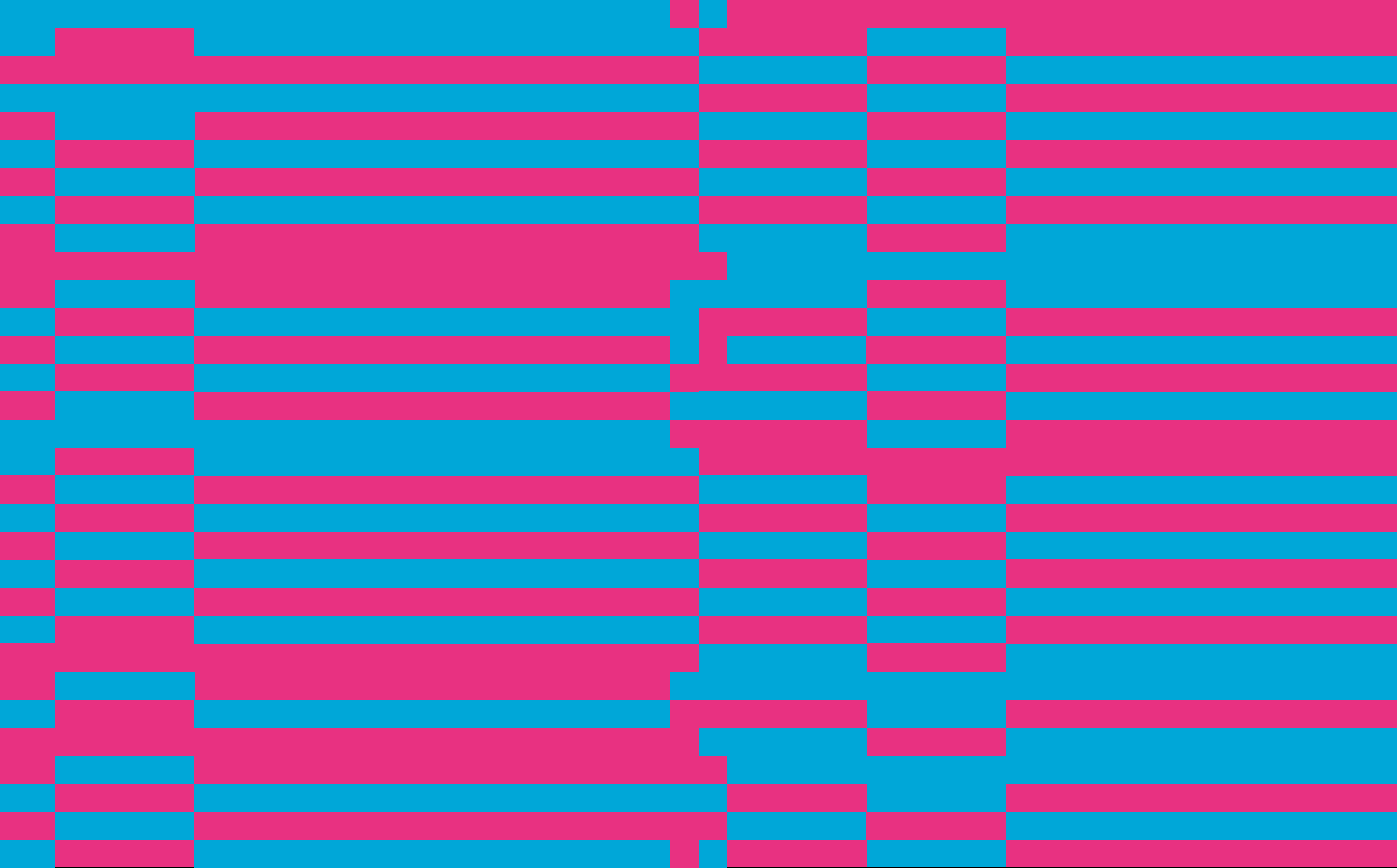


tramas

LABORATORIO
TRANSDISCIPLINAR
DE
DEBATES
INTERCULTURALES





Mariana Pérez Castillo
Alexis Mamani Ilaja
Natalia Montoya Lecaros
José M. Pérez
Libny Llancaipichun Gueregat

Melina Rapimán Risco
Cecilia Castillo Taucare
Camila Huenchumil Jerez
Alejandra Muñoz Codoceo

Claudio Alvarado Lincopi
Victoria Maliqueo Orellana

EDICIÓN Y COORDINACIÓN PROYECTO TRAMAS

Claudio Alvarado Lincopi
Victoria Maliqueo Orellana

TEXTOS

Mariana Pérez Castillo
Alexis Mamani Illaja
Natalia Montoya Lecaros
José M. Pérez Sepúlveda
Libny Llancaipichun Gueregat
Melina Rapimán Risco
Cecilia Castillo Taucare
Camila Huenchumil Jerez
Alejandra Muñoz Codoceo

TALLERISTAS BECA FUTUROS AMERICANOS ♦ 1ª VERSIÓN

Wilkellys Pirela Tovar
Daniela Catrileo Cordero
Enrique Antileo Baeza
Claudia Zapata Silva

FOTOGRAFÍAS

Diego Argote Aguilera

DISEÑO CONCEPTO ORIGINAL

Juan Américo Pastenes de la Jara

DISEÑO EDITORIAL

Javier Quintana Godoy

TUTORES TRAMAS ♦ MChAP

Felipe Armstrong Bruzzone ♦ *Curaduría*
Bat-ami Artzi ♦ *Curaduría*
Gabriela Acuña Miranda ♦ *Educación*
Pilar Allende Estévez ♦ *Colecciones*
Varinia Varela Guarda ♦ *Registro y Documentación de Colecciones*
Claudio Mercado Muñoz ♦ *Patrimonio Inmaterial*
Pablo Villalobos Mercado ♦ *Patrimonio Inmaterial*

EQUIPO MChAP COLABORADOR TRAMAS

Paula Abarca Olivares
Elvira Correa Reymond
Carole Sinclair Aguirre
Marcela Enríquez Bello
Paula López Wood
Valentina Collao López
Mauricio Troncoso Castro
Sofía Salinas Ortiz
Javiera Infante Dussailant
Josefa Orrego Trincado
Luis Solar Labra
Daniela Cross Gantes
Rodrigo Alfaro Alfaro
Barbara Flores Arabach
Carolina Flórez Arriagada

EQUIPO CONADI

Ximena Montecinos Antiguay
Marcela Lozano Riquelme
America Candia Olivares

IMPRESIÓN

Ograma Impresores

Santiago, 2024



**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

4


tramas

5

**LABORATORIO
TRANSDISCIPLINAR
DE
DEBATES
INTERCULTURALES**

ÍNDICE

	8	Presentación
	12	Introducción
	16	Talleristas Beca Futuros Americanos
	18	Beca Futuros Americanos
MARIANA PÉREZ CASTILLO	20	<i>En la búsqueda de la [no] conciencia</i>
ALEXIS MAMANI ILAJA	30	<i>Ceremonial andino</i>
NATALIA MONTOYA LECAROS	40	<i>Conocer es personificar: luces sobre la obra «Piel de semilla»</i>
JOSÉ M. PÉREZ	52	<i>Moda: antecedentes y especulación. ¿Es posible hablar de una moda «indígena»?</i>
LIBNY LLANCAPICHUN GUEREGAT	76	<i>Nacer para morir</i>
	88	Pasantía de Investigación Educativa Intercultural
MELINA RAPIMÁN RISCO	90	<i>Reconstrucción de un Cuerpo Textil: manifiesto hacia una subjetividad alterna y originaria</i>
CECILIA CASTILLO TAUCARE	108	<i>Entre el sol y la luna: la cosmovisión Aymara y su relevancia intercultural en Chile</i>
CAMILA HUENCHUMIL JEREZ	124	<i>Mapupedagogía (Mapufilosofía aplicada en el Museo de Arte Precolombino)</i>
ALEJANDRA MUÑOZ CODOCEO	138	<i>Estudio visual de la cultura Diaguita. Una mirada intercultural en el análisis del arte para una pieza de alfarería y piezas líticas</i>

 EL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO se pregunta por el arte y la cultura de nuestro continente e intenta ser un aporte para pensar Chile y América desde sus pluralidades estéticas más profundas.

Reconocemos la magnitud y la dificultad de estos quehaceres y sabemos que se trata de nudos históricos complejos. Sin embargo, también reconocemos las oportunidades que surgen de estos desafíos. Desde el lugar que nos compete, como custodios de colecciones patrimoniales, como productores de narrativas sobre el pasado y el presente americano, y como institución cultural y educativa, tenemos tareas específicas.

En los últimos años hemos buscado profundizar reflexiones y acciones que nos sitúan en medio de diálogos interculturales, realizando proyectos y desarrollando políticas que se diseñan a partir de estas perspectivas en las áreas de Colecciones, Educación y Curaduría. Y vamos a seguir avanzando, participando de los debates que se desarrollan en la mayoría de los museos del mundo, reconociendo siempre nuestras especificidades. Descubrir y diseñar acciones que apunten a procesos de descolonización e interculturalidad es una de las tareas estimulantes que tenemos por delante.

Este trabajo se desarrolla muchas veces en colaboración con instituciones privadas y públicas que abrazan estos desafíos, y, desde el 2023, muy especialmente con la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI), una de las instituciones públicas más relevantes en materias indígenas de nuestro país.

Esta relación interinstitucional es estratégica para el Museo Chileno de Arte Precolombino y ha significado un gran aliciente para los desafíos interculturales que estamos asumiendo.

Especialmente importante ha sido la implementación del primer ciclo de *Tramas. Laboratorio Transdisciplinar de Debates Interculturales*, un programa dirigido a jóvenes creadores de pueblos indígenas que, mediante becas y pasantías en el Museo, investigan y reflexionan sobre el patrimonio que custodiamos desde perspectivas tradicionales, críticas y creativas, conectando a través del arte el pasado y el presente de América.

Por todo lo anterior, esta primera publicación de *Tramas*, es una gran alegría y representa un paso significativo en el recorrido de nuestra institución, que busca seguir construyendo reflexivamente y en diálogo intercultural, los cimientos de un museo para el siglo XXI, abierto a la producción plural del conocimiento.

CECILIA PUGA

DIRECTORA DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

TRAMAS, APORTANDO AL CAPITAL HUMANO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS

A TREINTA AÑOS desde la promulgación de la Ley Indígena 19.253 se vuelve imperioso analizar retrospectivamente la acción del Estado en materia de política pública, particularmente desde la creación de la Corporación Nacional de Desarrollo indígena, CONADI, en cuanto a los objetivos fundacionales que implica

«respetar, proteger y promover el desarrollo de los indígenas, sus culturas, familias y comunidades, adoptando medidas adecuadas para tales fines y protegiendo las tierras indígenas, velando por su adecuada explotación, equilibrio ecológico y propender a su ampliación» (Art. N° 1).

En este contexto, la Ley Indígena (1993) inicialmente reconoció la presencia de nueve pueblos indígenas en el territorio nacional: Aymara, Quechua, Atacameños, Collas, Mapuches, Kawashqar o Alacalufe, Yámana o Yagan y Rapa Nui. En años recientes, se han reconocido e incorporado a esta ley los pueblos Diaguitas, Chango y Selk'nam.

La transformación demográfica, social, política y cultural de los pueblos indígenas presenta nuevos desafíos y continuos procesos de políticas públicas para la protección y promoción de sus derechos por parte del Estado y las instituciones públicas y privadas. En este

dinámico escenario, se hace necesario deconstruir paradigmas, repensar y fomentar espacios de diálogo intercultural, respetuosos y diversos para el diseño e implementación participativa de políticas públicas con un enfoque de derechos, fomentando la producción colectiva de conocimiento en alianzas virtuosas.

En este contexto surge *Tramas*, una iniciativa impulsada por CONADI a través de la Unidad de Cultura y Educación de la Oficina de Asuntos Indígenas de Santiago. Mediante una alianza público-privada con el Museo Chileno de Arte Precolombino, se propuso crear un espacio de formación especializada para personas que practican oficios tradicionales y jóvenes profesionales indígenas, facilitando el debate, la reflexión crítica, nuevos descubrimientos y creaciones.

Tramas es el resultado del diseño de un programa de Becas y Pasantías al interior del Museo Chileno de Arte Precolombino, dirigido exclusivamente a jóvenes y personas que desarrollan oficios indígenas perteneciente a los pueblos originarios reconocidos en la Ley Indígena, con formación en distintas áreas disciplinarias. Mediante un riguroso proceso de convocatoria y evaluación, fueron seleccionadas nueve personas indígenas, representantes de los pueblos Aymara, Diaguita y Mapuche.

El programa *Tramas*, representa una gran oportunidad de deconstrucción del colonialismo y para relevar y fortalecer los alcances de la interculturalidad, y a la reinterpretación de las nociones de conservación y custodia en torno al patrimonio material e inmaterial existente en el Museo Chileno de Arte Precolombino.

Finalmente, esta experiencia y la sistematización de estas producciones a través de esta publicación, posibilita nuevas ideas al debate contemporáneo respecto de las identidades para ponerlos a disposición en espacios sociales más amplios, como experiencias individuales que se colectivizan y nutren las discusiones de cara a los desafíos del siglo XXI.

LUIS PENCHULEO MORALES
DIRECTOR NACIONAL DE CONADI


INTRODUCCIÓN

POR

CLAUDIO ALVARADO LINCOPI

VICTORIA MALIQUEO ORELLANA

EQUIPO EDITORIAL

 **RAMAS. Laboratorio Transdisciplinar de Debates Interculturales**, desarrollado en el Museo Chileno de Arte Precolombino, representa un espacio de reflexión sobre la cultura americana, considerando sus honduras enraizadas y contemporáneas. Se adentra en prácticas culturales previas y posteriores a 1492, buscando habitar las fronteras y crear un diálogo entre saberes arrinconados y potencialidades desdibujadas por la influencia colonial. A su vez, *Tramas* reconoce el rico acervo intelectual del continente en materias indígenas y mestizas, abraza las genealogías críticas que han permitido pensar una América plural, todo con el afán de provocar los descubrimientos de nuestra propia universalidad, aquella totalidad manchada, abigarrada e intercultural que es nuestro país y continente.

Este *laboratorio* se concibe como un lugar para la producción colectiva de conocimiento y prácticas interculturales, aceptando el ensayo y el error en sus develamientos. Se caracteriza por su enfoque *transdisciplinar*, promoviendo diálogos entre diferentes formas de elaboración del saber, donde el arte, la arqueología y la historia se traman con los conocimientos indígenas del pasado y del presente.

Su quehacer se centra en el *debate* como motor creativo y movilizador, ya que entiende que la interculturalidad es más un proceso que un corolario.

Tramas se refiere al contrahilo que dibuja un tejido sobre la urdimbre, una metáfora que busca pensar aquel zigzag de múltiples hilos torcidos sobre una determinada estructura histórica, la nuestra, cruzada por los vaivenes de la apropiación, la resistencia y la creación. Desde allí, imaginamos, es factible proyectar un mundo diverso, complejo y contradictorio, desde donde conjeturar sociedades que atan sus futuros, sus proyectos colectivos, desde el reconocimiento pleno de la multiplicidad que las forma y caracteriza. En definitiva, siguiendo las pulsiones íntimas y fundacionales del Museo Chileno de Arte Precolombino, *Tramas* quiere ser un microcosmos para ensayar modelos plurales en la reflexión de nuestro país y continente.

EN NUESTRA PRIMERA VERSIÓN, hemos recibido el fundamental apoyo de la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI), institución nacida hace 31 años bajo los esfuerzos del movimiento indígena en Chile que, más allá de ponderaciones, es un celular espacio que permite esbozar una democratización de la institucional estatal en claves interculturales. Gracias a su apoyo, hemos podido financiar una suerte de piloto del proyecto *Tramas*, posibilitando que nueve personas pertenecientes al pueblo mapuche, aymara y diaguita, lograran por un breve espacio de tiempo reflexionar, crear y producir una serie de ideas que compartimos en esta publicación.

Durante este primer proceso, se otorgaron becas y pasantías a nueve participantes, quienes presentaron proyectos que giran sobre diversas materias culturales y utilizando múltiples formatos, desde la escritura a la performance, desde el textil a la fotografía. Estas iniciativas generaron conversaciones profundas y reflexiones que plantean interrogantes sobre la producción de conocimiento en contextos interculturales.

A pesar de la brevedad del proceso, y gracias a los derroteros personales de becarios y pasantes, junto con el acompañamiento de los profesionales del museo, se lograron plasmar una serie de ideas que son semillas de pulsiones más amplias. Ellas anuncian renovadas miradas para los museos del siglo XXI, donde no solo los debates sobre la interculturalidad y la descolonización se encuentran a la orden del día, sino que también aquellas ideas que hablan de

museos abiertos, donde los problemas de la representación que tensionan la cuestión exhibitoria, son tratados bajo una misión pública que es siempre plural y multivocal. El proyecto también abordó el desafío de escribir amorosamente desde el dolor y la crítica, reconociendo el espacio del museo como un lugar de disputa y reflexión. Se cuestionó el papel de las instituciones predominantes en la construcción de narrativas culturales y se exploraron nuevas formas de expresión y representación.

En este sentido, en primer lugar, la Beca Futuros Americanos, en su primera versión, fue un espacio para jóvenes pertenecientes a diversos pueblos originarios, cuyo objetivo central fue construir reflexiones críticas e idear promisorios cruces estéticos e intelectuales que permitieran sacudir percepciones petrificadas sobre la vida humana catalogada como indígena, junto con alimentar búsquedas de horizontes comunes enmarañados.

La beca fue un espacio para preguntas incómodas e indagaciones improbables, dando lugar a la creación de textos y obras que abarcan diferentes géneros como la dramaturgia, el ensayo teórico, la performance, la narrativa, el arte textil y la autoetnografía. Durante dos meses, los becarios Mariana Pérez Castillo, Alexis Mamani Ilaja, Natalia Montoya Lecaros, José M. Pérez y Libny Llancapichun Gueregat se dedicaron a discutir una serie de cuestiones: las posibilidades del textil mapuche y andino en la vida contemporánea; la crianza de cabras en los valles transversales de la Región de Coquimbo y sus horizontes especulativos; el habitar fronterizo entre lo humano y lo no humano; la magnitud del desierto sobre la vida de un niño aymara y su madre; la permanente crítica a la petrificación museal sobre la vida indígena.

Para enriquecer sus experiencias y reflexiones, los becarios tuvieron la oportunidad de participar en talleres dirigidos por destacados artistas, escritores y académicos como Wiki Pirela, Daniela Catrileo, Enrique Antileo y Claudia Zapata. Estos talleres abordaron diversas problemáticas relacionadas con la cultura desde perspectivas críticas, latinoamericanas y globales.

POR OTRA PARTE, la Pasantía de Investigación Educativa Intercultural fue un espacio de articulación entre el museo y las inquietudes de cuatro investigadoras, gestoras y profesionales indígenas: Melina Rapimán Risco, Cecilia Castillo Taucare, Camila Huenchumil Jerez y Alejandra Muñoz Codoceo. Las elaboraciones de sus proyectos, que transitan temas como el diseño, la astronomía, la

educación y la creación audiovisual, nos permiten diversas entradas a los conocimientos indígenas y a la comprensión de las colecciones del museo; son saberes y traducciones de saberes que dirigen sus búsquedas hacia múltiples sentidos culturales y educativos.

Para la ejecución de las pasantías, diversas áreas del museo debieron abrir sus conocimientos y espacios para incentivar diálogos de heterogéneas magnitudes. Desde Curaduría hasta Colecciones, pasando por Educación, Patrimonio Inmaterial, Comunicaciones y Biblioteca, incluso también Gestión y Operaciones, debieron anticipar ideas para construir una práctica intercultural. Claro, hubo bemoles, la interculturalidad tiene exigencias complejas, que requieren de aprendizajes e incomodidades. El Museo Chileno de Arte Precolombino ha asumido el reto bajo la convicción de una pluralidad no apaciguada, que entiende lo dificultoso del proceso dada la magnitud secular del desafío. *Tramas* es un vértice en aquellas reflexiones y acciones más generales al interior del museo.

EN ESTA PRIMERA VERSIÓN de *Tramas*, hemos dado los primeros pasos para establecer un laboratorio de reflexión y creación intercultural dentro del Museo Chileno de Arte Precolombino. Reconocemos que este camino no está exento de complejidades y desafíos. A través de una diversidad de proyectos y exploraciones, hemos enfrentado aprendizajes e incomodidades inherentes al proceso de construcción de un espacio intercultural. Sin embargo, también hemos encontrado oportunidades emocionantes para el crecimiento y la colaboración.

A medida que avanzamos, seguimos comprometidos con la promoción de la diversidad y la búsqueda constante de totalidades heterogéneas. Reconocemos que nuestras diferencias son una oportunidad para pensar lo común y nos esforzamos por construir puentes sólidos entre diferentes tradiciones y conocimientos. En esta travesía, esperamos seguir nutriendo un espacio de intercambio y aprendizaje, fomentando la colaboración entre diversos pueblos, instituciones y disciplinas. Miramos hacia el futuro con humildad y determinación, conscientes de que es en la intersección de nuestras diferencias donde se gestan las oportunidades más prometedoras para construir universales heterogéneos y afinados a la profundidad americana.



←
Leyendo el QR
visitarás el sitio del
proyecto *Tramas*.

TALLERISTAS

BECA

FUTUROS

AMERICANOS



CLAUDIA ZAPATA

(Santiago de Chile, 1975)

Historiadora y académica del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (U. de Chile). Se dedica al estudio de inteligencias indígenas y afrodescendientes en América Latina, y al pensamiento crítico latinoamericano. Es autora de *Crisis del multiculturalismo en América Latina* (Guadalajara 2019) e *Intelectuales indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile. Diferencia, colonialismo y anticolonialismo* (Quito 2013, La Habana 2015, Santiago 2017). Este último libro recibió el Premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada de Casa de las Américas, Cuba (2015) y el Premio Manuel Montt en Chile (2023).



ENRIQUE ANTILEO

(Santiago de Chile, 1983)

Antropólogo, Magíster y Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Ha escrito *¡Aquí Estamos Todavía! Anticolonialismo y emancipación en los pensamientos políticos mapuche y aymara (Chile-Bolivia, 1990-2006)* (Pehuén Editores, 2020) y es co-autor de *Prosa Política Mapuche 1959-1979* (2024), *Fütra Waria. Imágenes, escrituras e historias mapuche en la gran ciudad, 1927-1992* (2023) y *Gráficas Mapuche* (2022), todos bajo la firma de Veranada Ediciones. Académico del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado y director del Centro de Estudios y Documentación Memoria Mapuche.



DANIELA CATRILEO

(Santiago de Chile, 1987)

Escritora y profesora de filosofía. Forma parte del Colectivo Mapuche Rangintulewfü e integra el equipo editorial de *Yene* Revista. Ha publicado los libros *Río herido* (2016), *Guerra florida* (2018), *Piñen* (2019), *Las aguas dejaron de unirse a otras aguas* (2021), *El territorio del viaje* (2022), *Todas quisimos ser el sol* (2023), *Chilco* (2023) y *Sutura de las aguas. Un viaje especulativo sobre la impureza* (2024).



WILKELLYS PIRELA

(Caracas, Venezuela, 1992)

Licenciada en Artes Plásticas (2016), mención Artes Gráficas en la UNEARTE (Caracas), su línea de trabajo parte en la búsqueda y reflexión por los espacios domésticos y lo que allí acontece, usando como herramientas el ensamblaje, instalación e intervenciones espaciales. Actualmente reside en Chile continuando su investigación plástica, donde se diplomó en Extensión de Artes Visuales, en la Universidad de Chile (2019). Ha expuesto de forma individual y colectiva dentro y fuera de Chile.

**BECA
FUTUROS**

AMERICANOS

Mariana Pérez Castillo

Alexis Mamani Ilaja

Natalia Montoya Lecaros

José M. Pérez

Libny Llancahichun Gueregat

EN LA [NO] BÚSQUEDA DE LA CONCIENCIA

POR

MARIANA PÉREZ CASTILLO

Nací en Copiapó, en 2003, mi familia cercana es mi mamá y mi tata, de quienes tengo mis raíces diaguita. Mi familia materna es de la provincia del Choapa y se dedicaba mayoritariamente a la crianza de animales, la pirquinería y la agricultura. Soy estudiante de Antropología en la Universidad Alberto Hurtado. Allí integro una organización autogestionada de estudiantes indígenas, donde intentamos construir un espacio seguro donde discutir temas políticos, sociales y de la salud como personas racializadas.



RECUERDO ESTAR SOLA en la biblioteca del centro ceremonial, en Peñalolén, vitrineando los libros de interés indígena de los estantes mientras el bibliotecario me recomendaba sus publicaciones favoritas. Justo en la sección infantil me encontré con un pequeño librito blanco con ilustraciones rojas, era un cuento llamado «Yastay: el niño que recuperó la memoria» (Bascuñan y Candia, 2018). El libro estaba ilustrado y mientras lo hojeaba podía ver como un niño, en la visita a un museo, recobra la memoria de su pueblo mientras observaba un jarro-pato. Esa escena, y la memoria, permanecieron en mi cabeza durante meses.

¿Podría ser capaz de encontrar un momento en mi vida donde recupere mi memoria?, ¿y qué necesitaba para vivir un momento así?

Para mi trabajo final en un curso de historia latinoamericana, en la carrera de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado, realicé un ensayo sobre el testimonio de Rigoberta Menchú en «Me llamo Rigoberta Menchú y así nació mi conciencia» (1983). Esta vez, la palabra «conciencia» resonaba en mi mente. En el texto, la fundamental activista y política maya quiché de Guatemala, relataba cómo su conciencia había germinado mientras ella y su familia enfrentaban la pobreza, la discriminación racial, la violencia y el despojo cultural.

¿Qué es la conciencia?, ¿por qué, junto con la recuperación de la memoria, parece ser un tema recurrente en la experiencia de las personas indígenas?, ¿acaso yo también podría recuperarlas?

Beltrán (2019) escribe que dentro de la tesis sartreana la conciencia no es nada en sí misma, solo existe en relación al mundo exterior, y no en el yo. Por lo tanto, la conciencia es intencional y exterioridad pura, sino perdería el propósito de su existencia. Entonces, para tener una conciencia, necesitaría esta conexión con el mundo físico, con el entorno en el que me desarrollé, mi propia memoria. Pero, para recuperar una conciencia indígena, ¿necesitaría la memoria de ese mundo subalternizado y colonizado?

La primera vez que pisé el Museo Precolombino fue acompañada de unas amigas, ellas me señalaron un jarro-pato que se encontraba exhibido en un estante de vidrio, acompañado de otras vasijas y objetos bajo el nombre de «pueblo diaguita». Para mi mala fortuna, ese día no despertó mi conciencia, ni tuve una descarga sensorial de información sobre mis raíces, ni la recuperación de una memoria. A decir verdad, solo me quedé en silencio y mirando las vasijas por un tiempo, como lo haría cualquier persona sin una conexión especial con ese mundo.



→

Meiko Bartolo Araya, con su esposa Sara Plaza, y su hijo Misaldo Araya. Fotografía sin fecha, se estima que se realizó en 1930 aproximadamente, facilitada por la familia Castillo-Araya el día 28 de noviembre de 2023.



«Pero, ¿tu familia se reconoce a sí misma como *diaguita*?» Me preguntó un arqueólogo hace no mucho tiempo. La verdad es que depende, no lo niegan pero tampoco parecen tener un interés en llevarlo a algo más. «Es gracioso, mientras más leo sobre historia andina, encuentro más costumbres y tradiciones que mi familia ha resguardado durante décadas, y que, desde que mis tatas fallecieron se han ido perdiendo. Casi no se habla de esas cosas, no podría decir si se reconocen o no, yo creo que no es su preocupación ahora mismo» —algo así le respondí. ¿Y yo me reconozco como *diaguita*?, ¿tendrá que ver con algo de la conciencia?

Yo siempre supe que era distinta, desde niña, los comentarios sobre mi cara, mi cuerpo y mi color de piel siempre estuvieron presentes. Yo sabía que era café, y que mi nariz y mis pómulos no simpatizaban a muchas personas. A mí no me gustaban para nada, pero no podía odiarlos, y eso

←

Corral de pirca para ganado caprino y bovino, ubicada en Las Cañas de Michio, Illapel. Fotografía facilitada por Katherine Castillo Uribe, el 6 de febrero de 2024.

lo supe siempre. Todas las mujeres de mi familia se parecían entre sí, y yo me parecía a ellas. Quejarme de mi cara, era quejarme de la cara de toda mi familia. A medida que fui creciendo comencé a interesarme por la historia indígena, y a la par, comencé a recibir otros comentarios, si acaso yo tenía rasgos de la India o del Medio Oriente. Yo pienso que lo decían como un cumplido, al parecer mi cara viniendo de ese lado del mundo es más linda, exótica, y eso me molestaba mucho más, mis rasgos eran rasgos indígenas, *diaguitas*, y yo soy de este continente, de este territorio.

Nuestra cercanía con otras familias y comunidades *diaguita* eran nulas, y yo solo conocía Illapel y Copiapó. Cuando comencé a leer sobre los *diaguita* y los *inkas*, le contaba a mi mamá, «las *pircas*¹ del corral del tata son una técnica de construcción andina, muchos

¹ Pirca [del quechua y aymara *pirqa* o *pirka* (Espinoza, 2014)]: Es una técnica de construcción utilizada en el mundo andino, la cual se caracteriza por cimentar un muro de piedras superpuestas sin argamasa (Stehberg & Cabeza, 2011).

pueblos las tienen, lo ví en un libro». De cierta forma, ver atisbos de costumbres que mi familia tenía en libros tan lejanos a nuestra región era emocionante, porque éramos parte de algo, al menos yo lo sentía así.

Yo siempre decía datos que leía en los libros, o que escuchaba por ahí, por lo que entiendo la parcial atención que se le daba a lo que yo hablaba. Yo creo que mi mamá recién me tomó atención cuando un día le conté que las médicas diaguaita se llamaban *meikas*. Ella dejó de lavar los platos y me miró enseguida «nosotros tenemos un abuelo que era *meiko*², o partero, el papá de mi abuelita. Sanaba a las personas y le pagaban con sacos de harina o animales». Ese día fue distinto para ambas, eso lo sentí.

Cuando postulé a la beca Tramas, tenía eso en mente, quería mostrar a mi familia, nuestras tradiciones. A mis tíos que criaban cabras, cuando participaban de las veranadas, o trashumancia, como le dicen ahora³. Quería mostrar el pasado pirquinero de mi tata, o cómo mis tías preparan el queso de cabra. Yo había propuesto un texto etnográfico, académico, y estaba decidida a hacerlo, por más que terceros me aconsejaron lo contrario.

² *Meiko-Meika*: Médicos dentro de la cultura diaguaita, realizaban labores como parteros, sanando enfermedades de humanos y animales. Se les suele atribuir habilidades chamánicas.

³ Trashumancia: Nomadismo ganadero. Sistema de pastoreo que implica mover el ganado de forma rotativa entre distintas superficies según la estación del año. Es un método sustentable y respetuoso con el medio ambiente, ya que permite una explotación armónica de los recursos naturales (Burgos & Javier, 1999). En Illapel, se realiza en el mes de noviembre, acompañado de un festival, donde los crianceros pasean por las calles de la ciudad mostrando sus rebaños, para luego subir a la cordillera. Se desconoce cuándo comenzaron a llamarlo «trashumancia», pero los crianceros locales más antiguos se refieren a esta actividad como «veranada».



←

Crianceros y sus ganados por las calles de Illapel, en el contexto de la celebración del Día de la Trashumancia y del Criancero Caprino. Fotografía tomada por M. Pérez, el 24 de noviembre de 2023.

