



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes
Departamento de artes plásticas

“Aún sin nombrar”.

Práctica textil cómo metáfora de un territorio inacabado.

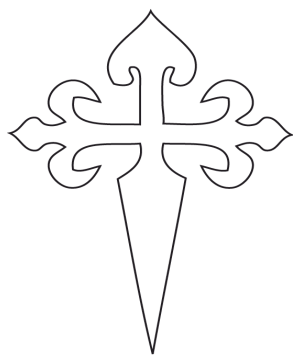
Tesis para optar al título de pintor

José Manuel Pérez Sepúlveda

Profesora guía:

Paula Arrieta

Santiago de Chile, año 2018



Índice

	pág.
1. Introducción	4
2. Obras previas	8
3. Textil, hilo conductor	20
4. Devenir en Santiago	27
5. Obra aún sin nombrar	36
6. Palabras finales o el tejido inacabado	48
7. Bibliografía	51
8. Anexo	53

1.

Introducción

*Este caballero vino de Levante hacia las islas, entre los sueños,
sobre los dioses de la américa bárbara, antes que trepidaran las
maquinas aéreas, y va de aquí para allá, con su antigua nostalgia,
resplandeciendo en nombres de ciudades, a la sombra de los tem-
plos que se desmoronan, luciendo su capa llena de cielo azul y su
leyenda florecida de palabras heroica.*

(Rafael Heliodoro Valle, Santiago en América, pág. VIII)

El presente trabajo busca retratar aspectos de la colonización que se han asentado en nuestro actuar nacional contemporáneo de forma silenciosa, valiéndose de la materialidad e iconografía de la obra que sustenta esta tesis.

Desde un recorrido por los trabajos anteriores que urden el hilo conductor para llegar a esta obra, se releen los hitos más significativos de mi paso por la Universidad de Chile, comenzando por el semestre académico realizado en la universidad extranjera, la Universitat de Barcelona, que determina lo que es mi quehacer artístico actual.

La búsqueda de un medio que diera cuenta de las incertidumbres que afloraban en mis investigaciones y que como soporte pudiera responder a estas, me llevó a encontrar en el textil una capacidad enunciativa de estas nuevas interrogantes, presentándose este como un lenguaje inexplorado que me había sido negado a causa de mi género y los roles impuestos a este, debido a la referencia directa que en occidente el tejer ha tenido con el género femenino.

La importancia del desarrollo textil en el mundo es indisociable al nacimiento de las culturas que las ejecutaron. Asimismo, en Latinoamérica, el textil juega un papel preponderante a la hora de afianzar a las diversas culturas que habitaban el territorio antes de la llegada de los colonos españoles. Se trata de una tecnología riquísima en complejidad y significados, y desde donde emanaron piezas que fueron de gran importancia tanto en lo práctico -alimento, cobijo, transporte-, en lo estético, cómo en lo mítico y religioso. Estos atributos son compartidos por las diversas comunidades indígenas del territorio.

En términos generales, la identificación de las culturas del continente con el textil comienza lentamente a rasgarse con la llegada de los conquistadores europeos, que ocasionaron diversos cambios en esta práctica cómo en el comportamiento de las culturas indígenas, comportamientos que se perpetuaron en las sociedades mestizas.

Los españoles llegaron atiborrados de un imaginario católico y medieval que los incentivaba a cumplir las diversas misiones que pretendía la práctica colonizadora por parte de la corona española, en estas misiones la labor evangelizadora era importante debido al cristianismo de la reciente victoria en la península ibérica por parte de los reyes católicos que encontraron en América una forma de expandir su imperio y el catolicismo.

Esta colonización evangelizadora trae consigo la aparición de diversos santos del imaginario católico. Cada uno en su rol ayudaba a cumplir las tareas de conversión en los *indios* que vivían en actitudes paganas y pecadoras. Entre estos destaca la figura del apóstol Santiago, santo patrono de España, que al sobrevolar los cielos hacia el continente americano se embarca en una lucha cuerpo a cuerpo en contra de los indígenas que se resistían a la invasión hispana.

De las 14 apariciones que de este santo se cuentan en el continente, en todas actúa como incitador de las tropas españolas a acometer con más fuerza su ataque, al mostrarse sobre su caballo blanco empuñando la espada con fuerza y gallardía.

La figura de este santo es paradójica debido a que este en vida acomete una labor de peregrinaje y evangelización a la península Ibérica, esperando convertir a la gente de religiones paganas por medio de la palabra de Jesús a la naciente religión cristiana. En cambio, una vez convertido en santo vuelve desde los cielos a la tierra y su labor de evangelización ya no es pacífica, sino que es una campaña de guerra en contra los *moros* de la península Ibérica y contra los *indios* en América, a los cuales asesinaba con su propia espada.

Lo paradójico del actuar del santo en vida y su actuar después de muerto en la batalla, se enlaza con la metáfora que significa el textil con la sociedad contemporánea, un objeto de gran importancia en la cosmovisión indígena pero invisibilizado por la sociedad occidentalizada que encuentra dificultad en acceder a la retórica de los tejidos.

