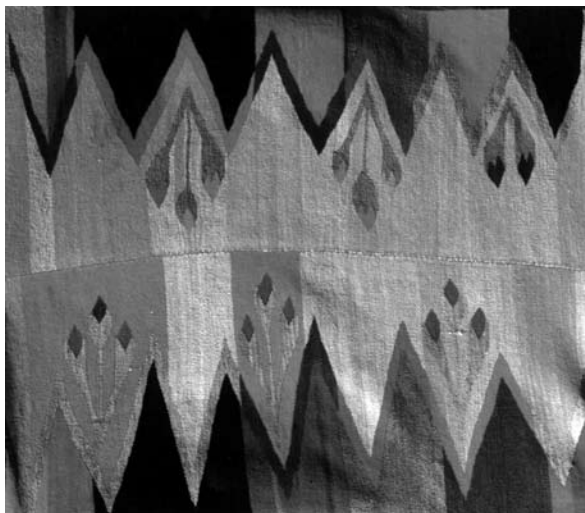


FIGURA 1.
Frazada.

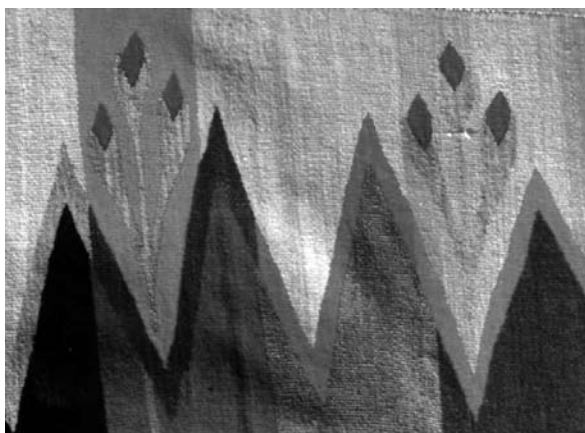


FIGURA 2.
Tapiz mural, a partir de una
frazada.

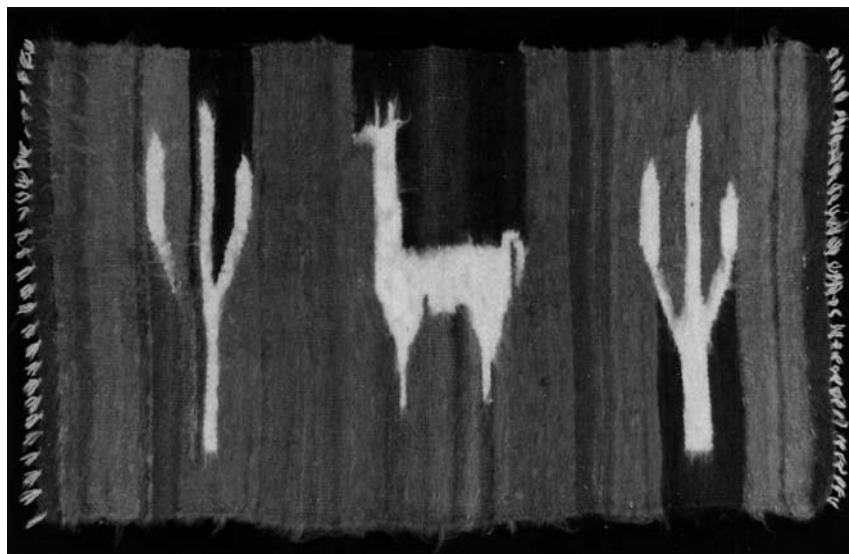


FIGURA 3.
Bajada de cama.



FIGURA 4.
Tapiz mural, a partir de una bajada de
cama.

A partir de esta realidad que ciertamente no es nueva pero se agudiza en los últimos años, surge la necesidad de realizar propuestas, sugerir y documentar métodos para trabajar en un espacio de confluencia.

REVITALIZANDO EL TEXTIL DESDE ATACAMA

A partir de un catastro de la artesanía local de Atacama se dio a conocer el registro obtenido en diversas instancias de difusión, tanto en la comunidad como fuera de ella. (Hoces de la Guardia & Rojas, 2002 y 2003). En él se registra un valioso dominio de técnicas y oficio en tejido como también de un rico patrimonio estético en texturas, colores y soluciones formales que justifican un trabajo de revalorización de este quehacer.

En años posteriores se ha mantenido contacto regular con tejedores/as y entidades del lugar, siendo testigos de la búsqueda de ciertos artesanos/as por renovar sus expresiones, testimoniando una necesidad y voluntad por prevalecer en su actividad. Desgraciadamente estas iniciativas suelen verse abortadas principalmente por las dificultades de comercialización y desconocimiento del potencial mercado para sus productos.

El tiempo transcurrido nos ha llevado al convencimiento de que, a pesar de la distancia que separa Atacama de Santiago, es posible comenzar a proponer una vía de reactivación y puesta en valor de la tradición textil atacameña, la que luego debiera ser evaluada por los artesanos locales para su posible aplicación. La artesanía, así como sus creadores, posee una dinámica propia y atender al origen no implica necesariamente congelar las expresiones tradicionales.

El presente trabajo expone, desde nuestros quehaceres y profesiones, una propuesta metodológica de adecuación del artefacto textil, tendiente a recuperar la posición sobresaliente de esta importante expresión cultural. Ella se fundamenta en el respeto al otro y su tradición, en este caso los artesanos atacameños, insertándose en un marco conceptual cuyos ejes principales son:

- a) El reconocimiento de una identidad en el textil atacameño, el que compartiendo un patrón común con el universo de los textiles andinos, presenta particularidades en su configuración visual en cuanto a las relaciones de sus partes, proporciones, expresiones de textura (material y estructural) y paleta de color.
- b) El textil como factor de articulación social dada su calidad de objeto cultural.
La permanencia del textil como parte fundamental de los rituales testimonia su importancia dentro del grupo. La reactivación de la práctica del tejido puede contribuir a la revitalización y permanencia de rasgos culturales en el tiempo.
- c) La necesidad de generar una producción textil local con proyección comercial ya que constatando la demanda de estos productos, no existen ofertas competitivas tanto en su factura, calidad visual y precio.

PROPUESTA METODOLÓGICA

La génesis de un proyecto de estas características debiera idealmente darse en una instancia de diálogo y trabajo creativo conjunto, que considere la participación activa de los agentes internos y externos, de manera que la resultante integre equilibradamente los factores locales y las demandas foráneas. Acciones alternativas como el desarrollo de una propuesta externa, exigen un proceso previo de observación e investigación que permita empaparse del lenguaje de la artesanía en cuestión, para que la innovación se realice en un marco de conocimiento y respeto a la cultura local.

Los problemas fundamentales de este trabajo tienen que ver con que la propuesta no debe transgredir códigos culturales locales y esto es particularmente sensible cuando se trata de objetos que han sido creados para ser



FIGURA 5.
Pelero.



FIGURA 6.
Alfombra, a partir de un pelero.



FIGURA 7.
Costal.

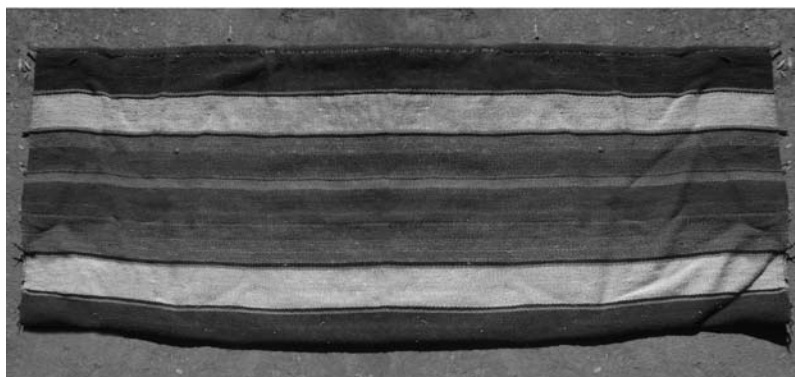


FIGURA 8.
Costal extendido.

parte activa de ceremonias y “costumbres”. La innovación debe nacer corriendo por un riel paralelo a los objetos tradicionales y debiera constituirse a la vez en un agente protector al favorecer la preservación y cultivo de conocimientos, oficio y tradiciones en torno al “saber hacer” del arte de tejer. En la medida que los tejedores puedan vivir de su trabajo y tejan con regularidad, sus habilidades y dominios se conservan, alimentan y renuevan.

Siguiendo estos principios se enumeran los siguientes factores a considerar:

- Recurrir a materialidades existentes en el lugar asegurando su autosuficiencia.
- Hacerse responsable del ciclo de vida de los objetos y trabajar sobre la base de propuestas sostenibles en el tiempo.
- Evitar acciones que puedan alterar considerablemente el medio natural.
- Insertarse apropiadamente en el sistema productivo de los artesanos locales. Esto supone reconocer las limitaciones que impone vivir en Atacama, donde los artesanos deben compartir su quehacer artesanal con otros deberes cotidianos.
- Diferenciar entre patrimonio textil de uso ritual de aquel que no lo es, evitando usar como referentes para el trabajo de innovación, piezas que comprometan sensiblemente códigos de la tradición local.

OBSERVACIÓN DE LOS REFERENTES

Trabajar con textiles que tienen arraigo en la tradición exige un particular cuidado pues se trata de soportes que no sólo cumplen funciones de uso sino que transmiten mensajes y códigos que son “leídos” únicamente por quienes participan de dicha tradición. Por esta razón es fundamental investigar sobre las funciones y el sentido de los tejidos tradicionales para así proponer cambios adecuados ya que se trata de artefactos que han cumplido sus exigencias funcionales y comunicacionales por siglos, probando ser muy eficientes en su contexto. Teniendo presente que este ha sido drásticamente alterado, las modificaciones debieran hacerse adoptando criterios que tomen rasgos de los textiles locales para repensarlos en un nuevo objeto, logrando que artesanos textiles tradicionales los reconozcan y consideren como una alternativa viable que interprete su sentir.

En el análisis de los textiles es necesario observar los aspectos estéticos y técnicos evaluables en cada objeto para desde allí cualificar y establecer criterios sobre su inclusión, prescindencia o modificación para las propuestas de innovación.

1. Desde su costumbre de uso. Función/es del objeto.
2. Desde lo estético. Observación de la pieza desde un punto de vista visual-formal:
 - Formato
 - Uso de la superficie. Composición, simetrías.
 - Patrones de representación. Reconocimiento de figuras
 - Color. Identificación de la paleta. Cualidades de la paleta. Relaciones entre matices.
 - Textura. Cualidades del material, cualidades de la estructura. Relación textura-color.
3. Desde sus rasgos técnicos. Identificación de:
 - Instrumental
 - Características del hilado
 - Estructura
 - Técnica de representación
 - Terminaciones

Estas observaciones deben ser procesadas a través de un registro gráfico (fotografías y/o dibujos), paletas de color, muestras de estructuras y terminaciones, etc., para hacer de este compendio un cuerpo de información



FIGURA 9.
Propuesta de chal, a partir de un costal.

En los cuadros siguientes se sintetizan los aspectos que se conservan y los que se alteran en cada caso, lo que facilita metodológicamente la comprensión de lo realizado, destacando en gris aquellos ítems que permanecen.

Referente		
Frazada		
	Instrumental	
	Materialidad	
	Textura	
	Estructura	
	Color	
	Formato	
	Composición	
	Representación	
	Terminaciones	
	Producto	
	Tapiz mural	

Referente		
Bajada de cama		
	Instrumental	
	Materialidad	
	Textura	
	Estructura	
	Color	
	Formato	
	Composición	
	Representación	
	Terminaciones	
	Producto	
	Bajada cama	

Referente		
Pelero		
	Instrumental	
	Materialidad	
	Textura	
	Estructura	
	Color	
	Formato	
	Composición	
	Representación	
	Terminaciones	
	Producto	
	Alfombra	

Referente		
Costal		
	Instrumental	
	Materialidad	
	Textura	
	Estructura	
	Color	
	Formato	
	Composición	
	Representación	
	Terminaciones	
	Producto	
	Chal	

FIGURA 10. Cuadros.

que constituya un material de apoyo al momento de proponer nuevos productos. En el ejercicio, cuya intención es la mínima intervención, se seleccionaron cuatro piezas. Ellas son las bajadas de cama, peleros, costales y frazadas. Los siguientes puntos explican los pasos dados a partir de los objetos referentes y exponen los cambios realizados con su correspondiente propuesta de innovación.