Recién me planteé cambiar de dirección cuando escuché a mi mamá hablar con mi tata, de las cosas raras que andaba haciendo yo en un museo de Santiago, y la dificultad al explicar mi proyecto. Mi tata no va a leer un texto etnográfico, mi tata ni siquiera sabe lo que es una etnografía. No puedo hacer un texto académico de mi familia. Pensé en fotos, mi tata valoraría las fotos, pero ¿cuál sería mi aporte entonces?

Durante un taller realizado en el museo, como parte de la beca, nos tocó un taller de escritura con Daniela Catrileo. Comenzamos hablando de los textos especulativos, de la ficción, y de cómo las personas indígenas no hablamos de un futuro lejano, siempre estamos constantemente hablando del pasado. Yo creo que siempre he tenido una visión fatalista de la vida, o soy demasiado terca como para hacer caso a lo que se me pide. La instrucción era crear una historia de una plana, con dibujo, sobre un ser de ficción que nos hablara del futuro. Yo no hice un dibujo, y escribí cuatro planas de un cuento de ficción que de ficción tiene poco, que no sé si habla de futuro, y que en realidad no sé de qué habla. Un cuento que se asemeja más a las historias de terror que les contaba a mis primas las noches de verano en Illapel, y que luego no me dejaban dormir.

→

Criancero caprino
Emilio Araya
alimentando a
cabrito. Fotografía
facilitada por la
familia Castillo-
Araya, el día 28 de
noviembre de 2023.





Ganados caprinos dirigiéndose a Illapel, desde la localidad rural de La Aguada. Fotografía tomada por M. Pérez, el 24 de noviembre de 2023.

DENTRO DEL TERRITORIO de *Choapagasta*, a las afueras de Illapel y en dirección a la cordillera, se encuentra Las Cañas, un cerro repleto de pequeñas casas construidas de material ligero y colores claros, y con cercados improvisados con todo tipo de objetos, desde latones oxidados, planchas de madera y ramas secas de espino. Subiendo las empinadas curvas del cerro, habitadas por pequeñas animitas decoradas según la personalidad de sus muertos, casi en lo más alto, existe un terreno cercado con quiscos y de una árida extensión.

La *chusca* forma pequeños remolinos en el camino de tierra, se impregna en la ropa, tiñe de un café amarilloso los zapatos y te empolva la cara. En el centro del terreno se ubican una serie de piezas construidas con madera y *adobe*, sin conexión entre sí y rodeando un comedor lleno de sillas y mesones que quedaba a la intemperie, a la vista y acceso de cualquier merodeador y animal suelto. A pocos pasos se encuentra un gallinero de latón y malla, y un corral de *pirca* repleto de cabras y ovejas, resguardado por perros sin nombre ni raza, pero leales a los humanos de la casa.

El ambiente es pesado, al punto donde se te calienta el pecho y una fuerza invisible se posa en tus hombros y presiona hacia el suelo, al cruzar el muro de *pirca* un calor abrasador te calienta la piel, en contraste con la helada noche característica del desierto. La tradición de la familia dicta que para sacrificar a cualquier animal del corral, este debe ser degollado y su sangre debe drenar hacia la tierra. Estas concentraciones de sangre han dotado al lugar de una energía propia, intensa. Llena de caos heredado por los caprinos sacrificados, y de atisbos de calma y precaución de los ovinos.

Era un espacio idóneo para adivinar la suerte, y otro tipo de prácticas espiritistas que necesitan de energías para su realización, o eso pensó el consultante, quién se acercó al corral con un mazo de cartas de tarot envueltos en una bolsa de género roja cosida a mano, una vela de miel y hojas de laureles sueltas, estaba solo, y necesitaba estarlo para lograr su cometido.

Se sentó sobre sus rodillas en el suelo lleno de huano, tomó la *huilcha* que reposaba en sus hombros y la amarró en su cabeza, cubriéndose la frente. Partió con preguntas triviales, más materiales que personales o espirituales, que si los números del loto, la entrega de derechos del agua, o alguna ayuda económica que pudiera beneficiarle. No hizo una presentación de sí mismo, ni se detuvo para acomodar sus materiales correctamente, no le pareció necesario, el

terreno fue ocupado por generaciones de su familia y eso le brindaba toda la protección y ayuda necesaria.

Llegando a su tercera consulta, un viento apagó sus velas, voló sus cartas y hojas, y agitó a los animales del corral, al fondo, un cordero amarrado comenzó a lanzar patadas al aire para luego esconderse tras un montón de palos. El consultante sintió un sabor ácido en la boca, a fierro, a hierro, a sangre. Una luz roja lo cegó por breves segundos, y cuando pudo enfocar su vista, divisó un ser amorfo que levitaba frente a sus ojos. Su cuerpo estaba compuesto por cabezas de cabras sangrantes, cuya hilera drenaba a la tierra y era absorbida instantáneamente, sin volverse posa.

El ser tenía una voz femenina, familiar, el consultante pudo reconocerla tras unos minutos, era una reciente fallecida de la familia, que había muerto en el terreno súbitamente. El diálogo fue breve y partió con una severa reprensión por la dirección materialista de las consultas, un reto que solo un familiar mayor podría darte y con una sabiduría propia de aquellos que no se encuentran en este plano. Tras esto el ente desapareció completamente.

El consultante, anonadado por lo ocurrido, solo pudo salir corriendo del corral, dejando tiradas sus pertenencias, pero cuidando de dejar bien cerrada la puerta de madera astillosa y alambre oxidado que cerraba el corral, con una naturalidad y rapidez milagrosa. Abrió paso hasta la cocina, alumbrado solo con la luz de la luna, donde sus familiares se encontraban tomando mate y asando unas churrascas en la brasa, se unió a ellos sin decir una palabra. No le contó lo sucedido a nadie, ni tampoco volvió a tirar las cartas, pero cada vez que necesitaba saber algo volvía al corral de *pirca*, miraba las cabras y preguntaba al aire, y cuando sentía el sabor del hierro en su boca, sabía que tenía la respuesta.

Algunos comentarios que recibí sobre mi cuento eran sobre la presencia de la sangre. «Es que nosotros tenemos una conexión especial con la sangre y con la luna» dijo un *nayo* [hermano] diaguíta, cuando una *lamngen* mapuche nos preguntaba por qué nuestras historias familiares hablaban tanto de esos temas. Ese comentario también me hizo sentir parte de algo más grande, que otro *nayo* que apenas conocía entendiera a lo que me refería, a mis historias, y a nuestras conexiones.

Mi intención con este escrito no es dar una cátedra sobre la conciencia, ni presionar a las personas indígenas a que se adentren en su búsqueda. Pero espero que cuando otros *nayos* lean el cuento también puedan sentirse parte de algo, representados, o que al menos puedan ver un atisbo de nuestra realidad, contexto y mundo en un papel. Porque para nosotros, como un pueblo negado, es mucho más difícil encontrarnos siendo representados en este tipo de espacios.

Si la conciencia necesita del mundo exterior, y la memoria de nuestra historia, la relación entre ambas podría materializarse en una conexión de nuestras raíces con la historia colectiva y nuestra experiencia personal en este mundo. No creo que la recuperación de la memoria y conciencia sea un proceso, no debe por qué darnos un resultado, o llevarnos a un final. Es un camino complejo, muy personal pero también muy colectivo. Una suerte de vorágine llena de emociones e interrogantes, que no sabe de respuestas ni verdades absolutas, y que necesita un poco más que un catalizador para que salga a flote. Lo que sí sé es que no es espontáneo, uno no se despierta reconociendo ese sentimiento un día cualquiera, pero siempre ha estado ahí, esperando a que prestes atención a las señales y lo veas.

REFERENCIAS

- BASCUÑAN, J. F. & CANDIA, N. (2018). *Yastay, el niño que recuperó la memoria*. Ediciones Planeta Sostenible.
- BELTRÁN, A. C. (2019). «Apuntes fenomenológicos sobre el problema del yo y la conciencia en la filosofía de Sartre». *Revista Filosofía UIS*, 18(1), 109-128. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7143527>
- BURGOS, A. & JAVIER, F. (1999). «Nomadismo ganadero y trashumancia: balance de una cultura basada en su compatibilidad con el medio ambiente». En *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* (Vol. 2000, N° 20, pp. 23-31).
- ESPINOZA, A. B. (2014). «Quechuismos en la novela País de Jauja, de Edgardo Rivera Martínez». *Escritura y Pensamiento*, 17(34), 145-170.
- MENCHÚ, R. & BURGOS, E. (1983). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Cuba: Editorial Casa de las Américas.
- STEBBERG, R. & CABEZA, A. (2011). «Comienzos de la arqueología histórica antártica en el sitio Cuatro Pircas.» *Revista Chilena de Antropología* 6.



CEREMONIAL ANDINO

*Agradezco a:
mi padre por haberme regalado la palabra
mi madre por haberme regalado mi mirada
mi hermana por haberme enseñado a escuchar.*

*A mi sobrino le dedico este futuro que se construye
sobre los cimientos del pasado.*


POR

ALEXIS MAMANI ILAJA



[AJ Mamani] hijo de los pueblos de Ancuaque y Chusmiza, miembro de las diásporas indígenas que, frente a la adversidad, luchan, resisten y se aferran a su identidad.

QUIPU

 EN EL LIENZO DEL TIEMPO, la simplicidad de una sola línea trazada en el espacio puede albergar al universo.

Pero...

¿Puede esta línea transformarse en un hilo o una cuerda trenzada a partir de las fibras de llamas o alpacas?

¿Qué secretos y qué relatos pueden ocultarse en esa simple línea trazada en el tiempo y el espacio?

¿Cómo podría esa única línea representar la conexión entre dos puntos, un camino, un trayecto o incluso una tragedia?

¿Qué misterios pueden revelarse a través de los nudos cuidadosamente elaborados a mano en una cuerda de lana?

Imaginemos esa línea como un hilo trenzado, una narrativa tejida con destreza a través de los nudos en una cuerda de lana. Este entrelazado de elementos nos lleva al corazón del Quipu.

El Quipu, un mecanismo ancestral, un sistema de contabilidad y registro, que posee el potencial de almacenar hasta miles de datos. Aunque su significado exacto sigue siendo un misterio por descifrar, a lo largo de los siglos, ha resistido las pruebas del tiempo y ha sido testigo de la sangre derramada durante las conquistas a los pueblos llamados precolombinos.

En su enmarañado conjunto de nudos simples y complejos, en cada torsión de sus cuerdas y en cada variación de los colores naturales de la fibra textil que lo compone, se entrelaza la rica narrativa de un pueblo, de mi pueblo. Este simple hilo trenzado conecta nuestro presente con los silencios y vacíos de nuestro pasado andino.

A través de este sistema codificado, podríamos leer desde poemas hasta relaciones sociales, cuentas e impuestos, obligaciones tributarias y genealogías.

Los colonizadores dijeron que mis ancestros no tuvieron ni conocieron las letras, ni los números.

Mis ancestros tuvieron relatos e historias que guardaban en sus Quipus, allí almacenaron su información, sus memorias, sus recuerdos, de los cuales constan las cosas que digo y que diré en el transcurso de esta historia.

LOS OJOS DE UN CÓNDOR que tan solo pasa volando, captura la imagen de un punto en especial.

En aquel punto incierto de la vastedad del altiplano, a más de 5.000 metros sobre el nivel del mar, en aquel punto donde la altitud desafía los límites de la respiración.

Un pequeño pastor abre sus ojos.

Se frota uno, se frota el otro, y pestañea una vez, dos veces, y hasta tres veces, mientras sus ojos se acoplan y se adaptan. Bosteza ligeramente, envuelto en la melodía de los pequeños golpes que se producen, cuando las pezuñas de los animales, chocan contra las piedras incrustadas en la tierra.

Esta cadencia marca el tempo de una travesía diaria, de un día a día, un mismo día, siempre el mismo día.

En otro punto menos incierto, pero ahora en la vastedad del tiempo. En esa pequeña línea del horizonte que da paso a la caída de la noche.

El día se asoman a lo lejos, y el Puchao resplandece ígneo e incandescente, sus cabellos zigzaguean como serpientes solares, devorando pequeños trozos de la profunda estela nocturna.

El pequeño pastor se presenta cálido ante el alba, aunque no lo parezca, ya es de día. Un nuevo día comienza, siempre el mismo día.

Así es la rutina diaria del pequeño pastor, que tan solo tiene tres años de edad. Cada día, al despertar a las seis de la mañana, comienza su jornada para pastorear a un rebaño de cien llamas. Su madre, también pastora, como sus abuelos, también pastores, como sus ancestros, también pastores, caminan por la árida pampa del altiplano, cruzando matorrales, peladeros, valles y quebradas. A veces, la pastora carga al niño en su aguayo, y en ocasiones se detienen para descansar, un breve respiro tan solo para recuperar el aliento. A veces, entre risas y correteos, deja a su hijo jugar con los animales. Este acto diario es «el Thaki», donde cada paso marca los segundos de un nuevo día, siempre el mismo día.

Después de dos horas de caminata, llegan a un bofedal; es su lugar de pastoreo. Allí, la pastora extiende una manta al pie del sol, cubre su espalda con un chal verde y comienza a tejer, con los antiguos cerros tutelares como testigos a la distancia. En este entorno implacable, los rayos de luz abrazan furiosamente los labios de la pastora, cuya piel morena, casi dorada, está impregnada de arena. La piel de su madre está más surcada que arrugada, su rostro ha sido curtido por el frío y el calor por igual.

La pastora canta, su voz seca y aguda resuena como una quena al viento, fabricando palabras en un lenguaje milenario que se mezcla con el susurro de los antiguos cerros. Los ojos redondos y pequeños de la pastora brillan como el negro de dos pequeñas aceitunas. Casi nunca cruza la mirada con su hijo, ambos inmersos en la inmediatez del hacer y la inmensidad del mundo. Entre ellos, un amor que se apuntala en la supervivencia, en la costumbre, en el reconocimiento de que es lo que hay.

De fondo, el viento andino corre, suena, como un recordatorio constante de la naturaleza implacable de su entorno. Y en el horizonte, el invierno se acerca peligroso y feroz. Entonces...

el viento suena...

suenan...

y suenan.

En esta vasta extensión del altiplano andino, donde la tierra y el sol se entrelazan en las danzas de un viento eterno, caminar se convierte en un poema vivo, caminar no es simplemente desplazarse; es conocer, es deambular, es andar, es peregrinar. Es un éxodo diario, una marcha constante a través de la vida cotidiana que se repite como el eco constante del día a día, un mismo día, siempre el mismo día.

Para el joven pastor, caminar no es solo un movimiento, es pastorear, es seguir a los animales, seguir el paso tras ellos, tras la madre. Cada

paso levanta *chusca*, polvo que se adhiere a la piel áspera, fusionado al individuo con el entorno, entre la familia y la tierra, porque sentir la tierra es una sensación familiar, es la sensación diaria, del día a día, siempre el mismo día.

La piel, porosa como una lengua seca, se talla entre las heridas del viento y el sol. El desierto se extiende como un lienzo de tonos marrones, pero al elevarse sobre los cerros, se revela el horizonte infinito. Aunque el infinito es algo desconocido para él, sigue caminando, solo camina, mientras el viento sopla, siempre habrá una montaña que marca un límite. Subir al *Apu*, al cerro, le ofrece una visión del cielo, un oasis de azul en el vasto lienzo marrón que significa vivir en medio del desierto. El sol, implacable, carameliza su piel, y la sed se convierte en un compañero constante, una sed que refleja el deseo de agua en un desierto donde es escasa.

Caminar es un acto ritual, donde la naturaleza y los espíritus convergen. La conexión con la tierra es esencial, y cada paso es otro punto equidistante entre el cuerpo, la materia prima, y el alma que sopla como el viento. Que sopla y sopla. Existe una armonía que encuentra en el susurro del viento, en la respiración, que acompaña con cada pisada, que es seguida por otra pisada constante, y el ritmo de un corazón palpitante.

Entonces, caminar es una ceremonia de fusión entre el cuerpo y el aliento del alma. Con cada paso, el individuo se convierte en raíces, en una semilla que germina en la tierra, que germina en su madre, como alguna vez el niño pastor germinó entre las entrañas de su madre, de la madre. La arena cae como el tiempo, sepultando al caminante en la inmensidad del desierto, este punto donde las rocas y el viento guardan las huellas del tiempo. Todo se vuelve polvo, parte integral de la tierra que camina, que conoce, que vive en el caminar de su día a día, siempre el mismo día.

CAMINASTE TANTO, y sin querer, perdiste el paso. La tragedia se tejió con los hilos que porta tu madre, los mismos hilos que llevas en tu piel. Hilos de desolación que entrelazan la trama y la urdimbre de un destino fatal. Un eco se desata, tu nombre resonando desde todas las direcciones, una llamada que proviene del norte, del viento, de las piedras, de los cerros, de los *Achachilanaka*, de las *Awichanaka*, de los *Malkus* y de las *T'allas*. Gritan Tu nombre.

En este punto, donde los susurros de tus antepasados te envuelven en un abrazo invisible, te pierdes en el viento y por el viento. El cóndor, testigo de la tragedia, pasa por encima de ti, y su sombra se convierte en la antesala de un miedo que te impulsa a correr. Sin darte cuenta, vuelas con el cóndor, que te recoge mientras duermes abrazado a las flores que evocan el aroma de mamá.

Aferrado a esas flores, no sueltas la manzanilla y las hojas de coca que guardabas en el bolsillo. Te encuentras en un punto donde el pasado y el presente se entrelazan, donde las piedras gritan tu nombre, pero ya no recuerdas el camino de vuelta. Sueñas con regresar, con encontrar, con que los gritos en el viento dejen de ser heridas en tu rostro.

Las grietas de tu corazón se expanden y contraen, palpitan entre la realidad y los sueños. Tus manos, curtidas por el trabajo en la tierra, sienten las grietas de las hojas de coca, de las cosechas, de la vida. Caes al suelo, y la tierra te reclama, te cosecha. Tu sangre se mezcla con la tierra, alimentándola, mineralizándote. Te conviertes en una geoda escondida, una piedra partida y cristalizada en la profundidad de la historia.

En la memoria colectiva, te desvaneces, cubierto por la arena del tiempo. Te mineralizas, te cristalizas, te fusionas con la tierra que te alimentó. Te conviertes en un símbolo poético de desaparición, una maravilla mineral reflejando la crudeza del tiempo. Tu cuerpo seco queda en la soledad del desierto, un eco perdido entre las *Chullpas*.

En posición fetal, te aferras a tus piernas, recordando a tu madre. Abrazas la tierra, recordando el inicio de todo, y la madre te abraza entre el polvo y el viento.

Yaces en este punto perdido para los ojos de tus padres.

Eres parte del desierto andino, parte de la tierra que te vio nacer, que te ve partir.

PASAN LOS DÍAS Y NUNCA VOLVERÁ A SER EL MISMO DÍA.

EL PROCESO INICIA con la descomposición, la tierra árida absorbe la humedad de tu cuerpo, mientras los minerales del suelo se mezclan con tu piel y penetran en tus huesos, en un abrazo lento.

La piel, alguna vez tersa y viva, se convierte en un lienzo arrugado que guarda las huellas de una vida pasada. Las manos, alguna vez fuertes y hábiles, se vuelven esqueléticas, aferrándose a la tierra como si aún buscaran algo perdido en el devenir del tiempo.

Los minerales de la tierra penetran cada poro, impregnando los huesos con tonalidades amarillentas. La momificación natural se despliega, transformando el cuerpo en una especie de geoda humana. La sal y los cristales minerales se depositan en las grietas de la piel, creando un mosaico brillante.

A medida que la deshidratación avanza, el cuerpo se va petrificando lentamente. Los tejidos se contraen, revelando las formas y contornos del esqueleto que yacen debajo.

El viento, testigo silente de esta transformación, continúa su danza constante sobre la figura. Los vestigios de cabellos se mezclan con la arena, y el individuo se convierte en un eco perdido en el tiempo, una momia andina que guarda en su quietud un relato eterno.

En este proceso de momificación natural, el joven pastor se fusiona con la tierra, convirtiéndose en un vestigio mineralizado que perdura en la memoria de la naturaleza. Es un recordatorio de la fugacidad de la vida y de cómo, incluso en la muerte, el cuerpo se convierte en parte integral del paisaje que lo vio nacer y morir. El ciclo eterno continúa, y el cuerpo, ahora momificado, se convierte en un testamento silente del paso del tiempo en el corazón del altiplano andino.

La sal, mensajera de la eternidad, ha acariciado la piel del difunto, depositándose en cada rincón con una delicadeza imperturbable. Con el tiempo, esta sal se ha convertido en un manto cristalino que recubre el cuerpo, creando una armonía entre lo orgánico y lo mineral. Las tonalidades cálidas de la tierra se entremezclan con el blanco resplandor de la sal, formando un tapiz que cuenta la historia de una transformación silente.

Los minerales de la tierra, ávidos de memoria, han penetrado los tejidos y los huesos, mineralizando cada fibra con su esencia. La sal, en su danza con el viento, ha modelado la forma del individuo, esculpiendo un retrato único en nuestra historia geológica.

El sol, fiel espectador de este proceso, acaricia la momia con sus rayos, resaltando los destellos de sal que se desprenden como pequeños cristales. La figura yace en posición fetal, abrazándose a sí mismo, como si el acto de morir se hubiera convertido en un retorno al vientre materno, a la tierra que lo nutre y lo cobija.

El cuerpo, ahora petrificado, parece desafiar al tiempo con su eterna quietud.

ESTE CUERPO cubierto de sal se erige como un monumento natural, pero...

la quietud de tu descanso eterno, se ve interrumpida cuando encuentran tu cuerpo.



CONOCER
ES PERSONIFICAR:
LUCES SOBRE
«PIEL DE SEMILLA»

POR

NATALIA MONTOYA LECAROS

Artista visual y peregrina de la fiesta de la Tirana, nacida en Iquique (1994). Magíster, Licenciada y Pedagoga en Artes Visuales (PUC). Mi trabajo explora las inquietudes materiales y los vínculos afectivos de mi territorio de origen y su transfrontera, a través de múltiples disciplinas como escultura, instalación, pintura y performance. Soy de origen Aymara, mi búsqueda se centra en reflexionar sobre mi cosmovisión, rescatando y recuperando relatos ancestrales de diversas fuentes. He expuesto en la Galería Colombo de Medellín, el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, el Festival de Arte Contemporáneo de Tarapacá RUCO (Museo Regional de Iquique), y próximamente en Klima Biennale, Viena 2024.



EN LA ESPIRAL DEL TIEMPO, las vivencias se arremolinan, se expanden.

La luz entra y pone la tensión en la penumbra. Lugar de oscuridad, donde el tiempo se condensa y nos obliga a replegarnos. Corría en el espiral, el año 2018, mi primer año de muchos cambios. En medio del vértigo, escuché sobre plantas de poder. Que servían para tener «alucinaciones», ver imágenes psicodélicas y en alguna medida, hacer que las personas llegaran a niveles profundos de reflexión.

Confieso que mi espiral de tiempo, era más parecido a un torbellino, era un caos, por lo que tomar la decisión, fue poco meditado. De alguna manera, ese caos orquestó este presente.

Llegó
el lugar
y
día.

Sentí que mi alma se apoderaba de mi cuerpo material
estaba muriendo
y no había mayor placer para mi en ese momento.

Lloré los primeros 15 minutos, solo por mi ojo izquierdo.

Era mucha agua para un cuerpo tan pequeño

Luego, una serie de dibujos aparecen proyectados a través de mis ojos.

Todos los movimientos eran sincrónicos y danzaban sobre la oscuridad de la sala.

Recordé a muchos vínculos, que pasaban a través de la gran máquina de la mente, solo eran diapositivas,
unas tras otras.

Para la última parte de esto, la planta dejó entrar la información sobre mi *yo-jaguar*.

Desde la silla en la que estaba realizando la ceremonia, miré mi cuerpo. Cada una de mis partes, mis brazos, piernas y hombros de manera meticulosa, como nunca antes lo había hecho. Mi todo había tomado una forma robusta y contorneada, mi piel se había vuelto gruesa. Deslumbrante

Colchón ocre
extensión infinita de manchas negras

Los movimientos eran coordinados, como un holograma de dos imágenes, miraba mi mano, miraba mi palma, miraba mis garras; eran las partes de mi *yo-jaguar*.

Al mismo tiempo, información sobre esa imagen sonaba detrás de mi cabeza, revelando los secretos.

La vivencia de haber tenido un cuerpo de jaguar no cabe en palabras. Me costó tiempo poder relatarlo.

Murió una parte, para nacer otra en potencia.

Al salir de esa corporeidad y decantar la sorpresa inicial, comencé a compartir la experiencia con algunas personas sobre esta imagen. Posibilidades y relatos había muchos. Algunos me mencionaron ver felinos que se posaban frente a ellos. Que bostezaban frente a su rostro y que les permitían interactuar, sin embargo, que era bastante común, nada extraño.

En algunos libros de especialistas como los de Claudio Naranjo, se menciona que una tercera parte del total, ha visto felinos. Sin embargo, para mí el misterio no estaba resuelto, ninguno de los relatos recopilados me hacía sentido. Todo hablaba desde afuera, desde el

jaguar como un ente que se presentaba como otredad y que nada tenía que ver con la experiencia encarnada que había horadado una parte de mí.

Desde ese lugar comencé mi búsqueda sobre conceptos que pudieran dar más palabras y reflexiones en torno a la experiencia. De entre ellos el concepto de *Chamanismo* como primera ventana.

Este concepto trabajado desde la antropología, propone al iniciado humano, como un ser-puente que a través de rituales y el uso de enteógenos, es capaz de conectar con mundos no visibles. De esa manera, ayuda a la comunidad a vivir en equilibrio con el territorio y los espíritus protectores del lugar.

Sobre las relaciones entre chamán, enteógeno y animal, se menciona que:

«El futuro chamán debe aprender, durante la iniciación, el lenguaje secreto que utilizará durante las sesiones para comunicarse con los espíritus y los espíritus-animales» (Eliade, 2002, p. 50)

Así, la relación entre lo que a primera vista serían diferentes especies, extienden sus entendimientos y se comunican intercambiando lenguajes.

Respecto del jaguar, el chamán tiene la posibilidad de convertirse en él, para poder adquirir su fuerza y ser comunicador entre el mundo de abajo y los muertos.

Desde la iconografía, existen diferentes representaciones —en el área andina— sobre felinos. Entre ellos algunos que particularmente se acercan al vínculo antes mencionado.

En el artículo de María Marconetto, «El Jaguar en flor», se muestra una serie de objetos con dibujos de animales relacionados a los submundos, como reptiles, culebras, sapos y por supuesto felinos. Los que particularmente poseen un patrón de diseño, sobre lo que sería su piel. En esto se generan relaciones entre algunas plantas y de las semillas de la Vilca (*Anadenanthera colubrina*). La que tiene una forma redondeada, plana y oscura, tal como las manchas de un jaguar.

Marconetto (2015) propone ideas sobre observar estas relaciones que han estado olvidadas e incluso aisladas de nuestra percepción occidental.

«Resulta sugerente apelar a una idea vertida en el libro de Kounen y colaboradores (2008). En su diálogo acerca de plantas y chamanes en Amazonía peruana los autores se preguntan ¿de qué hablamos al hablar de enteógenos? Y la respuesta es simple y compleja a la vez. Estas plantas ocupan un lugar central en el conocimiento del

mundo, conocimiento que contradice el paradigma occidental. ¿Por qué el mundo se ordena de tal modo? —Porque la planta lo dijo, es la respuesta. Son la base de la deconstrucción misma del binomio naturaleza-cultura. Es otra epistemología. Y se preguntan, y nos preguntamos, si es posible un acto de cortesía epistemológica en el que, al menos por un momento, imaginar que creemos que lo que los chamanes dicen es cierto» (p. 36).

Animales y plantas, sea cualquiera el hábitat que estemos imaginando, tienen en común un espacio y tiempo. Su comunicación es la forma de sostener vida, de cooperación, de solución y evolución conjunta.

En ese sentido la idea sobre el lugar que ocupan las plantas-semilla es más bien central. Donde ella, es en realidad el vehículo (Marconetto, 2015) por donde pasan las transformaciones de animales y seres humanos.

Entendido así el lugar ocupado de la planta-semilla dentro de la jerarquía actual, como aquello que está bajo la dominación de ser humano, es finalmente el lugar potencial de la vida que conocemos. Y que donde creemos que está una parte de la «esencia de la naturaleza» es solo el engaño y división que ha generado la modernidad.



→
Rollo de corteza pintada con figuras de jaguar. Ecuador. Museo Chileno de Arte Precolombino. Código: FV-25.



←
Semillas de Vilca. Área Surandina. Museo Chileno de Arte Precolombino. Código: MO-3.

La semilla del Cebil-Vilca es entonces el lugar donde los chamanes han apuntado como lugar de transformación y comunicación entre especies, incluyendo así el jaguar.

Entonces la figura que describe para mí esta manera de habitar es desde el espiral como una forma orgánica que traza y atraviesa todos los lugares, tanto hacia delante como hacia atrás. Viveros de Castro (2013) habla sobre movernos en el espiral, cambiar de lugar y entender que estamos compartiendo.

«Cuando los indios dicen que “los jaguares son personas”, esto nos dice algo sobre el concepto de jaguar y también sobre el concepto de “persona”. Los jaguares son personas porque, al mismo tiempo, la jaguaridad es una potencialidad de las personas, y en particular de las personas humanas» (p. 22)

Una posibilidad de pensarse desde lo jaguar.

jaguar es persona, es humano y nosotros somos animales para los jaguares.

Aprender esta frase puede abrir preguntas: ¿Los jaguares tienen potencia? ¿Potencialidad de que? ¿Por qué hay un paralelo entre humano y jaguar? ¿Y por qué pareciera que fueran intercambiables?

Nuevamente la idea sobre el orden de las cosas se torna una pregunta, y para mí lo importante en este lugar es precisamente, pensar dónde colocamos la diferencia de las vidas que cohabitan en el mundo. Al mismo tiempo, voltear o desorganizar el orden en el que acostumbramos.

Al hacerlo, quizás nos traerá la posibilidad de atender la idea urgente, sobre cómo estamos relacionándonos con las naturalezas que habitamos en el cotidiano.

Es más, para poder acercarnos a este tipo de vínculo, no es necesario pasar por una preparación chamánica, sino más bien, estar abierto y dispuesto a cambiar de lugar nuestras propias perspectivas humanas.

Observar el binarismo naturaleza-cultura y desdibujar aquello que parece que lo diferencia hace que al alrededor aparezcan las otras formas de habitar.

Sobre la misma división, arte como creador de ideas u construcción desde la materia, puede aún más volcar los límites, integrando a los «objetos-cosas» como parte de este sistema vivo que está completamente conectado.

Como artista, el intentar construir acciones, objetos y dimensiones reflexivas, armo nuevos puntos para acercarnos a entenderlos. Así mismo traspasar los límites de vida y arte.

La idea sobre sentirse jaguar, no es más que un deseo de voltear el mundo caótico de un tiempo oscuro. Para así obtener otras visiones sobre mi propio cuerpo y la vida que existe con él.

Pensarse animal, planta u fuera de los bordes del cuerpo humano, lleva a salir de aquella neurosis identitaria del propio cuerpo, que si bien es real –dado el orden de la humanidad en la que vivimos–, al mismo tiempo está ligada a otros tantos seres que poseen también otras crisis que son urgentes de resolver.

Resolver de manera colaborativa, donde todos estemos involucrados.

Pensar en una sustancia
que
anima
a todas las cosas del
entorno.



[PÁGINAS SIGUIENTES]
Registro de performance
Piel de semilla, realizado
por Makarena Torres.



Leyendo el QR se puede
ver el registro en video
de la performance.