Con estos antecedentes surge la obra que sustenta esta tesis, que en su materialidad e iconografía refiere a estas cuestiones.

Un textil tejido con la técnica mapuche del *witral* en el que listas verticales de diversos colores obtenidos con tintes naturales tejen la pieza, es intervenido con la técnica de tapicería, realizada extensamente en Europa al utilizarse para reproducir imágenes.

La imagen reproducida es la imagen del apóstol Santiago en su faceta icónica de santo guerrero, la cual fue obtenida de la mezcla de dos pinturas: una encontrada en el Museo de Arte de Lima y la otra encontrada en internet, sin referencia.

En los talleres fundados por las congregaciones religiosas esta imagen fue altamente reproducida en pintura y escultura por parte de manos indígenas anónimas que habían sido convertidas al cristianismo.

Al tomar el lenguaje textil indígena e intervenirlo con una técnica que es textil pero que no le es propia, inevitablemente el *witral* ve dañada su estructura, la cual no puede ser tejida en su totalidad y esto se ve en el reverso de la pieza que muestra los hilos de urdimbre que se dejaron sin tejer, debilitándola.

En el cuerpo de esta tesis se verán desarrollados los aspectos anteriormente enunciados que contextualizan la creación de esta pieza textil y los posibles significados que esta alberga en su interior en relación al proceso de conquista, colonización y mestizaje ocurrido en Chile y Latinoamérica, como también el lugar que ocupa el textil indígena en la actualidad.

2.

Obras previas

Una breve relectura de los procesos y trabajos de mayor relevancia en el estudio creativo e investigativo a lo largo de los años de formación universitaria, aproximan a la comprensión a cabalidad del proyecto de título.

2016. Al haber cursado ya cinco semestres en la carrera de Artes Plásticas en la Universidad de Chile y encontrándome en el taller de pintura del cual formaba parte hace tres semestres, surge la posibilidad de realizar un semestre académico en el extranjero, posibilidad perseguida desde mi inicio en la carrera. La universidad seleccionada es la Universitat de Barcelona en Cataluña.

La elección de una universidad en territorio español, fue debido a que España se yergue como un lazo de proximidad entre el continente europeo y el hispanoamericano, un país que desde Europa nos heredó su lengua y que forma parte de la historia de Chile y América. Así mismo la elección fue influida por la enseñanza recibida por parte de las instituciones en las cuales me formé en el pasado, como también la Universidad de Chile, en las que existía una gran exaltación o investigación de la historia del arte occidental.

Con la llegada al viejo continente/mundo, ocurre una revelación sobre la propia identidad, que hasta el momento no había ocurrido. La identidad latinoamericana, la cual aparece incluso antes de pisar tierra catalana, al haber sido advertido del racismo ejercido por parte de la gente blanca hacia quienes provienen de Latinoamérica.

La distancia entre la nueva posición territorial y la previa, se condice con el tránsito que ocurre en mi quehacer artístico, al decidir no seguir practicando la pintura al óleo en mi estadía en Barcelona.

Es ahí que el discurso se comienza a esbozar y la obra a acercarse a lo que es en la actualidad. La añoranza del lugar propio, del lugar de nacimiento y sus costumbres, se asoma al reverso del gozo que para mí significaba la emancipación, el anonimato en un lugar nuevo y la expectación a lo que pudiese ocurrir en esta estadía.

Sin haber antes cuestionado los porqués del actuar nacional cotidiano, en la lejanía se comienza a tramar una incertidumbre respecto a los procesos ocasionados en el viejo continente con y para el territorio de mi madre y familia, aquellos que moldearon mi forma de ser e identificarme con Chile, Santiago o Cerrillos, para ser más preciso.

La Universitat y sus asignaturas Taller de creació I y Practiques del cos: estudis de performance son quienes impulsan el quehacer durante la estadía. La investigación que se articularía comienza al ver en las pequeñas e intrascendentes costumbres catalanas la diferencia con el ser chilena/o, la relación de estas costumbres, muchas de ellas ligadas al ámbito económico, que difieren con las del actuar nacional que observo en mi familia, son enlazadas en la performance *Acción identitaria número 1*, la que comienza en su construcción material con el pie forzado de la precariedad; precariedad autoimpuesta que se mantiene para lograr la estadía en Barcelona.

Al recorrer la ciudad y sus alrededores, los basureros de gran tamaño son constantes, lo que de estos sobresale (literalmente) son un montón de ropas de distintos tamaños, antigüedad y completitud, la mayoría en buen estado. Estas, son recolectadas y decoloradas en un baño de cloro. Las prendas desechadas con sus historias previas ahora olvidadas o más bien ilegibles para quienes no vivieron la experiencia habitada en la prenda, es limpiada y blanqueada, para luego ser rajada, sus partes comienzan a hacer obvia la relación con su



•
Acción identitaria número 1
Barcelona, 2017
Registro fotografico de performance.

cuerpo ausente al ser utilizadas para construir un cuerpo de trozos textiles cosido con torpes puntadas de la mano inexperta de quien nunca ha sido educado en las artes del hilván.