A.- Frazada: el ejercicio consistió en aislar visualmente una parte de ella. A partir del fragmento seleccionado se proyecta un tapiz mural. Esto significa: respetar el sistema productivo manteniendo las técnicas usadas, su paleta de color y las representaciones, proponiendo solo un cambio de formato (cuarta parte del original) para hacer posible una readaptación de uso y una valorización proporcional del objeto final (figuras 1 y 2).

B.- Bajada de cama: reformulación en el espacio compositivo. A partir de cambios de formato de las figuras, su relación con el total de la superficie y juegos de relación figura-fondo. El resultante puede conservar su misma usabilidad o también es posible su derivación a tapicería mural. Se respeta el sistema productivo, las técnicas usadas, la paleta de color y el formato, proponiendo cambios en la representación (figuras 3 y 4).

C.- Pelero: cambio de formato. La estructura textil de esta pieza la hace especialmente adecuada para, cambiando su tamaño y calidad de hilado, cumplir las funciones de alfombra. Se mantiene su sistema productivo, la técnica usada y su sistema de representación, proponiendo cambios de formato construyendo módulos ensamblables, su paleta de color y calidad del hilado (figuras 5 y 6).

D.- Costal: cambio de uso. Se rescata el formato rectangular alargado del costal y su composición en listados, que son referente directo para la propuesta de chales. Se mantiene el formato, el sistema de composición y su patrón de representación, se modifica el instrumental y la estructura del tejido para hacerla más apropiada a su nuevo uso. Se incorporan terminaciones apropiadas (figuras 7, 8 y 9).

Estos ejercicios iniciales, intentan demostrar respetuosamente, que con pequeñas modificaciones se puede recrear la artesanía local, aprovechando al máximo la experiencia y habilidades de las tejedoras. Estas propuestas están basadas en el lenguaje estético propio de los artesanos y dan lugar a objetos que pueden ser fácilmente integrados en espacios contemporáneos de otros ámbitos y por nuevos usuarios. La metodología desarrollada hace aportes que incluyen la entrega de herramientas creativas que pueden dar a los artesanos una autonomía indispensable en su trabajo a futuro. Cuadros explicativos (figura 10).

BIBLIOGRAFÍA

Escobar, Ticio, 1993. La belleza de los otros.

Hoces de la Guardia, S. y A. M. Rojas, 2003. Informe proyecto "Textiles Atacameños: Investigación, registro y diagnóstico de las artesanías textiles del Loa y el Salar de Atacama. Fundación Minera Escondida.

Textiles tradicionales de la Puna Atacameña, 2002 en Revista Estudios Atacameños N° 20, pp. 117-136, San Pedro de Atacama.

FOTOGRAFÍA DIGITAL EN REGISTRO DE TEXTILES

*María Paz Lira E. **

RESUMEN

Actualmente los conservadores y restauradores se ven enfrentados a diferentes situaciones en el registro fotográfico de los objetos textiles con que trabajan y sus procesos de conservación. Normalmente los conservadores utilizan cámaras digitales compactas para este tipo de registros, deben editar sus imágenes en programas especializados y se requiere con urgencia actualizar los contenidos propios de la documentación visual digital para una correcta utilización de dichos recursos. Estos documentos visuales aportan elementos concretos que ayudan a precisar los diagnósticos de tratamientos de conservación y restauración.

Palabras Claves

Formato – Metadata – Píxeles – Resolución – Sensor.

ESTRUCTURA DE LA CÁMARA

Una cámara fotográfica digital cuenta básicamente con la Caja o cuerpo, el objetivo u óptica, el visor o pantalla LCD y el sistema de almacenamiento de imagen. El cuerpo es cerrado, hermético, solo permite el paso de la luz bajo condiciones controladas. Los lentes u objetivos definen en parte las características de la toma fotográfica. Las cámaras análogas pueden tener visor directo o reflex y visor indirecto, este sistema es igual en las cámaras digitales pero también se pueden visualizar las imágenes a través de la pantalla LCD, esta es una pantalla de cristal líquido que reproduce en forma digital la imagen que ingresa a la cámara a través del lente. En las cámaras análogas se utiliza película para la captura de imágenes y en las digitales se sustituye la película fotográfica convencional por un sensor electrónico y memoria electrónica. La cámara digital respeta todas las características de la fotografía análoga salvo que la película es permanente y reutilizable. Las imágenes se capturan en chips de silicona (CCD) y se almacenan en sistemas magnéticos.

A diferencia de la cámara fotográfica análoga en la que la óptica concentra la imagen sobre el negativo, en la cámara digital la proyección se realiza sobre el sensor. Las imágenes capturadas se guardan en formato digital en un dispositivo de almacenamiento, habitualmente una tarjeta que se conecta posteriormente al computador para descargar la imagen.

* *Restauradora Conservadora asociada al CNCR. Licenciada en Arte, Artista Textil y Magíster en Historia del Arte. pazlirae@yahoo.com*

SISTEMA DIGITAL

Para comprender el funcionamiento de la fotografía digital es necesario comprender el sistema de construcción de imagen en el cual está basada esta tecnología. La imagen tradicional está formada por una cantidad indefinida de puntos llamados granos en cambio la imagen digital está formada por un conjunto definido de puntos llamados píxeles. En la fotografía análoga los granos son irregulares y están distribuidos en forma aleatoria, como una emulsión fotosensible sobre un celuloide. En la fotografía digital los píxeles forman una matriz con líneas y columnas perfectamente ordenadas como una rejilla. Esta Rejilla fotosensible tiene el nombre de CCD (charged copuled divice), (Dispositivo de carga acoplada) o CMOS. El sensor CCD recibe la luz que pasa a través del objetivo de la cámara y cada uno de los miles o millones de píxeles que componen el sensor CCD convierten esta luz en electrones. Esta energía a su vez se transforma en un código binario que guarda la información de la imagen. El código binario es una notación numérica utilizada por los microprocesadores como los que incorporan las cámaras digitales, computadores o cualquier otro dispositivo digital basado en ellos.

Los rollos fotográficos a color en fotografía análoga, captan los colores porque en la emulsión cada grano está formado por una sustancia de color que reacciona frente a la luz, y se transforma en un punto visible en la imagen. En fotografía digital cada píxel de una imagen es un número con formato binario que almacena la información relativa a su tono o luminosidad, donde al tono blanco le corresponde el valor más alto y al tono negro el más bajo.

FUNCIONAMIENTO DE LOS PÍXELES

El número de electrones, conocido como carga acumulada de píxeles, se mide y se convierte en un valor digital. Cada celdilla percibe las variaciones de la intensidad de la luz pero sin distinguir los colores de la imagen, estos se captan a través de los filtros que recubren cada píxel. La gran mayoría de las cámaras digitales funcionan con sensores de mosaico, en las cuales patrón mosaico de filtros de color se ubica sobre el sensor para filtrar los componentes de luz rojo, verde y azul. Como resultado el mosaico sensor capta solo un 25 % del rojo y del azul y un 50 % de verde. Este alto porcentaje de verde fue elegido por que nuestra vista está más sensible a esta parte del espectro lumínico. Cada píxel mide solo un componente de luz, rojo, verde o azul y los otros componentes se derivan de los píxeles circundantes.

CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DE UN SENSOR

La resolución

El término resolución se utiliza en fotografía como la capacidad de un lente para resolver o diferenciar líneas en una superficie determinada. Cuanto más líneas se diferencien entre si, mayor capacidad de definición tendrá la cámara. En fotografía digital, mayor resolución significa mayor cantidad de píxeles ópticos en una determinada superficie. Esto se denomina DPI (dots per inch) o PPI (pixels por pulgadas). Cuanto mayor sea el número de filas y columnas mayor será el detalle de la fotografía.

- 2 megapíxeles = 1600 x 1200
- 3 megapíxeles = 2048 x 1536
- 5 megapíxeles = 2560 x 1920

El rango dinámico

El rango dinámico o tonal indica la capacidad de un determinado CCD para diferenciar en forma continua entre los distintos niveles de luces. Cuanto mayor sea la capacidad para detectar pequeños cambios de diferencias en los niveles de luminosidad, el sensor digital será más apto para reproducir la información visual sin saltos bruscos. Esta información son los distintos valores tonales que existen desde las partes más brillantes hasta las más oscuras.

La profundidad de color

Los pixeles del sensor son capaces de diferenciar 256 niveles valores de intensidad lumínica (niveles de grises) que van desde el blanco hasta el negro, las variables tonales las definen los filtros RGB del sensor.

TIPOS DE CÁMARAS DIGITALES

Cámaras compactas de gama media

Tienen objetivos zoom con focales entre gran angular y tele corto. Tienen pantalla LCD, para previsualización de imágenes y permite variabilidad en los modos de previsualización. Incluyen modos de escena y algunas incluso permiten ajustes manuales de velocidad y diafragma. Tienen solo formato de toma en JPG. La mayoría tiene la función alternativa de filmación en formato MPEG.

Cámaras compactas de gama alta

Tienen un cuerpo de materiales más resistentes y lentes de mejor calidad óptica. Tienen controles manuales de velocidad, diafragma, sensibilidad ISO, ajuste de balance de blancos, zapata para flash externo. Permiten elegir entre alternativas de formatos JPG, TIF, RAW y NEF (Nikon). Los objetivos en su mayoría permiten la incorporación de elementos accesorios ópticos como filtros u otros lentes agregados y tienen muy buenos sistemas macro y teleobjetivo incorporado. Genera imágenes de muy buena calidad.

Cámaras Reflex

Esta cámara se encuentra en el nivel superior con objetivos intercambiables y controles de acceso manual en su totalidad, tienen un diseño ergonómico de forma que todos los controles queden al alcance de los dedos pulgar e índice de modo que el usuario pueda tenerla siempre a la altura del ojo. El cuerpo es robusto permitiendo un gran uso y los objetivos son de cristales de altísima calidad. El CCD puede tener entre 6 y 14 megapíxeles en la mayoría de las cámaras.

REGISTRO FOTOGRÁFICO DIGITAL

Los principales problemas fotográficos en la obtención de resultados adecuados desde el punto de vista visual son de orden técnico y de manipulación instrumental. En formato se ha optado por trabajar con JPEG con mínima compresión, porque los resultados obtenidos en cámaras de más de 4 megapíxeles son de buena calidad. La relación peso de la imagen versus calidad visual es adecuada para el trabajo realizado con las imágenes. El

formato JPEG es de amplio espectro en su compatibilidad con los programas de manipulación de imágenes más difundidos. Los formatos NEF, RAW y TIF sin compresión ofrecen una excelente calidad de imagen pero solo se pueden manipular con programas específicos y son imágenes muy pesadas, lo cual dificulta el almacenamiento de las mismas. La ventaja de estos formatos es que permiten ampliaciones de gran tamaño con una muy buena calidad.

El modo de exposición va a estar relacionado con el tipo de imagen que se quiere obtener. Si la prioridad en la imagen es la profundidad de campo y la profundidad de enfoque se debe trabajar con el modo “prioridad abertura de diafragma”, si la iluminación es muy débil o la cámara no está fija es preferible priorizar el ajuste de la velocidad. El modo manual permite realizar ajustes personalizados con variaciones arbitrarias de las combinaciones de velocidad y diafragma. El modo program mantiene una relación equilibrada entre velocidad y diafragma. El modo automático es el que permite menos cantidad de ajustes por lo tanto como resultado la captación de las imágenes va a estar más sujeta a alteraciones lumínicas y de color principalmente. Sin embargo la falta de una preparación adecuada en la manipulación de las variables de los controles de las cámaras por parte de los conservadores, hace que muchas veces se opte por el modo automático.

Las películas fotográficas están pensadas para su uso con una gama específica de luz diurna, si se hacen fotografías con luz artificial los colores se modifican, en documentación de textiles es fundamental mantener un buen registro de color ya que este puede darnos información valiosa sobre el deterioro de una pieza. Las cámaras digitales tienen una función para corregir el punto blanco que sirve para corregir el color cuando este se ve alterado, esto se realiza a través del control de balance de blancos, según el tipo de iluminación con el que se está trabajando. La mayoría de las cámaras presentan modos prefijados para fluorescente, tungsteno, halógena o automático y un modo de ajuste manual. Dos fuentes lumínicas de naturaleza diferente que, aparentemente, emiten luz blanca, producen colores diferentes, al ojo fotográfico de una cámara digital y tienen diferente temperatura de color.