Quizás mi yo-jaguar fue una manera de dar vuelta el espiral que llevaba corriendo. Enfrentar desde cuatro patas, la inmensidad de las cosas, para así observar lo particular que significa existir en él.

Puedo esbozar desde el estómago, que la encarnación de mi yo-jaguar, me trajo de nuevo al lado opuesto del espiral en penumbra.

En un ahora donde aparece «*Piel de semilla*» como una manera de traer a este plano la vivencia, y sobre cómo el arte es un testigo activo de los sucesos de la *humanidad*.

Reivindicar mi corporalidad, indígena, mujer y marrona.

De habitar mi propio cuerpo.

De tener todas mis vivencias encarnadas como metáforas
en las

manchas del jaguar.

BIBLIOGRAFÍA

ELIADE, M. (2002). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

MARCONETTO, M. B. (2015). «El Jaguar en flor: Representaciones de las plantas en la iconografía Aguada del Noroeste Argentino». En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 20(1), 29-37.
DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942015000100003>

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2013). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón.





MODA: ANTECEDENTES Y ESPECULACIÓN. ¿ES POSIBLE HABLAR DE UNA MODA «INDÍGENA»?

POR

JOSÉ M. PÉREZ



Artista textil titulado de la Universidad de Chile y licenciado en pedagogía en la Universidad Católica, ha desarrollado un cuerpo de obra en base al tejido tradicional Mapuche y Andino, en dónde busca el encuentro entre los lenguajes textiles americanos y el arte contemporáneo, a la vez que la pertenencia con su cultura mapuche borroneada de su historia familiar. Su trabajo ha sido expuesto en diversos espacios culturales, tanto nacional como internacionalmente.

CUERPOS VESTIDOS

LA OBRA *CUERPOS VESTIDOS* consiste en una serie de piezas realizadas con técnicas tradicionales de tejido a telar. Haciendo uso de técnicas Mapuche y Andinas, estos textiles son el resultado de una investigación material y formal en relación con las prendas de indumentaria tradicional de estas culturas.

Las dimensiones del cuerpo humano fueron la base para la creación de estos tejidos, pero son estos mismos los que influyen en cómo el cuerpo puede utilizarlos. Es la técnica de tejido, la elección del material y el uso del telar los que se combinan para crear estas piezas cuadrangulares, las cuales no cuentan con cortes, nudos, ni costuras externas al proceso de tejido.

Debido al largo y laborioso trabajo que se necesita para la construcción textil tradicional, estas culturas encontraron en las formas cuadrangulares una manera de vestir que se apropia de las características materiales del tejido y su construcción. Así, por ejemplo, el *makuñ* mapuche es un rectángulo con una abertura en medio, el *unku* quechua un rectángulo con una abertura y cosido en sus extremos, el *aksu* aymara es un rectángulo que envuelve el cuerpo de la mujer y la faja o *trariüwe* mapuche es un largo y angosto tejido que cubre el estómago y sostiene la indumentaria en el cuerpo. Entre otras tantas prendas utilitarias, todas estas comparten

características similares, desde donde emerge la profundidad de la serie *Cuerpos Vestidos*.

Por otra parte, los tejidos de *Cuerpos Vestidos* presentan cierta particularidad que los hace diferenciarse de las prendas de vestir tradicional. Algunas tienen aberturas en lugares poco convencionales, otras mezclan distintas técnicas y, en otras, la lana de oveja sin tratar se va apoderando del tejido. Al ser estos textiles utilitarios, estos se acompañan con una serie de fotografías que las muestran en mi propio cuerpo, activas, explorando sus posibilidades.

ARTE

EN LAS DIVERSAS CULTURAS de nuestro continente, el textil se manifiesta en una rica diversidad de formas y significados, estableciendo una conexión intrínseca con lo utilitario en todos los aspectos de la vida, ya sea en lo cotidiano o en lo ritual. Sus usos se entrelazan en un tejido complejo de la existencia, que trasciende las barreras entre esferas estéticas, laborales, sociales, políticas y económicas.

No obstante, en la actualidad los textiles de los pueblos americanos son vistos en su concepción pétrea, folclorizada, debido a la concepción eurocéntrica que divide entre arte y artesanía, o entre arte popular y diseño, idearios que se han enraizado profundamente en nuestras sociedades tras el proceso de conquista y colonización. A través de nuestra obra, aspiramos a desdibujar los límites impuestos por el pensamiento eurocéntrico y sus estructuras binarias. Buscamos desafiar la dicotomía imperante, donde los pares polarizados compiten por definir su lugar en el mundo, redefiniendo así los límites y las fronteras que separan una categoría de otra. En este proceso, exploramos cómo estas categorías pueden coexistir y fusionarse, revelando la complejidad y la interconexión de todas las dimensiones de la experiencia humana a través de una serie de prendas y sus posibilidades.

Cuando nos referimos al término «arte», no solo hablamos de la diversidad de materiales y formas utilizadas para transmitir un mensaje sensible, sino que también evocamos el Modelo Universal de Arte, que ha sido aceptado, propuesto y/o impuesto, correspondiente al producido en Europa en un periodo históricamente breve (desde el siglo XVI hasta el XX). El pensamiento occidental se ha

dedicado metódica y obsesivamente a delimitar las fronteras de sus vastas y complejas regiones, dividiendo su dominio en segmentos ordenados y subsegmentos precisos, cada uno de los cuales se considera epistemológicamente autónomo (Escobar, 2008).

Esta división genera una brecha en las producciones culturales de Latinoamérica, entre el «arte» y la «artesanía», barreras inexistentes en nuestras culturas. En la América previa a la colonización europea, la creación cultural y artística estaba inmersa en todos los aspectos de la vida, y los objetos utilitarios actuaban como portadores de un «arte», entendido como vehículos de mensajes, estéticas y proyectos culturales. Este arte no era obra de un único genio creador, sino que consistía en creaciones colectivas, de autorías anónimas, que trascendían generaciones y compartían códigos culturales comunes.

SISTEMA MODA

AL CONSIDERAR UNA OBRA textil contemporánea que se basa directamente en la tradición Mapuche, de los Andes y de diversas culturas americanas, surge una complejidad al emplear el término «moda», dadas las diversas connotaciones que este conlleva en la actualidad. Por un lado, moda hace referencia a una industria intrínsecamente ligada al capitalismo, caracterizada por el consumo excesivo, el constante cambio de tendencias y la producción de prendas utilitarias que devienen desechables; meras mercancías. Esta noción, a primera vista, surge discordante con los estudios sobre el arte precolombino o el arte indígena contemporáneo, que parece explorar relaciones distintas, persiguiendo otros horizontes políticos y estéticos.

Quizás el concepto «moda» encuentra una mayor afinidad con los campos de estudio del diseño o el vestuario que con el ámbito del arte. Sin embargo, la moda y las artes visuales entrelazan sus fronteras, más aún si pensamos desde nuestro territorio, considerando la formalidad del objeto, contemplando aspectos como el color, la forma, la composición y la proporción. Quizás la principal diferencia entre ambas esferas podría radicar en que «el estatus artístico de la moda ha sido cuestionado debido a su naturaleza efímera, considerada opuesta al carácter “eterno” y “espiritual” del arte» (Carreño, 2017:10). Ahora bien, esto mismo en positivo, nos

permite analizar que, desde la perspectiva de la moda, nos distanciamos de una visión idealizada de la ancestralidad, la cual ha sido mitificada por una serie de circuitos artísticos contemporáneos. La iconografía textil, entendida como portadora de mensajes ocultos que trascienden nuestra comprensión y reflejan la cosmovisión de las culturas, así como el estudio técnico de las prendas textiles, que exhiben una destreza artesanal inigualable y permanecen estáticas en sus formas, plantean sus límites cuando pensamos en la capacidad de permanente creación que exige la moda. Aunque, debemos advertir, si asociamos la vestimenta y la moda únicamente con lo utilitario y lo funcional, como la simple necesidad de vestir y cubrir el cuerpo, cuestionamos sus posibles características artísticas, otorgándoles una mirada muy pragmática que puede considerarse banal o caprichosa.

Entonces, emergen una serie de preguntas: ¿es adecuado hablar de moda indígena? Y, aún más, ¿es factible hablar de moda mapuche o de moda aymara?, ¿qué posibilidades se abren con el uso de esta dimensión conceptual?, ¿cuáles serían sus limitaciones y sus características? La moda, tal como la concebimos en la actualidad, es una industria global, contaminante y en constante búsqueda de nuevas tendencias, y como tal no se manifiesta en todas las épocas ni en todas las civilizaciones. Según Lipovetsky (2013), la moda es un fenómeno propio del mundo moderno occidental, con un inicio histórico localizable y estrechamente vinculado al surgimiento y desarrollo de esta era.

Podríamos decir que el sistema moda es un fenómeno importado, arraigado desde otras latitudes, que impusieron sus formas de vestir, y se caracteriza por su constante cambio y efimeridad. En este sentido, insistimos, resultaría contradictorio aplicar este concepto para referirse a la vestimenta de los pueblos americanos. Ahora bien, es cierto también que, en la época precolonial, el tejido y sus técnicas alcanzaron una complejidad tal que fue considerada, incluso por los mismos colonizadores, como el «arte mayor de los Andes», la ofrenda preferida para las deidades, el tributo para los gobernantes y, posteriormente, la moneda de cambio en contexto colonial.

Instituciones textiles de gran magnitud se establecieron en el Incanato, dando origen a prendas de una complejidad asombrosa. Algunas de estas creaciones pueden apreciarse en la actualidad en museos que las resguardan, como el Museo Chileno de Arte Precolombino. Estas piezas destacan por su calidad excepcional,

descritas en las crónicas de la conquista como tejidos finos de una ligereza sin par, que, a pesar de estar confeccionados con fibras de camélidos, lograban, a los ojos de los conquistadores, simular la textura de la seda. Además, se conservan tejidos de colores vibrantes que perduran hasta nuestros días, a pesar de haber sido teñidos con tintes naturales. Así son observables técnicas que desafían la replicación con las máquinas y conocimientos contemporáneos. Incluso se elaboraban tejidos específicamente para rituales funerarios, con grandes motivos entrelazados con hilos finísimos, destinados a ser ofrendados, incinerados o sepultados por individuos que dedicaban su vida entera a la creación textil. Es evocador pensar que estos tejidos aún permanecen ocultos bajo la superficie de un desierto. Son un depósito de saberes y técnicas infinitas, resguardando sus memorias ante nuestros ojos inexpertos, que no logran apreciar el valor intrínseco de esos hilos y sus formas de entrelazarse. Hoy en día, sobre este suelo árido que atesora nuestro pasado, se erigen montañas de ropa de baja calidad, importada por individuos que optan por crear vertederos ilegales en lugar de asumir la responsabilidad de sus compras. Estas prendas, compuestas de materiales plásticos de degradación imposible, emiten nubes de humo tóxico, testimonio de la voracidad de la industria y de la perpetua necesidad de satisfacer el deseo de cambiar de indumentaria, de identidad, de cuerpo. Entonces, de nuevo, ¿es posible descolonizar la moda?

El sistema moda se sustenta en un perpetuo anhelo de cambio, en la búsqueda constante de novedades que redefinan el gusto estético. Según Lipovetsky «sólo hay sistema moda cuando el gusto por las novedades llega a ser un principio constante y regular [...] un sistema de frivolidades en continuo movimiento, una lógica de la subasta, del juego sin fin de innovaciones y reacciones» (2013:30). Este ciclo implica que lo que antes era considerado novedoso y atractivo, con el tiempo pierde su frescura y se vuelve obsoleto, cayendo en desuso para dar paso a lo último en tendencias. Sin embargo, es notable cómo los ciclos de la moda tienden a repetirse, y lo que fue pasado de moda en un momento, eventualmente vuelve a captar el interés del público, de las sociedades. Esta repetición, desafortunadamente, conlleva una homogeneización en las prendas, donde las formas se asemejan, los colores se repiten y los materiales, como la mezclilla y el poliéster, se vuelven omnipresentes.

La obsesión por destacar a través de la diferencia ha llevado a una paradoja: la estandarización de la vestimenta. Las camisetas se utilizan con el cuello atravesado por una abertura y los brazos

por otras dos, mientras que los pantalones se reducen a dos tubos de tela unidos en el centro, y los vestidos se convierten en un único tubo que envuelve el cuerpo. Este proceso de producción conlleva el corte, la costura y la generación de residuos, así como la continua extracción de poliéster del petróleo y el algodón de plantaciones que exigen un alto consumo de agua e insecticidas, ocasionando un impacto ambiental considerable, sin hablar de la explotación de innumerables vidas humanas.

Con todo, en el cruce entre la tradición textil de los pueblos indígenas americanos y el concepto contemporáneo de «moda», emerge una complejidad inherente que desafía nuestras percepciones arraigadas. Si bien la moda conlleva connotaciones de consumismo y efimeridad, al considerarla en el contexto de las expresiones artísticas y culturales, abre la puerta a una reflexión profunda sobre las intersecciones entre identidad, historia y poder, más allá de esencialistas y concepciones pétreas de lo ancestral. La descolonización de la moda nos invita a repensar sus fundamentos, reconociendo las múltiples capas de significado y resistencia que yacen en las prácticas textiles ancestrales. Al abrazar este proceso, podemos trascender las limitaciones impuestas por un sistema de moda globalizado y homogeneizador, y así honrar la diversidad de formas de expresión, preservando la riqueza y la vitalidad de las tradiciones indígenas en su lucha por el reconocimiento y la autonomía cultural, y que a su vez nos permiten mirar y producir universalidades más heterogéneas y no binarias.

IDENTIFICACIÓN

A PESAR DE LAS TENDENCIAS impulsivas que a menudo asociamos con la moda contemporánea, es crucial reconocer que el acto de vestir va más allá de simplemente seguir tendencias; implica una decisión consciente sobre cómo proteger, resguardar o expresar nuestro cuerpo a través de la indumentaria. Como señala Gisbert (1987), para el pensamiento aymara, la ropa no solo cubre el cuerpo, sino que establece un vínculo entre quien la viste y el mundo exterior, tanto físico como metafísico. Este enfoque nos invita a considerar la ropa, y la moda, no solo en términos de su función práctica o consumible, sino también como un medio de identificación y conexión cultural.

Las prendas tradicionales no son meros productos de consumo, sino el resultado de procesos de elaboración en los que a menudo participamos o comprendemos. Esta familiaridad con el proceso de creación confiere a nuestros tejidos un valor distintivo en nuestros *closets*, consolidando una conexión íntima con nuestra identidad, ya sea Mapuche, Quechua, Aymara, Diaguita, entre otras. Esta identificación con nuestras prendas tradicionales nos proporciona un sentido de pertenencia a una cultura que ha resistido históricamente y nos distingue al hacernos partícipes de un grupo específico (Gisbert, 1987:20).

La importancia de los textiles trasciende su función práctica, ya que también desempeñan un papel crucial en la estructura social, política y religiosa de una sociedad. Asimismo, los tejidos representan una manifestación tangible del pensamiento cultural de la comunidad que los produce, lo cual subraya su relevancia continua en el presente. Dice Gisbert:

La importancia de los textiles, tanto por sus funciones dentro de una determinada estructura social, política y religiosa, como por la facultad de los tejidos de construir una manifestación sensible del pensamiento en la cultura que los produce, no puede ser relegada solamente al pasado o a un tiempo mítico. (Gisbert, 1987:20)

En este contexto, surge la reflexión sobre el uso de nuestra indumentaria tradicional en diversos entornos, ya sea urbano, rural o internacional, y cómo esta elección refleja y moldea nuestra identidad dentro de una sociedad atravesada por múltiples contradicciones y complejidades.

Dicho esto, es fundamental señalar que no existe una sola forma de ser Mapuche, una sola forma de aparecer y representarnos, nuestros cuerpos son diferentes, habitamos distintos territorios, tenemos distintas maneras de vivir y en la contradicción, en la incertidumbre, podemos encontrar modos para inventarnos, para (re)crear desde las profundidades culturales que provocan los pueblos americanos, y desde allí abrazar contactos y flujos con quienes compartan elementos del vestir, posibilitando circulaciones culturales y creando enlace posibles. Esto último, sobre todo si consideramos que la vestimenta no es un hecho particular, ya que, en términos generales,

«a través de distintos tratamientos del cuerpo, la piel física se convierte en “piel social”, la estructura social es re/producida como un todo y los individuos “vestidos” juegan un rol particular en el curso de sus vidas, como parte de acuerdos y reglas colectivas.» (Cabello et al, 2022:53)

La ropa trae consigo mensajes que hoy nos llegan silenciosos en un mundo cubierto de textiles, que en su constante presencia se han convertido invisibles. Sin embargo, para el ojo entrenado, para la mano que sabe diferenciar entre lana y acrílico, que logra distinguir una prenda tejida con el cuerpo que una de máquina, que comprende la importancia que el vestir tiene, es reconfortante encontrar en la multitud a una *lamngen* que entre sus ropas porta un *trariüwe* o un *peñi* que durante invierno viste su *makuñ*. En ese momento, el acto de vestir adquiere un carácter colectivo, en el cual la esfera pública se enriquece con una mayor diversidad de expresiones. Al considerar cuidadosamente qué vestir y al valorar nuevamente las técnicas textiles, se abre la posibilidad de que la indumentaria recupere su capacidad de comunicar mensajes significativos.

UN FUTURO ESPECULATIVO

EL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO alberga una extensa colección de textiles que exhiben una variedad de técnicas. Durante esta investigación, mi enfoque se centró en una pieza perteneciente a la cultura Arica, datada entre los años 1100 y 1470 d.C., y catalogada con el número 3696 al convertirse en parte de la colección del museo. Este textil fue confeccionado utilizando la técnica de faz de urdimbre en un telar, y presenta una gama de tonalidades terrosas en sus listas. Destaca un tratamiento poco convencional de los hilos de urdimbre, que provoca una alteración en la forma tradicional rectangular del tejido, expandiendo sus bordes hacia una estructura trapezoidal mediante un incremento en el número de hilos de urdimbre, al tiempo que la trama se vuelve más laxa.

Dentro de la tradición americana precolonial, se observa una diversidad de técnicas y estilos que reflejan la complejidad y la singularidad de cada sociedad. Estas piezas, destinadas a cumplir funciones tanto prácticas como simbólicas en el vestir, a menudo se distinguían por sus formas y colores únicos, que servían para la autorepresentación colectiva de cada grupo cultural. A medida que estas sociedades se desarrollaban históricamente, también lo hacían sus técnicas textiles, reflejando la sofisticación creciente de su arte y su identidad.

La particularidad y complejidad de ciertas técnicas textiles, como la empleada en el textil mencionado, plantean interrogantes

→
Camisa trapezoidal,
Unku.
Cultura Arica
(1100-1470 d.C.)
Código: 3696.



sobre los motivos detrás de su elaboración. ¿Acaso esta forma de tejer más lenta que otras técnicas más convencionales responde a una incipiente preocupación por la estética y la moda? ¿Es factible pensar que detrás de la amplitud de los hombros en este textil había una función estética y simbólica?

Desde una perspectiva centrada en la moda, reflexionar sobre el «vestuario indígena» nos brinda la oportunidad de utilizar la tradición como fuente de inspiración para nuestra vestimenta contemporánea. Podemos rescatar formas y estilos que se perdieron durante la conquista, así como actualizar nuestra indumentaria tradicional, logrando con ello especular sobre cómo podría evolucionar nuestra forma de vestir en el futuro.

Desde una perspectiva contemporánea, considerar el «vestuario indígena» a través del prisma de la moda nos brinda la oportunidad de conectar con nuestras raíces culturales y reimaginar la forma en que nos vestimos en la actualidad. Podemos rescatar y reinterpretar las formas y técnicas «pérdidas» durante la colonización, así como

incorporar elementos de nuestra indumentaria tradicional en nuestras vestimentas cotidianas. Esta reflexión nos permite especular sobre cómo podríamos vestirnos en el futuro, fusionando el legado ancestral con las tendencias y necesidades del presente.

Estas interrogantes han sido el eje central de un proyecto que he estado desarrollando durante algunos años y que logré expandir y conceptualizar durante mi participación en el proyecto Tramas. Esta iniciativa se llevó a cabo gracias a una colaboración entre la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena y el Museo Chileno de Arte Precolombino. Victoria Maliqueo y Claudio Alvarado Lincopi crearon un espacio para la reflexión sobre diversos aspectos de la experiencia indígena contemporánea. Durante uno de los talleres propuestos, tuvimos el privilegio de contar con la presencia de la escritora Daniela Catrileo, quien nos introdujo al concepto de «Ficción especulativa». Esta metodología nos invitó a imaginar futuros posibles, partiendo de nuestras vivencias actuales y situándonos en el presente para explorar diferentes escenarios y narrativas emergentes.

Desde allí he construido mi reflexión, pensando en un sistema moda que ha generado desafíos significativos tanto a escala global como en los territorios específicos que habitamos, y desde allí posibilitar la noción de «moda indígena», desde donde podría surgir una alternativa a la gran industria capitalista:

«Nos encontramos inmersos en un mundo en crisis, marcado por una creciente contaminación, lo que nos insta a replantear nuestra relación con la producción y a trasladarnos de lo efímero a lo perdurable, priorizando la escala humana y promoviendo transformaciones que beneficien el bien común» (Hoces y Brugnoli, 2016: 13).

El tejido tradicional se presenta como una posible respuesta a los desafíos planteados por la industria de la moda. Este método de confección no genera residuos, emplea materiales nobles y duraderos, y su proceso de elaboración es local y sustentable.

En definitiva, abordar el tema de la moda no solo implica reflexionar sobre cómo nos identificamos como individuos «indígenas» en la actualidad, sino que también es relevante para todas y todos, ya que vestirse es una necesidad compartida. Entonces: ¿qué pasaría si la prenda rectangular tejida en telar condicionara la forma en que el cuerpo debe llevarla puesta?, ¿cuántas formas distintas podríamos encontrar para usar la misma prenda?, ¿es posible que una figura cuadrangular ofrezca más versatilidad en su uso que formas más complejas como una camiseta, un pantalón o un vestido?

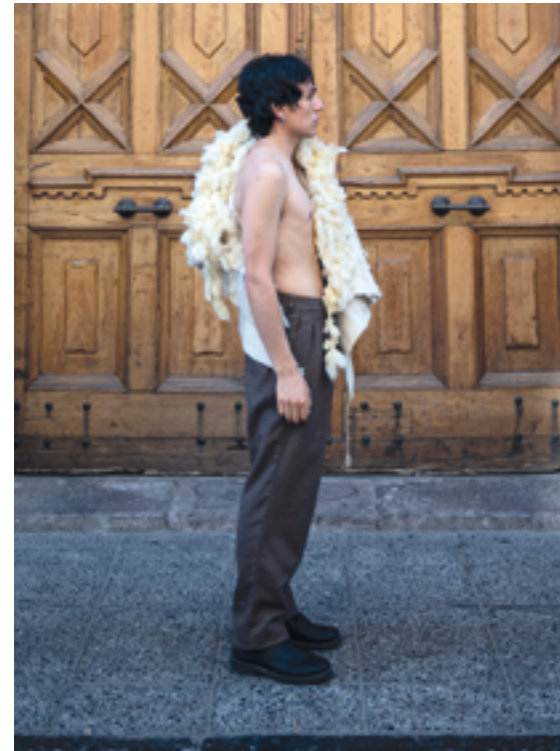
Cuerpos Vestidos emerge como una obra que invita a especular sobre las prácticas de vestimenta contemporáneas y las posibles evoluciones futuras, no solo para aquellos que se identifican como «indígenas», sino para toda persona que habita un cuerpo. Al explorar la manipulación de las proporciones textiles y la experimentación con las formas cuadrangulares para diversificar su uso, se propone una actualización constante que permita estar en sintonía con las tendencias sin dejar de lado la sustentabilidad. Podríamos pensar un futuro en donde la concepción de infinitas posibilidades en el vestir se funde con la idea de promover prácticas textiles arraigadas en la tradición, fomentando la posesión de telares en los hogares y celebrando cada nueva prenda tejida como un acto de conexión con las materias primas, el proceso de elaboración, la paciencia y el arte del tejido.

La moda trasciende la mera materialidad de la ropa, y recae en nuestra responsabilidad reconsiderarla como un fenómeno de importancia sustancial. Más que un tema trivial, puede servir como catalizador para abordar los desafíos que enfrentamos en la era contemporánea. En última instancia, todas y todos compartimos la experiencia de tener textiles en contacto con nuestra piel, incluso en este preciso momento.

BIBLIOGRAFÍA

- CABELLO, G.; SEPÚLVEDA, M. & BRANCOLI, B. (2022). «Embodiment and fashionable colours in rock paintings of the Atacama Desert, Northern Chile». *Rock Art Research* 39(1), 52-68.
- CARREÑO, A. [ed.] (2017). *Arte/Moda: Intersecciones*. Santiago: Ediciones Departamento Artes Visuales, Universidad de Chile.
- ESCOBAR, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones de arte popular*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- GISBERT, T.; ARZE, S. & CAJÍAS, M. (1987). *Arte textil y mundo andino*.
- HOCES DE LA GUARDIA, S. & BRUGNOLI, P. (2016). *Manual de técnicas textiles andinas: representación*.
- LIPOVETSKY, G. (2013). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*.

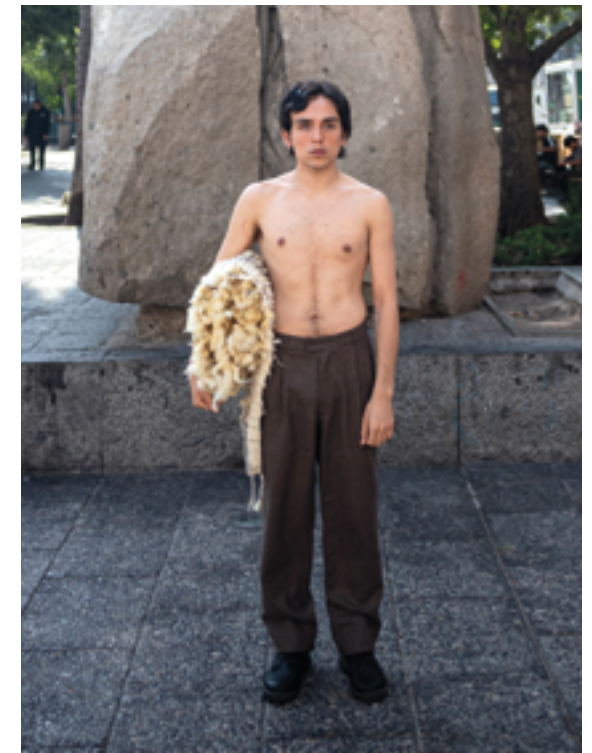
↘
[PÁGINAS SIGUIENTES]
Registro fotográfico
de performance
Cuerpos Vestidos,
realizado por Diego Argote.







JOSÉ M. PÉREZ











NACER
PARA
MORIR

POR

LIBNY LLANCAPICHUN GUEREGAT



Nacida en Osorno, territorio williche, mi familia migró a la capital en busca de trabajo, posteriormente me desplace a Valparaíso a estudiar sociología, actualmente resido en Santiago de Chile y me encuentro estudiando licenciatura en estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Soy feminista anticolonialista y activista en la Red de Mujeres Mapuche. Me interesa la naturaleza, el mar y los ríos, las artes, los textiles y la política.

ESTE ENSAYO RESPONDE a la reflexión prometida como producto final de la Beca Futuros Americanos en el Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP). Si bien, en un comienzo tuvo como objetivo pensar el tiempo indígena en relación al arte, derivó en una reflexión sobre el ejercicio museográfico, pues en él se hace presente una forma particular de entender, extender y congelar la temporalidad. Este nuevo objetivo no anula el inicial, sino más bien le proporciona otra perspectiva analítica, pues toda expresión humana, como lo es el arte, se encuentra situada en el tiempo, y en el caso del arte indígena, se encuentra re-situada, por un otro, en tiempos museales que pueden petrificar la vida indígena.

Mi reflexión ensayística se encuentra comprometida con la epistemología mapuche, y procura hacer manifiesta las tensiones que existen entre el mundo moderno y la sociedad chilena en su vinculación con ésta. Visitar un museo, y en particular uno de arte indígena, nos llenará de preguntas e inquietudes, sin embargo, cuando se pertenece a una primera nación, visitar muchas de las colecciones permanentes puede sentirse como una contusión que deviene en múltiples sentimientos.

¿Cómo no acongojarse con los *chemamull* del MCHAP? Dispuestos bajo tierra, en un ataúd mortuario donado por una minera, mirando



hacia cualquier parte, suspendidos en el aire bajo curiosos artefactos que pareciera que los amarra para no echar raíces. Dicha suspensión, es una de las formas más comunes de exhibición en todos los museos, y este ejercicio está lejos de ser azaroso, pues por una parte crea una distancia entre el objeto museográfico y su ambiente, que no se toquen, que no se afecten. Y por otra, entre el espectador, el ambiente y el objeto, pues no vaya a pensar usted que tiene posibilidad alguna de pedir restitución de un objeto de su cultura, pues el objeto museificado se encuentra expropiado, principalmente, por el Estado de Chile.

Acompañan a estas palabras una serie de fotografías, de distintos orígenes, que han sido parte de mi recorrido visual en el museo, en ellas apreciamos antiguos oficios que sostienen la vida, tan vigentes como siempre, así como también antiguas danzas e instrumentos que subsisten. Algunas de estas imágenes pudieron ser tomadas hace cientos de años o ayer, pues a pesar de los cambios en el mundo, los mapuche seguimos danzando al ritmo del *kultrun*, quien con su circularidad nos enseña sobre el orden del mundo y nuestro lugar en él, pues somos brotes de la tierra, y al igual que ella, nos vemos impactados por el paso del tiempo. Dicha afectación temporal no debe ser vista necesariamente como algo negativo, pues es parte de la naturaleza finita del cuerpo humano, afectarse es dar cuenta del tiempo, pero también transformarse con él.

Para algunos, el mundo terminó en 1492, pues todo lo que conocían se transformó de forma sangrienta. Quiero ser clara, el mundo se ha terminado más de una vez, pues lo que está muriendo o naciendo son los mundos materiales y simbólicos que creamos, hemos sobrevivido a ello. Pero, como mapuche, ¿podemos decir que nuestro tiempo se acabó?

Las personas indígenas somos herederas de conocimientos que han sido perseguidos, fetichizados y criminalizados, nuestras formas de vida subsisten y conviven con esta normalidad occidental, vamos a la *machi*, también al médico *wigka*, celebramos año nuevo, festejamos el *we tripantu*, habitamos occidente sin renunciar a ser indígenas, pues no son excluyentes, de eso se trata la tan mal entendida interculturalidad, no es un ejercicio fácil, se encuentra lleno de tensiones epistemológicas, pero no es un imposible, y hay en ello el encuentro de dos temporalidades.

Desde hace algunas décadas se ha vuelto más evidente el conflicto entre el Estado chileno y la Nación mapuche. Este fenómeno no es reciente, aunque ha adquirido mayor visibilidad debido a que las personas mapuche han logrado acceder a la educación, y con ello a las nuevas tecnologías, permitiéndoles reorganizarse entre *pu lamngen*. Hay en ello un ejercicio de reclamación de lo propio, de las tierras usurpadas, pero sobre todo de nuestra propia historia. Esto nos ha permitido mirarnos y pensarnos desde el ser mapuche, en los distintos contextos de la vida moderna, pues a diferencia de la sociedad chilena, quien ya ha determinado para sí mismos quiénes somos, cristalizando una elaborada ficción colonial, algunos seguimos construyendo y reconstruyendo dicha identidad en un contexto postcolonial y en una economía neoliberal de mercado. Entonces: ¿Quiénes son los mapuche? ¿Quiénes somos después de toda la experiencia colonial? ¿Quiénes somos a pesar de todo lo que ha sucedido? Son preguntas que, a mi juicio, debemos hacernos de forma colectiva en miras al porvenir, y a las cuales, por supuesto, no habrá una única respuesta.