El cuerpo textil, al ser terminado comienza un proceso de preparación para ser teñido, teñido con tintes naturales, a la usanza de las culturas indígenas del territorio americano, conservando partes del textil del color del cloro con la técnica indígena del teñido con reservas de amarras, con esto se consigue el esbozo de un diseño precolombino en la piel de este cuerpo suturado.

Al término del semestre académico, en frente de las y los compañeras/os del taller, realizo una acción con la prenda. Desprendiéndome de mi ropa, procedo a ponerme este cuerpo, al terminar de cubrirme con él y observar a todos quienes presencian el acto, procedo a desprenderme de este.

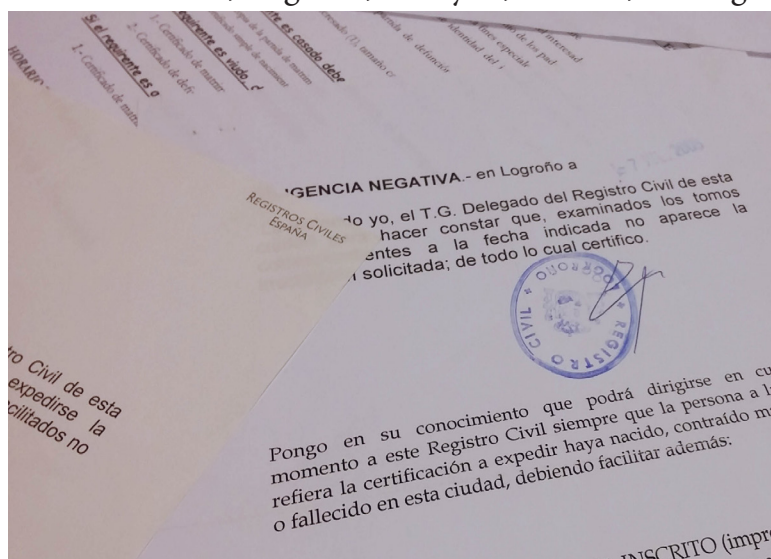
La acción termina al volver a vestir mi ropa.

La proximidad de Barcelona con la comunidad autónoma de la Rioja, incentivan el comienzo de un viaje hacia ese lugar. Basado en los relatos de Pilar Ruiz, la madre de mi madre, quien luego de infructuosos intentos por encontrar el lugar de nacimiento de su padre, presuntamente español, me permite formar parte activa del proceso identitario que ella llevaba a cabo e intervenir en él.

Una identidad que le había sido negada debido a la temprana muerte de su padre cuando ella era aún una niña, siendo el vínculo con su padre una extrapolación a la lejana y añorada España, un hito de su identidad que le era incierto debido a la inexistencia de un certificado que comprobase su procedencia española.

Un conjunto de cartas enviadas a distintas provincias y ciudades españolas, entre ellas, Logroño, El Oyón, Madrid, Santiago de Compostela, Castilla la Vieja, A

Coruña y junta de Galicia, en el periodo comprendido entre los años 2005 y 2008 en las cuales Pilar Ruiz solicitaba la búsqueda del certificado de nacimiento de Segundo Ruiz Calleja son dispuestas a modo de instalación sin



• **Soy Española**
Santiago, 2017
Instalación de archivo de cartas.

orden en específico sobre una mesa. En esta, también se encuentran las respuestas a estas peticiones de certificado de nacimiento, todas ellas son negativas al no poder encontrar dicho documento.

Esta instalación lleva por nombre *Soy española*.

Es en Logroño donde, luego de una investigación y tramitación con el registro civil del lugar, aparece el certificado de nacimiento de Segundo Ruiz, Esto significó el comienzo al trámite de nacionalización española de Pilar Ruiz.

En Barcelona conozco a la figura que la corona española utilizaba para incentivar la conquista y colonización del territorio americano, el apóstol Santiago.

De este santo se hablará más detenidamente en los capítulos siguientes, y es con este icono que comienza el realizar acciones personificando a este apóstol en sus distintas facetas.

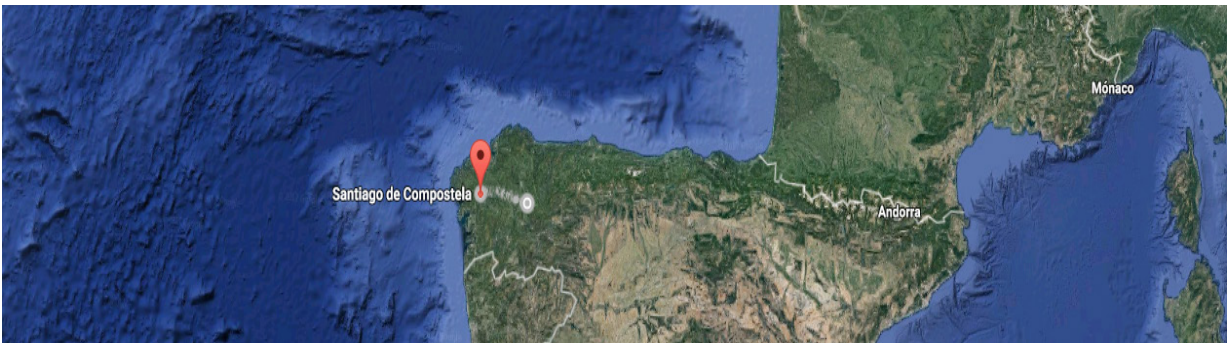
Desde Sarriá en Galicia comienza el tránsito de 100km hacia Santiago de Compostela.