El primer tipo de registro que se obtiene al trabajar con cámara digital, además de la imagen misma, es la meta-data con la información de la toma de cada imagen. La metadata de una imagen digital se refiere a toda aquella información que habla sobre los propios datos técnicos con los cuales se obtuvo la imagen como resolución, compresión, ISO, modo de exposición, tipo de enfoque, balance de blancos, modo de color, etc. Esta información viene con la imagen misma y se puede visualizar en propiedades de la imagen con cualquier programa de visualización de imágenes. Se debe revisar la compatibilidad del programa con las imágenes de la cámara ya que no todos los programas están habilitados para las diferentes marcas de cámaras. Es recomendable trabajar con el programa propio de cada cámara. El segundo tipo de registro se sugiere realizarlo directamente en la base de datos, una vez descargadas las imágenes, volcar la información de las condiciones de la toma: con que cámara se realizó, formato, iluminación, descripción y fotógrafo.

Otro aspecto relevante de la obtención de imágenes digitales es la facilidad con que estas pueden ser fácilmente transmitida a un gran número de usuarios ya sea simplemente por correo electrónico para la consulta y el debate o incorporadas en otros documentos digitales, exportados a los sistemas de análisis de imágenes o publicados en un sitio web, ya que son fáciles de copiar, almacenar y archivar.

CONCLUSIÓN

El aporte de la fotografía digital en los procesos de registro de textiles es principalmente la creación de documentos visuales con gran cantidad de información. Estos documentos visuales aportan elementos concretos que ayudan a precisar los diagnósticos de tratamientos de conservación y restauración. También se puede concluir

que por el bajo costo de la obtención de imágenes esto permite la realización de una gran cantidad de tomas y la posterior selección de aquellas más significativas y representativas para un óptimo registro visual. La calidad de la imagen final, depende de la calidad de la óptica y manipulación de la cámara no solo de la cantidad de megapíxeles del CCD o de la marca de la cámara. La elaboración de una base de datos y un banco de imágenes, con la documentación visual facilita la consulta de dicho material en cualquier momento y minimiza la observación directa, con lo cual se protegen los textiles. Un tercer aspecto a tener en cuenta como conclusión es la importancia de los datos capturados tanto en la metadata como aquellos registrados posteriormente, respecto de las condiciones de la toma. La asociación de los diferentes datos provenientes de la documentación visual permite generar información tanto para el estudio de las imágenes obtenidas como para la realización de futuras fotografías en condiciones similares.

EL HILO LLOQ'E Y UNA LITOGRAFÍA DE LEÓN PALLIÈRE¹

Prof. Inés Maldonado *

RESUMEN

En la textilería andina tuvo una importancia fundamental la manufactura de las materias primas mediante el hilado. En este proceso es determinante la dirección de rotación que se imprime al huso para hilar las hebras. La hebra hilada a la izquierda se llama *lloq'e* en quechua y le confería al hilo así obtenido facultades mágicas y rituales.

En el Museo Histórico de Rosario se encuentra una litografía de Pallière, *Santiagoña tejiendo*, donde se observa la actividad del hilado en el siglo XIX en Santiago del Estero. La hilandera del Taller Textil interpretó la forma de hilar representada como *lloq'e*.

Palabras claves

Hilo *lloq'e* – Instrumentos textiles – Pallière, León – Santiago del Estero – Supervivencia de tradiciones textiles

EL HILO MÁGICO

Uno de los fundamentos de la textilería andina fue la disponibilidad de dos materias primas esenciales: la lana de camélidos y el algodón. En la compleja manufactura de estas materias primas, uno de los primeros pasos es el hilado que se realiza con la ayuda del huso y el tortero. El huso, *pushkana* en quechua, es un palillo, generalmente de madera, que sirve para torcer la hebra sobre sí misma; su largo y espesor varían según el hilo que se desea obtener. El tortero, cuyo nombre quechua *muyuna* significa girar, dar vueltas, es un disco de madera o arcilla con un orificio central en el cual se calza el huso al que confiere un movimiento de rotación uniforme.

Una vez preparado el paquete de fibra, mediante el hilado se transforman los vellones o copos en un hilo que es ya una estructura textil. Se crean así, espirales de fibras paralelas. Los artesanos obtenían un hilo regular, de espesor constante y resistente, en algunos casos extremadamente fino. El movimiento de los dedos imprime un giro al huso, que según sea hacia la derecha o la izquierda, determina el sentido de la inclinación de la espiral. Tiene una importancia fundamental la dirección de rotación usada para hilar las hebras. Sólo dos direcciones son posibles: a la derecha que produce una hebra con la inclinación de las espirales en S y a la izquierda que produce una hebra con la inclinación en Z. Esto es, por las direcciones oblicuas que forman la parte media de estas dos letras: S \ y Z / (Conklin, 1996: 326).

* Investigadora del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano de la UNR.
inesmaldonado@arnet.com.ar

La hebra hilada hacia la izquierda (los dedos de la hilander giran en sentido contrario a las agujas del reloj) se llama *lloq'e* en quechua, que significa al revés, hacia la izquierda, zurdo.

El hilado a la izquierda le confería al hilo facultades mágicas, sistema de creencias que sigue aún vigente en las regiones puneñas de Argentina, Chile y Bolivia. El hilo *lloq'e* es hilado en ocasiones especiales, por ejemplo para las ofrendas a la Pachamama en el momento de la siembra y la cosecha. En la provincia de Jujuy, en el mes de agosto, cuando tienen lugar las principales ceremonias en honor de la Pachamama, no sólo se le hacen ofrendas en lugares especiales, sino que los indígenas se amarran cordeles de lana hilada al revés (*lloq'e* o *yoque*) en las muñecas y los tobillos, para protegerse de los peligros que los amenazan (Mariscotti de Görlitz, 1978:32). En la región de Tarabuco, Bolivia, también se lleva un hilo hilado a la izquierda, *lluq'i*, en muñecas o tobillos como protección (Meisch, 1984: 249). Así mismo, en la región de Chinchero, Perú, se registró la creencia del poder curativo de colocar en el tobillo o la muñeca lana hilada *lloq'e* (Franquemont, 1984: 312). Los médicos kalawayá llevan en sus envoltorios o paquete ritual de médico para curar, un hilo hilado *lloq'e* (Carmen Loza, 2007, comunicación personal).

Un registro exhaustivo de las creencias relacionadas con el hilo *lloq'e* en la Puna argentino-boliviana, señala su importancia en el día de la Pachamama. El 1º de agosto, los indígenas se colocan hilo *lloq'e* en el tobillo, en la muñeca o en el cuello para obtener protección. Este elemento mágico está relacionado con el amparo a los viajeros y con la salud, con los ritos funerarios y la prevención de lo maléfico. También se lo utiliza para proteger a los animales y para marcarlos en la fiesta de “la señalada” (Rolandi de Perrot, 1983-85: 280-284).

SANTIAGUEÑA TEJIENDO

En el Museo Histórico Provincial de Rosario se encuentran varias litografías de León Pallière (1823-1887), entre las cuales una resulta particularmente relevante en relación a este escrito. En nuestro trabajo de conservación, documentación e investigación con la colección de textiles prehispánicos preservados en el Museo, la comunidad de tejedoras del pueblo de Loro Huasi en Catamarca, se constituyó en un punto de partida para acercarnos a las supervivencias de las tradiciones textiles del mundo andino.

La escena representada en la litografía *Santiagoña tejiendo* (figura 1) nos muestra a una mujer trabajando en un telar criollo, instalado como era habitual en la galería de un rancho. Delante de la tejedora hay dos mujeres sentadas en el piso de tierra: una de ellas sostiene en su falda un cabrito y la otra, que parece ocupar el centro de la escena –y por cierto el de nuestro interés–, está torciendo lana con el huso colocado al revés; es decir, con el tortero arriba y sostenido por el otro extremo con su mano derecha. Decimos que está torciendo la lana pues no extrae los hilos de un vellón colocado en su mano izquierda, sino de un ovillo que está en el suelo y en el que se han unido dos hilos previamente hilados con torsión hacia la derecha, como veremos luego. El detalle es tan preciso que no podía tratarse de una fantasía del artista. Para comprobar lo que ya intuíamos le mostré la litografía a Manuela Cuellar, hilander y tejedora oriunda de Santiago del Estero. Ella se había incorporado al Taller Textil que organizamos en el Museo con el objetivo de rescatar las técnicas, los diseños y el simbolismo de la tejeduría de los Andes y así revalorizar el patrimonio (figura 2). Manuela, al ver la litografía, dijo sin ninguna duda, que estaba hilando *lloq'e* y explicó que ésa era una de las formas tradicionales de realizar ese tipo de hilado, con el huso al revés, siendo la otra girar los dedos que sostienen el huso hacia la izquierda. Fue uno de esos momentos mágicos en los que se tiende un puente entre pasado y presente. Con el correr del tiempo, Manuela fue revelando sus saberes sobre las circunstancias en que se hila *lloq'e* y sobre las funciones que cumple en ciertos rituales. Por ejemplo, como protección para los viajeros y enfermos, ofrendas a la tierra, así como su utilización para equilibrar algunos tejidos y evitar que sus bordes se enrulen.

Ahora bien, es preciso rastrear en qué punto de la provincia de Santiago del Estero Pallière había sido testigo de esta manera de hilar y había tomado apuntes tan precisos. Este artista viajero había nacido en Río de Janeiro de padres franceses y su formación profesional la había realizado en Francia. Residió en la Argentina desde 1855 hasta 1866, realizando viajes al interior del país y a Chile. De estos viajes el que nos interesa fue el que emprendió en 1858 y que lo llevó a Rosario, Mendoza y Santiago de Chile. En Valparaíso se embarcó rumbo a Cobija; desde allí, cruzando el desierto de Atacama, recorrió Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Córdoba y Rosario. En este trayecto escribió un diario que fue publicado en 1945 con el título *Diario de viaje por la América del Sud*, pero los dibujos originales fueron reemplazados por otros trabajos del artista. El tramo del viaje por la provincia de Santiago del Estero fue muy rápido y se hizo por el camino de postas a lo largo del río Dulce. En Cardosa, una de las postas en las inmediaciones de Loreto, al sur de la capital provincial, vió dos grandes telares bajo un corredor. En el diario no hay ningún dibujo ni apunte de los telares. En la posta de Horquetas, más al sur, compró “una de esas mantas de lana roja que tan bien tejen en las provincias del norte y que están teñidas con unos granos que llaman penco y cochinilla” (Pallière, 1945: 246). Hemos tratado de identificar las postas que nombra en su diario en la *Carta des Provinces de Catamarca de Tucumán* de 1866 de un destacado geógrafo de la época (Martin de Moussy, 1869). Allí aparecen Loreto, La Perca y Horquetas que nos permite precisar que sus apuntes para las futuras litografías y acuarelas fueron tomados en el tramo del camino de postas de Loreto hasta el límite con la provincia de Córdoba.

Los dibujos y pinturas obtenidos en sus viajes fueron compilados en el Album publicado en 1865, obra del litógrafo Pelvilain, compuesto por cincuenta y dos litografías entre las cuales está *Santiagueña tejiendo*. Es uno de los más importantes aportes realizados para contribuir al conocimiento de las costumbres del país. La obra de la que nos ocupamos no es la única que trata el tema textil. Así por ejemplo, *Telar criollo* es una acuarela con los mismos personajes que vemos en la litografía *Santiagueña tejiendo*: una mujer tejiendo en el telar, otra sentada con un cabrito en su falda y otra que ovilla lana de una madeja sostenida en sus brazos por una niña. En *El payador* observamos una mujer que tiene entre sus dedos el hilo de un huso: tanto éste como un ovillo, están en el suelo como si en ese momento hubiera interrumpido su trabajo. Hay otras acuarelas que no se refieren específicamente a la actividad textil, pero en las que se pueden observar con extraordinario detalle las vestimentas de los gauchos.

Manuela Cuellar, que lamentablemente falleció el año pasado, era de Bandera Bajada, un pueblo situado en las márgenes del otro río que atraviesa Santiago del Estero, el Salado. Este río en el siglo XIX era la frontera de un bosque impenetrable y más allá, se extendía el territorio de los indígenas del Chaco. El pueblo no aparece en el mapa del siglo XIX, pero fue mencionado por María Delia Millán de Palavecino en una entrevista a una tejedora en 1963 que explica, en quichua, el armado del telar de ocho lizos (Millán de Palavecino, 1981: 201). Manuela Cuellar había emigrado a Rosario años atrás, dejando de hilar y tejer en la gran ciudad. Gracias a su incorporación al Taller Textil del Museo no sólo recuperó para nosotros y para ella misma esta antigua tradición del hilo *lloq'e* sino que también recordó que en su infancia tejía con el telar de cintura. En las demostraciones y cursos que hicimos en el Museo, ella hilaba el hilo *lloq'e* en público como si, lejos de su pueblo, se hubiera perdido ese carácter secreto y sagrado que tiene en las comunidades de la Puna (figura 3).