El colonialismo, representado por los países y personas que han aprovechado y siguen aprovechando este sistema, ha intentado legitimar su estilo de vida como el único válido, promoviendo activamente el olvido de otras formas de vida a través de medios como la violencia, la ideología, la economía y la religión. Al presentar estos conocimientos de «otro orden» como pertenecientes únicamente al pasado, el imperialismo europeo y los nacionalismos tercermundistas han colaborado para universalizar la nación-Estado como la forma preeminente de comunidad política (Chakrabarty, 2008). Este conjunto de creencias ha dado forma a las sociedades contemporáneas, donde cualquier alternativa al orden establecido, ya sea en la familia o en la propiedad, es percibida como una amenaza que debe ser suprimida. Sin embargo, para este olvido consciente del *otro*, se han dispuesto lugares de olvido-memoria, los museos.

↖

[PÁGINAS ANTERIORES]
Imágenes consignadas
en el Archivo Audiovisual
del MCHAP y retratos
del libro *Pu Mapuche*,
fotografías de Luis Sergio.

Y aunque si bien no son los únicos, sí los más importantes; en ellos encontramos lo que debe ser preservado, lo que es digno de apreciar.

Esta selección de olvido-memoria ha sido realizada por las élites, reyes, Estados, terratenientes, pero rara vez por gente común, y más escasamente por personas indígenas, pues nosotros y los artefactos de nuestras vidas han sido situados dentro de los museos, hemos devenido objetos museográficos de arte, historia, naturaleza, etc. Esta curiosidad por el otro ha sido saciada bajo las dinámicas del poder, en donde «los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente, en su representación —política, estética— e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma.» (Didi-Huberman, 2014:11). Es decir, la interacción entre personas o comunidades no ha sido de forma horizontal, sino vertical, en ello, les indígenas hemos sido puestos dentro de las vitrinas, extintos. Nada se escribe o dice respecto a cómo hemos sido situados ahí, puesto quien nos colocó en ese lugar es nuestro propio persecutor.

Esta construcción de la imagen del indígena como un otro, y en particular del mapuche, nace con el descubrimiento de Europa, o como diría Quijano: «la primera identidad geocultural moderna y mundial fue América. Europa fue la segunda y fue constituida como consecuencia de América, no a la inversa.» (2000:801). Producto de este encuentro, es que la nacionalidad de una persona deja de ser una forma de georreferenciarla y comienza a vincularse a características fenotípicas, es decir: raza. Bajo este paradigma, es que algunos *lamngen* y hermanos de otros pueblos son secuestrados y llevados a los zoológicos humanos, exhibidos como animales-objetos, ejerciendo una de las prácticas de deshumanizaciones más brutales.

Por la misma época, la etnografía, se consolida como una de las formas más sostenidas y obscenas en el extractivismo epistémico. Metodológicamente amparada por las notas de campo y la fotografía, ésta disciplina ha hecho suya la necesidad occidental de conocer a un otro mediante la ciencia. La mayoría de las composiciones pictóricas responden a lo que el fotógrafo en cuestión cree que es natural al indígena, y me permito cuestionar si existió genuinamente una voluntad de conocer, o todo acercamiento estuvo motivado por la necesidad de capitalizar dicho encuentro. En el ejercicio de estructurar una imagen, se dispone de corporalidades, se sitúan, y estas son capturadas en las imágenes que cruzarán los ríos y océanos. Curiosa la fotografía, que, por un lado, nos permite repetir «mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente»

(Barthes, 1990:31), pero a su vez, en este devenir, el objeto fotografiado nos permite vivir una microexperiencia de muerte, pues aquel o aquella que es capturada por un lente nunca vuelve a existir de la misma manera, mucho menos en condiciones de persecución. Además, en la adhesión de una imagen al papel, hay también una forma de captura, no por la naturaleza misma de la fotografía, sino por su uso no ético, como forma de fetichización.

En este contexto de desigualdad social perpetuada por los Estados modernos, ¿dónde habitamos las y les mapuche? Históricamente, los lugares consagrados para nosotros han sido los museos o las reducciones, ambos erigen un cerco perimetral a nuestras existencias. Sin embargo, las semillas, que no saben de fronteras, han sido disgregadas por el viento, en otros casos, transportadas a la fuerza, de igual forma han cumplido con su destino, germinar, es así como hemos logrado sobrevivir al colonialismo español y chileno, viviendo en otros lugares, y mirando la vitrina del museo desde afuera. Como espectadores, observamos indumentarias que nos recuerda a *pu lamngen* que conocemos, gente que se encuentra viva, objetos que han sido sacados de una excavación bajo estrictos protocolos, pero que, por otro lado, aún podemos encontrarlos en algunas *rukas* al sur del bio-bio.

El modo en que experimentamos el mundo no es natural, está mediada por nuestro contexto histórico-político-económico-social, el tiempo no es la excepción. Cuando algunos de los países europeos inician el expansionismo colonial durante el siglo xv, imponen con violencia una comprensión del mundo de forma unidireccional, hacia adelante. Esto es ideológico, pues hay en ello una concepción antropocéntrica, que posiciona al hombre heterosexual cisgénero blanco, sobre todo, todas y todes. Situado en la cúspide del poder, todes quienes no respondamos a este tipo ideal (Weber, 2014), como un arquetipo social, nos encontramos en una posición nada ventajosa, menoscabados, pues sólo este estado de humanidad es deseable, el resto debemos esforzarnos en desprendernos de nuestros propios colores y atributos, mirar hacia adelante en un olvido absurdo. ¿Y qué tiene que ver esto con el tiempo? Pues esta idea evolucionista también es ideológica. Primero, pone a un tipo particular de hombre como centro de todo, y segundo, entiende el movimiento del mundo y lo humano unidireccionalmente, estas dos características colisionan con el pensamiento mapuche.

¿Y cómo el tiempo podría ir en otra dirección? La política y lingüista mapuche Elisa Loncon, nos dice: «en la cultura mapuche el tiempo es cíclico y está determinado por los ciclos de la naturaleza»

(2023:109), es decir, el centro no es el humano, sino la *mapu*, pues ésta al igual que el tiempo, son infinitas, no así el cuerpo humano, de naturaleza finita. De este modo, la unidireccionalidad de la temporalidad es problemática para otras formas de vida, en tanto forma impositiva, pues hay en ello un modo de ver el mundo, donde lo pasado se abandona y termina ahí, jamás lo volvemos a ver. En el caso del *kimvn* mapuche, donde la circularidad del mundo es central, nada es dejado realmente atrás, en algún punto me encontraré nuevamente con aquello que habito hoy, esto se hace explícito en la ciclicidad de las estaciones, y puede mirarse como un principio ecológico, pero es también un principio ético extensible a las relaciones humanas y la expresión de estas.

Para las personas, el tiempo es una experiencia mediada por la materialidad, por nuestros propios cuerpos, pero también por lo que nos rodea. Así mismo, la humanidad ha creado artefactos que le permiten medir y administrar su tiempo en la tierra, necesidad levantada ante la brevedad de nuestra antropocéntrica existencia en el mundo occidental. Puesto que nuestra experiencia es lo único que realmente poseemos, sólo podemos especular hipotéticamente cómo percibe el tiempo y el espacio el resto de las especies, y en esta búsqueda especulativa, siempre nos usamos a nosotros mismos como unidad de medida, construyendo todo a nuestro alrededor, en esta exploración de la propia historia es que la humanidad ha construido un relato sobre sí misma. Pero ¿qué pasa con quienes vivimos en otra historia, o entre historias? ¿O quienes producen bajo otro régimen del tiempo?

El pensador y sabio mapuche José Ñanculef, nos dice que el «catolicismo ha influido muy fuertemente en la tergiversación del sentido propio que tenemos los mapuche sobre las imágenes propias y muy especialmente en el *mapuche kimün*» (2016:78), pero también hay quienes persisten en esta sabiduría, la transmiten y procuran su proliferación. El propio lamngen Ñanculef lo hace al interior de los museos, habiendo sido curador en el mismo Museo Chileno de Arte Precolombino, pues más allá de la retórica de resistencia, lo que está sobre la mesa, es una filosofía que pone en el centro el vínculo con la *mapu*, pues aunque sea difícil de comprender para el occidental, las tierras reclamadas son esenciales, pero no solamente porque proporcionan un sustento económico, sino porque son un vínculo irremplazable.

En este sentido, Elisa Loncon reflexiona sobre una política de negacionismo contra los saberes y los conocimientos de los pueblos

racializados en Chile y América Latina, cuyos efectos construye un cisma epistémico que imposibilita reconocimientos y comprensiones profundas, un negacionismo «que no reconoce el tiempo indígena, pero más allá de esto, lo que no se reconoce son los derechos de los indígenas, su mundo, su historia y presente.» (Loncon, 2019: 77). Reconocer el tiempo indígena implica legitimar otro modo de vida, así como también otra historia. Latinoamérica, y en particular Chile, sistemáticamente ha practicado un olvido selectivo, donde una retórica colonial invisibiliza todo lo que no responde la matriz del modelo occidental europeo. El indígena es presentado como un conflicto resuelto, un estado previo, indeseado y superado, el cual sólo se visita desde la folklorización, como si el tiempo indígena ya hubiese terminado (o ha llegado a su fin) y con ello su gente. El museo juega un rol fundamental en esta forma de dominación y encapsulamiento, pues acostumbra a su público a una idea de lo indígena como algo único y extinto, pretérito, y ante esto, las legítimas demandas de los mapuche actuales pierden validez en la agenda pública, ¿cómo podría ser urgente algo que ya se encuentra muerto?

Quienes aún utilizamos nuestras vestimentas tradicionales en la ciudad, como el *tukuluwvn* en mi caso, notamos curiosas miradas, algunas con odio, otras con sorpresa. ¿Acaso las mapuche no están en el museo? ¿Acaso los que quedan no viven en el sur? En estos encuentros se hace presente la tensión entre dos mundos que conviven, reconociéndose con dificultad, y allí emerge una breve ruptura del tiempo *wingka*, pues cuando excedimos de los lugares dispuestos para nosotros, como el museo por ejemplo, se evidencia una ruptura en la linealidad temporal homogénea, puesto que les indígenas siempre hemos estado aquí, y seguiremos estando, ya que somos habitantes del mundo pasado y del mundo moderno; no hay deber alguno a renunciar, la histeria colonial por lo pureza es una necesidad ajena. La Nación mapuche siempre se ha apropiado de tecnologías que no nos son propias inicialmente, y lo hemos hecho desde que hemos tenido contacto con otras culturas, pues la naturaleza de nuestro *ngen* no radica en los artefactos que utilizamos, sino en cómo nos vinculamos.

Quizás una de las formas más evidentes de experimentar el tiempo sea mirando el reloj, sin embargo, antes de que el tiempo estuviera referenciado por este aparato, podíamos saber los momentos del día por la posición del sol; aun podemos hacerlo. De este ejercicio contemplativo derivaron numerosos descubrimientos, observar la afectación de la naturaleza es un ejercicio de apertura, por otro lado,

un reloj, nunca nos proporcionará información nueva, sólo consistencia en la misma. El tiempo ha sido una obsesión del mundo y el hombre moderno (o más bien de algunos), en virtud de la producción, pero también de la preservación, ha buscado controlarlo, medirlo, delimitarlo. El museo, como institución del mundo moderno colonial, en su voluntad conservadora, ha elaborado sistemas para ello, en donde rompe con los vínculos que sostienen un objeto con su origen, para proporcionarle otros. En esta práctica, los objetos museificados son deshumanizados, casi nada se habla de cómo fueron producidos, pareciera que fueron producto de la generación espontánea. Y mucho menos se habla y registra de cómo llegaron al museo, sabemos que la mayoría han sido donados por coleccionistas, ocultando la historia de violencia material y/o simbólica que hay en la adquisición de cultura material de los pueblos colonizados.

En última instancia, humanizar un objeto es rendir homenaje a su cultura. Un textil que surgió para acoger y cuya naturaleza, a pesar de los intentos de preservación en museos, inevitablemente mostrará su destino degradante, es la representación de un tiempo que reconoce la descomposición metabólica en la naturaleza. Nos fusionamos con ella al punto de perecer con su portador. Sin embargo, en la actualidad podemos ver diversos textiles indígenas en los museos del mundo, dispuestos en maniqués y vitrinas, donde en general se arma un holograma de lo que fue una persona, con los restos materiales de varias, en donde múltiples identidades se presentan como una ficción colonial. El caso de los metales es un poco menos evidente, pero también podemos verlos desprovistos del brillo que les otorga vida, de su olor a tierra profunda y el sonido que nace de su movimiento.

Cuando encontramos estos objetos artísticos en las vitrinas cuidadosamente montadas por los profesionales de la museografía, los hayamos higienizados, pues el museo se configura «como lugar de suspensión de los dispositivos de destinación teológico-político-social, es una institución de olvido activo, de suspensión y de puesta entre paréntesis de los efectos de dispositivo» (Deotte, 2013:286). Muchas veces es necesario proporcionar fichas técnicas al visitante, donde elocuentemente se da una breve referencia de su uso y fecha de data, aunque casi nunca son situados en un contexto ni remotamente parecido al original. Así, pocas pistas pueden dar al espectador de su uso, de las manos que le proporcionaron vida, y mucho menos de la cultura de la que son producto. Se le presenta ahistorizados, pues a pesar de que puedan referenciar técnicas y años, esto

no da cuenta del esfuerzo humano que hay en su producción, así como tampoco del recorrido que realizó para llenar una vitrina exhibidora, cuya luz casi no le toca.

A pesar de los esfuerzos tecnológicos por congelar nuestro tiempo (mapuche) mediante los objetos museificados, la naturaleza persiste en afectarlos, pues, al igual que todos, todas y todes, hemos nacido para morir, y no hay tragedia en ello. El encuentro entre dos epistemologías, una donde la muerte no es el fin, sino otra forma de existencia, y otra, que ha emprendido una batalla contra la naturaleza, produce tensión entre ambas, y postulo que es una contienda perdida, pues no hay forma humana de ganar, ya que nuestras capacidades son limitadas. Tarde o temprano, los objetos museificados se volverán polvo y tierra, están destinados a ser afectados por la infinitud del tiempo y volver a la *mapu*.

Considerando todo lo anterior, ¿cómo pensar los museos? Personalmente me siento más tentada hacia la restitución, pero también admiro formas como las del Museo de Cañete, institución que se encuentran en estrecha vinculación con la comunidad, quienes facilitan voluntariamente algunos de sus objetos e indumentarias para ser exhibidos, así mismo, pueden reclamarlos de vuelta. Pensar nuevas formas del ejercicio museográfico nos llevará a distintos caminos, donde creo, firmemente, que debe primar el diálogo, la ética y la horizontalidad. Terminó este escrito mirando unos hualles cerca de Mafil (Willimapu), los recuerdo desde que tengo memoria, me han cobijado del sol y la lluvia, ojalá algún día me entierren cerquita de uno, y alguien diga sobre mis restos: *fewla mapu getuymi*.

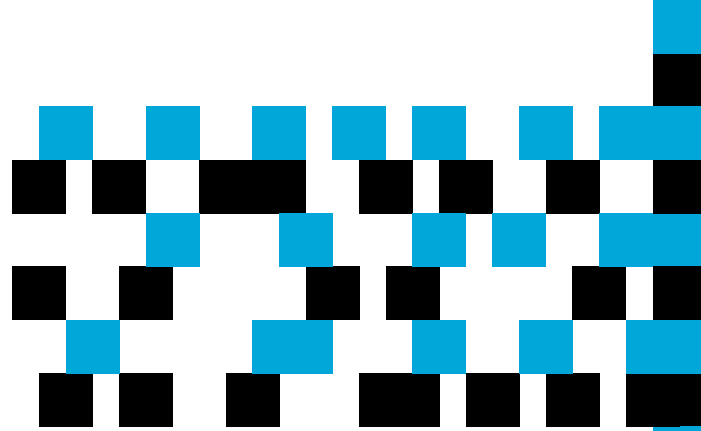
BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Editorial Paidós.
- CHAKRABARTY, D. (2008). *La postcolonialidad y el artilugio de la historia: ¿Quién habla en nombre de los pasados «indios»? En Pasados poscoloniales: colección de ensayos sobre la nueva historia y etnografía de la India*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- DEOTTE, J.-L. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

- QUIJANO, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad / descolonialidad del poder*. (pp. 777-832). Buenos Aires: CLACSO. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- LONCON ANTILEO, E. (2023). *Azmapu, aportes de la filosofía mapuche para el cuidado del lof y la madre tierra*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena.
- (2019). Una aproximación al tiempo, el pensamiento filosófico y la lengua mapuche. En *Árboles y Rizomas, Vol. I (Nº 2)*. DOI: <https://doi.org/10.35588/ayr.v1i2.4087>.
- SERGIO, L. (2017). *Pu Mapuche, fotografías de Luis Sergio*. Santiago de Chile: Editorial Gronefot.
- ÑANCULEF HUAICUINAO, J. (2016). *Tayin Mapuche Kimün, Epistemología Mapuche. Sabiduría y conocimientos*. Santiago de Chile: UChile Indígena.
- WEBER, M. (2014). *Economía y sociedad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

PASANTÍA
DE
INVESTIGACIÓN
EDUCATIVA
INTERCULTURAL

Melina Rapimán Risco
Cecilia Castillo Taucare
Camila Huenchumil Jerez
Alejandra Muñoz Codoceo



RECONSTRUCCIÓN DE UN CUERPO TEXTIL: MANIFIESTO HACIA UNA SUBJETIVIDAD ALTERNA Y ORIGINARIA

POR

MELINA RAPIMÁN RISCO

Nací en Los Andes en 1977 en plena dictadura. Mi madre es Iquiqueña, morena y crespa. Mi padre nació en Santiago y es de ascendencia mapuche. Quizá por ello me obsesiona la otredad, la gente que vive en los bordes, en los no lugares. Estudié diseño de vestuario, soy licenciada en Artes, candidata a Magister en Historia del Arte y me apasiona la docencia. Tengo una relación importante con los estados liminales y el mundo de los sueños. Mi madre se reconoce aymara-afroperuana descendiente.



INTRODUCCIÓN

EL PRESENTE DOCUMENTO tiene por objetivo ser una herramienta para repensar el mundo textil, basado en mis estudios personales como artífice, investigadora y docente. El trabajo que he mantenido en aula y que he venido realizando desde hace ya diez años, me ha permitido sistematizar lo que he aprendido de manera recíproca con mis maestras, maestros y estudiantes. Mi búsqueda siempre ha estado relacionada con los materiales y las técnicas y, al mismo tiempo, he estado buscando mi propia identidad originaria. Como muchas personas de pertenencia indígena, mi familia ha sido fruto de una diáspora que ha llevado a las siguientes generaciones a sentirse fuera de lugar, en una suerte de búsqueda infinita de identificación o de vinculación, explorando los territorios del conocimiento y las prácticas culturales de los pueblos.

Sin embargo, la visión que propongo no es, en ningún caso, romantizar el mundo originario, ni tampoco decir que las técnicas que propongo sean estáticas ni únicas, sino que, por el contrario, convocarles a tomar estas técnicas textiles provenientes del mundo andino y mapuche para innovar en las prácticas educativas. Tengo seguridad de que en ello está una de las claves del futuro, ya que los pensamientos de los pueblos originarios, además de estar vivos

en las cotidianidades de nuestra sociedad, son oportunidades centrales para remirar los desafíos del siglo XXI.

Así mismo, esta propuesta no solo busca rescatar el pensamiento originario en torno a las tecnologías textiles, sino también aportar en una comprensión no binaria, transversal, transdisciplinar y pluricultural de la producción de vestuario para el presente. Por estas razones, es que este texto no contiene información sobre iconografías o colores, pues se focaliza más en las formas; dimensión que se encuentra contenida en el vestuario y que será la protagonista de esta guía.

Hoy nos enfrentamos a una gran problemática que preocupa al mundo actual: el sobreconsumo de producción textil cuyos residuos y obsolescencia no pueden ser contenidos en un espacio físico, por tanto, se convierten en basura que deambula, conteniendo micro plásticos que consumimos de una u otra forma a través de nuestros alimentos o la piel, contaminando el planeta y afectando nuestra salud.

Frente a esto, un planteamiento fundamental en futuros artífices del diseño y el arte textil es el cambio en la mirada y la metodología en que trabajamos el material desde su génesis: saber desde dónde provienen los insumos que adquirimos, cuánta es la cantidad de residuos que generamos, qué hacemos con ellos y hacer seguimiento de la vida posterior de la producción, es decir, qué hacen las personas cuando dejan de utilizar estos productos.

No cabe duda de que el rediseño desde la mirada o desde un lugar paralelo y originario¹ es fundamental para este gran cambio. En este caso se trata de reconocer las materialidades y las tecnologías sustentables logrando que el círculo de producción afecte lo menos posible al medioambiente, proyectándolo desde una mirada intercultural y transdisciplinar.

Un acercamiento a esta manera de repensar el problema es nuestra relación con las fibras y los materiales de la confección textil que busca generar una armonía rítmica con estas materialidades, lo que se proyectará después en la forma en que nuestros

¹ Cuando decimos «originario» buscamos acentuar la larga duración de determinadas técnicas y lenguajes textiles en nuestro continente, que funden sus perspectivas en la historia profunda de América. Y, al decir «paralela», queremos decir, a su vez, que aquella hondura temporal no es pretérita, sino que ha existido permanentemente en la realidad continental, coetánea, aunque equidistante del canon eurocéntrico.

clientes se vincularán con la indumentaria, alcanzando una mirada y una manera más consciente.

Para replantear este ciclo se propone en este ensayo un cambio en la enseñanza de los oficios de la indumentaria y el trabajo fundamental de los docentes y que busca:

- 1 Generar una metodología de trabajo para docentes donde se analicen las tecnologías que se han utilizado en las prácticas textiles andino-mapuche, utilizando como eje el conocimiento de los pueblos originarios.
- 2 Conocer los distintos tipos de materiales que se utilizan en las labores textiles y cómo utilizarlas desde distintas disciplinas que tendrán relación con el arte, su historia y el diseño, poniendo énfasis en la sostenibilidad y el cuidado del medioambiente.

A través de la generación de esta metodología el alumnado aprenderá a:

- ♦ Diferenciar distintos tipos de fibras textiles.
- ♦ Generar un catastro de distintas tecnologías textiles que se utilizan en el mundo andino-mapuche.
- ♦ Entender la relación de las distintas herramientas y materiales y cómo utilizarlas para generar hilados y piezas textiles en busca de una producción cada vez más sustentable.

Como método de estudio he utilizado mi experiencia docente en diseño y propongo esta práctica como una investigación. Esto me ha llevado a plantear la elaboración de un método de trabajo colaborativo dirigido a docentes del área, para trabajar con futuros diseñadores de vestuario y artífices del área textil, proponiendo una mirada interdisciplinar e intercultural que tenga énfasis en la sostenibilidad y la búsqueda de la trazabilidad de las materialidades, creando así consciencia y responsabilidad del ciclo de creación de las piezas textiles.

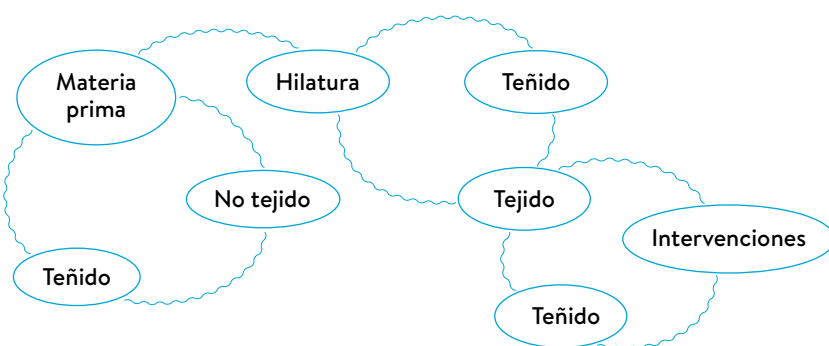
El presente trabajo ha sido generado con un carácter intercultural, puesto que se desarrolla en función al conocimiento del diseño desde la producción textil de nuestros pueblos originarios, creando a su vez una consciencia de la cosmovisión de las distintas comunidades que se estudian tanto en el mundo andino como en el mapuche. Este estudio, tendrá además un carácter interdisciplinar importantísimo, pues los contextos históricos tendrán mucha relevancia a la hora de crear nuevas materialidades, es decir, hay un énfasis en el estado del arte que pareciera estar invisibilizado en los artífices de la producción del diseño de modas, indumentaria y vestuario en general en el mundo contemporáneo.

Una parte fundamental de este conocimiento es la relación del alumnado con la tecnología y con los materiales textiles. En esto es de vital importancia la relación con la corporalidad. Hablaremos sobre la prolongación del cuerpo en las herramientas que se ocupan para el oficio textil y cómo nos acercamos así a una memoria muscular y al aprendizaje kinestésico, la armonía rítmica que ya se señaló antes. Así mismo, se cruzan los distintos imaginarios en torno a la producción y confección de origen antiguo y su relación con la tridimensionalidad de los cuerpos versus el cómo conocemos estas prendas en la exhibición museal. Desde acá se propone hablar de las distintas formas de acabados textiles y del término del ciclo textil del cual tenemos que hacernos cargo como diseñadores, esto es: la reparación o el desecho consciente de las prendas, remitiéndolo a un ciclo sostenible y sustentable.

Esta guía propone una enseñanza de la indumentaria desde lo indígena, a través de imaginarios y relatos que hablen de futuros amables y sustentables a través de seis tópicos:

- I. Materias primas
- II. Tecnologías textiles
- III. Tipología de telas
- IV. Lógicas constructivas
- V. Devenir, desuso y reparación
- VI. Patrimonio y exhibición

El sistema del textil puede presentarse en estos seis puntos, pero esto no significa que ello ocurra de manera cronológica. Debemos pensar cada momento desde una filosofía que reconoce diacronías y sincronías, tiempos yuxtapuestos donde diversas acciones pueden estar sucediendo simultáneamente y bien podrían, además, ser producidas por una sola persona o en comunidad.



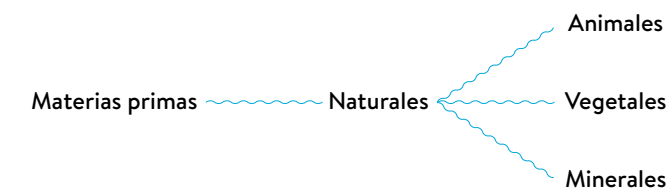
EN EL MUNDO ORIGINARIO la relación con las materias primas es fundamental. Materialidades como el algodón, la lana, los tintes están siempre relacionadas con la comunidad. Se habita, se convive, las personas se crían con estas materialidades a las que ven crecer y se establece una reciprocidad en donde cada parte contribuye con algo: yo te cuido y tú me cuidas también (Espejo, 2013). Es decir, conseguir esas materias primas depende del entorno geográfico, ecológico y social: es decir, de la existencia de un paisaje.

En el aula, ese vínculo que se construye entre las fibras textiles y el acercamiento con la comunidad no se puede reproducir, pero sí es importante tenerlo en cuenta, e intentar reconstruir el conocimiento de esas fibras y cómo se relacionan con el cuerpo. Sabemos, por ejemplo, que el algodón es una fibra transpirable y la lana, impermeable. Podemos tener en la sala de clases muestras de este tipo de fibras y hacer un reconocimiento de ellas de manera táctil para que el alumnado vaya familiarizándose con ellas.

¿Qué es una fibra textil? Son el comienzo del ciclo del vestuario y su conocimiento es importantísimo. Cuando hablamos de fibra, hablamos de los distintos filamentos que componen las materialidades y que son dables de formar hilos o telas, que se pueden tejer o unir mediante procesos físicos (roce, torsión, por mencionar algunos ejemplos) o químicos, como el hervido.

En este sentido, la enseñanza de la composición de las telas, que se puede ver en el etiquetado, es fundamental para saber: ¿Qué fibra habitamos hoy? ¿Qué es lo que decidimos comprar para llevar sobre nuestra piel?

Desde el mundo originario tendremos dos tipos principales de fibra: unas que tienen origen animal y otro vegetal. Para el mundo andino, por ejemplo, la fibra más importante será la fibra de la alpaca. Luego de la llegada de los españoles se introduce la oveja. La lana es la materia prima más sustentable. El uso de los minerales va a estar ligado a los acabados textiles como, por ejemplo, en las tintaciones o teñidos.



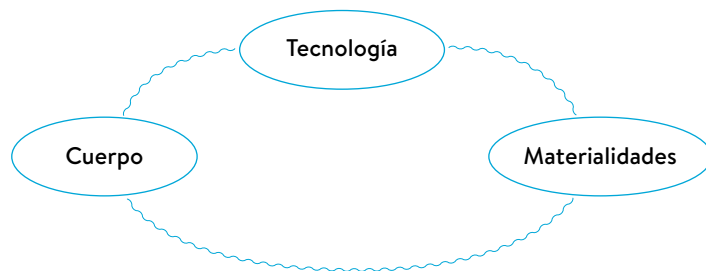
Al llegar los españoles también trajeron consigo la seda y el lino y otros materiales tintóreos que se comenzaron a trabajar en Latinoamérica. Así también, las nuevas tecnologías están experimentando sobre el uso de la fibra del plátano, las piñas y otras fibras naturales que se biodegradan, es decir, que pueden ser descompuestas por organismos vivos y que, por tanto, no perduran en el tiempo cuando son desechadas.

Es importante recordar que toda fibra es susceptible de ser hilada (y tejida) y por tanto hay mucho por conocer e innovar al respecto. Incentivar al alumnado a experimentar con diversas materialidades que respeten el medioambiente es fundamental para proyectar mentes conscientes.

II. TECNOLOGÍAS TEXTILES

CUANDO HABLAMOS DE TECNOLOGÍA, tendemos a pensar en los últimos inventos disponibles. Sin embargo, tecnología son todas aquellas herramientas que ha creado el ser humano para facilitar y sistematizar prácticas. La tecnología es una prolongación del cuerpo y por tanto del pensamiento humano. Así, existen tecnologías como la aguja, creada hace muchísimos años y cuyo inmejorable diseño no ha encontrado cambios sustanciales. Básicamente, ocupamos la misma aguja desde tiempos ancestrales.

Es importante entender que existe una relación indisoluble entre el cuerpo, la materialidad y la tecnología que no se pueden separar. Para que funcione este nexo, estos tres elementos deben conectarse rítmicamente como si fuesen una sola cosa. Cada una de estas partes tiene una función específica y puede alcanzar, si lo hacemos bien, una maximización de su rendimiento. La materialidad habla y dice qué se puede hacer con ella y cómo trabajarla y no se le puede forzar a hacer algo que no quiera/pueda hacer, porque inmediatamente esto se ve, o bien, acusa, surge la falla o el error.



→
 Porta husos con hilos y estuche para agujas. Madera y espina de cactus, caña, fibra de camélido. Arica, 900-1400 d.C. Norte de Chile. Museo Chileno de Arte Precolombino. Código: MAS-1666
 Fotografías de Nicolás Aguayo Fuenzalida.



→
 Costurero de madera y ovillos de fibra de camélido. Chancay (1100-1400 d.C.) Costa central de Perú. MCHAP. Códigos: 2336, 2976-57, 58, 59, 2333-31B y 311.
 Agujas de espina de cactus. Arica (900-1400 d.C.) MCHAP. Códigos: PE-198-3 y 199-4 (3).
 Aguja de metal. Inka. Perú. MCHAP. Código: 3282 AB.
 Fotografías de Nicolás Aguayo Fuenzalida.