Santiago el peregrino, fue una acción que constaba en realizar los 100km de peregrinaje para llegar a la presunta tumba del santo patrono de España enterrado bajo la catedral que le da el nombre a la ciudad, cinco días a pie en lo que significó un gran esfuerzo físico, formar parte del grupo de peregrinos que motivados por diversas razones deciden caminar el camino al encuentro del santo, siendo mi motivación la de peregrinar hacia este, un gran resentimiento hacia su figura.

La acción es expuesta como la imagen satelital del recorrido realizado.



• **Soy Española. Santiago, 2017**
Instalación de archivo de cartas



**Santiago el peregrino.
Galicia, 2017**

Imagen satelital del camino recorrido en la acción.

La acción *Santiago apóstol*. Realizada en el centro de creación Fabra I Coats frente a un grupo de asistentes al fin de semestre del curso estudios de performance, constó en abrir una caja de tizas que quedaron en el suelo frente a ellos/as. Luego en la pared de ladrillos que estaba a mis espaldas es dibujado con una tiza de color amarillo, un círculo a la altura de mi cabeza.

Posicionándome de espalda a la pared, sobre el círculo, levanto levemente la tiza mirando hacia los asistentes. Momentos después, con motivación propia algunas personas toman tizas y dibujan sus propios círculos, tanto en su cabeza, en sus manos, recostados o de pie, otra persona dibuja un cuadrado y otra un “HOLA”. La acción acaba al nadie más dibujar en la pared.



•
Santiago Apóstol
Barcelona, 2017
Registro de acción.

El apóstol Santiago como precursor de la fe católica en lo esencial del significado de una creencia religiosa, la sacralidad de la vida y el potencial sacro da cada persona en su autoafirmación como tal, siendo creyente o no. Fue el motivo de realizar la acción de auto-beatificación por medio de la aureola de tiza.

2017. Chile.

Al investigar sobre lo propio expropiado o la identidad negada, se comienza a tramar la intención de aprender el oficio textil por parte de las *witralfe zomo mapuche*, quienes me comienzan a educar en el oficio textil, el arte del *witral*, telar mapuche.

La acción *Witral* fue realizada durante un semestre en el taller 16 de la facultad de arte Las Encinas, en donde, en un bastidor, urdiendo la técnica de *ñimikan* intento responder las interrogantes sobre el propio origen, individual, familiar y en consecuencia nacional.

Lo mapuche de la técnica, refiere al proceso de mestizaje vivido en Chile, el intento de olvido respecto a esta y otras culturas del territorio y el triunfo de este olvido en mi propia historia familiar como reflejo a un síntoma nacional, el desarraigo.

El textil como herramienta que teje una historia, el telar como artefacto que da cuenta de las tecnologías utilizadas desde tiempos remotos a nuestro contexto, la creación del bastidor como hincapié al acto de urdir y tramar, el bastidor que da espacio a múltiples posibilidades en un lenguaje rico en significados, algunos incluso incomprensibles en ese momento para mí.

Es por esto que la trama del *witral* trata esta cuestión, el *ñimin* o dibujo será uno nuevo e “inédito”. Acercarse al proceso creativo de las tejedoras en la construcción de los primeros *witral*, la experimentación con los hilos dentro de la técnica, puede acercarse al estado que significó la creación de los primeros y replicados *ñimin*.

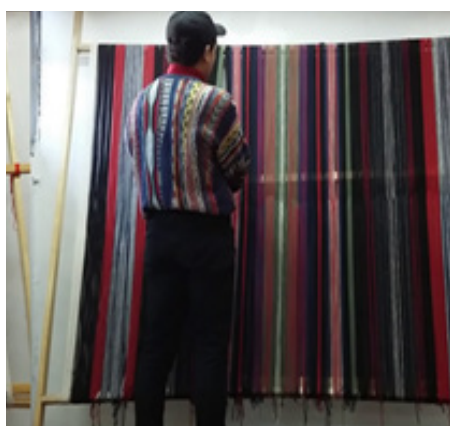
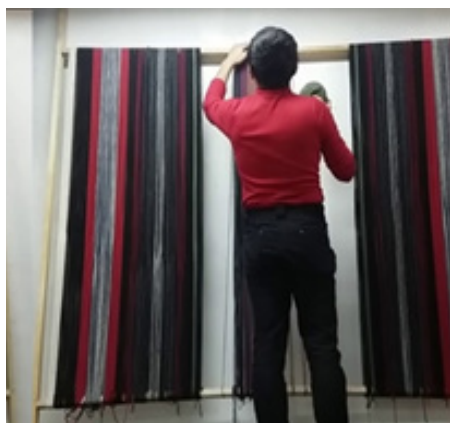
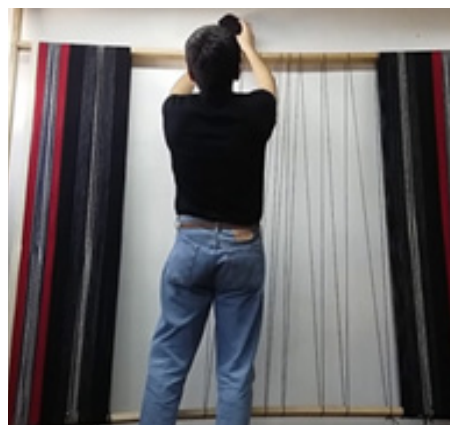
Al tramar y laborear o seleccionar los hilos de urdimbre se crea el dibujo, este, no es un motivo mapuche, es un motivo propio, un motivo que entiendo al momento de crear, un motivo que sí me es comprensible, un motivo que me apropio con la técnica que me permite realizarlo. Una aproximación al proceso creador de las primeras tejedoras y tejedores también quizás, que deciden desarrollar y preservar una serie de *ñimin* en las posibilidades del *witral*.