CONCLUSIONES

Desde la época colonial sabemos de pinturas, dibujos y grabados que representan la actividad del hilado. Mencionaremos en forma sucinta los dibujos de Guaman Poma de Ayala, las acuarelas del obispo de Trujillo, Baltasar Martínez de Compañón, las distintas versiones de la Virgen niña hilandera de los siglos XVII y XVIII,



FIGURA 1.
Santiagueña tejiendo. Santiago del Estero. Litografía (0.19 x 0.33). Jean-León Pallière.



FIGURA 2.
 Manuela Cuellar hilando lana con el huso vertical y girándolo hacia la derecha. Taller Textil del Museo Histórico de Rosario.



FIGURA 3.
 Manuela Cuellar haciendo una demostración del hilado *lloq'e* con el huso al revés, haciéndolo girar con la mano derecha por el extremo opuesto al que se coloca el tortero. En este caso está hilando directamente del vellón, no torciendo los hilos previamente hilados a la derecha como en el caso de la litografía. Taller Textil del Museo Histórico Provincial de Rosario.

hasta llegar al siglo XX en que se han multiplicado las pinturas y grabados de hilanderas. Sin embargo, no hemos encontrado hasta el momento representaciones de la acción de hilar *lloq'e*.

Dada la importancia mágica y ritual que tiene este tipo de hilado y su carácter secreto, sorprende que la aguda observación de Pallière haya captado con tal detalle esta actividad en el siglo XIX en una aislada posta de Santiago del Estero.

Esto nos permite trazar las supervivencias de las tradiciones textiles andinas, que continúan en la actualidad, no sólo en tejedoras de Santiago del Estero, sino de la Puna argentino-boliviana y, como sabemos, en toda la región andina.

NOTA

¹ Una versión inicial de este trabajo fue presentada en el panel "Arte argentino y Latinoamericano: fragmentos y detalles", en el VII Encuentro Arte, creación e identidad cultural en América Latina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 9, 10 y 11 de octubre, 2007.

BIBLIOGRAFÍA

- CONKLIN, WILLIAM G., 1996. Structure as meaning in ancient Andean Textiles. *Andean Art at Dumbarton Oaks. Pre-Columbian Art at Dumbarton Oaks*, Hill Boone, Elizabeth, Ed. N° 1, Vol. 2, Washington D. C.
- MARISCOTTI DE GÖRLITZ, Ana María, 1978. Pachamama, Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales. Indiana. Suplemento 8. Gebr. Mann Verlag Berlin.
- MEISCH, LYNN ANN, 1984. Weaving Styles in Tarabuco, Bolivia en The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles. The Textile Museum, Washington D. C.
- MILLÁN DE PALAVECINO, DELIA, 1981. Arte del tejido en la Argentina. Ediciones Culturales Argentinas.
- MOUSSY, MARTIN DE, 1869. Description Geographique et Statistique de la Confédération Argentine. Atlas. Librairie de Fermin Didot Frères, Fils et Cie. Paris.
- PALLIÈRE, J. LÉON, 1945. Diario de viaje por la América del Sud. Peuser. Buenos Aires.
- ROLANDI DE PERROT, DIANA. DORA JIMÉNEZ DE PUPARELLI, 1983-1985. La tejeduría tradicional de la Puna argentino-boliviana. Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología. V. 10. Buenos Aires..

TINTES VEGETALES DE ATACAMA: UNA EXPERIENCIA DE TEÑIDO CON PLANTAS TINTÓREAS EN EL PUEBLO ATACAMEÑO DE SOCAIRE¹

Verónica Moreno *

RESUMEN

El presente trabajo registra la experiencia realizada en la localidad de Socaire, 2ª Región, a partir de un Proyecto Fondart denominado "Socaire un pueblo atacameño: Difusión de la cultura e implementación etnográfica". Este sirvió como punto de partida para la implementación de un taller de teñido, ocasión en la que se planteó abarcar el estudio de las plantas nativas que servirían para el tinte desde su recolección, realización de la respectiva ficha, registro fotográfico, dibujo botánico, interiorizándose de todos sus otros usos tradicionales como medicinales, ceremoniales, alimenticios, forraje de animales, etc.

Palabras Claves

Tintes naturales – Atacama – Registro de plantas

El pueblo atacameño de Socaire se encuentra a 3.300 metros de altura sobre el nivel del mar al sur del Salar de Atacama, en la provincia El Loa, 2ª región, Antofagasta. Las principales actividades productivas de esta comunidad indígena son la agricultura, ganadería, minería, artesanía y recientemente se ha incorporado el turismo. La comunidad de artesanas y artesanos del pueblo es una de las más destacadas en la continuidad de la tradición textil en la zona (figura 1).

En el año 2002 durante la ejecución del Programa Orígenes, Educación y Cultura, programa social de promoción cultural junto con la artesana textil Sra. Evangelista Soza realizamos un taller de tintes naturales, en el cual se propuso retomar la actividad de teñido con plantas existentes en el área, que se había realizado por los años sesenta. En esta ocasión las artesanas mayores fueron recordando sus conocimientos sobre las plantas con propiedades tintóreas, el color resultante, además de la planta que se utilizó en el pasado para fijar el color.

Por largos años el uso de tintes naturales (figura 2) fue reemplazado por el teñido con tinturas químicas o anilinas adquiridas a comerciantes venidos desde el Sur Lípez de Bolivia y el noreste argentino, lo cual también fue desapareciendo dado el estricto control ejercido en los pasos fronterizos. Por lo que en general, en los tejidos

* *Artesana Textil y Asistente Social de la Universidad Católica de Valparaíso.*
veronicapalmira2002@yahoo.es



FIGURA 1.
Textileras de Socaire.



FIGURA 2.
Tintes.



FIGURA 3.
Tola.



FIGURA 4.
Copa-copa.



FIGURA 5.
Líquea.



FIGURA 6.
Tikara.

se usaban las distintas gamas de colores naturales como el negro, grises, café oscuro y claro, color “paco” o vicuña, blanco, etc.

Esta nueva experiencia de teñido con plantas tintóreas la realizamos en conjunto con un grupo de artesanas y artesanos pertenecientes a la Asociación Indígena de Artesanos de Socaire, en el contexto de la ejecución del proyecto Fondart denominado: “Socaire, un pueblo atacameño: Difusión de la cultura e implementación etnográfica”, entre los meses de abril a junio del año 2007.

Como parte del proyecto organizamos dos sesiones de teñido con plantas propuestas por los artesanos, como la tola, copa-copa, líquea, tikara, kume, etc. (figuras 3, 4, 5, 6 y 7) recolectadas entre los 3.300 y 3.945 metros de altura. Las mayoría de las plantas utilizadas para teñir también tienen propiedades medicinales muy apreciadas en la comunidad.

La recolección de las plantas se realizó con la asesoría y apoyo de Don Fernando Plaza hierbatero de la comunidad, quien entregó las indicaciones para la selección de las plantas, las zonas de extracción y cantidad para no afectar su reproducción.

Se elaboró una ficha de recolección en la que se consignaron datos como el nombre local y científico de la planta, nombre de la persona que la recolectó, nombre del sector y altura en que se encuentra la planta, fotografía de la misma y sus usos tradicionales (medicinal, ceremonial, alimenticio, tintóreo, de forraje animal, uso en construcción y artesanía, etc.). Al mismo tiempo se practicó el dibujo botánico.

Los tintes se prepararon con ramas y hojas de las siguientes plantas: tola, líquea, copa-copa, y lampaya. Para obtener el tinte de la tikara (figura 8) se usó la raíz y en el caso del algarrobo (figura 9), su resina. Las raíces, ramas y hojas, se trozaron y se dejaron remojando en unos 30 litros de agua durante 24 horas y posteriormente se puso a hervir por 60 minutos, en fogón a leña. En el caso de la resina de algarrobo se diluyó en agua y se puso a hervir por una hora (figura 10).

La cantidad de planta utilizada para preparar el tinte fue seleccionada al “ojo” ya que el grupo tiene “la medida en la mano”, no acostumbra a pesar el material excepto al momento de la venta. Pero se estima que la cantidad usada fue de aproximadamente 2,5 a 3 kilos de planta por 1 kilo de lana hilada. Luego del hervor y la extracción del tinte de la planta, se cuela para sacar los restos de ramas, hojas, palos, etc.

Se introducen a la tintura las madejas de lana hilada blanca previamente lavadas para lo cual se utilizó detergente común o colpa, especie de sulfato que se recoge a orillas de las lagunas del altiplano. Una vez humectadas se dejan hervir por 15 a 20 minutos, revolviendo regularmente; luego se agregó kume para fijar el color (el kume es un fruto comestible, una tuna pequeña muy ácida que también tiene efectos medicinales como preventivo de la formación de cálculos renales y vesiculares.)

Quienes recordaron el uso de esta planta como fijador fueron las mujeres artesanas mayores, lo que fue muy importante dada la dificultad para adquirir alumbre, sulfato de fierro, bicromato de potasio, u otro utilizados como mordientes, puesto que la distancia desde el pueblo de Socaire a la ciudad de Calama donde eventualmente se pueden comprar es de 250 km.

Se mantuvo el hervor suave por otros 15 minutos y se dejó durante la noche la fibra en el tinte para retirarlo al día siguiente, enjuagarlo y reutilizar el tinte. Obteniendo un primer teñido de un tono más intenso y un segundo



FIGURA 7.
Kume.



FIGURA 8.
Colado tintura Tikara.



FIGURA 9.
Algarrobo.



FIGURA 10.
Colado del tinte.



FIGURA 11.
Hilo teñido.



FIGURA 12.
Prendas teñidas.

más tenue. Al tinte producido por la lampaya no se requiere agregar fijador por ser una planta “amarga” que tiñe y fija a la vez.

Los colores obtenidos tanto de la tola como de la liquea y copa-copa son distintos tonos de amarillo, amarillo-verdoso suave, pastel. La tikara tiñe color anaranjado- rojizo similar, pero más intenso al que se obtiene con la cáscara de cebolla. La resina de algarrobo tiñe color café moro y la lampaya distintos tonos desde el café- morado a rosado. También se experimentó con beterraga y zanahoria cultivadas por las mismas artesanas (figura 11).

Posteriormente a la realización del primer taller se retomó y mantuvo la practica del teñido con plantas nativas, el segundo taller cumplió el objetivo de reforzar y experimentar con nuevas plantas e incorporando los colores obtenidos anteriormente para tejer con agujillas de cactus, prendas como guantes, medias, gorros, bolsos, etc. las que se comercializan entre los turistas que visitan regularmente el pueblo (figura 12).

NOTA

¹ Proyecto Fondart 2007, adjudicado a la Comunidad Atacameña de Socaire con el apoyo del Museo R.P. Le Paige. s.j. de San Pedro de Atacama.

BIBLIOGRAFÍA

Carrasco Ana María, 1994 Tintes naturales. Recuperación de una milenaria tradición relegada al olvido. Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, FONDART Ministerio de Educación.

TEXTILES DEL MAULE: TESTIMONIOS DE TRADICIÓN, RESCATE Y PROGRESO

*Jessica Díaz T. **
*Gioconda Iturra G. ***
*Ursula Ponce P. ****

RESUMEN

En este primer encuentro de tradiciones textiles de la región del Maule, participan representantes de las provincias de Talca, Linares y Cauquenes (figuras 1 a 4).

Esta presentación comprende los testimonios representativos de fenómenos asociados al origen y desarrollo de la actividad textil artesanal de La región del Maule (figuras 5 a 9).

A través de estos testimonios se muestra desde la perspectiva de las tejedoras, la historia y oportunidad de proyectar la actividad textil tradicional regional.

Por último, en estos testimonios vislumbramos la importancia de los apoyos institucionales en relación a la sobrevivencia, adaptación, convivencia y aporte a las nuevas formas sociales de las prácticas textiles tradicionales.

Palabras Claves

Testimonio – Tradición – Rescate – Progreso

TESTIMONIO DE TRADICIÓN

Ursula Ponce, San Rafael (figura 10).

Tejo mantas y chamantos aprendí muy chiquitina,
ahora que soy grande, me dicen la artesana carmelita.