Dentro de las herramientas importantes que encontramos en el mundo originario están las cardas, las agujas, el telar, entre otras. Cuando ya se conoce la materialidad se puede elegir el tipo de carda, el grosor y el largo de la aguja y, si se proyecta de manera adecuada, también sabremos qué tipo de telar se puede ocupar.

Dependiendo de si se utiliza una fibra animal o vegetal, esto va a afectar la elección del tipo de peine que se use para alisar las fibras. Si utilizamos vellón de lana, por ejemplo, se requerirá una carda que hará que la fibra se estire y quede lista para hilar. Para hilar se usará un huso o una rueca. Todo este proceso es dable de hacer en el aula y se puede realizar de manera colectiva donde algunos participantes carden y otros hilen en turnos. Esta actividad en la sala de clases es la más relevante a la

hora de conocer las fibras, pues se puede sentir, a través del cuerpo, de las yemas de los dedos, cómo es esa fibra, su tensión, su elasticidad, y, en estudiantes avezados, lograr dominar el grosor del hilo.

Estos hilos se pueden torcer juntos para que las fibras se vayan relajando, pero al mismo tiempo van teniendo cada vez más fuerza en la medida que se agregan más hilos. Para que la fibra se relaje se debe tener conciencia de hacia dónde se hila, hacia la derecha

en S o hacia la izquierda en Z. Por ejemplo, si se tuerce una sola hebra en S, al hilarla junto a otras, podría hacerse en Z para que el hilo no se sobre tuerza y pierda tensión. En los pueblos andinos existe una tendencia a hilar en S, pues a veces hilar en Z es utilizado en momentos relacionados con la muerte y el camino hacia otro lugar, así se pone de manifiesto que el espíritu de las personas no regrese (Harris, 2012). Sin embargo, no se da de la misma manera en el mundo mapuche.

Es importante entender que todas estas actividades pueden causar algún tipo de frustración en quienes las desarrollan por primera vez. A diferencia del trabajo en comunidades, las nuevas generaciones, más amigas de la inmediatez, no acostumbran a relacionarse de esta forma con las materialidades. Se debe comprender que el error es parte del conocimiento y este avance, a su vez, debe ser gradual.

El artífice tiene una relación kinestésica con los materiales, esto quiere decir que une la producción material con el sentir físico y espiritual, donde se mezcla lo animado y lo inanimado en la experiencia mágica del taller o de la comunidad que trabaja colectivamente. Hay entonces un flujo entre lugares, objetos, materiales y personas, que se interrelacionan e influyen entre sí.

El espacio del artífice es, entonces, un espacio liminal, es decir, un lugar donde la materia entra siendo fibras sueltas y luego serán transformadas a través de la sinergia entre el flujo de los factores antes mencionados. La materia, el objeto, sale de este proceso como un algo con agencia, con espíritu propio, es decir, un otro sujeto.

III. TIPOLOGÍA DE TELAS

SE DEFINE TELA como una estructura laminar flexible, que resulta de la unión de hilos o fibras entrelazados o unidos de manera manual o mecánica, ordenada o desordenadamente. Dependiendo de cómo hayan sido unidos estos hilos o fibras, se pueden dividir en distintos tipos de tejidos. El tejido de punto es una tela que está hecha de un solo hilo, la urdimbre, y que va creciendo a través de ondas, lo que le otorga elasticidad. No así, el tejido plano que está hecho tanto por trama y urdimbre y que solo tiene un ancho y un alto y que no cede, es rígido. Sin embargo, al trabajar el tejido plano al sesgo, es decir, en 45 grados, se torna elástico. En otro caso, quizá menos visto en la vestimenta de comunidades originaras de Latinoamérica, se encuentra una tela no tejida, donde las fibras se unen a través del roce. A esta última manera de unir las fibras también se le llama fieltro.

Una vez terminada la tela, es decir nacido el textil, ya está dispuesta para pasar a otros procesos como los acabados (tinciones, almidonados) y distintos tipos de terminaciones. Algunos también pueden ser intervenidos con borlas o bordados, por ejemplo. Todas estas intervenciones no solo añaden alguna característica

→
Telar de trama
y urdimbre.



que el textil original no tiene (color, rigidez, belleza estética), sino que también suman información relevante que habla de ciertas particularidades respecto del uso que se le va a dar a este textil: un bolso, un contenedor de alimentos, una chuspa, etc. Puesto que, como ya hemos dicho anteriormente, tanto el vestuario como el accesorio están condicionados y, a la vez, condicionan a la comunidad.

Todo lo anterior, los acabados y las intervenciones, además de la cantidad de hilos con los que se fabrica el textil, otorgan una tridimensionalidad a la tela. La tela respira, se debe dejar aire entre la trama y la urdimbre para otorgarle la flexibilidad suficiente para que luego pueda habitar un cuerpo o que un cuerpo pueda habitar dicha tela.

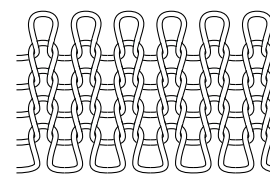


Esta tarea del ciclo textil también se puede reproducir en el aula realizando muestras de tipologías de telas. Esto ayuda a que el alumando se familiarice con el entrelazado de los hilos y luego pueda experimentar desde el conocimiento que obtiene de estas técnicas. Hay múltiples maneras de entrelazar estos hilos y para ello recomiendo visitar el Manual de técnicas textiles andinas de Soledad Hoces de la Guardia y Paulina Brugnoli que han realizado una contundente investigación sobre estas representaciones (Hoces de la Guardia & Brugnoli, 2016).

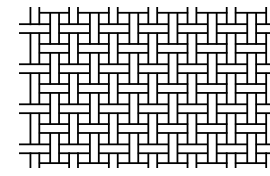
IV. LÓGICAS CONSTRUCTIVAS

EL VESTUARIO ES UN LUGAR construido como un sistema. Estas construcciones se crean desde su origen pensando en la funcionalidad de las prendas, puesto que en el mundo originario no existe el descarte. Se proyecta desde un inicio como una vestimenta y entonces se piensa en el color y el diseño, la tela se construye para este uso. Este puede ser adaptado/proyectado en el cuerpo de tres maneras:

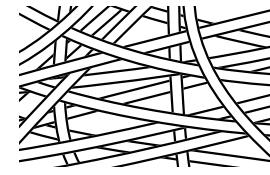
Tipos de tejidos ↓



Punto



Plano



No tejidos

1. Como un envolvente, sin costuras, enganchado a través de *tupus* y cintos.
2. Cerrado con costuras a los lados o al centro, con o sin añadidura de mangas.
3. Construido con forma previa. Puede ser sin costuras (dándoles forma solo en el telar) o con costuras (dando forma a través de cortes y pinzas).



← ↶ ↑

Ilustraciones 1, 2, 3.

1. Envolvente.
2. Cerrado con costura a los lados y abierto en el cuello.
3. Ajustado al cuerpo.

Una vez que nace el textil que será usado como indumentaria, el vestido es a la vez sujeto y hábitat. Es sujeto en la medida en que se mueve con la persona que lo porta y le da agencia. Lo que usamos sobre nuestro cuerpo, como extensión, como una segunda piel, determina nuestra propia personalidad y la manera en que nos comportaremos en la sociedad. No es lo mismo salir con tacones que con zapatillas. No es lo mismo salir con chaqueta de cuero que con un blazer de oficina. La prenda determina y está determinada a su vez, por una ocasión de uso y/o estado del clima entre otros factores.

Es hábitat, puesto que la persona entra en una vestimenta y encaja, vive ahí. El vestuario debe ser para esa persona un lugar cómodo donde estar y ser. Aquí, el porte, la talla, es decir, la escala va a cumplir un papel importante, puesto que, así como es incómodo vivir dentro de un atuendo que te aprieta y te daña, también será incómodo habitar una vestimenta demasiado holgada y en que el exceso de tela sea una molestia. Una parte importante de la agencia que tienen las personas sobre sí mismas es poder decidir para vestir cómodamente.

En ese sentido, la indumentaria es un lugar liminal de transmutación, donde las personas pueden encontrar distintos recursos para ocupar un espacio en la comunidad, distinguirse en sus distintos roles sociales y comunicarse dependiendo de un contexto y una ocasión. El vestido en ningún caso es un disfraz, sino una prolongación de nuestra personalidad.

La vestimenta acompaña, cuida y protege y cuando se agota por el uso, se repara. El textil no se descarta, puesto que hay una relación íntima con el cuerpo de reciprocidad y cuidado mutuo. Para habitar este lugar que es el cuerpo vestido, no solo debe existir aire entre la trama y la urdimbre, sino que también debe haber aire entre el cuerpo y la indumentaria.

Este cuerpo textil se comunica con la comunidad a través de la forma, el color y la iconografía. Cada comunidad o territorio hablará a través de la vestimenta de manera distinta y solo las personas avezadas en ese lenguaje podrán acceder a ese conocimiento.

Una propuesta que da resultado con estudiantes es la realización de una prenda o accesorio simple, tejido en telar, y cuya evaluación será la portabilidad de este, es decir, que sea una prenda cómoda para ser usada sobre un cuerpo real.

V. DEVENIR, DESUSO Y REPARACIONES

A PESAR DE ESTAR ampliamente estudiado no se puede dejar de recordar por qué nos vestimos o por qué usamos cierta vestimenta. Cuando hablamos de indumentaria, hablamos de todo lo que usamos como prolongación de nuestro cuerpo. No solo el vestido mismo, sino también los accesorios, las joyas, los tatuajes, los perfumes, los peinados. El uso de estas prendas o actividades relacionadas con el cuerpo tiene correspondencia con distintos tópicos: salud, producción textil, creencias religiosas, situación social, estética, paisaje, etc.

Esto quiere decir que todas las personas, aunque no se lo propongan o no lo quieran, inevitablemente se relacionan con el vestir. Es por eso por lo que en este ciclo de la indumentaria es importante ser conscientes, tanto como creadores, artífices o como consumidores y usuarios, de las implicancias y consecuencias que esto tiene para nuestros propios cuerpos y también para el medioambiente.

Así como nos preocupamos de cuál es el origen de las fibras, telas y/o vestimenta que compramos, no es menos importante pensar en

el desuso de ellas. Esto es impensable desde el punto de vista del mundo originario puesto que, como vimos anteriormente, la relación con la vestimenta es distinta y entonces, ¿por qué dejamos de usar las prendas de vestuario? Varias respuestas se agolpan. Podríamos resumirlas en:

- * **Desgaste por uso.** La prenda puede resultar dañada por factores como una mala factura en las uniones, roce constante de la tela con el cuerpo o por su relación con otras tecnologías o accesorios.
- * **Transformación de los cuerpos.** Las corporalidades mutan, no siempre son las mismas, y esto depende de una multiplicidad de hechos: la edad es un elemento muy importante y que requiere, indudablemente, de cambio de escala del vestuario.
- * **Cambio en el rol social.** Pasar, por ejemplo, de la niñez a la adultez o tener un rol político y/o espiritual o profesional en la comunidad determinará una nueva forma de vestir. Así también, de manera recíproca, la indumentaria puede modificar los cuerpos, apretando en unos lugares, holgando otros, condicionándonos con ciertas prácticas que amoldan los cuerpos en virtud de lo que es socialmente esperado.

En este contexto, la reparación de las prendas es un espacio que hay que relevar otra vez. La no reparación y el descarte son prácticas relativamente nuevas y que tienen relación con el mundo desechable que comenzó a aparecer junto al plástico, es decir, hace casi 100 años con el descubrimiento del Nylon en 1933.

Al dejar de usar las prendas existen varias opciones antes de que se conviertan en basura, sin embargo, la primera razón para deshacernos de un vestuario es la inexistencia de un vínculo con la prenda. Un ejemplo claro de ello es la industria del *retail* en un primer día de lanzamiento de temporada. Allí se puede ver mucha ropa nueva, serializada y amontonada, incluso en el piso. Cuando una comunidad está vinculada a los procesos de creación textil estas cosas no suceden, puesto que existe una interdependencia y un consumo consciente con las prendas. Cuando los artífices se encuentran lejos y no individualizados, son invisibles a los ojos de las personas y las prendas pierden agencia.

Antes de pensar en por qué reparar las prendas, debemos fijarnos en qué estamos comprando, es decir, poner atención en las etiquetas. De las llamadas etiquetas de composición y cuidado podemos obtener mucha información de la prenda: el nombre de la marca, la talla, la composición de la tela (qué fibras se usaron en los hilos), el origen de esta y cómo cuidar la vestimenta y prolongar su

vida útil (lavados y planchados de acuerdo con la fibra). Desde este lugar ya podemos actuar.

Aun así, las prendas pueden desgarrarse o descocerse. En el mundo originario esas reparaciones no se esconden, sino que se hacen reforzando la idea de un espacio-tiempo. Esto es respetado, pues es el espacio-tiempo en el que se construyó la prenda, pero también se respeta el espacio-tiempo en que esta se quebró y fue reparada y, por tanto, cada una de estas cicatrices tiene una manera, un material y un color diferente al original, otorgándole nuevas oportunidades de vida, volviéndolas heredables.

Para accionar esta relación vinculante con la indumentaria se puede pedir a los estudiantes que traigan una prenda en desuso o dañada para así proceder a intervenirla o repararla de manera libre y creativa.

VI. PATRIMONIO Y EXHIBICIÓN

LUEGO DE DESCUBRIR el ciclo del textil desde la fibra en bruto hasta la terminación de la prenda y su posterior desuso encontraremos un espacio de exhibición de ciertas piezas, se trata de los museos. Un museo es un lugar de proyección de nuestras propias culturas, indumentarias y tecnologías, es decir, nuestro patrimonio. Es bastante reciente el fenómeno de exponer un vestido tal como se hace con una obra artística, sobre todo si se trata de algo que fue construido para llevarse en una ocasión de uso específica, pero que va obteniendo un valor histórico, porque cuenta una historia que se puede desentrañar y de ahí su inclusión en el espacio museal.

Con las piezas más antiguas pertenecientes a una época precolumbina, por ejemplo, no sucede lo mismo respecto de su exhibición, puesto que, dada su antigüedad, se presentan como piezas arqueológicas que transmiten belleza, pero no así la ergometría, el movimiento, la caída de la prenda o el lugar que representan en relación con el cuerpo real que utilizó dicha prenda. La indumentaria es un dispositivo que solo se gatilla cuando se usa, por tanto, así, exhibida como un objeto pierde su agencia, pero obtiene otra otorgada por la disposición de las luces que la rodean, su puesta en escena sobre un plinto, dentro de una vitrina para ser admirada, etc.

La vestimenta fuera del cuerpo, exhibida en un museo genera un nuevo imaginario. Ya no es una pieza que representa la personalidad

de un individuo, un sujeto con poder, sino que su función se amplía, pues ahora representa a una cultura que se amplifica a toda una sociedad. La prenda se convierte así en una sinécdoque, una parte por el todo.

Quizá estemos asistiendo a un cambio en la forma de mirar el vestuario y las tecnologías asociadas a él y pensar cuál es el lugar de ellas dentro de un museo, preguntándonos también cuáles serían las mejores formas de representación de los cuerpos textiles. La exhibición de la pieza en sí no basta. Quizá sirva para admirarla técnicamente y comprender la belleza de un *unku* estirado, por ejemplo, pero eso no es todo lo que la pieza puede entregarnos, ya que, como se dijo, perdemos la caída de las telas, la relación que tiene con una piel y el impacto que se da en el deambular del sujeto textil.

Por el momento, y mientras solucionamos estos cuestionamientos luego de comprender todo este ciclo textil, salimos del aula después de haber experimentado tocando, conociendo las telas y luego de haber transitado en el espacio liminal que vivimos como artífices en un taller, es fundamental continuar con la visita al museo. El alumnado podrá entender allí de mejor manera lo que ve en la exhibición, puesto que ya habrá experimentado un primer acercamiento consciente del sistema textil.

CONCLUSIONES

LA EDUCACIÓN HA CAMBIADO mucho en los últimos 30 años y de manera especial en Chile, sobre todo desde el retorno de la democracia hasta el presente. Los cambios han ocurrido de manera veloz, mucho más acelerada de lo que el Estado y las instituciones se han podido hacer cargo. Algunos hitos importantes son la llegada masiva de internet y la consecuente portabilidad a través de gadgets y diversos aparatos digitales. Al arribar la pandemia, se extendió el uso de tecnologías preexistentes, pero que no habían conseguido uso masivo como las plataformas de reuniones en línea y que permitieron la educación telemática. Ante esta avalancha de posibilidades



↑ ↗
Unku reparado en contexto de uso. Área Surandina (1100-1470 d.C.). Museo Chileno de Arte Precolombino. Código: MAS-3423. Fotografía en el contexto de la exposición *Quiebres y Reparaciones*.

el contenido gratuito creció exponencialmente, llenando de desafíos a la educación tradicional. No solo por la implementación de estas incipientes tecnologías, sino porque nos encontramos con nuevos tipos de estudiantes que comenzaron a utilizar estas herramientas. A esto, debemos agregar el gran desarrollo que está teniendo hoy la Inteligencia Artificial (IA) como una desafiante posibilidad que se debe aprender a utilizar para evitar prácticas que debiliten los procesos educativos, laborales y los derechos de autor ganados durante el siglo xx.

Frente a esta problemática, tanto las instituciones como los docentes hemos debido aprender rápida, y a ratos caóticamente, a comunicarnos con el mundo estudiantil, lo que, entre fracasos y aciertos, ha venido conformando un enorme desafío de coordinación entre saberes y tecnologías, posibilidades y desarrollos. ¿cómo enfrentar esta vorágine de conocimiento para formar egresados íntegros e integrales desde nuestras instituciones?

Desde mi área de trabajo, el diseño, el arte y los estudios de la imagen, me parece fundamental el comprender a cabalidad el trabajo que existe bajo cada imagen-obra-producto para darnos cuenta del valor que subyace detrás de cada una de ellas. Es así como, por ejemplo, ya en la primera década del siglo xxi, las grandes casas de moda han transparentado el trabajo manual que se hace en los talleres de confección, mostrándonos cada detalle: desde el cómo se fabrican las telas, hasta el *packaging*, o el *making off* de las pasarelas.

Esta forma de acercamiento a las materialidades es fundamental para el entendimiento de cómo se configuran los ciclos productivos y de servicios. El conocimiento y la transparencia de estas relaciones acercan a los usuarios-espectadores y crean un presente más pausado que invita a la contemplación y a una deseable reflexión. Pero ¿cómo traspasar esa manera desacelerada y consciente de trabajo?

Una herramienta fundamental que se está trabajando hace ya algunos años y que he seguido personalmente desde mi propia creación, y que he propuesto en el texto precedente, es la investigación a través de la práctica. Este enfoque, planteado por María José

Contreras Lorenzini en «La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana» (Contreras Lorenzini, 2013), reconoce la labor kinestésica como otra manera de aprendizaje que debe asociarse a la lectura académica de los alumnos, incrementando así su relación, no solo con su propia obra o creación como artífices o diseñadores, si no también sensibilizándoles para descubrir a otros creadores, generando así una red interdisciplinar de conocimientos que constituya un valor fundamental para la nueva generación que buscamos formar.

El desafío no radica únicamente en entregar un tipo de conocimiento, debemos sumar a ello el cómo el estudiantado accede a dicho saber, fomentando a su vez el autoconocimiento a través de las herramientas que pueden encontrar en la red o en la IA y que pueden contribuir en la autonomía del aprendizaje. Como docentes debemos ser capaces de convertirnos en guías de estas investigaciones personales, incorporando los conocimientos y herramientas previas que poseemos y cuya experticia interdisciplinar es fundamental para reconocer los saberes ancestrales.

Al mismo tiempo, y no menos importante, es la investigación a través de la práctica que puede acercar a los alumnos al mundo originario. Lugar donde podemos encontrar respuesta a muchas de las preguntas que nos hacemos en la actualidad. No hay que olvidar que la cultura de los pueblos originarios está viva y que no solo debemos ir a buscarla fuera, porque esas culturas no nos son ajenas, pues de un modo u otro, también formamos parte de ellas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO LINCOPI, C. & AMSTRONG BRUZZONE, F. (2023). *Quiebres y reparaciones*. Santiago: Museo de Arte Precolombino.
- BURGER, R. (1992). *Chavin and the origins of the Andean civilization*. London: Thames and Hudson.
- CALIBÁN CATRILEO, A. (2019). *Awkan epupillan mew. Dos espíritus en divergencia*. Santiago: Pehuén.
- CONTRERAS LORENZINI, M. J. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poesis* 21-22, 71-86.
- CUMMINS, T. (2018). Arte incaico. En SHIMADA, I. *El imperio Inca* (pp. 344-414). Lima: Fondo Editorial PUCP.

- CURAUQUEO LONCÓN, M. T. (2002). Nací para ser tejedora. En ALDUNATE, C. & LIENLAF, L. E. *Voces Mapuches. Mapuche dungu* (pp. 59-81). Santiago: Museo de Arte Precolombino.
- DEAN, C. (2014). Reviewing Representation: The Subject-object in Pre-Hispanic and Colonial Inka Visual Culture. *Colonial Review*.
- DUSSEL, E. (2011). *Filosofía de la liberación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- ESCOBAR, T. (2021). *Aura latente. Estética. Ética. Política. Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- ESPEJO, E. (2013). *Yanak uywana. La crianza mutua de la artes*. La Paz: PCP - Programa Cultura Política.
- ESPEJO, E. & ARNOLD, D. (2013). *El textil tridimensional la naturaleza del tejido como sujeto y objeto*. La Paz: ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- GELL, A. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. SB Editorial.
- GOLTE, J. (2009). *Moche cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- GRUZINSKI, S. (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
- HARAWAY, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- HARRIS, O. (2012). The dead and the devils among the Bolivian Laymi. En BLOCH, M. & PARRY, J. *Death and the Regeneration of Life* (pp. 45-73). Cambridge: Cambridge University Press.
- HOCES DE LA GUARDIA, S. & BRUGNOLI, P. (2016). *Manual de técnicas textiles andinas. Representación*. Santiago: Ocho Libros.
- HOLLEN, N. (2012). *Introducción a los textiles*. México: Editorial Limusa.
- JANUSEK, J. W. (2005). Patios hundidos, encuentros rituales y el auge de Tiwanaku como centro religioso panregional. Perú.
- ROJAS MIX, M. (2015). *América imaginaria*. Santiago: Pehuén.
- SANTANA, N. (2006). El ecofeminismo latinoamericano. Las mujeres y la naturaleza como símbolos. *Cifra Nueva* n° 11, 37-46.
- SOSA, E. (2009). La otredad: una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo. *Letras* Vol 51, n° 80, 349-372.
- VIAU-COURVILLE, M. (2004). Spatial Configuration in Tiwanaku Art: A Review of Stone Carved Imagery and Staff Gods. *Boletín Museo Chileno de Arte Precolombino* 19, 19-28.
- WEISMANDEL, M. (2013). Inhuman eyes: Looking at Chavin De Huantar. *Relational Archaeologies: Humans, Animals, Things*, 21-41.

ENTRE EL SOL Y LA LUNA: LA COSMOVISIÓN AYMARA Y SU RELEVANCIA INTERCULTURAL EN CHILE

POR

CECILIA CASTILLO TAUCARE

Soy una mujer Aymara a la que le apasiona la naturaleza y sobre todo el amor por el cielo, que me fue enseñado por mi abuela. Es por ello por lo que me capacité en Astronomía, en diplomado en gestión cultural y patrimonial para demostrar que nuestros abuelos poseen un conocimiento valioso, que tienen mucho que enseñarnos en este mundo en el cual se nos olvidó el *Sinti Pacha* (sentir con pasión), un concepto que ellos llevan en su conexión con el cosmos.



INTRODUCCIÓN

EN EL VASTO TERRITORIO de los Andes, se encuentra arraigada una cosmovisión ancestral que ha perdurado a lo largo de los siglos, moldeando la forma en que las comunidades indígenas interpretan y se relacionan con el mundo que los rodea. En el corazón de esta cosmovisión aymara se encuentra una profunda reverencia por los elementos naturales, especialmente el Sol y la Luna, cuya influencia se entrelaza con cada aspecto de la vida cotidiana y las tradiciones ceremoniales de estas comunidades.

La noción fundamental de complementariedad de polos opuestos y dualidad impregna la visión del mundo aymara, donde cada elemento encuentra su contraparte complementaria y donde no existe conflicto, sino más bien un equilibrio armonioso que se busca constantemente. Desde tiempos remotos, las comunidades originarias han observado y honrado el ciclo del Sol y la Luna, reconociendo en ellos la fuente de vida, fertilidad y orientación espiritual.

A través de la observación cuidadosa de los fenómenos celestiales y la interpretación de las señales naturales, las comunidades aymara han forjado una conexión íntima con el universo, percibiéndolo como un entorno vivo y sagrado donde todo está interconectado. Esta visión holística se refleja en su relación con el Sol y la Luna, a quienes consideran deidades centrales en su cosmología,

venerándolos a través de ceremonias y rituales que honran su papel vital en la generación de vida y el ciclo natural del mundo andino.

En este contexto, este texto se adentra en un análisis detallado y enriquecedor de la cosmovisión aymara, explorando la profunda relación entre el Sol, la Luna y las comunidades indígenas de la Quebrada de Tarapacá. A través de relatos orales, testimonios de ancianos, análisis arqueológicos y la observación de prácticas ceremoniales, se busca comprender la importancia y el significado de estos elementos naturales en la vida y la identidad de las comunidades andinas, así como su integración en la arquitectura y el arte colonial. En última instancia, este texto aspira a ofrecer una mirada completa y respetuosa a una tradición milenaria que sigue vibrando en el corazón de los Andes.

EL SOL COMO DADOR DE VIDA

«Sin tatita Sol, no se podría tener vida hija»

DESDE TIEMPOS INMEMORIALES, nuestros pueblos originarios han observado e interpretado el cielo teniendo en cuenta sus pequeños signos naturales, para prever el futuro; observar ciertas constelaciones y hasta las manchas oscuras que hay en el río del cielo, como parte de una compleja cosmovisión cuyo núcleo fundamental es el equilibrio que da cuenta de un conocimiento que ha sido transmitido en la oralidad y en la práctica por milenios.

El ser andino ve el universo lleno de vida ya que todo es sagrado, en esta totalidad, lo que observa en la tierra, lo observa en el cielo, es su reflejo, por ello, es importante cuidarlo, honrarlo y quererlo.

TATA INTI / WILLKA TATA

En la cosmovisión andina, el Sol ocupa un lugar central como deidad, siendo considerado el padre que provee el calor vital necesario para la vida en la tierra. Es percibido como el fecundador de *Pachamama*, la Madre Tierra, a través de sus rayos. Los rayos solares, conocidos como «*lupi*» en aymara, desempeñan un papel crucial, ya que son responsables de la fertilidad de la tierra, transmitiendo su energía para impulsar los procesos agrícolas.

Tata Inti, o *Willka Tata*, padre Sol, junto con *Pachamama*, son vistos como creadores de vida. Una vez que la semilla es plantada

→

Atardecer en San
Pedro de Atacama,
Foto: C. Castillo
(2024)



en la tierra, es el Sol quien la hace germinar. Sin embargo, se reconoce la importancia del agua, ya que *Mama Uma*, o la madre agua, también es sagrada y provee de vitalidad a la tierra, agua que brota de los cerros sagrados. Los ancianos y ancianas de la comunidad tenían un profundo entendimiento de este equilibrio y podían interpretar las señales del cielo para asegurar su supervivencia, especialmente cuando el Sol se aproximaba o se alejaba, indicando el cambio de estaciones y la llegada del frío.

Testimonios como el de Don Paulino Mamani, fabriquero de la Iglesia del pueblo de Sotoca, resaltan la conexión íntima entre el ser humano y el Sol. Él expresa cómo se siente reconfortado y calentado por los rayos del Sol, reconociendo su importancia vital para la vida y el crecimiento de las cosechas.

«Sin tatita Sol, no se podría tener vida hija, viviríamos en la oscuridad, no crecería nada, nada [...] Yo cuando tengo frío me siento afuera, para que el Sol me caliente [...] él me abriga, no me duelen mis huesos.» (Relato de Don Paulino Mamani del pueblo de Sotoca, conversación personal durante el año 2012)

Según las narrativas transmitidas por los abuelos, el Sol llegó después de la Luna, considerada como el astro femenino que iluminaba las noches. Se relata una historia sobre los «gentiles» o «jintili», ancestros que habitaban en zonas altas y sembraban bajo la luz de la Luna. Sin embargo, un error en la predicción de un sabio llevó al Sol a salir por el este, quemando a los gentiles y dejando sus almas en los lugares que habitaban (gentilares). Estas almas, consideradas no benevolentes debido a su trágico destino, pueden influir en el clima y causar enfermedades si sus lugares de descanso son perturbados.

El Sol, representado como un astro masculino, es considerado el compañero eterno de la Luna y juntos engendraron a las demás estrellas. Todos estos elementos son percibidos como seres vivos con espíritu, y se busca mantener una armonía con ellos a través de

ceremonias realizadas durante el año para honrar y cumplir con las costumbres, así como para mostrar respeto hacia Pachamama, los santos patronos y los *mallkus* y *t'allas* sagrados, que son los espíritus asociadas a las montañas.

WILKA KUTI, el retorno del Sol

La cosmovisión aymara se basa en la complementariedad de polos opuestos y la dualidad, esto quiere decir que cada elemento tiene su opuesto complementario, con el que no se encuentra en conflicto, sino en la búsqueda del equilibrio: frío-calor, Sol-Luna, día-noche, etc.

Tata Inti o Willka Tata, ocupa un lugar central como deidad en el mundo andino, lo cual se refleja en la celebración del año nuevo andino, también conocido como *Mara t'aga* (un nuevo ciclo) o *Willka kuti* (retorno del Sol).

En sus diferentes acepciones en lengua aymara, esta festividad marca el cambio de ciclo anual y está arraigada en un ritual agro-astronómico que coincide con el cambio estacional del solsticio de invierno, el 21 de junio. En este día se experimenta la noche más larga y fría del año, simbolizando el fin y el inicio de un nuevo período.

La comunidad se prepara con anticipación. Durante la noche anterior, los ancianos comparten historias y reflexiones sobre el año que ha transcurrido, mientras se preparan mesas y alimentos tradicionales como sopapillas y calapurca. Al amanecer, todos se dirigen al cerro para esperar el regreso del Sol. Cuando los primeros rayos aparecen en el horizonte, la gente levanta las manos en señal de recibir la primera energía y las bendiciones que acompañarán al nuevo año.

El *Machaq Mara* marca el inicio del nuevo ciclo ritual. El Sol es observado por los comuneros del pueblo como si estuviera quieto, esto se extiende aproximadamente del 21 al 24 de junio. Luego de este tiempo, se observa cómo el Sol comienza su trayectoria ascendente, avanzando lentamente en lo que se conoce como el «camino del gallo».

INTI JIWAÑA o muerte del Sol

En el mundo aymara, la capacidad de prever eclipses, conocidos como Inti Jiwaña, era crucial para los ancianos y ancianas de la comunidad. Sin la presencia de un sabio conocedor del cielo, un yatiri, enfrentaban estos fenómenos con acciones rápidas para asistir al Sol.



←
Machaq Mara,
Norte de Chile,
Sotoca, Tarapacá,
Municipalidad de
Huara. Fotografía:
Briceño, A. (2023).