Si bien la búsqueda y creación de estos *ñimin* se ejerce a modo de aproximación a la cultura mapuche, también aparece como una necesidad de exaltación propia, que va de la mano con la idea de artista moderno de ideas innovadoras, de creaciones únicas.

Al tejer lo trascendente de la cultura indígena y la exaltación de lo occidentalizado. La pieza textil se convierte en una mixtura, un mestizo, un *champurria*.

La obra consta de un video a tiempo real del proceso de tejido.

Esta no pudo concluirse debido a la inexperiencia que en ese momento tenía de la técnica.



•
Witral
Santiago, 2017
registro fotografico de la
video/acción.



•
Witral

Santiago, 2017

registro fotografico de la video/
acción.

La búsqueda identitaria comienza en lo que no fue vivido, en lo expropiado, cortado o blanqueado, por lo cual el paso siguiente es el visitar acontecimientos del pasado propio.

En la video performance *PÉREZ HUECO* de 2:23 min, la acción es recordar un hecho traumático vivido en la enseñanza básica, en un colegio de hombres, católico y de 45 alumnos por curso. Para así resignificar el hecho e inmolar lo ocurrido en el desarrollo de la propia identidad desde una perspectiva consciente de los significados, consecuencias y motivos del hecho mismo.

En una sala de clases vacía, con numerosos iconos católicos adosados en las paredes, se escuchan voces de niños jugando en el exterior, aparezco en la escena y permanezco mirando hacia el frente en silencio mientras estoy sobre la tarima en frente de la pizarra. Se escucha una voz narrando el hecho.



•
PÉREZ HUECO

Santiago, 2017

Fotograma de video/acción.

Cuando iba en la enseñanza básica, mis compañeros y profesores me decían por mi apellido, “Pérez” me decían. Una vez salí adelante a leer un ejercicio que me pidió el profesor, me subí a la tarima y me pare frente a mis compañeros, miré mi cuaderno y la mitad de ellos si es que no todos me gritaron al unísono, ¡Pérez hueco!

La video/acción acaba al bajar de la tarima Y volverse la pantalla a negro.

La iconografía católica, que en simples formas como la cruz, el triángulo de la trinidad, la aureola o el arco ojival adquieren gran significado, son signos que utilizados por la iglesia y algunos indisociables a ella profesan una religión y un lenguaje que trasciende fronteras evangelizando sin importar el lugar ni la lengua.

La utilización de este imaginario en el video *Hornacina* da cuenta del lenguaje en común y que con sutiles insinuaciones en un acotado lenguaje, deforma los límites de estos iconos, que en 1:18 min de video enuncian y denuncian aspectos de la religión que son costumbre, como el adorar las esculturas de los santos, santas y vírgenes más que el propio ser humano vivo.

La mirada del espectador ya no es una mirada hacia el objeto sacro, sino que se vuelve una mirada voyerista que observa a lo profano a través de una puerta, mirilla u hornacina que deja ver la nuca y espalda de un cuerpo en posición penitente, que con la tenue luz que lentamente incrementa su potencia deja ver más a este cuerpo que da la espalda, en la insinuación erótica de lo que se entrevé en la oscuridad.



•
Hornacina
Santiago, 2017
Fotograma de video.

El lazo entre lo católico, propio de mi biografía como también de la identidad nacional oficial; hacia lo textil, propio de lo indígena, mestizo y negado de la identidad chilena, es constante.

La finalización de la licenciatura en artes plásticas lleva a realizar en el taller complementario de arte textil, la video performance *Pelo. Número 1*, que se configura de acuerdo a las relecturas de las culturas indígenas de los Andes peruanos, chilenos y bolivianos.

En colecciones arqueológicas de los asentamientos andinos, se han encontrado un sinnúmero de piezas textiles, muchas de ellas, pertenecientes a fardos funerarios, en los cuales se envolvían los cuerpos fallecidos de personas de distinto rango social. Dentro de estos textiles se encuentran piezas de las cuales sus fibras tienen de procedencia el pelo humano.