Yo aprendí como a los 11 años, mi mamá tejía y estaba haciendo un chamanto, yo tenía una hermana y después que mi mamá almorzaba se ponía a tejer y yo con mi hermana le decíamos mamá le pongo el tacho para que tome mate, y mi mamá decía pero si almorcé recién, pasaban unos 10 a 15 minutos, y mi hermana le decía

* Artesana. ursulaponce10@hotmail.com

** Artesana.

*** Artesana.



FIGURA 1.

Representantes de la provincia de Talca, desarrollando dinámica de preparación para el encuentro.



FIGURA 2.

Representantes de la provincia de Cauquenes, desarrollando dinámica de preparación para el encuentro.



FIGURA 3.

Representantes de la provincia de Linares, desarrollando dinámica de preparación para el encuentro.



FIGURA 4.

Primer Encuentro de Tradiciones Textiles de La Región del Maule.



FIGURA 5.

Previnciones tejidas en telar parado de la comuna de San Clemente.



FIGURA 6.

Chaño tejido en telar parado de la comuna de Linares.

mamá le pongo el tacho para que tome mate, y nuevamente ella decía pero si almorcé recién, después de 10 a 15 minutos iba yo y le decía mamá le pongo el tacho para que tome mate, ella decía no es muy temprano hasta que cierto día dijo, de hoy en adelante un día lo coloca una y al otro día lo coloca la otra, porque ya me tienen aburrida con que todos los días almuerzo y me quieren colocar el tacho para que tome mate, y así la que colocaba el tacho era la que podía tejer y así aprendí a tejer el tejido de monitos o dibujitos como lo llaman algunos ya que el tejido sencillo ya lo sabía desde hace tiempo y esa es mi tradición ya que desde esos años yo estoy tejiendo y lo seguiré haciendo hasta que Dios me de vida y salud.

TESTIMONIO DE RESCATE

Gioconda Iturra, Cauquenes (figura 11).

Mis manos estaban lentas, pálidas y sin vida. No crecían de ellas las flores que sembraba, ni le daban el valor a mis comidas, pero llegó el calor, la textura y el abrigo de la lana.

Esta lana llegó a mí de niña, cuando era solo un juego, cuando mi afán era imitar el ritmo que mamá le daba a los palillos.

De ella he visto nacer los chales, las mañanitas y cojines, de ella he visto también nacer el ovillo cuando hilaba, cuando tomaba el vellón salido de la oveja y con la suavidad que solo la mujer sabe tener, lograba que el huso le regalara el ovillo listo para trabajar.

En aquel entonces el tejido era casero, era el abrigo de la familia, era la ropa que se usaba y era el calor de las frazadas, era el gorro para el invierno y los refajos de la abuela. Era manta para los hombres y las mantillas para la iglesia.

Hoy de ese juego inocente de querer ser mi madre nace el ritmo de mis manos, la suavidad de los palillos y el crochet y el color de mis lanas.

Hoy ese juego se hace futuro, se hace futuro para la cosecha, se hace el sustento del día y se hace producto para la venta.

Pero este cambio no viene solo, viene del interés del grupo, viene del deseo de ser más y viene tomado de la mano de Prodemu.

Prodemu nos da la fuerza, nos traza el camino para que nosotras lo caminemos, para que nosotras usemos nuestras manos y transformemos la naturaleza en arte, para que este arte llegue a los mercados de Chile y el mundo, le de realce y belleza a nuestra mujer chilena.

Muchas Gracias.



FIGURA 7.
Manta tejida en telar parado de la comuna de Curepto.

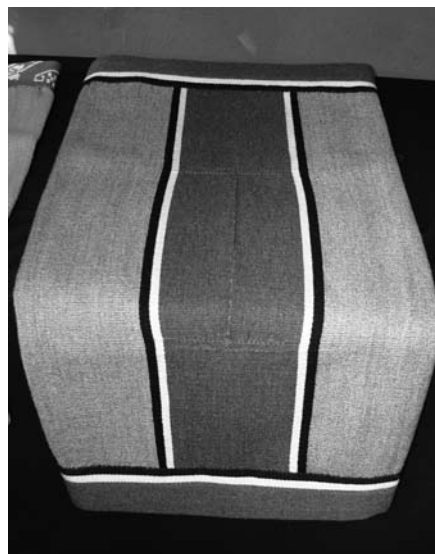


FIGURA 8.
Manta tejida de la comuna de San Rafael.



FIGURA 9.
Prevenciones tejidas en telar parado de la comuna de Linares.



FIGURA 10.
Chamanto de alpaca tejido por Ursula Ponce.



FIGURA 11.
Chaquetón tejido por Gioconda Iturra.



FIGURA 12.
Bajada de cama tejida por Jessica Díaz.

TESTIMONIO DE PROGRESO

Jessica Díaz, Quinamávida (figura 12).

Conviene más estar asociados que individuales, así se logran más proyectos y son más ideas que una cabeza. Yo represento a la precordillera de Linares, donde todavía en el sector hay algunos artesanos individuales y asociados que les falta el apoyo de sus autoridades comunales.

Nosotras, las tejedoras, tuvimos la suerte de tener un equipo de profesionales cuando nos formamos, también pusimos mucho de nuestra parte, teníamos ganas de surgir económicamente y también pensando en que no se termine esta tradición en nuestro sector, así se fue generando trabajo para las mujeres de Quinamávida y hoy nos sirve para dar a conocer nuestra localidad.

A nosotras no nos ha pasado que venga alguien de afuera a cambiar nuestra manera de tejer, nosotras siempre defendemos nuestra tradición.

EL MOTIVO ANTROPOMORFO EN LOS TEXTILES FUNERARIOS DE LA CULTURA ARICA, 1000 D.C. – 1470 D.C., NORTE DE CHILE: APROXIMACIÓN A SU EXPRESIÓN VISUAL Y SUS POSIBLES CONTENIDOS CULTURALES¹

Macarena Ruiz B. *

RESUMEN

El objetivo general de esta investigación fue analizar a través del método iconográfico las representaciones de motivos antropomorfos exhibidas en los textiles funerarios (*chuspas*, bolsas fajas e *inkuñas*) pertenecientes a la cultura Arica, con el fin de develar sus contenidos culturales vinculados, supuestamente, a jerarquías y diferencias sociales.

El método iconográfico se desarrolló utilizando sus tres herramientas básicas: descripción (constitución corpus representativo de textiles, descripción iconográfica), análisis (definición de clasificaciones según variantes icónicas e identificación de temas y personajes) e interpretación (comparación entre información visual *versus* fuentes históricas y contextos arqueológicos).

La hipótesis de esta investigación propone que ciertos atributos iconográficos del motivo antropomorfo se configuran como el reflejo visual de jerarquías y diferencias sociales, identificadas por las disciplinas arqueológica, antropológica y etnohistórica.

Palabras Claves

Cultura Arica – Arte textil – Iconografía – Motivo antropomorfo

Se designa como cultura Arica (1000 d.C. – 1470 d.C.) al conjunto de aspectos culturales o “sistema de signos” (Geertz 2000), desarrollado en la sub-área de Valles Occidentales del área centro sur andina (Lumbreras 1981), específicamente, en la franja costera y valles interiores del extremo norte de Chile, aunque su área nuclear se localizaba en los valles de Azapa, Lluta y Camarones, durante el período de los Desarrollos Regionales o Intermedio Tardío. La cultura Arica se encontraba formada por señoríos o curacazgos que se constituían como comunidades interdependientes política y socialmente (Schiappacasse et al. 1989), reflejándose esta unión en una iconografía común, imagen de una posible ideología compartida (figura 1).

El textil de la cultura Arica se destaca entre los desarrollos culturales de la prehistoria del norte de Chile, por su elevado contenido plástico por sus manifestaciones visuales de raíces primordialmente locales y por el surgimiento de nuevos tipos de prendas textiles (dentro de ellas la *inkuña* y la bolsa faja).

* Unidad de Patrimonio, I. Municipalidad de Viña del Mar. Magíster en Artes con mención en Historia y Teoría del Arte. macarenaruizb@gmail.com

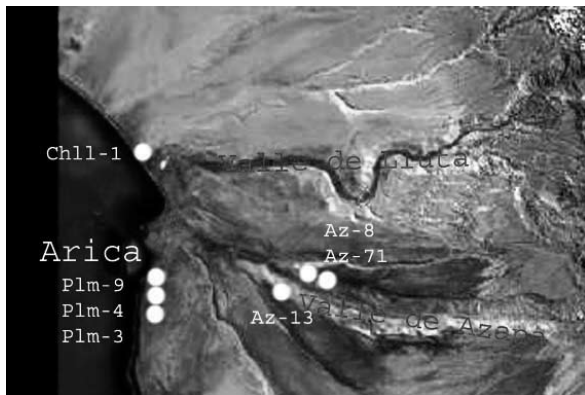


FIGURA 1.

Mapa de los sitios arqueológicos de donde provienen los textiles en estudio. Chll-1: Chacalluta 1, Az-8: Azapa 8, Az-13: Azapa 13, Az-71: Azapa 71, Plm-3: Playa Miller 3, Plm-4: Playa Miller 4, Plm-9: Playa Miller 9.



FIGURA 2.

Bolsa-faja. Playa Miller 9, tumba 73.A, Colección Museo Arqueológico San Miguel de Azapa. Número repertorio investigación 42 (facilitada por Helena Horta).



FIGURA 3.

Inkuña. N° 2022, Playa Miller 3, tumba 156, Colección Museo Arqueológico San Miguel de Azapa (facilitada por Helena Horta).



FIGURA 4.

Lado anverso de *Chuspa*. N° 15, Playa Miller 3, tumba 75/14, Colección Palma y Quevedo.

El motivo antropomorfo fue representado como parte del desarrollo local estilístico e iconográfico de la cultura Arica, identificándose sus primeras manifestaciones con la tradición textil de Valles Occidentales (ésta última definida en Agüero 2000); y las últimas, con momentos anteriores al dominio Inca. En los períodos anteriores y posteriores a este desarrollo cultural no se han reconocido, dentro del norte Grande de Chile, tejidos que lo exhiban, siendo su representación una de las evidencias que permiten distinguir a piezas pertenecientes a este periodo.

La presencia de estos motivos dentro de la composición es un requerimiento básico para integrar el corpus del presente estudio, pues ellos tienen la función de dirigir la búsqueda. Por medio de esta condición se establece una selección natural, ya que esta figura se despliega exclusivamente dentro de las ofrendas funerarias textiles: *chuspas*, *inkuñas* y bolsas fajas (figuras 2, 3 y 4).

El objetivo general de esta investigación fue analizar a través del método iconográfico las representaciones de motivos antropomorfos (figuras 5, 6 y 7) exhibidas en los textiles funerarios (*chuspas*, bolsas fajas e *inkuñas*) pertenecientes a la cultura Arica, con el fin de develar sus contenidos culturales vinculados, suponemos en este estudio, a jerarquías y diferencias sociales.

El estudio formal e iconográfico textil para la zona de Arica durante la etapa de Desarrollos Regionales se ha llevado a cabo desde hace pocos años, existiendo escasa bibliografía sobre el tema. La primera investigación que profundiza en los aspectos formales y estilísticos fue realizada por Ulloa (1982). Posteriormente, en los años 90, las investigaciones se centraron en los textiles de la Colección Manuel Blanco Encalada (CMBE), comenzando a estudiarse con profundidad la gran riqueza iconográfica de los textiles Arica.

El análisis estilístico e integral de los tejidos desarrollados por Agüero y Horta (Horta y Agüero 1998; 2006; Horta 1997, 1999) ha permitido definir estilos textiles, homologables a las definiciones cerámicas de Uribe (1995: 1998).

Por último, Horta (2005) presenta una publicación concebida en forma de catálogo, el que entrega una base sólida de referencia en el tema de la iconografía textil de la cultura Arica, desentrañando algunos aspectos de las creencias preincaicas.

LA CULTURA ARICA Y LAS JERARQUÍAS SOCIALES

A nivel de organización espacial, los registros indican que los Arica se ubicaban en diferentes espacios, distribuidos a lo largo de la costa y de los valles, en aldeas o pequeños caseríos en comparación a los complejos grupos altiplánicos (Santoro et al. 2004). Sus organizaciones sociales eran simples y no poseían una estructura política supralocal centralizada (sensu Rostworowski 1986).

Estas comunidades pudieron integrarse en confederaciones con el fin de resistir las presiones del exterior (Hidalgo 1978) (como el caso de Cajamarca expuesto por Julien 1993). Su unidad cultural es inferida de su estilo alfarero y textil compartido.