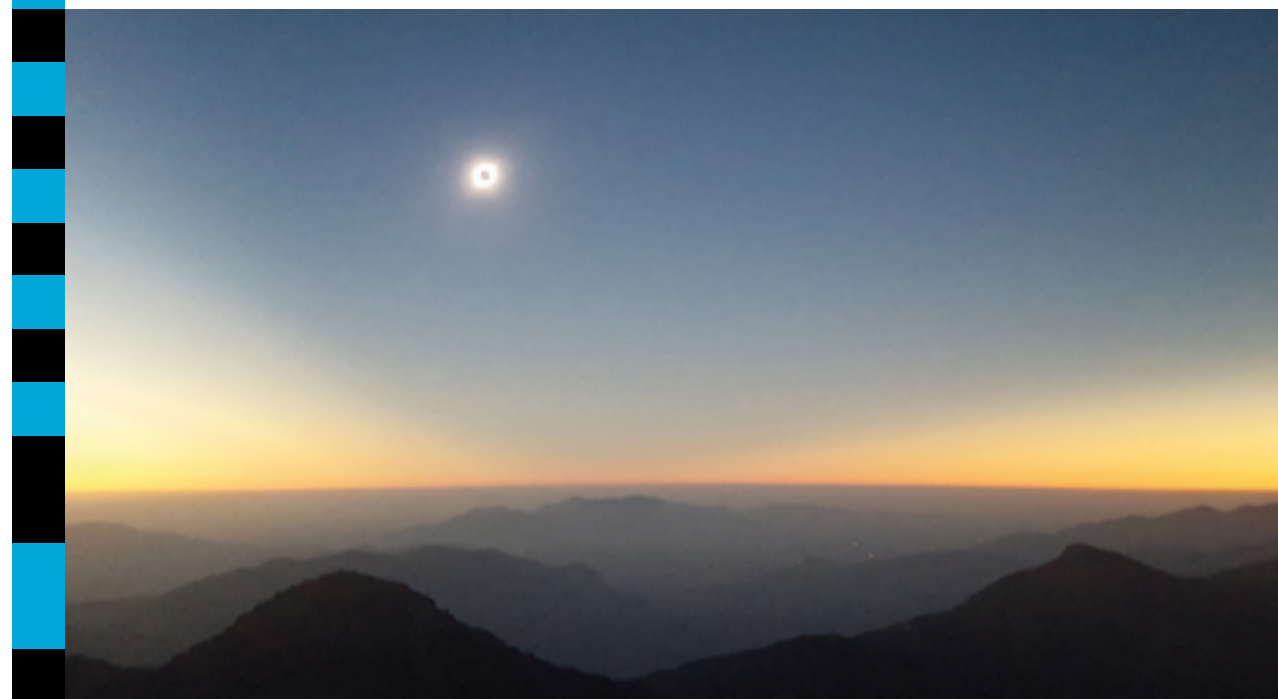
Recurrían a métodos como hacer ladrar a los perros para despertar al Sol, colocar lavatorios con agua para que se reflejara, y encender paja y leña para proporcionarle calor.

La abuelita Natalia Caquisane del pueblo de Sotoca, en la Quebrada de Tarapacá, compartió su preocupación en torno a la posibilidad de que el Sol dejara de calentar o muriera. Reconoció la importancia vital del Sol como dador de vida en la Pachamama, la madre tierra, y abogó por tomar medidas para ayudarlo a recuperar fuerzas y vencer la oscuridad.

«Ay mamita, ¿qué pasaría si tata Inti dejara de calentar, si se duerme o se muere!? [...] no habría más día, no podríamos sembrar, nuestros animalitos se dormirían o peor aún, no podrían criar bien a sus crías [...] hay que ayudar a tata Inti, hay que prender fuego pa' que se caliente y recupere fuerza y le gane a la oscuridad [...] hay que meter harta bulla pa' que despierte.» (Relato de abuelita Natalia Caquisane del pueblo de Sotoca, conversación personal realizada en la Quebrada de Tarapacá durante el año 2011)

Esta comprensión de la importancia del Sol generaba una actitud de profundo respeto hacia él, así como hacia la Pachamama, la Luna, las estrellas y otros elementos considerados sagrados en las comunidades aymaras. En las comunidades quechuas, los eclipses eran conocidos como *intiwañuy*, que significa muerte del Sol.

→
Eclipse, cuarta región,
Norte de Chile.
Fotografía: Tabilo, R.
(2019).



Los relatos orales e históricos de los pueblos andinos corroboran el temor que provoca la muerte del Sol en estas comunidades. En la Quebrada de Tarapacá, se han vivido eclipses que han reforzado este temor. Por ejemplo, el relato de Pedro Pizarro, cronista español y primo hermano del Marqués Francisco Pizarro, quien participó activamente en la conquista y quien poseía una encomienda en esa región y explotaba minas cerca del cerro Huantajaya, menciona un episodio en el que un temblor de tierra y un eclipse de Sol fueron interpretados como señales de desaprobación de los dioses, todo esto durante la segunda mitad del siglo XVI. Los caciques, temerosos, se negaron a revelar información sobre una mina de oro, considerándolo un castigo divino. Así lo señala la historiadora Maria Gavira Márquez, señalado:

«después del esfuerzo por convencer a los caciques, y cuando estaban dispuestos a mostrarla a Martínez de Vegazo, cuenta Pizarro que un temblor de tierra hizo desistir a los caciques de dar noticias por haber tomado el temblor y el eclipse de Sol como señal de desaprobación de los dioses. Así que comunicaron al encomendero que, aunque les matasen, ellos no darían noticias del paradero de la mina del Sol». (Gavira, 2005: 39)

Estos relatos sobre los pueblos andinos revelan un profundo temor ante eventos astronómicos como los eclipses, que eran interpretados como señales divinas. Este temor, como lo ilustra el relato de Pedro Pizarro, se manifestaba en la negativa de los caciques a revelar información sobre recursos como el oro, considerándolo un castigo de los dioses. Además, esta negativa puede ser interpretada como un uso estratégico del marco epistemológico con fines políticos, mostrando así como la visión del mundo indígena era un poderoso instrumento de resistencia frente a los intereses económicos de los conquistadores.



←
Cecilia Castillo
pidiendo en la puerta
de la iglesia a sus
ancestros por la
reconstrucción de
este lugar sagrado
para su pueblo.
Fotografía: W. Tabilo
(2023).

LA COSMOVISIÓN ANDINA, arraigada en la profunda conexión con la naturaleza y los elementos sagrados como el Sol y la Luna, se manifiesta de manera notable en la arquitectura y los diseños presentes en las iglesias coloniales de la Quebrada de Tarapacá. Esta integración de creencias indígenas en un contexto colonial no solo representa una forma de resistencia cultural, sino también una manera de mantener viva la espiritualidad y la identidad de los pueblos originarios en medio de la imposición cultural de la colonización española.

A lo largo de miles de años, los pueblos indígenas han venerado al Sol y la Luna a través de ceremonias, festividades y ofrendas, considerándolos como deidades sagradas que influyen en la vida y el destino de la humanidad. Estas creencias se han manifestado en iconografías, pinturas y esculpidos presentes tanto en el entorno natural como en las estructuras arquitectónicas construidas por estos pueblos. Vestigios arqueológicos encontrados en el proceso de reconstrucción de iglesias coloniales, como la Iglesia Nuestra Señora de La Candelaria de Sotoca, confirman esta integración de símbolos y rituales indígenas en el contexto religioso católico impuesto por los colonizadores.

Ubicada en la precordillera, la Iglesia Nuestra Señora de La Candelaria de Sotoca, fundada posiblemente en el siglo XVII, es un ejemplo emblemático de esta fusión de tradiciones arquitectónicas españolas y precolombinas. Su arquitectura refleja una adaptación creativa de técnicas constructivas locales, utilizando materiales como la piedra, la paja y el barro. Además, la disposición espacial de la iglesia, como señala el arqueólogo Ricardo Moyano Vasconcellos en su estudio sobre arqueoastronomía, revela una intención deliberada de relacionar la estructura con eventos astronómicos significativos, como los equinoccios y Solsticios, que eran de gran importancia en la cosmovisión andina.

En este contexto, se destaca que las iglesias coloniales en la región muestran una orientación específica que busca marcar fechas relacionadas con estos eventos astronómicos, como sugiere Moyano Vasconcellos. Esta disposición no solo refleja una adaptación de tradiciones europeas medievales, donde el este se consideraba una dirección sagrada, sino también una continuidad de prácticas y saberes indígenas relacionados con la observación del cielo y el reconocimiento de la importancia del Sol y la Luna en la vida cotidiana.

Los motivos del Sol y la Luna, presentes en la pintura colonial barroca andina, refuerzan esta conexión entre la arquitectura religiosa colonial y las creencias indígenas. Estos elementos no solo sirven como decoración, sino que también transmiten un profundo significado espiritual y simbólico, mostrando la continuidad de la cosmovisión andina a pesar del proceso de colonización. La presencia de estas representaciones en las iglesias coloniales no solo muestra la adaptación de los pueblos indígenas a la nueva religión impuesta, sino también su capacidad de resistencia cultural y su habilidad para filtrar sus propias creencias y prácticas en un contexto colonial adverso.

Las pinturas del Sol, representado con una cara humana a menudo da entrada a capillas laterales dedicadas a Jesucristo o a Diosito (como le dicen algunos abuelos), mientras que la Luna, (también con cara) es el símbolo de lo femenino y lo complementario, se encuentra junto a él. Esta representación simbólica refleja la dualidad y complementariedad tan arraigadas en la concepción del mundo andino.

La influencia del Sol se manifiesta también en los retablos de las iglesias y en los Arcos donde se tallan imágenes solares con rayos. La presencia de 28 rayos en algunos de estos tallados posiblemente corresponde al ciclo lunar, resaltando así la importancia tanto del Sol como de la Luna en la cosmovisión andina.

Este vínculo con el Sol es tan profundo que, en ocasiones de celebraciones importantes, como las fiestas patronales de los pueblos, se realizan ceremonias en honor al Sol. Por ejemplo, en la celebración de San Pedro y San Pablo, se lleva a cabo la «Wilancha», una ceremonia donde se sacrifica un *llamito* blanco como ofrenda al Sol, la Pachamama y los ancestros. Este ritual se realiza al amanecer, un día antes de la celebración de San Pedro, justo cuando los primeros rayos de Sol iluminan la puerta de la iglesia, como un acto de veneración y agradecimiento.



← Arco coral, entrada Iglesia Nuestra Señora de la Candelaria de Sotoca. El Sol y la Luna tienen un papel fundamental en la ornamentación de la arquitectura. Fotografía: C. Castillo (2013).



← Fuente: cronista Guamán Poma de Ayala (1615). Trabajo en las chacras, en donde en la parte superior Guamán Poma dibuja el Sol y la Luna, develando la importancia de ambos astros en la siembra, que también es fertilidad.



← Iglesia de Usmagama, Quebrada de Tarapacá, detalle interior. Fotografía: Aspat Chile (2018).

→ Adorno de cabezada heliomorfo. Pueblo Aymara. Principios del siglo XX. MCHAP. Código: 2690 (izq.) y 2689 (der.).

El día 28 de junio marca la celebración de la Wilancha, una ceremonia venerada entre los pueblos andinos. Al amanecer, antes de que el primer rayo de Sol ilumine la tierra, los alféreces se dirigen al corral en busca del *llamito* blanco, símbolo puro de la ofrenda al Sol, la Pachamama y los ancestros. Se realiza un ritual de agradecimiento y perdón al animal, donde se le vendan los ojos y se le brinda alcohol y hojas de coca para evitar su sufrimiento. La mesa ceremonial se prepara con los elementos sagrados, guiada por Don Paulino Mamani, el sabio anciano que lidera el sacrificio y realiza los rituales en Sotoca. La sangre del llamito es bebida en honor a la Pachamama y al Sol, luego es vertida por los alféreces en la tierra sagrada. La culminación de esta ceremonia es crucial, pues el sacrificio del *llamito* debe coincidir exactamente con el primer rayo de Sol, en el umbral de la iglesia, donde la luz divina se manifiesta. Este acto ritual, arraigado en la tradición, simboliza la conexión espiritual y política entre el pueblo andino y el astro rey, trascendiendo lo religioso para abrazar lo ancestral y lo político en una simbiosis única.

Este respeto, veneración y alineación hacia el Sol, conocido como «tatita Sol», no se limita a una sola iglesia, sino que se encuentra presente en varias otras iglesias coloniales andinas, donde encontramos nuevamente al Sol representado en retablos, tallados en muros y otros objetos, como una manifestación continua de la conexión espiritual con la naturaleza y el cosmos.

Un ejemplo de esto son las pinturas de los arcos de otras iglesias de la Quebrada de Tarapacá, que al compararlas, son muy similares a las piezas de adorno de cabezada heliomorfo, que se conservan en el Museo Chileno de Arte Precolombino.



DE FORMA COMPLEMENTARIA, la importancia de *Mama Phaxsi* (Luna) en la cosmovisión andina se manifiesta de manera significativa durante el solsticio de junio, donde se observa su relación con el Sol y los fenómenos atmosféricos.

Según esta tradición, si la Luna está llena en el solsticio, se augura un año fértil pero frío, mientras que la presencia de una aureola alrededor del Sol o la Luna indica un año lluvioso. Asimismo, la falta de Luna llena en esta época pronostica un año cálido y seco.

La Luna, considerada la esposa del Sol en la cosmovisión, es el equilibrio y la dualidad necesaria para la vida. Es madre de las estrellas y símbolo de fertilidad. Su importancia también la vemos reflejada en las pinturas y tallados de las iglesias coloniales andinas, donde se la representa con rostro de mujer. Algunos la asocian con la plata, debido al color que adquiere en su fase llena nocturna.

Esta relación con la plata y lo femenino también se observa en artefactos como los topus, que son prendedores u ornamentos utilizados por las mujeres del sur andino, cuyo uso se remonta a tiempos prehispánicos y que sirven para sujetar la vestimenta femenina como la *lliclla* o *awayu* (manta), y en donde se representaba la Luna en sus fases. Por otro lado, el Sol está presente en la vestimenta u ornamentación masculina, mostrando así la dualidad de género y su relación con los astros.



En las imágenes anteriores de las crónicas de Guamán Poma, observamos que la tercera señora Capác Ome Tallama Collasuyo y la Séptima Coya Ipa Uaco Mama Machi, usan en sus vestimentas,

topus en forma de Luna creciente a llena. Ambas coyas, mujeres con mayor poder, destacan la presencia de topus que están estrechamente relacionados con la Luna como representación de lo femenino en la cosmovisión andina.

Esto también se confirma al observar a las mujeres representadas con topus, como se evidencia en el «Primer capítulo de las monjas Acllaconas», una lámina referente a las escogidas de un acllawasi según Guamán Poma de Ayala en 1615.

El uso de topus de cobre y plata, durante el imperio inka fue parte de las estrategias de poder, estatus y autoridad desarrolladas por las mujeres. Principalmente las coyas utilizaban topus de plata porque las vinculaba con *Mama Phaxsi* (en aymara) o *Mama Quilla* (en quechua), la *deidad lunar*.

Si comparamos estos topus con los ciclos lunares representados en la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino, encontramos una correlación interesante.

→

Prendedor.
Alfiler. Topu.
MChAP.
Código: 2527.



Representaría a la Luna creciente ☾

→

Prendedor.
Alfiler. Topu.
MChAP.
Código: 2524.



Representaría a la Luna menguante o cuarto creciente ☿

→

Prendedor.
Alfiler. Topu.
MChAP.
Código: 2506.



Representaría a la Luna llena ☽

Lo anterior, nos muestra que tanto Tata Inti como Mama Phaxsi, cumplen un rol importante en el mundo andino. Estos esposos, padres de las estrellas, han permanecido en la memoria ancestral, en el ciclo vital y generación de la vida, en la vestimenta, tejidos, ornamentación, tallados y en las iglesias.

Entonces, debemos comprender que las iglesias coloniales de la Quebrada de Tarapacá son mucho más que simples lugares de culto cristiano; son testimonios vivientes de la interacción entre culturas, la resistencia indígena y la continuidad de la espiritualidad andina en un contexto colonial.

En definitiva, tal como señala Raúl Molina (2016:128), aunque el uso de la iconografía del Sol y la Luna en los templos pudo haber tenido la intención de equiparar la religión o los dioses del panteón indígena con la supremacía del Dios único, esta estrategia no tuvo éxito total. Las prácticas rituales y ceremoniales relacionadas con estos astros continuaron en las comunidades indígenas. Dentro de los templos, los indígenas seguían recreando a sus propios dioses. Esto llevó al poder eclesial a tomar medidas en contra de las imágenes que se asemejaban al Sol y la Luna, considerándolas como prácticas indígenas que iban en contra del Santísimo Sacramento. Un ejemplo de esto ocurrió en 1795 en la diócesis de Guamanga, Ayacucho, Perú:

«Es nuestra obligación arrancar toda memoria que les haga recordar este supersticioso e indebido culto. Por tanto, ordenamos se quite y destierre de todos los Sagrarios de nuestro obispado, el Velo de Plata o Sol, con que se cubre el Santísimo; pues muchos, que aún vacilan en la fe, creen que el Sol tiene algo de Deidad, viéndole colocar en lugar santo y sagrado. Hasta ahora se ven a algunos hacer demostraciones de adoración cuando nace este Planeta.» (Medina, 1952: 451-453)

En fin, a pesar de los esfuerzos por eliminar estas representaciones, su presencia, especialmente la del Sol y la Luna, hasta la actualidad en Sotoca los celebramos y agradecemos. Estas imágenes se mantienen en toda la Quebrada de Tarapacá, asociadas a las fiestas y celebraciones del santoral cristiano, así como a los pagos a las diversas fuerzas de la naturaleza, y a las ritualidades sociales y productivas del mundo andino.

LA COSMOVISIÓN de nuestros pueblos originarios debe ser preservada y transmitida con respeto, teniendo en cuenta nuestras tradiciones y costumbres, para no cometer errores y distorsionarlas.

Nuestras ceremonias tienen fechas especiales y sagradas, donde se realizan los ritos que tienen elementos según sea la ocasión, el pueblo donde se realiza y su piso ecológico, por lo tanto, debemos hacer las cosas bien, si queremos rescatar, reivindicar, valorizar nuestra cultura, tradiciones, costumbres y nuestra memoria ancestral, para lograr el *Suma Qamaña* o buen vivir en armonía, en equilibrio con el cielo y la tierra.

Nuestros abuelos nos transmitieron sus saberes, a través de la oralidad, muchas veces a escondidas, con temor a ser juzgados o castigados. En su memoria se preservaron estos conocimientos sagrados y su vinculación con la naturaleza. Ellos siguieron observando el cielo y contando esas historias sobre el *Tata Inti* (el Sol), *Mama Phaxsi* (la Luna) y otros astros de nuestra cosmovisión.

En la actualidad muchos de nosotros, seguimos con el legado de los abuelos; realizando las ceremonias ancestrales al Tata Inti a la «*rompía del alba*» y al caer el primer rayo de Sol (*lupi*). Mantenemos vivas estas tradiciones para evitar que se pierdan en el olvido, como se perdió la voz por muchos de nuestros abuelos de antaño.

Seguimos honrando a nuestros padres del cielo y su complementariedad, en nuestras festividades, en nuestras celebraciones patronales, seguimos observando a *Mama Phaxsi*, nuestra protectora, la que junto a nosotras las *warmis* (mujer), representa nuestros ciclos naturales y a *Tata Inti*, quien representa al *Chacha* (hombre)

Como sotoqueña y nieta de una gran mujer Aymara, como fue Natalia Caquisane, a quien admiro, y sé que me guía desde el Wara Wara Jawira o río de estrellas; sueño con que nunca se pierda este legado que nos dejaron nuestros *l'aqa Achachachila* (ancestro); que las personas comprendan que nuestra cosmovisión es un *sentir*; que las iglesias de los pueblos no son solo edificios, son el «*corazón de un pueblo*» que tienen una historia que contar.

Como gestora cultural, seguiré enseñando y también aprendiendo, porque así es el *ayni* o reciprocidad, es decir: «de dar para recibir».

En un mundo cada vez más globalizado, la valoración y promoción de la diversidad cultural se convierten en pilares fundamentales de una educación inclusiva y enriquecedora. En este sentido, el conocimiento de la cosmovisión aymara y su relación con el Sol y la Luna ofrecen una ventana única hacia una cultura ancestral rica en sabiduría y tradiciones que merecen ser preservadas y compartidas.

Incorporar este conocimiento en las escuelas y colegios de Chile no solo enriquece el currículum educativo, sino que también fomenta el respeto y la comprensión intercultural entre estudiantes de distintos orígenes. Al aprender sobre la cosmovisión aymara, los estudiantes tienen la oportunidad de expandir sus horizontes culturales, desarrollar una mayor apreciación por la diversidad y fortalecer su sentido de identidad y pertenencia en un país tan diverso como Chile.

Además, el estudio de la cosmovisión aymara puede contribuir a una educación más holística y sostenible, al promover una conexión más profunda con la naturaleza y fomentar valores de respeto hacia el medio ambiente y la vida en todas sus manifestaciones. Esto no solo beneficia a los estudiantes a nivel individual, sino que también puede inspirar prácticas educativas más inclusivas y respetuosas con el entorno en las comunidades escolares.

En resumen, integrar el conocimiento de la cosmovisión aymara en la educación chilena no solo es una cuestión de justicia cultural, sino también una oportunidad invaluable para enriquecer el proceso educativo, promover la interculturalidad y fomentar valores de respeto hacia nuestros ancestros, hacia la diversidad y sostenibilidad en las generaciones futuras. Es a través de la comprensión y valoración de las diversas cosmovisiones que podemos construir una sociedad más inclusiva, empática y consciente de su diversidad cultural.

- ARANO, S.; FERNÁNDEZ, G. & MOYANO, R. (2022). «El cielo de las alturas: análisis arqueoastronómico y topográfico de las iglesias de Nuestra Señora de La Paz, Bolivia.» *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 27(1), 29-46.
- CASTILLO, C. (2019). «Valor espiritual o religioso». En *Modelo de gestión proyecto «Restauración Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria de Sotoca», Programa Puesta en Valor del Patrimonio, Tarapacá. BDL Ingeniería y diagnóstico y revisión estructural*, para presentación al Ministerio de Obras Públicas, 29-30.
- MEDINA, J. T. (1952). «Adiciones inéditas a la imprenta en Lima». En *Fenix*, (8), 434-461.
- MOLINA, R. (2016). «El Sol y la Luna: iconografía y representación en la cosmovisión y en el arte del barroco andino». En *La Historia del Arte en diálogo con otras disciplinas*. Museo de Historia Natural, Valparaíso, Chile.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F. (1980 [1615]). *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Barcelona: Siglo XXI.
- GAVIRA MÁRQUEZ, M. (2005). «Producción de plata en el mineral de San Agustín de Huantajaya (Chile), 1750-1804». *Chungará (Arica)*, 37(1), 37-57.

MAPUPEDAGOGÍA (MAPUFILOSOFÍA APLICADA EN EL MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO)

POR

CAMILA HUENCHUMIL JEREZ

Artista escénica, educadora y actriz de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha profundizado en el *mapuche kimün, mapudungun, amelkantun, ñlkantun*, (conocimiento, filosofía, lengua, expresión sonoro-corporal y canto mapuche) con autoridades tradicionales y en programas de educación intercultural en diferentes territorios. En su práctica pedagógica se ha especializado en la educación para infancias con el propósito de contribuir a su bienestar, elaborando experiencias estéticas y material didáctico desde el conocimiento sensible para el cuidado, respeto y valoración de la biodiversidad.



PARA COMENZAR quisiera expresar mis motivaciones para participar de esta Pasantía de Investigación Educativa Intercultural. En primer lugar, responden a mi necesidad vital de explorar en dimensiones epistemológicas, éticas, estéticas y educativas a través de prácticas transdisciplinarias para mi propia sobrevivencia. Siendo mi *kalül* atravesado por diferentes interseccionalidades, llegar a este punto me ha solicitado un trabajo donde he puesto mucha de mi *newen* y herramientas para sostener —y defender cuando ha sido preciso— mis prácticas, por lo tanto *tañi mongen*. Agradezco estar en esta posición, haciendo esta manifestación, que contiene el trabajo y conocimientos de *pu kuiyfikeyem* y que sustentan el trabajo del pensar que me he propuesto transmitir a través de éste material.

Mi segunda motivación es trabajar colaborativamente con otras personas e intercambiar experiencias y estrategias pedagógicas que beneficien a *pu pichikeche* en su diversidad para el desarrollo humano universal. Desde una filosofía en relación con el cosmos, que se complementa con prácticas de bienestar y, por qué no, con prácticas para la felicidad colectiva que conlleva cultivar espacios con estos propósitos.

Por último, me interesa continuar desarrollando procesos pedagógicos que puedan contribuir a la construcción comunitaria de

espacios seguros para la exploración y desarrollo del conocimiento sensible. Promoviendo el *yamün* por todas las formas de vida y la apreciación cultural de conocimientos milenarios que son necesarios para las urgencias que se viven en la sociedad contemporánea. Quisiera ser explícita y hacer énfasis en que no sólo se necesitan más espacios, sino que más espacios seguros y dialogantes que realmente permitan procesos de aprendizaje orgánicos y adecuados. También espacios con pertinencia, que profundicen en la realidad intercultural y las posibles renovaciones en las formas de relación entre las personas.



Para desarrollar este trabajo me he basado en hallazgos de mis investigaciones previas, como educadora desde el *kimkantun*, aprender haciendo, y desde la práctica del *inarumen*, aprender desde la observación y escucha atenta de los fenómenos, considerando la relación y vínculo con diversas educadoras con las que he podido compartir durante mi quehacer profesional. Previo a esta investigación, desarrollé una metodología para *pu pichikeche* llamada «Mapu-

filosofía, emociones y kúme mongen», que me parece pertinente mencionar, en tanto esas experiencias cotidianas en las aulas, en los patios de los colegios, y en espacios de educación, me han permitido un diálogo fluido y constante con diversas infancias, convirtiéndose en experiencias que sustentan mi práctica pedagógico actual. Mientras he diseñado la propuesta metodológica para esta pasantía, he ido recordando experiencias vividas, palabras escuchadas, emociones percibidas, y si me permito expresarlo así, una parte de este trabajo ha sido co-creado por *pu pichikeche*, y quienes han sentido la mapufilosofía. También *pu kimelfe*, profesores y guías con quienes hemos intercambiado conocimiento, espero puedan leer este material y sentirse una parte activa, fundamental y necesaria para desarrollar estos procesos cíclicos de aprendizaje.

Es importante y necesario hacer *nüttram*, conversar de los saberes ancestrales como un asunto contemporáneo, que se manifiesta en el presente de diferentes maneras, presentándonos distintas complejidades según el territorio y nuestra trayectoria vital. En ese

sentido quisiera poner en contexto algunos aspectos relevantes para esta investigación, de mi experiencia humana y territorial. Soy una persona *mapu-wariache* de la ciudad de Santiago, he aprendido del *mapu kimün* a través de experiencias de educación mapuche, acompañada de diferentes educadores tradicionales y a través de experiencias personales más íntimas, profundizado en la *Mapudungun* desde su filosofía, ritmo, resonancia y otras cualidades propias de la expresión sonora en diferentes contextos y territorios. En estas experiencias he ido aprehendiendo la oralidad, el canto, las voces de la naturaleza, el territorio corporal y sonoro como vehículos de transmisión e intercambio de conocimientos que estimulan un aprendizaje integral en el desarrollo de la *Che* / Persona y su relación con el cosmos.

También soy actriz e investigadora en el ámbito de la educación artística, específicamente en las artes escénicas, cuyas materialidades de trabajo y estudios son el movimiento, el sonido, la presencia, la corporalidad, temporalidad, espacialidad y la relación que establecemos con éstas dimensiones. Me he centrado en experiencias educativas que integren las emociones en relación a contextos históricos, territoriales, culturales y sociales, explorando en una didáctica donde el conocimiento se produce colectiva y transdisciplinariamente.

Desde el *mapu kimün*, y en gran parte de los pueblos con conocimientos ancestrales, la humanidad no está al centro de la comprensión de la existencia, sino que es parte del todo, en un diálogo constante y horizontal con la *itrofill mongen*. Pensar en otras formas de vida desde la comprensión de la *newen*, nos lleva a comprender que desde el *mapu kimün* todo lo vivo tiene un *newen*, por lo tanto las piedras, los árboles, los animales, pájaros al tener vida tienen también un *dungu*. Regresar a la *mapudungun* para escuchar resonar al viento en otros espacios del cuerpo, y eso ha implica constantemente no sólo procesos lingüísticos, o una mera traducción de palabras, sino que enfrentarse a fenómenos filosóficos, epistémicos, éticos, estéticos, culturales y sociales.

Les invitamos a explorar en la mapupedagogía, basándonos en el principio ético de coexistir en armonía con la naturaleza. Este principio implica el desarrollo de saberes para la vida que orgánicamente estimulan el autoconocimiento, cuidado y respeto entre las personas, el buen vivir, la valoración y cuidado de la biodiversidad. Por ello, ésta investigación busca promover experiencias de conocimiento sensible para abordar aspectos históricos, sociales, que

aporten al desarrollo integral de las y los estudiantes, y al diálogo y reflexión en torno al diseño curricular y la interculturalidad de la educación en Chile.

El conocimiento sensible, las emociones y la educación de los sentimientos, nos preguntamos, ¿son dimensiones que han tenido espacios adecuados para su desarrollo y profundización en la educación formal en Chile? ¿Cuál es su presencia en el diseño curricular? ¿Cuántos recursos y espacios se disponen para desarrollar iniciativas transversales e interdisciplinarias relacionadas con las emociones y los sentimientos? En estos momentos, luego de la pandemia, donde la convivencia escolar se ha transformado en un problema de primer orden, adentrarse al conocimiento de lo sensible desde lógicas interculturales puede ser una gran oportunidad.



La Mapu Pedagogía es una metodología para explorar en conocimientos ancestrales: el *mapu kimün*, voces de la naturaleza y en la expresión sonoro corporal, a través de la escucha de archivos sonoros que guarda el MCHAP y el *pensamiento oralizado*; una voz que acompaña esta experiencia Educativa Intercultural.

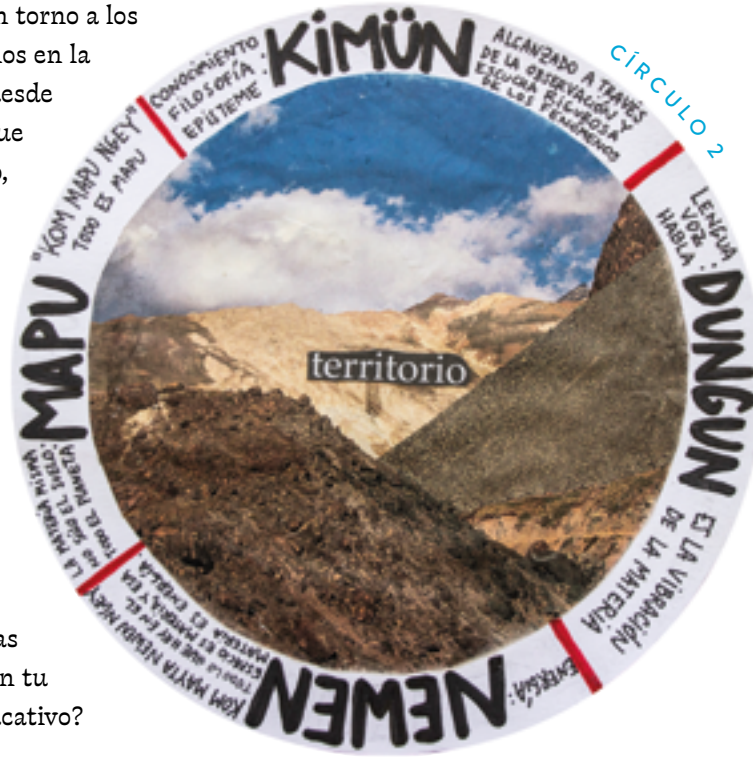
Te invitamos a este viaje sonoro si eres guía de procesos pedagógicos y a visitar la Instalación Sonora con tus estudiantes.