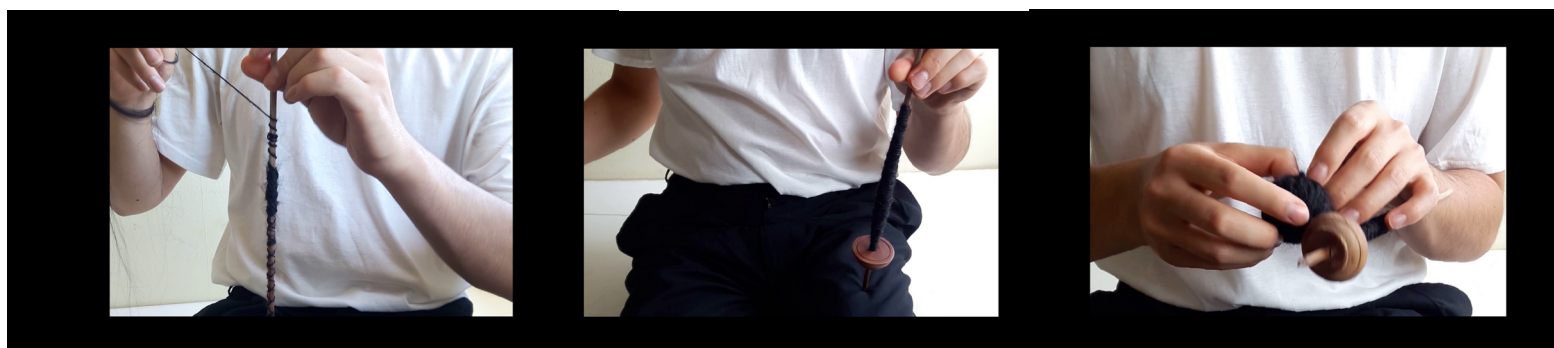
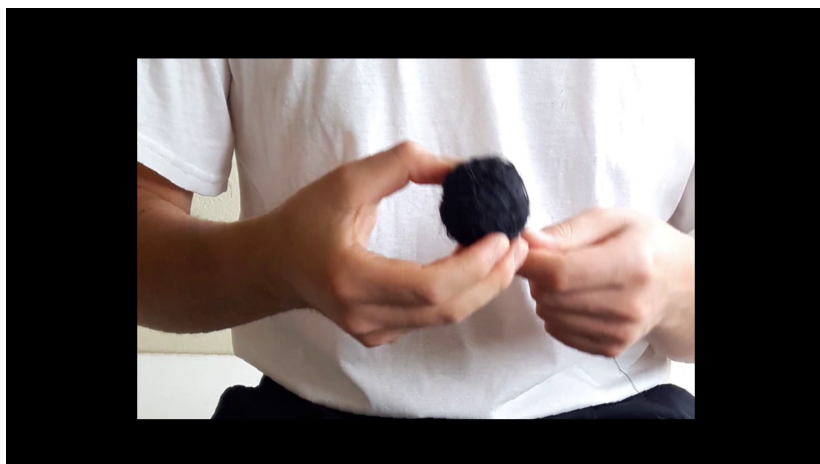
Hoy esta práctica está casi extinta, de todas formas existen referencias bibliográficas que dan cuenta de los motivos de la utilización de esta fibra para la creación de las piezas textiles, algunas hablan de la utilización del pelo de las cabezas trofeo pertenecientes a los enemigos vencidos en batalla para que el espíritu de esta pasara a formar parte de las familias vencedoras, convirtiéndose en una nueva *wawa* de los *ayllu* y otras al mismo pelo de las tejedoras que ofrendaban en el nacimiento de esta pieza textil.

Si bien estas afirmaciones se basan en investigaciones y entrevistas, la mirada occidentalizada es difícil de evadir al realizar estudios etnográficos o arqueológicos, por lo cual, parte de las motivaciones de las tejedoras nos son inaccesibles al fundarse en paradigmas tan dispares a los nuestros, es ahí donde en lo incomprendible mediante el uso de nuestra lengua para referirnos a otra cultura, existe la potencialidad de las imágenes y las acciones, para develar un conocimiento que trasciende el lenguaje verbal.

La video performance consta en cortar e hilar el pelo de una peluca de color negro con la técnica de hilado que se vale del huso.

En el desconocimiento, aparece la acción de quien conoce la técnica y nada más, jamás haber llevado el pelo largo, no saber las implicancias del pelo largo para el género femenino, jamás haber cortado tan gran porción de pelo para re utilizarla de esta forma. Impulsan a la utilización de una peluca sintética para cortar e hilar, un material que no es propio de las culturas que ejercieron esta práctica, pero que hoy permanecen, distintas en cierta forma e inmutables en otras.

La peluca sintética no proviene de ninguna cabeza, cómo fibra no proviene de ningún vegetal, animal ni persona, es creada artificialmente, pero aun así es re significada al utilizarla en el oficio textil que a la vez re significa el acto de hilar y tejer con esta fibra.



•
Pelo, número 1
Santiago, 2017
Fotogramas de video/acción.

3.

Textil, hilo conductor.