Se presume que las comunidades prehispánicas del extremo norte de Chile se organizaban a nivel local, definiéndose en pequeños curacazgos o “señoríos étnicos”, cuyo nivel de complejidad estructural es llamado “sociedad de rango”.

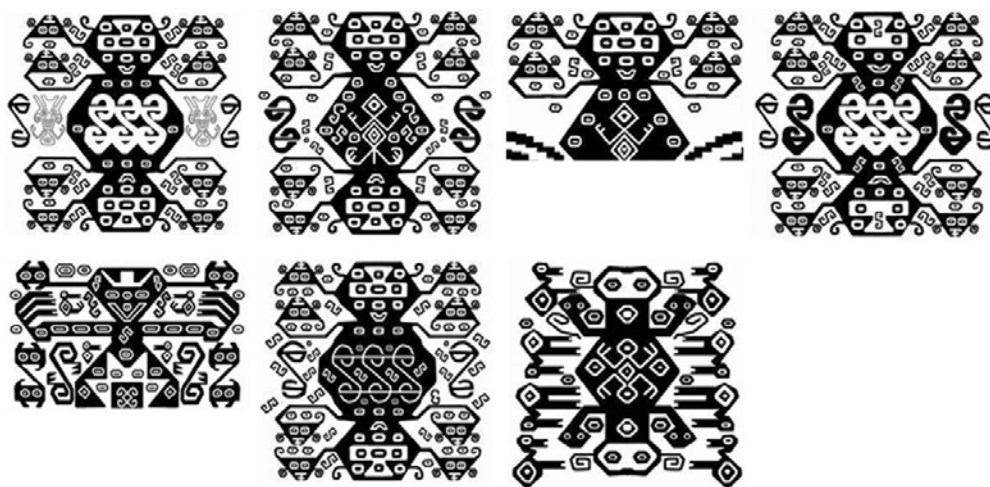


FIGURA 5.
Algunos ejemplos de motivos antropomorfos pertenecientes a la cultura Arica.

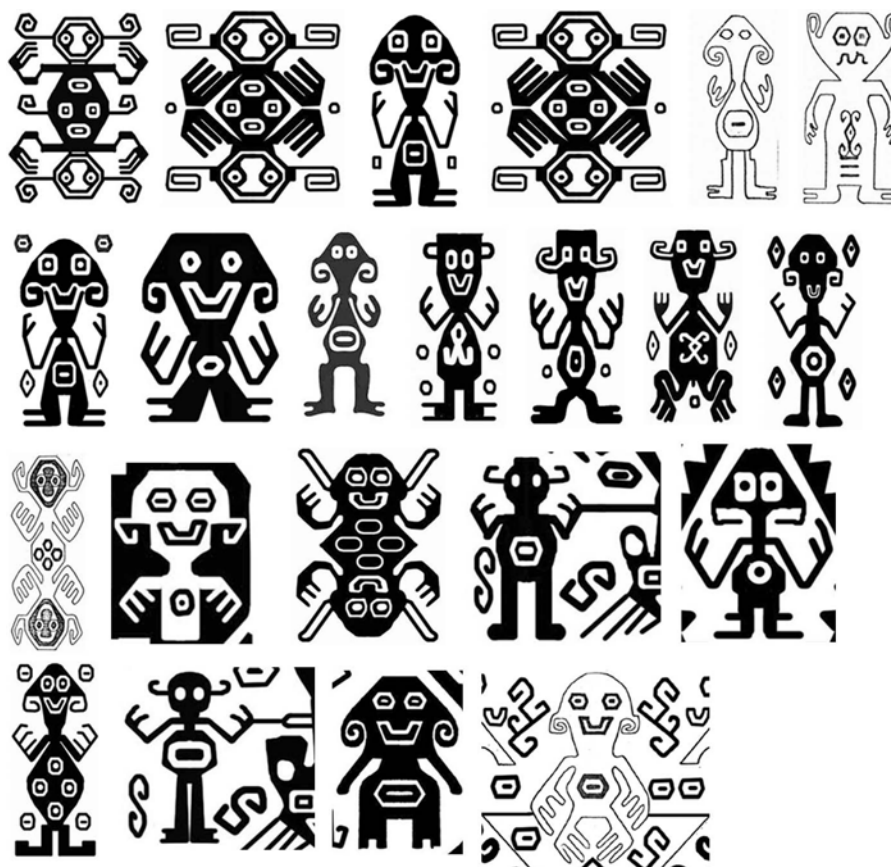


FIGURA 6.
Algunos ejemplos de motivos antropomorfos pertenecientes a la cultura Arica.

“El señor étnico usualmente dirige actividades ceremoniales y en este sentido es una autoridad regular y repetitiva que impregna variados aspectos de la vida social. Tiene mucha injerencia en la normativa de las actividades productivas, y generalmente ejerce su autoridad a través de una función calendárica, que de algún modo sacraliza el acto. Si desea imponer reglas que trasuntan o alteran negativamente los deseos de la sociedad, nadie tiene la obligación de seguirlo, de manera que su poder no es evidente” (Schiapacasse et al. 1989: 186). Es posible que los señores étnicos practicaran un mando temporal, obtenido gracias a su prestigio personal, a las prácticas rituales de reciprocidad y redistribución y a la planificación de las actividades productivas (Schiapacasse et al. 1989).

Desde la perspectiva de la organización social, los datos disponibles revelan que este nivel de estructura se constituye y toma forma según las redes de parentesco, sin la existencia de clases sociales, aunque con diferentes estatus adquiridos por prestigio (Schiapacasse et al. 1989). No conformaban linajes, dinastías o entidades políticas centralizadas, sino más bien se organizaron de forma igualitaria y escasamente jerarquizados (Santoro et al. 2004).

Las comunidades que conformaban a los Arica intercambiaban los recursos de acuerdo a normas de reciprocidad. Los jefes étnicos obtenían prestigio y status al mantener la regularidad en la redistribución de los bienes, y no por la acumulación individual de estos. Estos bienes eran obtenidos por acuerdos de intercambios recíprocos, acto que descansa en las relaciones básicas cotidianas que se generan dentro de una unidad social (Schiapacasse et al. 1989).

Si consideramos los actuales antecedentes etnográficos sobre la organización aymara, quienes estructuran su territorio en mitad de arriba y de abajo, es posible que en los valles habitados por los Arica se haya utilizado una similar organización (Santoro y Ulloa 1985). Además, este sistema de distribución del espacio fue común en las sociedades andinas del período incaico, utilizándose como una forma eficaz para la movilización de la fuerza de trabajo. Dentro de los Arica, las mitades o parcialidades habrían sido los agricultores y los pescadores (Horta 2001).

Desde este punto de vista, la estructura social se podría haber organizado basándose en dos señores principales, uno, ubicado en la zona de la costa y el otro en la sierra, extremos fundamentales en las relaciones de intercambio. Ellos habrían mantenido el dominio de los diferentes pisos ecológicos por medio de pequeñas agrupaciones que explotaban los recursos de cada piso. Estos grupos habrían estado dirigidos por jefes de menor rango, creándose un red social de interrelaciones con el fin de controlar y distribuir los productos (Santoro y Ulloa 1985).

No disponemos de antecedentes sobre la existencia de una casta militar o religiosa. Es factible que el sistema de creencias que fundamentaba la religión del grupo, potenciando su coherencia e identidad, correspondiera a una institución con características chamánicas, concordando con todos los grupos que habitaban el norte de Chile, manifestado en los hallazgos de implementos para inhalar alucinógenos (tabletas y tubos) (Schiapacasse et al. 1989).

En cuanto a las evidencias arqueológicas que demuestran concretamente la supuesta jerarquía social de los Arica, identificamos dos: por un lado, las diferencias cualitativas y cuantitativas de ofrendas y ajuares hallados en enterratorios, por otro, la exclusiva presencia de textilera con decoración figurativa en contextos fúnebres. En cuanto a las diferencias materiales evidenciadas en los enterratorios, la mayoría de los cuerpos hallados en enterratorios se encuentran acompañados de ajuar y ofrenda, los que se componían de diferentes objetos y

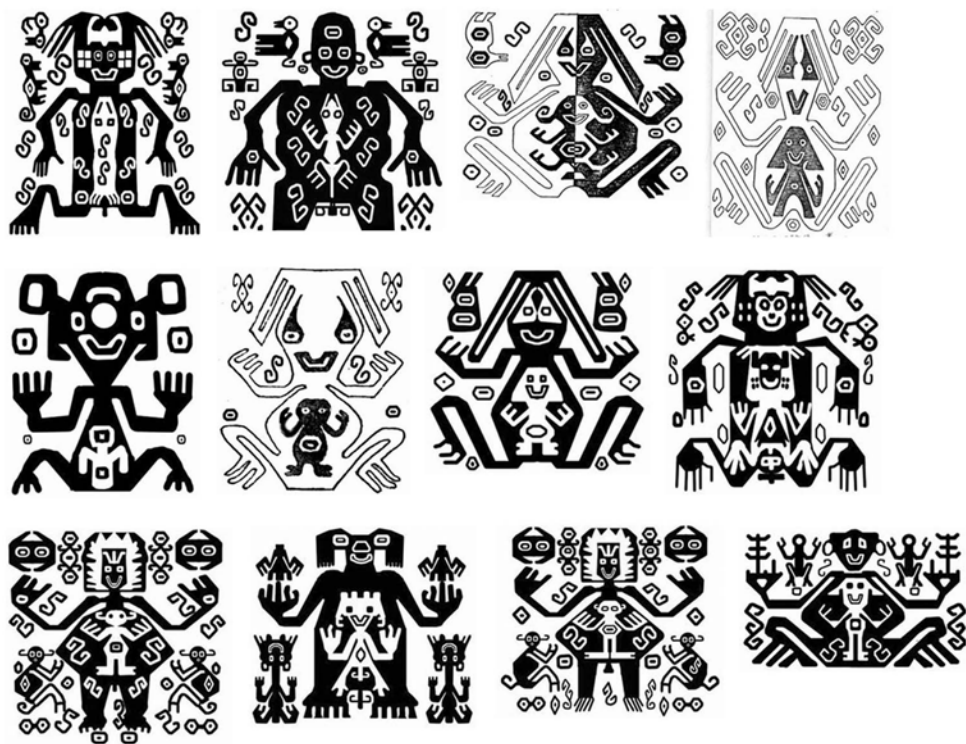


FIGURA 7.

Algunos ejemplos de motivos antropomorfos pertenecientes a la cultura Arica.



FIGURA 8.

Tomadas de (A) A *TOPA AMARO LE CORTAN LA CAVESA EN EL CVZCO*, Guaman Poma 2000 [1615]; 453 y (B) *CONCEJO REAL DESTOS REINOS, CAPAC INGA TAVANTIN SVIO CAMACHICOC APOCONA*, Guaman Poma 2000 [1615]; 366.

alimentos: cerámica, cestería, tejidos, herramientas de trabajo, equipos de pesca, entre otros. Se deduce de esto que, si los cuerpos eran enterrados en condiciones similares, acompañados de objetos, esta acción formaba parte del rito fúnebre.

Se ha apreciado en los hallazgos arqueológicos tumbas con contenidos de diferentes características jerárquicas, cuyas variables son: cantidad y expresividad de atributos plásticos en la ofrenda y el ajuar, atributos del cuerpo preservado (presencia de aretes u orejeras y complejos peinados) y existencia de objetos importados. Existen evidencias de una clara correspondencia entre las tumbas en las que se han descubierto vestigios de uncus de alta calidad técnica-plástica y la presencia de otros objetos que expresan prestigio o superioridad (Horta 2005), deduciendo de ello una posible acentuación material del status social.

Con respecto a los textiles hallados en contextos fúnebres, los textiles decorados ofrendados poseen un repertorio iconográfico fijo dentro del cual se halla el motivo antropomorfo. Dentro de la usanza fúnebre encontramos textiles decorados y no decorados. Los segundos se conforman por piezas que cumplieron una función cotidiana antes de la ritual, suposición que se evidencia por la cantidad de remiendos que ellos presentan. Ellos exhiben configuraciones formales básicas de escasa o nula decoración; por ejemplo, uncus monocromáticos y *“bolsas agrícolas contenedoras de alimentos”* (Agüero y Horta 1997).

Los textiles decorados destacan por sus motivos, colores, composiciones, terminaciones e hilados más finos (Agüero y Horta 1997). Por ende, el motivo antropomorfo no se presenta en todos los textiles que conformaban la vestimenta prehispánica.