Una pregunta para comenzar:
¿Ser sensible y ser pensante en constante relación es una experiencia que se habita orgánicamente en las experiencias de aprendizaje en la educación?

Te invitamos a profundizar en torno a los diversos territorios que habitamos en la experiencia humana, no sólo desde un punto de vista geográfico, si que con el territorio epistemológico, estético, espiritual, emocional, afectivo, sensible y sonoro de los pueblos ancestrales.



TERRITORIOS
 ¿Consideras que existen las herramientas, espacios y recursos educativos necesarios y pertinentes para desarrollar aprendizajes en torno a las emociones humanas, y las diferentes energías en relación en tu espacio educativo?



Puedes usar este audio para promover la curiosidad en tus estudiantes, profundizar en la filosofía y conocimiento mapuche y sus diferentes manifestaciones en el mundo contemporáneo.



¿CHEM TA? ¿QUÉ ES?
 ¿Cómo estimular un aprendizaje integral en el desarrollo de Che en relación con el cosmos?



Para éste trabajo se consideran algunos archivos sonoros y audiovisuales que nos permitirán profundizar en aspectos éticos, epistémicos, estéticos y espirituales del Pueblo Mapuche en directa relación con el trabajo de investigación que han desarrollado diversas personas a lo largo de la historia.

Te proponemos observar el documental de Isabel, musicóloga que realizó un viaje al Wallmapu, para conocer aspectos de la expresión musical y cultural de algunas comunidades mapuche. En este documental, Isabel relata algunos protocolos que debió considerar para solicitar la grabación de diferentes momentos, los cuales también puedes conocer en el sitio web del MCHAP buscando colección

¿Qué te parece la relación de aprendizaje que establece Isabel con las comunidades que conoció?

Cómo guía, o persona interesada en los conocimientos ancestrales: ¿Consideras la dimensión ética cuando estableces relaciones de aprendizaje del mapu kimün y las personas que tienen vasto conocimiento de él?

«Zuam: Aquella esencia de darse cuenta; darse cuenta del ser, de ser gente y de *chegen*.

Es la acción del fondo del cerebro que permite pensar, que en forma sistematizada y ordenada toma consciencia y tiene percepción —diríamos casi instintiva— de la existencia humana... “*Tayiñ mogenlen mu, feymew lleno anta kimkonkeyiñ tayiñ chegen*”. “Porque estamos vivos, por eso nos damos cuenta que somos gente”, dicen nuestras *machi* y nuestros *kimche*... Zuam se concibe entonces con aquella sensación de darse cuenta, tanto que mucha gente hoy lo utiliza como sinónimo de “una necesidad”

Rakizuam: *Raki* en *mapuzugun* es “contar”: *kiñe*, *epu*, *küla*, etcétera; es el sistema de la numerología mapuche. *Raki* es la acción de “contar”. *Inche rakin*, yo conté. Entonces *rakizuam* viene a ser como la acción de contar en forma lógica lo que se viene a la cabeza, la acción del pensar. *Rakizuam* es la forma ordenada y lógica de la acción del pensamiento propio y único del *chegen*, esto es del ser humano» *Tayiñ mapuche kimün. Epistemología mapuche. Saberes y conocimientos.*

Juan Ñanculef Huaiquinao.

RAKIDUAM/PENSAMIENTO

¿Qué es para ti pensar?

Te invitamos a responder en el anverso de éste círculo, o crear uno nuevo.



Generar una experiencia de aprendizaje constituida de cuatro momentos:

Küme allkutun: Buena escucha de algún fenómeno.

Para esta experiencia consideraremos la escucha atenta de distintos instrumentos musicales mapuche.

Küme Adkintun: Buena observación de algún fenómeno.

Para realizar la experiencia de Instalación sonora en el Museo, te pedimos que observes con tus estudiantes a algunos pájaros, observando bien como se mueven, vuelan, comen, miran su entorno.

Ina konu dungu mew: Antes de la participación en la instalación sonora.



Te invitamos a dibujar un círculo en el espacio de tu aula o en el patio, y generar danzas de pájaros a partir de la observación ya realizada. También puedes incluir a otros animales, aves o elementos de la naturaleza y crear su propia danza de la *mapu*.

Dungu mew: En la situación, en la visita al Museo.

En el museo le esperará la Instalación sonora-corporal. En el espacio habrán implementos como instrumentos y telas para hacer un *Amelkantun*. Para hacer una danza colectiva y seguir aprendiendo de la naturaleza a través del ritmo y el territorio sonoro en una experiencia comunitaria.



Te invitamos a conocer y explorar en los diferentes instrumentos mapuche, indagando en su sentido, sonoridad, sus usos y forma de elaboración.

Puedes usar éste audio para estimular la atención auditiva en tus estudiantes, además



de practicar el saludo en *mapudungun*.

Guía: *Mari mari kom pitikeche*
/Les saludo niñas y niños.
Pu Pitikeche: *Mari mari*
(nombre de quien guía).

Guía: *¿Chumleymün am?*
/¿Cómo están?

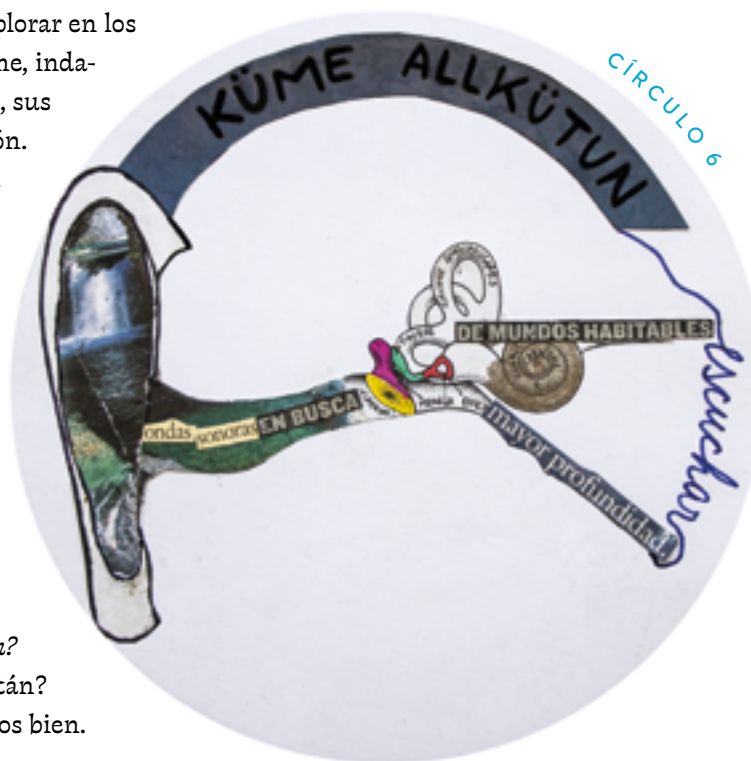
Pu Pitikeche: *Kümelekaiñ* /estamos bien.

Guía: *Küme allkütueymün*
/Escuchen con atención.

- Pu pitikeche: *Feley* /de acuerdo.
1. *Kiñe: Kul-Kul*
 2. *Epu: Trompe o Pawpawñ*
 3. *Küla: Püfillka*
 4. *Meli: Kultrun*

Te invitamos a conocer más instrumentos en el archivo sonoro del Museo, generando dinámicas de escucha atenta con tus estudiantes. También puedes asociar un movimiento corporal a cada instrumento, generando juegos sonoro-corporales en el espacio desde la escucha, explorando de manera lúdica en la comunicación colectiva, la cohesión grupal, activar los sentidos, el sentido del ritmo, entre otras cosas.

¿Cuánta atención le pones a lo que escuchas?
¿Qué puedes escuchar en éste momento?



«El *üil*-canto mapuche, además del mensaje transmitido, busca también alcanzar la belleza creativa, la sonoridad y la armonía en conexión profunda con el mundo mapuche y con el sentido que desea expresar»
Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche.
Paula Miranda, Elisa Loncon, Allison Ramay.

«*Purun*, es una danza ceremonial, consiste en movimientos y toques suaves del *kulxun*, donde las personas se toman de la mano y danzan según la modalidad que tenga cada *lof*».
El amelkan como representaciones de seres naturales y sobrenaturales en la cultura mapuche.

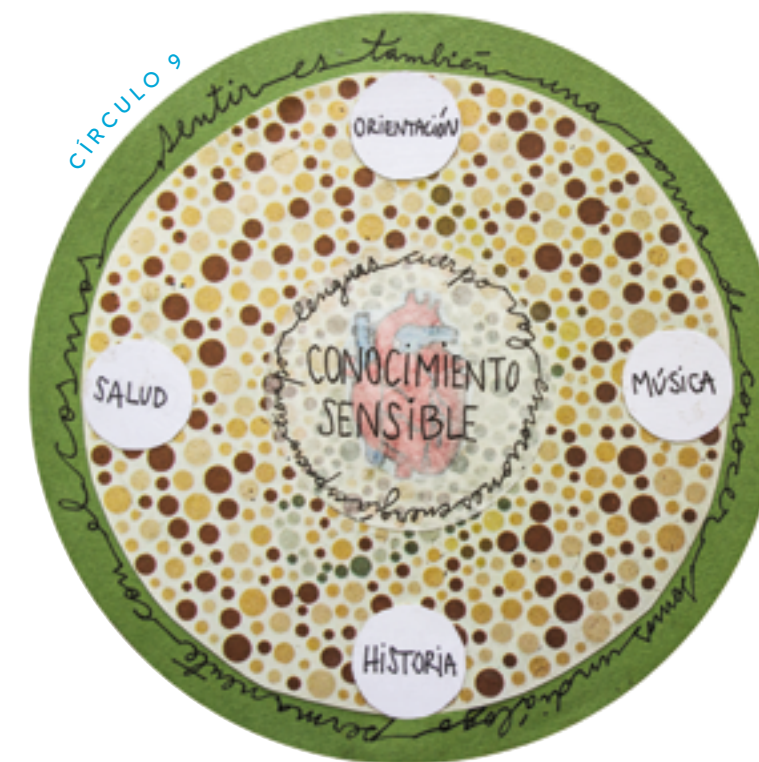
Jorge Colihuinca Cayun, Lidia Melipil Igayman, Cristian Pacheco Huaiquifil, Marco Zuñiga Cifuentes.

«El *amelkantun* es interpretado como la imitación de las acciones que realizan los seres vivos...es como cuando se imita el quehacer de la persona, el actuar del animal, como es su sonido, como suele jugar, como corre, como habla... la imitación de las cosas o conductas que realizan las personas o animales. La imitación de los sonidos que emiten, los juegos que realizan, la forma como ellos corren, la manera de hablar. Todas las conductas y características expresadas, están sujetas a ser representadas. Para hacer *amelkantun*, las personas utilizan algunos implementos que confeccionan para representar a algún animal, ave, o elemento de la naturaleza...»

El amelkan como representaciones de seres naturales y sobrenaturales en la cultura mapuche.

Jorge Colihuinca Cayun, Lidia Melipil Igayman,
Cristian Pacheco Huaiquifil, Marco Zuñiga Cifuentes.

En este espacio podrás escuchar sonidos y oler aromas de la *mapu*. Te invitamos a traer tus propios instrumentos mapuche, si alguno de tus estudiantes cuentan con ellos, pueden traerlos también.



ESTUDIO VISUAL DE LA CULTURA DIAGUITA. UNA MIRADA INTERCULTURAL EN EL ANÁLISIS DEL ARTE PARA UNA PIEZA DE ALFARERÍA Y PIEZAS LÍTICAS

POR

ALEJANDRA MUÑOZ CODOCEO

Nací en Santiago, soy Cine Animadora y Minor en Historia del Arte. Llevo una vida vegana desde la filosofía. Mi corazón ama las artes y los oficios. Canalizo mis sensibilidades dibujando y tejiendo en telares. En mi taller experimento con materiales y formas del hacer. Siento mi ascendencia diaguita gracias a mi abuela materna, quién me enseñó a ver y buscar la belleza en los objetos y sus contextos. Comparto hogar con perro/as a quienes considero mis hijos. Imparto el ramo de Dibujo para estudiantes de animación digital.



EXPERIENCIA VISUAL: SENSIBILIDADES INICIALES
QUE CONDUCEN A LA APRECIACIÓN ESTÉTICA

DENTRO DE LAS POSIBILIDADES de interacción que se pueden esperar y/o generar en el espacio museal, una de las menos frecuentes es el contacto directo con una pieza en exhibición. Y es que este espacio permite y procura que las piezas sean conservadas asegurando su protección para la preservación del arte y la historia. Bajo estas condiciones el encuentro con una pieza de alfarería, a la que puedes observar sin la interferencia del vidrio de la vitrina de exhibición, resulta para una persona que no trabaja ligada al espacio del Museo, en una especie de *encantamiento visual*.

El acceso a interactuar de manera cuidadosa y supervisada, con las piezas del museo, tal como pude experimentar en el marco de la pasantía *Tramas*, resultó en una experiencia profunda, en una primera instancia de total fascinación y emoción por reconocer la presencia de las acciones que se estudian en la creación artística y comunicación visual, luego el surgimiento de una serie de cuestionamientos que cosquillean en la mente que busca comprender cómo funcionaba la Cultura de este pueblo para que sus creaciones fuesen tan dedicadas en su elaboración y su visualidad minuciosamente rica y simbólica.

Nacieron entonces una serie de ideas desde donde abordar este texto. Analizar, en primer término, desde mi campo profesional

donde he logrado profundizar en el estudio de la imagen y el movimiento, o desde las artes visuales y los oficios, y por qué no, desde mi propia ascendencia Diaguita, cruzada por una vida urbana y periférica en la ciudad de Santiago.

El conjunto de ideas y lugares desde donde conecto esta *situación*, representan aquello que busco describir y plasmar. La experiencia de observación y contemplación de las formas, colores, espacios, materialidades son las inspiraciones que me nutren en la elaboración de una propuesta visual autoral que a la vez va construyendo mi propia identidad.

Ha sido un desafío pensar este análisis buscando elaborar un ejercicio de escritura que genere soleadas conexiones con el poderoso imaginario que se expresa en estas piezas. Piezas/obras que están claramente vinculadas a un territorio inspirador, el valle, el agua, los cerros, el clima, los animales y la vegetación establecen las condiciones propicias para una sensibilidad creadora.

Pienso que el definir un lugar para ser habitado es una decisión que permite abrir caminos a la experiencia estética, sin contexto no hay creación.

El visualizar espacios habitados en un *espacio/tiempo pasado* activa la imaginación, esta se construye; veo, pienso y siento que las materialidades hablan, los colores hablan, las formas hablan.

He tomado un tiempo para escuchar y observar, recorrer, visitar y pensar para afrontar la información con que cada pieza «carga» o que cada pieza sostiene.

Cada detalle además de formar parte de un conjunto de acciones que tramadas constituyen un objeto/obra, nos puede también conectar con las maneras o procesos del *saber* y del *hacer*, a su vez conducen a una comunicación, ahí es cuando cobran sentido las cualidades de sus aspectos visuales.

Desde el estudio visual de las piezas es posible empatizar y re-visitarse lo que la Cultura Diaguita definió de importancia para ser representado, de importancia para ser elaborado. También es posible dimensionar que sus maneras de crear reflejan parte de todo lo que su cosmovisión pudo significar.

Selección de piezas y asociaciones animales

A partir del recorrido por las salas de las exposiciones permanentes del Museo de Arte Precolombino y la posterior revisión de su catálogo de colecciones en línea, he seleccionado tres piezas para un

→

1. Jarro
ornitomorfo
policromo.
Cerámica.
Pueblo Diaguita
(1200-1470 d.C.),
MCHAP.
Código: 4072.

↘

2. Figurilla
zoomorfa.
Colgante. Lítico.
Pueblo Diaguita
(1100-1470 d.C.),
MCHAP.
Código: D-53.

→

3. Figurilla
zoomorfa:
cuadrúpedo.
Colgante. Lítico.
Pueblo Diaguita
(900-1470 d.C.),
MCHAP.
Código: 4435.



análisis detallado, con el objetivo de contribuir a los estudios del arte visual y a los contenidos educativos del museo. Los criterios aplicados para esta selección corresponden al de ser *piezas únicas*, en el sentido de que no se han encontrado piezas similares que compartan forma o diseño hasta el momento.

Las piezas corresponden a figuras zoomorfas que representan inspiraciones de referencias animales. Me interesa conocer y comenzar a investigar las relaciones entre el pueblo Diaguita y la naturaleza representada en estas obras, buscando descubrir significados más profundos que trasciendan la mera representación, mientras realizo un análisis técnico para comprender algunos de los procedimientos artísticos empleados en las obras.

Propondré para las piezas líticas, una asociación de forma entendiéndolas como su referencia más pertinente. En el caso de la figura D-53 se vincula por su forma y gesto a una especie de la familia de los camélidos: una llama. Para la figura N°4435 se conecta a una especie de la familia de los cánidos: un zorro culpeo. Para la pieza cerámica, siguiendo la información compartida por Varinia Varela (arqueóloga y encargada de registro del Museo de Arte Precolombino), se asocia a un Cernícalo, concordando con su propuesta de la idea de representación y de simbolismo de los Halcones para esta Cultura. Cabe señalar que las influencias de las formas orgánicas animales en la creación Diaguita se perciben frecuentes

referentes en la construcción de una identidad visual. Dan cuenta de la observación de su contexto natural y significan conexiones en su desarrollo espiritual.

Espacio de Tiempo/Territorio

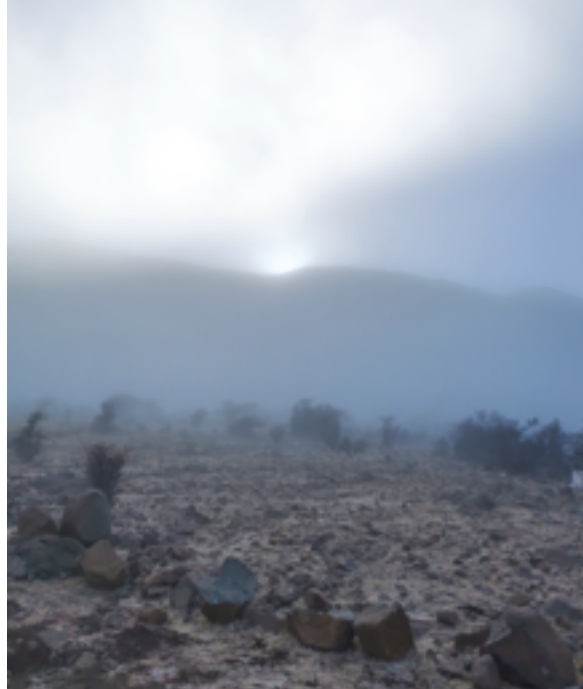
Gracias a la datación de las piezas, se determina que pertenecen al Periodo Intermedio Tardío, período en el que se desarrolla la Cultura Diaguita, definida desde la arqueología como Fase Clásica. Es pertinente en este caso considerar igualmente la influencia de la presencia Inka que sostuvo un tránsito por los Valles durante de este periodo.

Considerando las conversaciones y valiosa información proporcionada por la arqueóloga Varinia Varela, quisiera plantear el entendimiento del territorio Diaguita de manera distinta a las clasificaciones arqueológicas, que generalmente se deben atener a sectores de investigación específicos.

Entiendo el tránsito y territorios visitados y habitados por el pueblo Diaguita extendiéndose entre los valles de Elqui y Limarí hasta Taltal y Mapocho. Debo mencionar que se identifican tránsitos e intercambios entre Diaguitas y la Cultura Angualasto, presente en territorio argentino, lo que da cuenta y demuestra la complejidad de las relaciones culturales y que podemos reconocer en las marcas o señales de su paso y recorridos que cruzaban la Cordillera de Los Andes.

Análisis visual de una pieza de alfarería Diaguita y algunas piezas líticas Diaguitas

El siguiente análisis presenta y estructura sus contenidos según el orden de las observaciones realizadas en la instancia de visita al espacio de colecciones del Museo, atendiendo a algunas de las pautas establecidas por el campo artístico y audiovisual. Se describirán las características de los objetos refiriéndose a la propia experiencia personal de observación y estudio de sus detalles. Para la Jarra, se detallarán sus cualidades según los elementos de línea, color, forma, volumen. Se revisará su sistema de códigos, desde su composición visual y las relaciones entre sus espacios.



←

Amanecer en el Valle del Limarí. Fotografía: Alejandra Muñoz Codoceo. Estudio de campo.

Se incluirán comentarios, en algunos de los apartados, sobre las características visuales de las piezas líticas zoomorfas a modo de buscar complementos que permitan ampliar las nociones de las destrezas logradas en el arte Diaguita.

Al realizar este estudio busco aproximaciones para estimular la observación del arte Diaguita, complementar la información de los estudios arqueológicos en relación al arte cerámico Diaguita, mostrar el desarrollo del arte Diaguita a partir de sus vínculos con la piedra combarbalita y generar conexiones que concilien las ideas del estudio visual con una aproximación intercultural.

Los apartados abordados son los siguientes:

- 1 Forma
- 2 Color
- 3 Línea
- 4 Unidad/Módulo
- 5 Espacio Negativo
- 6 Volumen
- 7 Simplificación
- 8 Dibujar es descubrir.
- 9 Vinculación con el Currículo Educativo

FORMA

LA JARRA ORNITOMORFA/CERNÍCALO, se compone de dos esferas en disposición vertical para la construcción de la estructura principal, se incluye un asa de forma tubular maciza que sigue una curva en C, está conecta sus extremos en ambos globos, generando una especie de unión de posición vertical. Esta asa, vista de frente presenta una leve variación de dirección, asumo que producto de la manipulación al realizar la unión o puente entre las esferas.

A través de la *simplificación*, la estructura principal bi-globular hace referencia al cuerpo de un ave, esto debido a que presenta una división o reducción a modo de semi cierre o cuello para separar la forma globular del cuerpo (pecho, manto y vientre) y otra superior para la cabeza. La parte superior está abierta, lo que invita a la comparación con los jarros que utilizamos en la actualidad.

Cabe mencionar que las formas esféricas se perciben más cercanas a las orgánicas presentes en las formas de los animales. En los detalles presentes en la cabeza, se evidencia en ubicación central

una forma de base ovalada que se torna triangular en su extremo, es corta y medianamente gruesa, esta forma corresponde al pico de esta ave. También se observan dos volúmenes pequeños de base circular y elevación semiesférica para generar los ojos. Como parte del estudio del borde de la jarra, aparecen dos formas de sutil elevación en curva, lo que podría dar luces de la representación de alguna característica de la frente/corona de esta ave.

Sus dimensiones en mm son:

- * Alto: 122
- * Diámetro máximo: 113
- * Diámetro mínimo: 81
- * Diámetro boca: 81
- * Espesor pared: 7

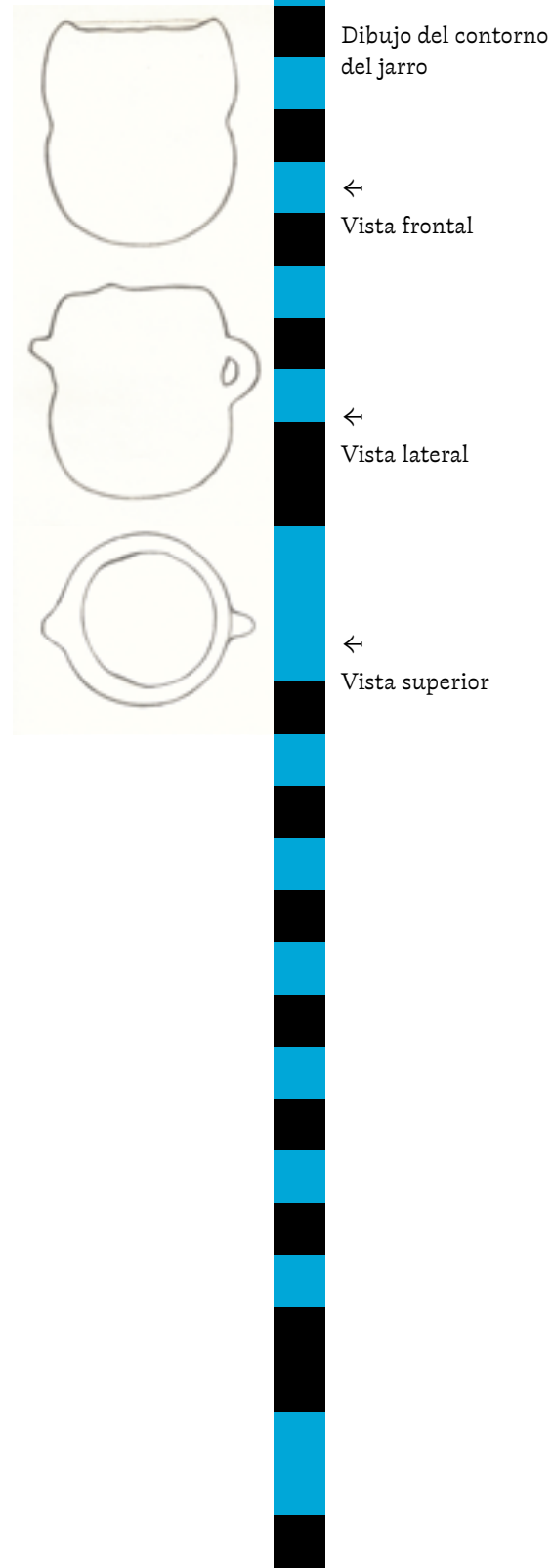
En cuanto a la técnica utilizada, se emplea el modelado por ahuecado para el globo/esfera base y se observa la aplicación de cierre por golpeo para la parte superior del jarro. Para las formas salientes, ojos, pico, se usaría pastillaje. El asa está modelada en lulo y adherida siguiendo la técnica de pegado con la misma arcilla.

Procesos alfareros

La alfarería requiere de una cuidadosa preparación y ejecución, es posible concebir el oficio diaguita como cercano a prácticas alfareras que realizaba la Cultura Ánimas, actualmente se piensa en la coexistencia de ambas culturas lo que podría significar un intercambio de conocimientos y que permite identificar un estilo denominado como *Transición*. Además, debemos considerar la presencia Inka, sus conocimientos y nociones estéticas que significaron una influencia, presentándose cambios en cuanto a formas, densidad y en los sistemas de color aplicados en las piezas cerámicas, lo cual se define entre las Fase Clásica y Diaguita-Inka.

A continuación, se describen los pasos en el proceso de alfarería:

- * **Obtención de las materialidades, arcillas y arena:** esta se realizaba mediante la recolección, se obtenían estas materias de canteras cercanas.
- * **Preparación de la pasta:** proceso donde se mezclan las «tierras» con agua para disolver, remojar y luego quitar exceso de líquido a la mezcla para ser apta para el modelado.
- * **Modelado por lulos o ahuecado:** serían las técnicas de manipulación de la arcilla.



- * **Pintura/Engobe:** preparación de los engobes a partir de mezclas de pigmentos y arcillas. Aplicación de los engobes sobre la arcilla de preferencia aún húmeda.
- * **Bruñido:** proceso de sellado de la arcilla donde por medio de una herramienta, piedra o pulidor, se frota la pieza de arcilla. Este proceso también significa la mejor adherencia del engobe en la arcilla aún fresca.
- * **Cocción:** las investigaciones en relación a la cocción de las piezas, hasta el momento, determinan que se realizaba en fogones abiertos al aire y que se activaban con el encendido de maderas. Se sostiene esta idea debido a que aún no se han encontrado hornos en los hallazgos que forman parte del territorio Diaguita.

COLOR

SE CONCIBE EL TRABAJO de color desde el uso de pigmentos, estos se componían de minerales propios de las zonas habitadas. Estos minerales junto con las arcillas extraídas de canteras, permitieron la elaboración de engobes para la intervención de las cerámicas. Las arcillas provenían de canteras locales y se complementaban con la adhesión de arenas gruesas para lograr estabilidad de la pasta para modelar.

Comúnmente se conoce a la alfarería Diaguita por el uso del color. Se habla de la «trícromía Diaguita; rojo, blanco, negro» la cual define su paleta básica/principal y permite una noción icónica de esta cerámica, pero que reduce o no hace parte a las prácticas naturales dentro del uso de pigmentos, como lo es la mezcla de color y sus variados resultados. Si consideramos esta acción y observamos las piezas cerámicas, podremos apreciar la presencia de otros colores/pigmentos, como el ocre, variaciones de las mezclas de blanco y ocre, negros rojizos, negros pardosos y rojos anaranjados.

Es importante considerar en los aspectos del color, lo llamativo e impredecible que resulta del proceso de cocción que juega un papel crucial en la apariencia final de las piezas cerámicas, luego de la cocción *aparecen* o se generan variaciones en las propiedades de estos *colores principales*.

En la pieza Jarra/*Cernícalo*, producto de las variables de los engobes y su exposición a temperaturas de cocción por acción del calor/fuego, pude observar tonalidades de gradación que van desde

negro, grises medios a gris claro, acentuaciones de tonalidades en las áreas en blanco/cálido donde aparecen pequeñas pintas de matices ocres. En los trazados de mayor grosor de color negro se ven variantes hacia los sepías y pardos. En el caso del color rojo, presenta matices intensos que pueden variar a anaranjados y rojizos terrosos de menor saturación.

Si se quiere pensar el color original y *fresco* que se utilizó al pintar esta pieza, se debe considerar las variables en la humedad de los engobes-pasta y los cambios químicos para minerales-pigmentos.

Otro factor de influencia en el color, es el de considerar el color natural de la arcilla, como clave en su rol de *color sostenedor* de todas estas variantes y de los colores principales *puros*. La arcilla utilizada presenta tonalidades terrosas cálidas, es opaca, su saturación es suave/media, podríamos ubicarla dentro de la familia de los anaranjados hacia los matices neutros. Cuenta con una textura áspera, lo cual suma a su color diminutas variables oscuras por su porosidad en la apreciación de su superficie, donde pueden aparecer algunos brillos por la presencia de arenas.

La arcilla cuenta con todas las propiedades de un color: matiz (tono), valor (luminosidad) y saturación (intensidad). Por tanto, su color puede influir en la percepción de los tonos de los engobes, atendiendo a los estudios del color descritas por Itten (2020). Siguiendo esta idea, al comparar arcilla y engobes, encontramos contrastes en la calidad, cantidad y luminosidad del color.

- ❖ **Calidad:** donde el color más apagado de la arcilla permite que el color del engobe se perciba más intenso.
- ❖ **Cantidad:** que responde a las variantes de tamaño, por área de color.
- ❖ **Luminosidad del color:** en la comparación entre arcilla y engobes rojizos en yuxtaposición, se perciben más luminosos o más oscuros que percibidos aisladamente.

Según Albers (1993), gracias a la interacción del color podemos identificar variables en la intensidad del color de la pieza y también analizar si se produce una o más mezclas ópticas en las áreas que presentan grecas. El estudio del color según autores como J. Itten y J. Albers proporciona un marco teórico para comprender estas interacciones cromáticas y sus efectos perceptivos.

De todo lo anterior se observa un control técnico y un conocimiento de las materialidades que invitan a imaginar la elaboración de combinaciones y gradaciones en las concentraciones de los pigmentos para intencionar y experimentar tonalidades diversas.

En resumen, el Arte cerámico de la Cultura Diaguita se caracteriza por su hábil manejo del color, que va más allá de la tricromía tradicionalmente asociada. Desde la selección de pigmentos locales hasta el proceso de cocción, cada etapa influye en la apariencia final de las piezas, creando una rica variedad en sus matices. La interacción entre la arcilla y los engobes agrega otra capa de complejidad cromática, destacando la importancia de comprender las propiedades de los materiales utilizados. A través del estudio y la experimentación, esta Cultura ha logrado dominar este arte, produciendo obras que no solo son visualmente impactantes, sino también testimonios de una profunda conexión con su entorno.