La labor textil indígena representa una refinada expresión de la cultura, presente en la totalidad de los pueblos habitantes de este continente alcanzando altos niveles de complejidad técnica tanto en la historia precolombina como en nuestros días, donde todavía perdura atada en las costumbres indígenas.

Los orígenes del desarrollo de la actividad textil se remontan a los orígenes de las mismas culturas que las crearon. Desde que los grupos humanos dan cuenta de los atributos de su entorno, flora y fauna, se cree comenzaron a imitar comportamientos de animales que podían ser extrapolados al habitar del ser humano. Estas imitaciones del entorno inmediato fueron esenciales debido a que suplían las crecientes necesidades que lo gregario de las actividades humanas exigían.

El abrigo y la alimentación se vieron beneficiadas con el temprano desarrollo de la actividad textil. Al observar animales que con sus pieles se abrigan del frío, las gentes de la época utilizaron estas mismas pieles, pelos, plumas o cueros para abrigo al cuerpo humano, estas fibras además de abrigo proveían de comodidad y resguardo al ser utilizadas en algunos casos como habitación.

Variando en cada pueblo de acuerdo a las exigencias que el clima representaba, el uso de fibras textiles es transversal. En los lugares tropicales, la fibra utilizada para el abrigo era adquirida de vegetales, siendo las hojas de ciertas plantas las utilizadas para abrigo al cuerpo, similar a la utilización de ramas y hojas por parte de las aves en la creación de sus nidos.

Actos como estos decantan en trabajos de mayor complejidad al estar los habitantes más cercanos con las propiedades de estas fibras, en pueblos costeros la creación de redes para pescar o incluso embarcaciones de cueros de animales son ejemplos del uso de las distintas fibras textiles en la búsqueda alimentaria.

La presencia del algodón y los camélidos en el continente es fundamental a la hora de consolidar el desarrollo textil, siendo incluso el deseo de tener un mayor abasto de la fibra del camélido lo que a algunos pueblos proporciona de un sedentarismo necesario para la procreación de estos animales. Siendo esta fibra altamente utilizada en el quehacer textil andino.

La invención del hilado cambia la relación que se tiene con la fibra y es el huso, la herramienta que se propaga para la creación del filamento, que al girar convierte al vellón en una fina hebra y luego lo devana en su centro; dos hilos se tuercen en el mismo huso para así crear una fibra más resistente y flexible que se utiliza en la creación de textiles en bastidor o telar.

Existen diversas estructuras textiles, pero en las que se necesita un soporte firme como el telar y el bastidor, la construcción de estas es esencialmente un entrelazado entre distintas fibras en las cuales las tramas, los hilos horizontales; se cruzan de forma horizontal o excéntrica entre las urdimbres, los hilos verticales. Los hilos verticales están atados al soporte, pudiendo ser un par de palos, un bastidor o un telar.

Los bastidores y telares poseen diversas características formales, los cuales varían su forma en cada continente, aunque mantienen similitudes entre sí, existen divergencias teóricas entre lo que es un telar y un bastidor, pero en este trabajo utilizaré la palabra “telar” basándome en el libro “El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto” de Elvira Espejo y Denise Y. Arnold¹ para referirme a los elementos de soporte que se utilizan para la creación textil precolombina.

Existe el telar vertical, que puede ser sostenido desde el techo o apoyado en una pared y como su nombre lo dice está en posición vertical y tiene forma rectangular; el telar horizontal o de estacas, es un telar desarmable que se entierra en el suelo por medio de estacas y el telar de cintura es utilizado amarrado a la cintura de la tejedora y sostenido en un pilar o árbol para generar la tensión, este telar es transportable y los tres telares descritos poseen instrumentos extra que ayudan a la realización de tal o cual textil y los tres se encuentran en la América precolombina.

A lo largo del tiempo el entrecruzamiento entre hilos se perfecciona en técnicas de urdido, laboreo y tramado mucho más complejas que proporcionan distintas iconografías y formas en la estructura textil, por lo que sus significados se amplían y la cultura que las ejecuta al igual que la pieza textil, se enriquece.

La diversidad de recursos y la coexistencia e integración de técnicas utilizadas en el milenario desarrollo de la tradición textil en la época precolombina, hizo de este arte soporte de múltiples mensajes, al es-

¹ Espejo, Elvira & Arnold, Denise Y (2013), *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y sujeto*, La Paz, Bolivia.

tar presente en todas las prácticas sociales andinas de reciprocidad, redistribución y circulación de bienes, con alcances en los distintos contextos sociales, políticos, económicos y religiosos.²

El textil se convierte en una tradición, herramienta e insignia, que cubre bajo sí mucho más que ser un objeto utilitario, artesanía o vestimenta. En los andes peruanos, chilenos, argentinos y bolivianos, el Tawantinsuyo y en el sur de Chile y Argentina, el Wallmapu las culturas indígenas de estos territorios tienen ejemplos de la auto identificación con las piezas textiles que se construyen en su cultura, a las cuales dotan de atributos propios del ser humano que enfatizan en su importancia.