En los cementerios encontramos un mayor número de textiles no decorados y una menor proporción de decorados. De manera general, los textiles decorados se hayan junto a otros objetos de semejante riqueza formal (Horta 2005).

Con esta información concluimos que lo común, dentro de los enterratorios Arica es acompañar al cuerpo con textiles no decorados, siendo la excepción, y posiblemente una distinción social, el utilizar como ofrendas textiles decorados.

Como derivación de las evidencias antes mencionadas, la hipótesis de esta investigación propone que ciertos atributos iconográficos del motivo antropomorfo se configuran como el reflejo visual de jerarquías y diferencias sociales, identificadas por la disciplina arqueológica y etnohistórica (figura 8). La investigación se realizó con un total de 200 motivos antropomorfos contenidos en 52 piezas.

Se presume que los personajes plasmados en los textiles representaban seres humanos destacados dentro de la comunidad o seres sobrenaturales de formas humanas, connotando una distinción social o una jerarquía existente dentro de su orden cultural.

Son varias las razones que justifican el focalizar la investigación en las figuras antropomorfas:

1. Su permanencia en el tiempo, lo que demuestra el arraigo cultural de estas representaciones.
2. Su alto grado de iconismo, o sea, su relación de semejanza con la figura humana que facilita su percepción.
3. La estilización de su figura, única y específica de esta cultura (aunque la representación de figuras humanas es parte de la iconografía pre-inca centro sur andina).
4. Su valor expresivo en comparación a los otros motivos del textil.

-
5. Sus particulares rasgos que permiten comprender, visualmente, la forma en que hilvanan el repertorio iconográfico, convirtiéndose en un instrumento efectivo para abordar las concepciones culturales.

En complemento al párrafo anterior, otros argumentos que dan relevancia al estudio de los textiles que presentan al motivo antropomorfo son:

1. El hecho de sobrepasar las características prácticas del objeto, potenciando su expresión visual.
2. La condición de encontrarse solamente en contextos funerarios, no habiendo sido detectados en todas las tumbas.

AGRADECIMIENTOS

A Helena Horta por toda su entrega y a Don Oscar Espouys por posibilitarme el estudio de la Colección Manuel Blanco Encalada.

NOTA

Tesis de Magíster en Arte con mención en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile. Diciembre 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERO, C., 2000. Las tradiciones de Tierras Altas y Valles Occidentales en la Textilería Arqueológica del Valle de Azapa, *Chungará* 32-2: 217-226, Arica.
- AGÜERO, C. y Horta, H., 1997 Ms. Los textiles del Período Intermedio Tardío del Valle de Azapa y Costa de Arica. Informe Final Textil del Proyecto Fondecyt: 1960113.
- HIDALGO, J., 1978. Incidencias de los patrones de poblamiento en el cálculo de la población del Partido de Atacama desde 1752 a 1804. Las revisitas ineditas de 1787-1792 y 1804. En *Estudios Atacameños* 6: 53-111, San Pedro de Atacama.
- HORTA, H., 2001. Diademas de plumas en entierros de la Costa del Norte de Chile: ¿evidencias de la vestimenta de una posible parcialidad pescadora?. En *Chungará* 32-2: 235-243. Arica.
- HORTA, H., 2005. Arte Textil Prehispánico. Chile, Santiago: Editorial Universidad Bolivariana.
- ROSTWOROWSKI M., 1986. La Región del Colesuyu. En *Chungará* 16-17:127-135. Arica.
- SANTORO, C., Romero, Á., V. Standen & A. Torres, 2004. Continuidad y cambio en las comunidades locales, períodos Intermedio Tardío y tardío, valles occidentales del área centro sur andina. En *Chungará* 36: 235-247. Arica.
- SANTORO, C. y Ulloa L., 1985. *Culturas de Arica*. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Colección Culturas aborígenes. Chile, Santiago: Universidad de Tarapacá.
- SCHIAPPACASSE, V.; V. Castro & H. Niemeyer, 1989. Los Desarrollos Regionales en el Norte Grande (1000 a 1400 d.C.). En *Culturas de Chile: Prehistoria*: 181-220. Chile, Santiago. Ed. Andrés Bello.
- ULLOA, L., 1982. Estilos Decorativos y formas Textiles de poblaciones aeromarítimas en el extremo norte de Chile. En *Chungara* 8: 109-136. Arica.
- URIBE, M., 1995. Cerámicas Arqueológicas de Arica: Primera Etapa de una Revaluación Tipológica (Períodos Medio y Comienzos del Intermedio Tardío), en *Hombre y Desierto* 9 (TII): 81-96. Arica.
- URIBE, M., 1998 Ms. Cerámica arqueológica de Arica. Informe Final Proyecto Fondecyt 1960113.

TEJIDOS ETNOGRÁFICOS DE LA COMUNIDAD MATACO-WICHÍ: LA VIGENCIA DE SU PRÁCTICA

*Olga Liliana Sulca**

RESUMEN

Las fuentes para la realización de este trabajo fueron recogidas en la zona de Juan Solá Morillo, Departamento Santa Victoria, Salta.

El objetivo de esta investigación, fue comprobar en terreno cómo la modernidad fue avanzando sobre comunidades originarias modificando en parte, ciertas prácticas textiles. Los tejidos de malla constituyen el sello identitario de los wichí-mataco. Aunque, en la actualidad se siguen confeccionando, existen factores decisivos que han provocado su disminución, entre ellos podemos mencionar: la escasa rentabilidad de sus tejidos, las dificultades para emprender una autogestión de sus artesanías, inexistencia de una propuesta pedagógica intercultural que incluya estos conocimientos en el ámbito escolar, etc.

Palabras Claves

Recuperación – Conservación – Educación – Identidad

El presente trabajo es el inicio de un Proyecto de Investigación, tendiente a recuperar conocimientos y prácticas ancestrales en el campo del tejido. Para ello, la investigación recoge saberes e informaciones de la zona de Juan Solá Morillo, Departamento Santa Victoria, Salta.

Los pobladores que habitan esta región, conforman un área culturalmente rica pero económicamente muy deprimida, conocida con el nombre de Wichí-mataco. Se trata de la familia lingüística integrada por los grupos matacos, mataguayos, chorotes y chulupíes, que ocupaban parte del Chaco austral y central el noreste de Salta y Formosa. Las comunidades elegidas para hacer este trabajo están cercanas a Morillo, ellas son: La Represa, La Cortada, El Chañar y Barrio Primavera; lugares donde se pudo recoger una valiosa información.

El objetivo primordial que movió el presente trabajo fue por un lado, comprobar en terreno cómo la modernidad ha avanzado sobre comunidades originarias modificando en parte, ciertas prácticas textiles. Y por otro, rescatar formas de construcción e interacción de conocimientos dentro de las comunidades.

* *Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. Magíster en Ciencias Sociales.
olgaliliana@interlap.com.ar*

Entendemos que los elementos culturales que se mueven a través del tiempo, están condicionados por las dinámicas políticos-culturales locales, regionales y globales de la sociedad del mundo contemporáneo las cuales permiten que se produzcan continuidades y rupturas. Sin embargo, debemos advertir que tales interacciones ya sean asimétricas o simétricas hacen que las culturas, de una y otra manera, se alimenten mutuamente.

Es sabido que, los tejidos de malla constituyen el sello identitario de los wichí-mataco, así lo mencionaba Delia Millán de Palavecino al referirse a estos tejidos “los tejidos de mallas, como típicos de esta región y como un verdadero relicto de los más antiguos recursos del arte textil...” (Millán de P., D. 1973: 65). Si bien en la actualidad se siguen confeccionando, existen factores decisivos que han provocado su disminución, entre ellos podemos mencionar: la escasa rentabilidad de sus tejidos que les permitan aumentar sus ingresos, la desigualdad de condiciones en cuanto al conocimiento y manejo del mercado y gestión empresarial, las dificultades para emprender una autogestión de sus artesanías, inexistencia de una propuesta pedagógica intercultural que incluya conocimientos de prácticas culturales de los wichí-matacos en el ámbito escolar, el empleo de mano de obra indígena en distintos planes de trabajo subsidiado por el Estado, etc.

Con el fin de complementar el trabajo de investigación de campo, se analizó parte de la colección textil etnográfica incorporada por Enrique Palavecino en la década del 50 mientras se desempeñaba como Director del Instituto de Arqueología y Museo de la Universidad Nacional de Tucumán.

A modo de organizar el trabajo, primero analizaremos los tejidos elaborados en chaguar por los pobladores actuales, haciendo hincapié en los efectos que la modernidad ha causado sobre este patrimonio tangible, y luego, estableceremos una comparación con una colección de tejidos recogidos en la década del 40, y que forman parte del Instituto y Museo de Arqueología.

La región observada, está localizada en el área ecológica –cultural del Chaco– salteño cuyas características corresponden a un monte espinoso, que en otro momento estaba dominado por especies arbóreas como: el quebracho colorado, el quebracho blanco, al algarrobo y el palo santo. En la actualidad, la deforestación, iniciada ya desde la primera mitad del siglo XX con la llegada del ferrocarril (década del 30) y el avance de la producción ganadera: bovinos, caprinos y porcinos, provocaron grandes cambios en el paisaje natural de la región. Atentando, por así decirlo, a la materia prima primordial con que se producen los tejidos: la fibra de chaguar y los tintes naturales.

Sobre todo, en el caso de la fibra de chaguar, la expansión del ganado porcino que se alimenta de raíces, diezmo su producción en zonas cercanas a los asentamientos de las familias wichí-mataco. Hoy por hoy su búsqueda, los lleva a adentrarse a las profundidades del monte chaqueño.

A fines del siglo XX, como una forma de suplir la devastadora deforestación comenzó a introducirse una planta forrajera conocida como “Leucaena”, sus semillas han sido incorporadas a las artesanías wichí-mataco de una forma muy particular, en la confección de cintos, fajas, colgantes, bolsas y en los conocidos “hiluj” o “llicas” (bolsa pequeña para uso personal).

Los actuales pobladores wichí-mataco de esta zona, en su mayoría se desempeñan como trabajadores dependientes del gobierno provincial a través de los planes de jefes y jefas de hogar u otro tipo de proyectos. Algunas familias cuentan con una vivienda propia hecha de bloque o ladrillo, con la particularidad que junto a ella existen las típicas chozas de barro y paja, en cuyo interior el hogar sigue siendo el elemento cohesionador del grupo. Cabe señalar que, estos complejos habitacionales fueron subsidiados, por un lado, por el gobierno provincial y por

otro, por el Equipo de Pastoral Aborigen, Diócesis de Orán. Esta costumbre ancestral de reunirse en torno al fuego, para realizar actividades comunales como el tejido, preparación de alimentos, etc. la siguen manteniendo.

Estos cambios estructurales en su forma de subsistir, han modificado ciertas prácticas culturales, tales como: la restricción de un sistema de subsistencia basado en la caza y recolección en detrimento de una mayor dependencia de prestación de servicios y mercadería intercambiada; el abandono de una indumentaria tradicional por el uso de prendas modernas (pantalones); la pérdida paulatina de las telas de malla, como es el caso del “sikiet” o “bolsa carguera” (de forma circular, abierta y atada en los extremos que sirve para transportar diversos enseres) reemplazada por bolsos modernos. Si debemos destacar, que aunque ya no se suele ver a las mujeres cargando el sikiet con la cabeza, si en cambio con esa misma postura cargan los modernos bolsos de poliéster.

Al respecto cabe recordar que, en las crónicas del Padre Pedro Lozano como Nicolás del Techo y Diego Torres en el siglo XVIII, ya menciona el tejido de red en prendas de vestir. Así Lozano, P. se refería a la vestimenta “Las mujeres todas andan cubiertas de pies a cabeza...y las más principales se cubren con tejidos de hierba correosa más gruesa que pita, que en esta provincia llamamos chahuar, y que nace silvestre, de ella hacen un hilo semejante al de los zapateros y tejen su vestido...”

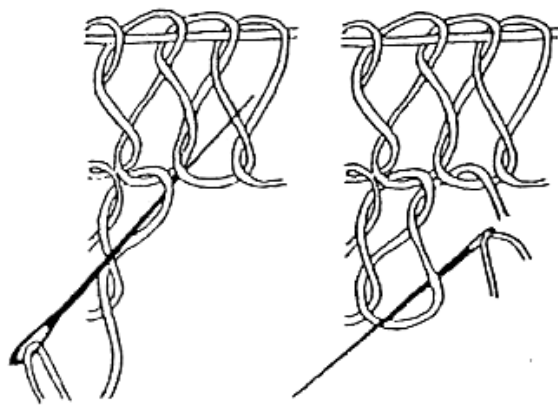
A través del diálogo con los tejedores actuales se pudo registrar técnicas textiles en el procesado del tejido, lo que permitió comparar los cambios y continuidades en la elaboración de tejidos y constatar así, en algunos casos la pérdida paulatina de la tradición textil. De igual manera se rescató información sobre la obtención de tintes y el simbolismo que encierran ciertos íconos representados en los textiles.