→
Paleta de color
presente en Jarra



Origen del color

Los pigmentos de la Cultura Diaguita se han asociado en su obtención a la recolección y extracción de materias desde su territorio cercano (López et. al., 2012; Bracchitta, 2012).

Los pigmentos han complementado los sistemas de comunicación diaguitas más allá de sus elaboraciones alfareras. Se conservan registros en rocas, señales o marcas que pueden entenderse como posibles indicaciones de las rutas a seguir para los tránsitos o desplazamientos de personas de esta cultura. Bajo esta idea, se puede extender una relación en el intercambio de conocimientos y productos entre poblados de mayor extensión por la Cordillera. Esta posibilidad invita a pensar en la diversidad de materialidades en la elaboración de sus pigmentos.

En el siguiente listado se proponen algunos tipos de minerales para la elaboración de cada color de la tricromía:

- * **Blanco:** anatasa y minerales de calcio y silicio
- * **Rojo:** mineral de hierro, hematites
- * **Negro:** óxidos de cobre, hierro, tenorita, pirolusita y otros minerales como magnetita y cuarzo.

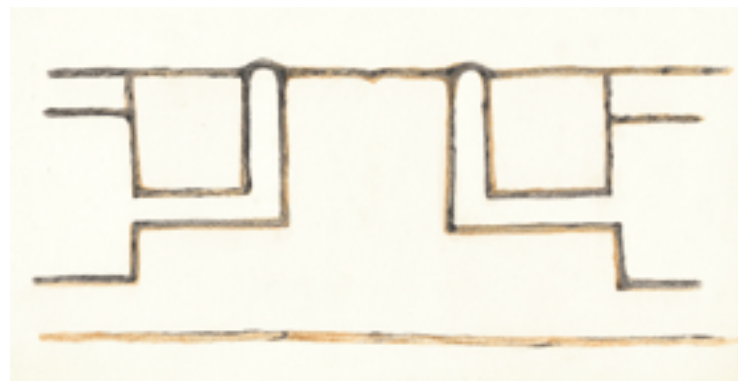
Procesos de pintura

Al observar la Jarra/Cernícalo, denota claramente el orden de aplicación de los pigmentos/engobes. Sobre la arcilla desnuda, el primer paso para delimitar las áreas a intervenir es la aplicación del color más claro, en este caso es un tipo de blanco cálido.

Aplicación del color en Jarra Cernícalo

Blanco: De matiz cálido. Se observan pequeñas texturas a modo de pequeñas pintas un poco más saturadas en color ocre, lo cual podría evidenciar una mezcla de color. La presencia en baja cantidad de ocre permite clasificar a este *blanco* dentro de los colores cálidos. Este «engobe» inicia el proceso de pintura de la pieza, *es la base* que luego permitirá una percepción definida del color negro y rojo. Este color blanco cálido construirá toda la información en negativo de las grecas. Se pueden distinguir claramente 5 áreas o divisiones en la aplicación de la pintura base.

Rojo: Rojizo brillante de tonalidades que varían a rojos intensos y anaranjados, se observa su aplicación como segundo paso/momento después del blanco. Se presenta en el asa y como una franja delgada que permite la división de los globos de la forma. La base del jarro también presenta presencia de rojo, no completamente cubierta, esta aplicación permite visualizar la diferencia con la arcilla en su aspecto natural sin engobe. Se contrastan ambas rojo y arcilla en brillante/opaco y en sus texturas sellada/porosa. Con este color rojizo se define pupila y la separación de los bordes compartidos del pico (tomium).



←
Dibujo de Jarra
y sus áreas
en negro

Negro: Se presenta como tercer paso al ser el color con que se delimitan las áreas, genera una separación entre color blanco y color rojo, a modo de un *contorno*. Esta separación es de mayor grosor si se compara con los grosores realizados en los códigos o grecas donde se presenta mucho más fino.

En este cierre o contorno es en donde se observan variantes a modo de escala de valor, es decir, se puede apreciar tanto grises oscuros cercanos al negro y ocre o negro pardoso (mezcla) y pardo oscuro conformando un mismo trazado. Esto otorga dimensiones de luminosidad a la pieza. Este color, en una variante hacia los pardos/ocres es con la que se definen las manchas oculares y el contorno del pico.

Debido a la presencia de gran cantidad de un cuarto color el cual define el aspecto de los códigos o grecas y detalles importantes en el rostro del ave, se agrega a la paleta de color el ocre. Resultando para esta pieza en particular el trabajo de color en una cuatricromía = 4 colores.

Este color ocre se observa en *gammas de pardos* variando ligeramente a pardos/sepías oscuros, da cuenta de la acción del calor como productor de una variante de algún tono más oscuro, y nos lleva a pensar en que sucede después de la cocción, como también en la posibilidad de la mezcla de engobes de diferentes colores al momento de pintar, lo cual es una nueva evidencia de la experimentación en las labores creativas de esta Cultura.

Cosmovisión

Rojo y Ocre definen gráficamente una dualidad. Ambos se enfrentan en la base del cuello del jarro marcando dos aspectos similares pero distintos en forma. La diferencia se presenta en la silueta, con ángulos curvos más bajos para el rojo y ángulos puntiagudos de mayor altura para el ocre, se suma al uso del color para diferenciar su significado.

Para todos los detalles del rostro de esta ave, se aplica un juego de color entre rojo y ocre, de distribución espejada considerando la mitad de la *cara* como eje. Misma situación se da en la *nuca del ave*, donde se presenta un cambio de dirección de los módulos, generado por el eje o división central, lo cual da lugar a un efecto de *plumaje*.

En esta área de la nuca, se dan nuevamente las relaciones de color entre rojo y ocre, presentado una interesante composición de ritmos, entre líneas o figuras puntiagudas que apuntan a un centro siguiendo una orientación horizontal. Se muestra una menor orientación vertical central, que suma la presencia de un color *pardo oscuro*, este color solo es aplicado en esta área de la Jarra, lo que da cuenta de lo especial de los gestos de estilo presentes en esta pieza.



Rojo y Ocre son los colores que componen *los módulos* que construyen las grecas sobre las áreas en blanco, es decir, están presentes la línea en ocre y la línea en rojo ensambladas en una *unidad* González (2013), lo cual muestra un interesante orden de manipulación de las herramientas (en el cambio de manipulación de pincel de rojo a ocre) y una distribución en el espacio en blanco, que resulta en un lenguaje visual único y representativo.

Es interesante señalar que el proceso de pintura que seguía el pueblo Diaguita es distinto a lo que es usualmente enseñado en las escuelas en la asignatura de artes visuales. En lugar de comenzar con el trazado de figuras y agregar color posteriormente, como se suele enseñar, la Cultura Diaguita aplicaba una capa de color base y luego añadían otros colores para definir áreas separadas, culminando con contornos lineales y los detalles. Esta inversión de procesos nos invita a reflexionar sobre una cosmovisión única, arraigada en sus prácticas creativas de acciones experimentales.

Contexto de color para entorno Diaguita, piedra Combarbalita.

Para visualizar otros aspectos con los que la Cultura Diaguita se relaciona con el color propongo la revisión de las figuras líticas, las cuales son elaboradas en piedra / roca *combarbalita*. Los yacimientos de esta piedra se encuentran en el Combarbalá, zona vinculada a los tránsitos de pueblos del norte.

Para este estudio, se han revisado otros objetos elaborados con esta piedra como platos, cuencos, torteras, silbatos y adornos corporales, todos elaborados a partir del trabajo de tallado de la piedra *combarbalita*, la cual es una piedra con cualidades de color en sus vetas tan variadas que se pueden encontrar yacimientos de matices ocre, anaranjados claros, pardos, morados, rojos oscuros, negros, blancos, verdes e incluso azules. Menciono estas piezas líticas ya



Piedra combarbalita.
Investigación de campo.



que en su elaboración dan cuenta de **habilidades táctiles** distintas de las aplicadas en la alfarería. Algunas de las técnicas identificadas son tallado, recortado, inciso, perforado y pulido.

Ambas piezas líticas que se consideran para este estudio, han sido elaboradas a partir de la manipulación de la piedra *combarbalita*. Estas piezas contribuyen a la visualización de **espacios de color** claves para esta Cultura, los cuales pudieron ser parte de los espacios habitados específicamente para la creación o inspiración en el *hacer* objetos. Nos permiten elaborar especulaciones de los momentos de la extracción de estas materias como también de las acciones que estas actividades conllevaban o requerían, es decir, incorporar herramientas especiales, realizar gestos manuales acorde a ellas y a lo que se buscaba dar forma o representar. Todo esto sumado a las probables funciones decorativas corporales, identitarias y simbólicas.

LAS LÍNEAS han permitido que la expresión Diaguita se constituya en una estética propia. De oficio minucioso y altamente complejo, contiene cualidades que invitan a asociar sus manifestaciones a visiones de los estados de conciencia y vibraciones visuales.

Se debe considerar a *la línea* como uno de los elementos del arte que demuestra la magnífica técnica y habilidad de este pueblo. Se puede observar un control en sus trazos y gran atención al detalle componiendo espacios definidos que contienen diversas direcciones y separaciones entre sí.

Siguiendo una mirada comparativa, estas líneas se pueden agrupar en finas, medianas y gruesas. Para las finas y medianas ambas cuentan con grados de intensidad/saturación similar. Para las gruesas, se buscó llegar a un matiz oscuro. Los grosores estarían determinados por la herramienta utilizada en sus trazados, según Varinia Varela, estas herramientas serían pinceles de pelos (humanos/animales).

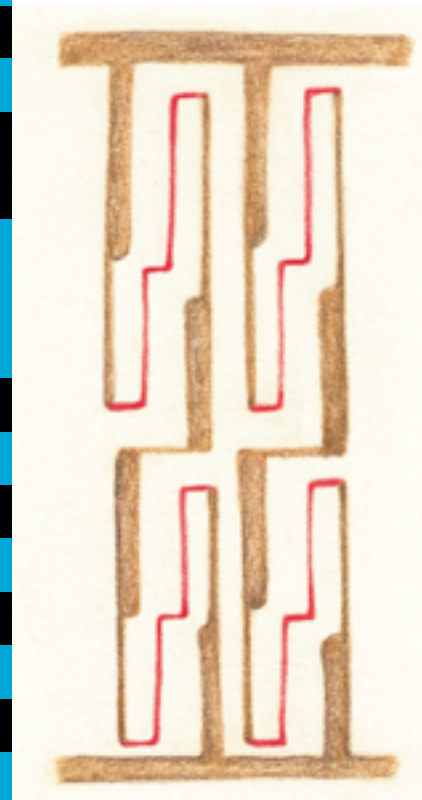
Las extensiones de cada uno de los trazos van a depender de la función de la línea. Si ésta es parte de los cierres de las áreas en blanco o rojo, su extensión va a ser mayor, correspondiendo a un trazo completo único que resulta de un solo gesto, es decir, estabilidad en el movimiento de la mano, al igual que para su grosor se mantiene estable, sin variantes ni detenciones en el trayecto del trazado. Para los trazados que son parte del desarrollo de los módulos en las grecas, estas líneas van a recorrer tramos pequeños, y pueden tener variaciones en sus grosores, entendiéndose como resultado de gestos de trazos interrumpidos en su trayecto, pero que se realizan trazo por trazo y módulo por módulo. Se observan también variantes de grosor de fino a grueso para un mismo trazo, asumo buscando experimentar la relación de presión de las herramientas.

Las líneas presentes en la Jarra/Cernícalo siguen rectas, ángulos, diagonales y curvas, con una estabilidad maravillosa.

También la línea es utilizada en el dibujo de los detalles de los ojos o pintura ocular. Estas figuras se rellenan y luego se realizan líneas salientes a modo de representación de manchas del plumaje o *manchas oculares*. Estas áreas en color ocre se activan con la presencia de círculos en blanco que luego en su centro presentan un punto de color rojizo a modo de representación de una pupila.

La línea ha sido llevada a campos de búsqueda de estructura y espaciado, a definir los contornos de áreas y masas. Determina la

→
Sigue dirección de desplazamiento de horizontal y verticales



→
Sigue dirección de desplazamiento de diagonales



distribución espacial. Actúa como el elemento que define los espacios, la figura en positivo y por consiguiente va a permitir distinguir la información del espacio negativo. Permite la percepción del fondo como un diseño que funciona en segundo plano, pero no en menor importancia ya que es el que genera la vibración de los módulos o repeticiones visuales e ilusión óptica, contribuye a generar una sensación de profundidad y dinamismo en la obra.

Es interesante resaltar cómo la representación de elementos naturales, como en este caso un ave, puede ofrecer una experiencia visual única. La presencia de ilusiones ópticas y representaciones que desafían nuestra percepción nos invita a apreciar las formas de expresión artística Diaguita y nos empuja a expandir nuestros horizontes interpretativos.

MÓDULOS DE REPETICIÓN

UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS de la alfarería Diaguita que considero hace que nos parezca tan atrayente, se puede relacionar con la distribución de los trazados de grecas que pueden estar compuestas, según la interpretación de González (2013) en unidades mínimas y patrones.

En este análisis, concibo estas unidades como módulos de repetición. Estos *módulos* completan una franja de greca trabajando en *unicidad* y en juego con la proyección en desplazamientos de estos, siguiendo movimientos en horizontal, diagonal y vertical. Así, se consigue un ensamble de las unidades o módulos que podemos percibir como un objeto/diseño único (Dondis, 2017).

La disposición de estos módulos en el *espacio Jarra* responde a una consciente atención en la composición. Todos los elementos dentro de un formato siguen un orden que permite el entendimiento de *ese o un mensaje* siguiendo los planteamientos de Edwards (1984). Sumado a la composición, se podrían revisar aspectos visuales dentro de las polaridades que significan armonía y contraste en colores, tamaños y formas.

ESPACIOS NEGATIVOS

POR OTRA PARTE, si observamos el espacio ya delimitado (blanco), y sobre este, los trazados (rojo-ocre), podríamos decir que los diseños siguen un cuidado orden considerando separaciones estables en distancias y proporciones. El ejercicio visual se construye como un conjunto de cualidades visuales, que permiten gracias a la gran habilidad de ejecución de estos trazados, la posibilidad de leer o percibir la **forma negativa**.

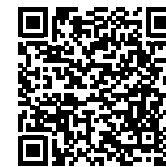
Esta *forma negativa* se completa en nuestra mente, atendiendo a las reglas o principios de la percepción dictadas por la escuela de psicología de la forma o *Gestalt* (Arnheim, 1969). Se explicaría este fenómeno de la percepción específicamente en el principio de figura y fondo, donde nuestra conciencia se centra en entender la figura ya que no es posible reconocer ambos al mismo tiempo. Una vez detectada la figura o forma positiva, es posible reconocer el fondo o forma negativa.

Ya que los diseños logrados por esta Cultura siguen una clara disposición que propone direcciones y se estructuran considerando el fondo como un espacio activo, es que se hace indispensable la evaluación de sus gestos gráficos como parte de acciones y *decisiones* visuales complejas. Debemos considerar que no todas las manifestaciones del Ser humano logran considerar este espacio como parte de la construcción de sus mensajes visuales. Esto es indispensable para que la visualidad Diaguita no solo se asocie a la culminación de estos mensajes derivados del consumo de psicoactivos, sino que también se consideren sus habilidades en la práctica, en el dominio de las fuerzas psicofísicas de los elementos visuales en coordinación con su capacidad manual.

LA JARRA/CERNÍCALO al ser una forma tridimensional, se considera como un volumen ya que puede ocupar un espacio. Un espacio se considera tridimensional si cuenta con un largo, ancho y una



Dibujos de las formas negativas de la banda de unidades de la cabeza y pecho de la Jarra ornitomorfa.



Leyendo el QR verás la digitalización de Jarra en espacio 3D.

VOLUMEN



altura o profundidad. Estas condiciones permiten ubicar un punto en su forma/espacio/volumen.

La Jarra como forma tridimensional, puede ubicarse en un espacio y ser recorrida o rodeada. Al ser una pieza que forma parte de la exhibición permanente del Museo de Arte Precolombino, comparte espacio con más objetos en una gran vitrina, lo cual limita la experiencia con la pieza, se dificulta la observación de los detalles de su cuerpo trasero y costados. Se hace pertinente adjuntar una serie de fotografías que muestran a la Jarra en todos sus lados, a modo de *rotación* para la revisión de su volumen.

Producto del tipo de exhibición o museografía en que se encuentra la pieza actualmente, surge como una necesidad en mi proceso de investigación, llevar la Jarra/Cernícalo a un espacio virtual, donde se permita la manipulación de su rotación para ser observada y estudiada en sus dimensiones completas, considerando además de sus lados, el interior y su base.

Digitalización de la Jarra/Cernícalo; la tridimensionalidad para ampliar estudio visual.

El generar un **espacio virtual** donde sea posible *recorrer* la pieza ya digitalizada, permite una experiencia que trasciende a la visita física, significa un aporte hacia las mejoras en el sistema de catálogos ya que ofrece mayor cantidad de información visual que una imagen bidimensional/fotografía. Además, permite la investigación de sus cualidades de proporciones, forma y densidad y de sus aspectos visuales, como los que se sustentan en este texto, desde cualquier lugar del país o del exterior. Amplía el espectro de visitantes y posibilita el acceso al Arte de herencia ancestral de manera rápida y efectiva, lo cual contribuye a la formación de nuevas comunidades de estudio en aulas físicas y virtuales.

El acto de digitalizar las colecciones de arte contribuye a la democratización de la información, en el caso de la Jarra/Cernícalo, esta deja de estar contenida solamente en el Museo o sus libros, pasa a una vitrina virtual de acceso global, lo que genera un aporte a una mayor visualización de la Cultura Diaguita y de esta obra única.

SIMPLIFICACIÓN DE LAS FORMAS

ESTE ELEMENTO, vital en las artes visuales para la representación de la realidad, consiste en reducir los elementos visuales previamente observados y estudiados en la referencia para representar sólo lo esencial, conservando algunas de las características y sumando nuevas características que requiera para ser parte de la manifestación cultural propia.

En la relación de elementos que se pueden encontrar entre Ave Cernícalo y la Jarra, se da el de dotarla de características que, en primer lugar, permiten una asociación con el ave y, en segundo lugar, toman/adaptan sus principales *atributos* para ser parte de una nueva o distinta propuesta. Esta propuesta se elabora reinterpretando la referencia según sus criterios estéticos identitarios y se agrega una funcionalidad adicional, en este caso de contenedor.

Es importante mencionar que los atributos que se consideran principales pueden estar intencionados y relacionados a ideas que desconocemos.

A través de la simplificación se estudia la complejidad. Si consideramos la reducción de las formas visuales complejas presentes en la naturaleza del «diseño» del ave y las llevamos en el ejercicio de utilizar formas visuales «reducidas» para su representación en cerámica, se descubre la información visual cabalmente, lo que se traduce en que sean más comprensibles (ambas) en sus características y asociables en las ideas visuales.

El significado de y en la acción de simplificación de una forma estará presente en la pieza, este significado puede contener y reflejar aspectos de su sistema de creencias y experiencia, aspectos de la ritualidad de creación, asociaciones de poder, etc.

La simplificación se observa claramente en la figura de la Jarra/Cernícalo. Aunque la jarra representa un ave con ciertas características reconocibles faciales, en general está simplificada en líneas y volúmenes básicos. Las esferas que componen el cuerpo del ave se reducen a formas geométricas simples, mientras que los detalles anatómicos se sugieren con volúmenes y trazos específicos.

Esta simplificación no solo atiende a la producción de las piezas, sino que también añade un aspecto estilizado y simbólico a la obra.



↑
Cernícalo. Reserva Nacional Las Chinchillas, Illapel. Fotografía de Pablo Martínez Morales.

↗
Dibujo de Llama, proceso de simplificación de forma.



Al quitar algunos detalles y centrarse en las formas más distintivas del objeto, en este caso en la labor alfarera se logra capturar la esencia del ave representada, transmitiendo su significado de manera eficaz y poderosa.

Grados de iconicidad

El grado de iconicidad se entiende como la relación en escala de la información observada en el referente y la representación que se logra de esta información visual.

Analizar desde la iconicidad otorga y aclara cuántas posibilidades (de la escala) pueden resultar en la representación, lo cual, en una investigación visual genera mayor entendimiento de las capacidades/facultades, en camino a la abstracción de las propiedades visuales. Los niveles representativos en las piezas del análisis pueden ser simbólicos y abstractos. Simbólico, ya que establece una mayor simplicidad en la representación de la imagen referencial que así contiene, mayor complejidad. Abstracto, ya que cuenta con la capacidad de reducir lo observado o su referente a sus componentes visuales más básicos (Dondis, 2017). Existe un reconocimiento de las fuerzas ambientales en las piezas analizadas, lo que comprueba la alta capacidad de observación de esta Cultura.

Entonces el proceso de simplificación y de representación en las obras analizadas refleja aspectos culturales, simbólicos y rituales de la sociedad Diaguita, enriqueciendo así su significado y relevancia dentro de su contexto histórico y cultural manteniendo la esencia y la identidad del objeto representado. En el caso del arte Diaguita, la simplificación de las formas es una característica destacada, evidenciada en la representación estilizada de los animales y otros elementos naturales. Permite una mayor abstracción y universalidad en la interpretación de las obras. Al reducir los elementos a sus formas básicas, crean piezas que pueden ser comprendidas y apreciadas por personas de diferentes contextos culturales, trascendiendo las barreras del lenguaje y la experiencia individual.

El acto mismo de dibujar es lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a dividirlo, y unirlo nuevamente en su imaginación.

BERGER (2019)

A MODO DE CIERRE de este análisis, quisiera compartir mi propio proceso de observación en el estudio de las piezas diaguitas. Personalmente he aprendido a estudiar las formas a través de la práctica de bocetos, dibujos. El dibujo me ha guiado en la búsqueda de una conexión con cada pieza, que me otorgase información más profunda y me permitiera, a modo de *ritual integrador*, el permiso de trabajar con cada una, entendiéndolas como *piezas sagradas*. Dedicué algunas horas de mi pasantía a netamente dibujar observando, posicionando mis modelos; Jarra y figuras líticas en distintas vistas para atender a sus detalles, formas, colores, funciones, manteniendo presente el pensar a sus creadores. El universo de información en el acto de dibujar es superior, de cierta manera te adentras en las conceptualizaciones, entras en su estética, quiero afirmar que experimenté, viajé, cuestioné y me encontré nuevamente en la práctica de trazar líneas y seleccionar colores, tal vez, en gestos que hace 600 años atrás se hacen similares a través de otras herramientas, pero que pueden dar cuenta de la misma necesidad de expresión del ser humano y de la importancia y trascendencia del arte en la historia de la humanidad.



VINCULACIÓN CON EL CURRÍCULO EDUCATIVO

EL ANÁLISIS VISUAL de una pieza de alfarería Diaguita y la observación e investigación en bocetos de las piezas líticas, ofrecen una oportunidad única para integrar conceptos y habilidades en el currículo educativo, tanto en el ámbito de las artes visuales como en otras disciplinas como historia o tecnología. Al explorar temas como la forma, el color, la línea y la simplificación en el contexto de la creación que practicaba este pueblo, los estudiantes pueden expandir sus habilidades de observación, análisis, síntesis y pensar nuevos imaginarios, elementos fundamentales para su desarrollo personal, académico y humano.

Además, el estudio del arte Diaguita proporciona una ventana a la comprensión de la historia y la cultura del territorio Sur Andino permitiendo a los estudiantes explorar temas como la diversidad

cultural, la interconexión entre los seres humanos y la naturaleza, y el impacto de la colonización en las sociedades indígenas. Al integrar estas lecciones en el currículo educativo, las personas a cargo de impartir conocimientos pueden fomentar el respeto, la empatía y la apreciación por las diferentes culturas y perspectivas del mundo.

En resumen, este ejercicio de análisis visual Diaguita no solo enriquece la comprensión del Arte y la Cultura de este pueblo, sino que también ofrece una oportunidad invaluable para el desarrollo de habilidades críticas y la promoción de la diversidad cultural en el aula. Al integrar estas lecciones en el currículo educativo, los docentes pueden preparar a sus estudiantes como ciudadanos interculturales, capaces de enfrentar los desafíos del siglo XXI con creatividad, resiliencia y conciencia tanto de la historia como de las prácticas culturales de los pueblos de este territorio.

BIBLIOGRAFÍA

- CARVAJAL, P. G. (2006). *Lenguajes visuales del Inka en la iconografía diaguita chilena. Arte americano: contextos y formas de ver: Terceras Jornadas de Historia del Arte*, 33. Universidad Adolfo Ibáñez, CREA. Museo Histórico Nacional. Santiago de Chile: RIL Editores.
- (2013). *Arte y cultura diaguita chilena: simetría, simbolismo e identidad*. Ucayali Editores.
- GARRIDO, F. (2016). *Unidades residenciales y diferenciación social en el sitio Diaguita El Olivar. Boletín Museo Nacional de Historia Natural*, 65, 247-264.
- MARTÍNEZ, J. M. (2006). *Arte Americano: Contextos y formas de ver. Terceras jornadas de historia del arte*. RIL Editores. Santiago de Chile.
- PARRAGUEZ, I. & SOTO, P. M.V. (2018). *Enseñanza del concepto de simetría y transformaciones isométricas a través del estudio de cosmovisiones mapuche y diaguita. En 6º Congreso Internacional de Etnomatemáticas*.
- ROSALES, G.; VERGARA, M.; HELLE, S.; KELM, U.; CUCURELLA, J.; FLORES, I. & OYARZUN, J. (1993). *Mineralogía y génesis de la combarbalita en el norte de Chile. Revista Geológica de Chile* 20(2), 229-235. Recuperado el 12 de febrero de 2024: <http://www.andeangeology.cl/index.php/revista1/article/view/V20n2-a06/1788>

Museos visitados

- Museo Arqueológico La Serena (2024, febrero). Sala 3: Periodo Alfarero Tardío (800 d.C. a 1535 d.C.) Cultura Diaguita y Diaguita-Inka [Exhibición permanente]. Cordovez esquina Cienfuegos, s/N, La Serena, Chile.
<https://www.museoarqueologicolaserena.gob.cl>
- Museo del Limarí (2024, febrero). Sala Diaguita [Exhibición permanente]. Covarrubias esquina Antofagasta, Ovalle, Chile.
<https://www.museolimari.gob.cl>
- Museo Chileno de Arte Precolombino (2023, diciembre - 2024, enero). Sala Chile antes de Chile [Exhibición permanente]. Bandera 361, Santiago, Chile.
<https://museo.precolombino.cl>

Trabajo de campo

- Monumento Nacional Arqueológico. Valle del Encanto. Coquimbo, Limarí, Ovalle, Chile.
<https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-arqueologicos/valle-encanto>
- Combarbalá, Provincia del Limarí, Región de Coquimbo. Taller de Artesano en Piedra Combarbalita. Sr. Juan Patricio Tapia Álvarez.

Enlaces revisados

- Museo de Arte Precolombino (2023). *Catálogo de colecciones Museo Chileno de Arte Precolombino*. (pp. 9, 17 y 25). Recuperado el 12 de febrero de 2024:
<https://museo.precolombino.cl/catalogo-en-linea>
- Museo de Historia Natural de Concepción. *Técnica diaguita para la creación de artefactos líticos* (s.f.). Revisado el 12 de febrero de 2024:
<https://www.mhnconcepcion.gob.cl/galeria/tecnica-diaguita-para-la-creacion-de-artefactos-liticos>
- El arte de ser Diaguita* (s.f.). Revisado el 12 de febrero de 2024:
<https://precolombino.cl/wp/exposiciones/exposiciones-temporales/el-arte-de-ser-diaguita>
- Museo Nacional de Historia Natural (29 de agosto de 2016). *Mapocho incaico norte: Nuevas evidencias de nuestro pasado*. Revisado el 12 de febrero de 2024:
<https://www.mhn.gob.cl/noticias/mapocho-incaico-norte-nuevas-evidencias-de-nuestro-pasado>

Catálogos de exposiciones

Minga del Cielo Oscuro [catálogo de exposición] Centro Cultural de España (2020). Edición AECID, A Impresores, Santiago de Chile.

El Arte de Ser Diaguita [catálogo de exposición] Museo Chileno de Arte Precolombino (2016). Ograma Impresores, Santiago de Chile.

Videos revisados

ROSENTHAL, M. (2016-2017). Museo Chileno de Arte Precolombino *Geometrías chamánicas*. Recuperado de: <https://vimeo.com/201888487>

Imagen

ARNHEIM, R. (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Ediciones Paidós.
— (1992). *Arte y Percepción Visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Editorial Alianza.

BERGER, J. (2019). *El Dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

DONDIS, D. (2017). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

EDWARDS, B. (1984). *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro, un método garantizado*. Madrid: Hermann Blume.

GOMBRICH, E. (1998). *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Editorial Debate.

Color

ALBERS, J. (1993). *La interacción del color*. Madrid: Ed. Alianza.

BRACCHITTA, D. (2012). Conservación y Restauración: Estrategias transdisciplinarias para estudiar lo invisible: Cuando las intervenciones se hacen indistinguibles. El caso de Cerámicas Diaguita del Museo Arqueológico de la Serena. Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial. DIBAM. Recuperado el 12 de febrero de 2024: www.surdoc.cl/sites/default/files/library_file/1002_0.pdf

CANTARUTTI, G. (2018). *La alfarería pintada en los albores de la cultura diaguita chilena del valle del Limarí*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Recuperado el 12 de febrero de 2024: <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/buscar?texto=diaguitas>

ITTEN, J. (2020). *El arte del color. La experiencia subjetiva y el conocimiento objetivo como caminos para el arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

LÓPEZ, J. A. T.; VIZCAÍNO, A. S.; CHIAVAZZA, H. & GÁMEZ, M. M. (2012). Los colores de la cerámica Viluco y Diaguita Chilena: determinación de pigmentos utilizados en la decoración cerámica indígena del norte de Mendoza (Argentina) mediante Microespectroscopía Raman y microfluorescencia de energía dispersiva de rayos x. *Estudios Arqueológicos de Oeiras*, 19, 193-202. Recuperado el 12 de febrero de 2024:

<https://eao.oeiras.pt/index.php/DOC/article/view/223>

Dibujos

Papel ahuesado 180g

Lápices grafito Castell 9000

Polychromos y acuarelables Albrecht Durer Faber-Castell

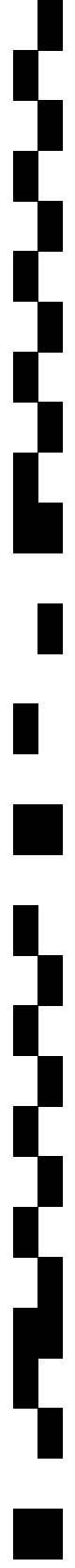
Software

<https://alicevision.org/#meshroom>

<https://latinoamerica.autodesk.com/products/maya/overview?term=1-YEAR&tab=subscription>

Plataforma

<https://sketchfab.com/>



164 _____

_____ 165



Tramas.
Laboratorio
Transdisciplinar
de Debates
Interculturales,
se terminó de
componer e imprimir
durante los
primeros días
de abril de 2024,
en Santiago de Chile.
En su composición
se utilizaron
las familias
tipográficas
Brandon Text
para títulos,
destacados,
y permanentes,
junto a la familia
Violeta
para las diversas
voces que
porta este libro,
usamos también
Violeta Jardinera
para las
letras capitulares
que abren cada texto.
Las tapas son de
cartulina reverso café
de 250g, impresas a
cuatro colores.
El interior se
imprimió en papel
bond blanco de 106g
también en
cuatricromía.
Se tiraron
500 ejemplares
en offset.