Irene, una de nuestras informantes, nos contó que ella aprendió a tejer cuando tenía doce años, las enseñanzas sobre el tejido se las transmitió su madre y según sus palabras, el paso que debe seguir una tejedora es el siguiente: “... recolectar y seleccionar la fibra de chaguar, secarla y luego, realizar la torsión sobre la pierna. Si se desea teñir puede usarse la corteza del algarrobo para el color marrón o negro. Finalmente se procede a enlazar las fibras.” Si bien, ella comparte esta tradición con sus hijos reconoce que hoy la venta de estas artesanías le posibilita cumplir con sólo mínimas obligaciones familiares, como alimento o ropa. La compra de su producción por parte de terceros, que llegan generalmente desde la ciudad de Salta, es vendida a un muy bajo costo; a la vez que la condiciona respecto a que tipo de prenda requiere el mercado turístico.

En la actualidad, los productos más solicitados son los cintos y las llicas o hiluj (bolsas que pueden medir aproximadamente 35 x 35 cm), pero según nuestras informantes estas requieren mucho trabajo, por ello sólo se las elabora cuando se las solicita.

Respecto a las técnicas textiles si bien prevalece el tejido de malla, que se confeccionan con una aguja, las mujeres de esta zona han comenzado a introducir el tejido a crochet. Las telas de malla son generalmente enlazadas en ocho. En este tipo de enlace se trabaja de izquierda a derecha; “la forma de la malla resulta de dos pasos de trabajo: metiendo la aguja en la malla izquierda vecina y en la de arriba, se obtiene el lazo inferior del ocho que, en el paso siguiente, será alcanzado con el hilo que viene de arriba, con que se hace reconocible el nuevo lazo superior.” (Von Koschitzky, M. 1992: 39) (figura 1).

En un taller de Recuperación de Técnicas Textiles realizado en el año 2000 y organizado por el grupo Tepeyac (Equipo Nacional de Pastoral Aborigen), se rescataron no sólo técnicas como el enlazado simple o en ocho sino también tintes naturales, extraídos de el algarrobo, el quebracho negro, el quebracho blanco, la tusca, etc. A la vez que este encuentro propició la idea de resguardar los significados iconográficos presentes en los tejidos.



Esquema 1:
Primer paso del
enlazamiento en
ocho.

Esquema 2:
Segundo paso.

FIGURA 1.
Enlazado de ocho. Extraído de Von Koschitzky, M. 1992.



FIGURA 2.
Vista frontal de una llica confeccionada en fibra de chaguar y
semilla de leucaena, con iconografía frontal de iguana.

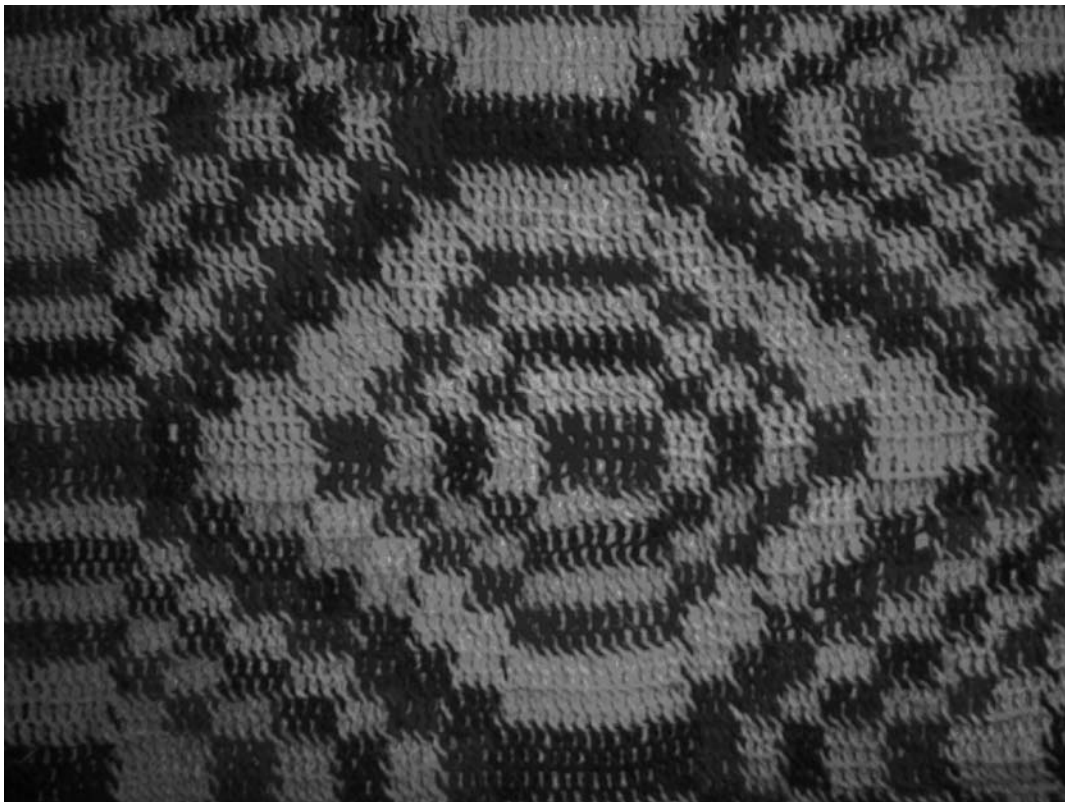


FIGURA 3.
Diseño de semilla de chañar, presente en una llica.

Algunos de ellos se han mantenido mucho tiempo, dado que existen patrones decorativos que identifican a cada grupo étnico: semilla de chañar, cola de pescado, pata de zorro, pata de chanco, pata de león, garras de carancho, huella de corzuela, etc. (figuras 2 y 3).

En lo que respecta a la colección estudiada dentro del Instituto y Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Tucumán, nos remitimos sólo a analizar en este trabajo los tejidos etnográficos del grupo mataco-wichí. Sobre todo aquellos que fueron incorporados por Enrique Palavecino durante la década del 50. De acuerdo, con el material incorporado al museo sabemos que los tejedores de esta región del Chaco-Salteño desarrollaron una extraordinaria capacidad creativa en la producción de tejidos en fibra de chaguar, con la cual elaboraron bolsas, redes de pesca, vestidos, etc.

“La colección textil depositada en el Museo Arqueológico de la Universidad Nacional de Tucumán, está integrada por 313 fragmentos y piezas completas de tejidos etnográficos. Su registro, recuperación y conservación, se inscribe en el marco de un “Proyecto de Investigación” iniciado a fines de 1999 y que continúa actualmente”. (Sulca, O. 2001:174)

“Es preciso señalar que la historia de la institución ha reflejado una tendencia de escasa preocupación en estudiar los textiles, claro que la excepción esta dada por los trabajos de Delia Millán de Palavecino. Respecto a los textiles etnográficos, en su mayoría proceden de sucesivas campañas realizadas por Metraux en la década del 30 o bien Enrique Palavecino en la década del 50.” (Sulca, O. 2004: 21)

Respecto al valor patrimonial, en las últimas décadas fluye una fuerte corriente social que valora el pasado, en más siente la necesidad de ese pasado. Sostenemos esta afirmación por que existe en la actualidad una profunda preocupación por modificar la legislación nacional sobre la protección de los bienes culturales sean arqueológicos, históricos o naturales; por otro lado, los nuevos equipamientos específicos para la conservación son tenidos en cuenta por las instituciones que albergan colecciones a fin de resguardar y preservar las mismas.

Desde la creación del museo de Arqueología la colección textil incorporada sólo formó parte de una lógica clasificatoria (algunos textiles contaban con ficha de registro pero la gran mayoría no lo poseía), pues no contemplaba una fase de conservación ni mantenimiento; hasta quizás podríamos afirmar, que la interpretación y su estudio como pieza museológica no formó parte del proyecto de la institución, sino recién en los últimos años (desde 1995 en adelante).

Sin embargo, no debemos dejar de mencionar el trabajo temporal que llevaron a cabo personas ligadas a la institución como Delia Millán de Palavecino mientras su esposo Enrique Palavecino se desempeñaba como Director del museo (década de los años 50).

El trabajo de registro, recuperación y conservación se inició con la documentación escrita y fotográfica. Es muy importante el registro fotográfico y el dibujo, pues la información que entrega el registro visual es imprescindible para el conocimiento de la trayectoria del objeto, sus alteraciones en el plano material y estético, estableciendo relaciones entre la descripción textual y la fotografía del objeto mismo.

En la ficha de registro (en la actualidad, llevamos registrados 35 textiles etnográficos) quedó asentada la descripción de la pieza, las medidas, las técnicas, los colores empleados, el estado del tejido y otras observaciones pertinentes.

Paralelamente a la labor de registro, se fueron desarrollando acciones de conservación preventiva. Parte de la colección analizada nos permitió saber, que estos tejidos incorporados en la década del 50, corresponden a diferentes grupos dentro de la gran familia matak-wichí, no obstante da cuenta que existen ciertas continuidades tanto en su elaboración como en sus funciones. Lo interesante fue saber que, aquellos tejidos incorporados hace casi sesenta años hoy se siguen elaborando, pese a los diferentes factores que condicionan su demanda.

Quisiéramos llegar a una primera conclusión en este tema, respecto a la producción textil actual en la zona y los que se produjeron hace casi 60 años, los cuales permanecen resguardados en el Museo:

- La comparación de la producción textil etnográfica en esta área del Chaco Salteño, puede resultar arbitraria, pues su producción respondió a momentos muy diferentes. No obstante, se pudieron observar la permanencia de determinadas técnicas e iconografía como de algunos objetos (Ilica o hiluj); otros siguen una tendencia a desaparecer, es el caso del sikiet.
- La importante labor del grupo Tepeyac (Equipo Nacional de Pastoral Aborigen) de apoyar un componente artesanal, cuyas líneas de trabajo ya comenzaron a dar su fruto: educación intercultural, proyecto de un museo de sitio, etc.
- Todavía creemos que es una deuda pendiente la propuesta dentro de una Educación Intercultural, la enseñanza del tejido wichí. Visto no sólo a desarrollar actividades manuales y técnicas sino a fomentar estructuras cognitivas mentales del más alto nivel de abstracción.
- Resta la concreción de un proyecto tanto de desarrollo económico como de revalorización cultural, pues aún falta fortalecer y potencializar saberes y prácticas culturales ancestrales, aunque ya se vienen sentando las bases a través de los talleres de recuperación de técnicas.
- El aprendizaje del tejido conlleva también a negociar, a gestionar y planificar, los recursos, materiales, tiempos y espacios. Concluimos que este aprendizaje está en proceso y que atiende a un aprendizaje colaborativo.

Al igual que en otras sociedades étnicas, entre los wichí-mataco el textil encierra diferentes significados, a la vez que cumple distintas funciones; recoger éstas informaciones nos permitió adentrarnos más allá de la materialidad del objeto, es decir en su valoración y reconocimiento por parte de la comunidad, como ellos nos dicen “ser wichí es hacerse todos los días”.

BIBLIOGRAFÍA

MILLÁN DE PALAVECINO, DELIA, 1973. Tejidos Chaqueños. En Relaciones Sociedad Argentina de Antropología, Tomo VII, Nueva Serie. pp. 65- 83. Bs. As.

SULCA, OLGA, 2001. “*Recuperación y Conservación del Patrimonio Textil en Tucumán*”. Actas XV Reunión Anual del Comité de Conservación Textil, pp. 173- 177, San Pedro de Atacama, Chile.

SULCA, OLGA 2004 “*Registro, recuperación y conservación de los textiles arqueológicos del Museo de la Universidad Nacional de Tucumán*”. Tesis inédita de Maestría en Ciencias Sociales, con especialidad en Historia y Antropología. Facultad Latinoamericana en Ciencias Sociales (F.L.A.C.S.O) y Colegio Andino Bartolomé de Las Casas, 254 p. Cuzco, Perú.

VON KOSCHITZKY, MÓNICA, 1992. Las telas de malla de los Wichí- Mataco. Su elaboración, su función y una posible interpretación de los motivos. Colección Mankacén. CAEA. 358 p. Bs. As.