Al *aguayo* andino se le atribuyen características del género femenino, este es solamente utilizado y tejido por mujeres, su iconografía y color refieren a la sangre menstrual “según ellas, esta característica fertilizante es la que da al textil el poder de hacer brotar, en su debido momento, las varias *wawas* del *ayllu*”³. El *aguayo* mismo es una *wawa* de la comunidad en la que fue tejida, pero esta a la vez dota a la mujer de la capacidad fértil para que con ella la comunidad produzca nuevas *wawas*; humanas, agrícolas o animales.

Los hombres son quienes realizan las labores textiles de cordonería, trenzados y anudados, necesarios para la cacería de animales, actividad realizada solo por hombres. Los cordones actúan como representación de la musculatura, que tiene importante labor en el devenir de la comunidad en cuanto a alimento.

Los hombres mapuche utilizan el *makuñ* y las mujeres la *ikülla* estas dos prendas tienen una relación con la fertilidad y la protección de acuerdo a cada género. El hombre entra con su cabeza al *makuñ* y sale de él de igual forma, existiendo con esto una relación en la penetración y el nacimiento, en complementariedad la mujer con la *ikülla* se cubre el cuerpo, especialmente el pecho y la espalda con la prenda que envuelve al cuerpo y se abre o cierra cuando es necesario, protegiendo o exponiendo a quien lleva este, en un diálogo de reproductividad y fertilidad.

Así mismo, en la construcción del textil y luego en la pieza misma, esta se personifica al dotársele de atributos propios de un ser vivo, al nombrársele con características antropomorfas o zoomorfas, al decir por ejemplo que el textil abre y cierra su boca en un movimiento similar a la respiración, para que este se alimen-

2 Murra (1989), citado por Hoces de la Guardia, Soledad & Brugnoli, Paulina, *Manual de técnicas andinas: representación.*, Santiago,. Ocho Libros. pág 19.

3 Yapita, J. Arnold, D, Espejo, E.(2007) *Hilos sueltos: los andes desde el textil*, La Paz. ILCA, pág 56

te, las tejedoras refieren de forma concreta a abrir y cerrar la calada de urdimbres para que el hilo de trama pase a través de ella.

Inclusive en la cosmovisión mapuche se oculta tanto la trama en los tupidos hilos de urdimbre que a esta se le llega a denominar como “el alma del textil”, lo que está dentro de este y que no se ve.

La antropóloga Verónica Cereceda en su ensayo “Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga”⁴, narra de manera exhaustiva cómo la estructura del textil adquiere cualidad de ser vivo al ejemplificar las relaciones de la práctica textil en la comunidad, echando mano a las *talegas* (un tipo de bolsas) de la comunidad de Isluga en los Andes chilenos. Las cuales en su cualidad de contenedor y con una iconografía de bandas verticales que siguen un patrón repetido desde tiempos remotos, consiguen significar y representar, la fertilidad y el orden de la comunidad, entre otras cosas.

Los postulados sobre los atributos vivos de las piezas textiles propios de las mujeres creadoras de estas, se contraponen a las ideas arqueológicas y académicas que estudian los textiles como piezas terminadas dispuestas a ser descifradas, objetos inmóviles que deben ser preservados en el tiempo como patrimonio material de culturas desaparecidas, en mutación o en extinción. Para estos pueblos, los textiles cumplen diversos objetivos en referencia a las tradiciones de la cultura que los teje, que trascienden incluso a la vida entendida desde una mirada occidentalizada, por sus aspectos ceremoniales, míticos y espirituales. Ticio Escobar diría que en las culturas indígenas las relaciones entre los objetos creados en la cultura y su valor estético se confunden con lo poético y mítico de estos mismos objetos que replantean el sentido de los significados sociales.⁵

Ejemplo de esto son las inmensas mantas del periodo Paracas en el Perú (700-100 A.C.) que bordadas con figuras antropomorfas durante gran tiempo son al final de su construcción enterradas en fardos funerarios envolviendo los cuerpos de sus muertos. El alejarlos de su propósito y exponerlos museológicamente, les quita su contexto y motivo de creación que trasciende de nuestro entendimiento en su espiritualidad. “Para las poblaciones regionales (de los andes), los textiles no son objetos pasivos, sino objetos que interactúan con el mundo.”⁶

4 Cereceda, Verónica (2010), *Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga*, Chungará (Arica) v.42 n.1 Arica jun.

5 Escobar, Ticio (2008) *El mito del arte y el mito del pueblo*, Santiago. Metales Pesados.

6 Arnold, Denise & Espejo, Elvira (2012), *Ciencia de tejer en los andes: estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. La Paz, ILCA, pág 5.

De ser objetos utilitarios en un inicio, los textiles adquieren una cualidad simbólica que les convierte en poseedores de mensajes, de investidura e identidad, alimentan el sentimiento de pertenencia en culturas que comparten las técnicas, y el textil forma parte indivisible de la cultura. Otro ejemplo de esto en las culturas indígenas es utilizar el lenguaje técnico de la creación textil en otros aspectos de la vida, como en la actividad agrícola, ganadera y en la crianza.

La cultura mapuche nos es más próxima debido a que en Chile nos encontramos en el territorio que habitan y habitaron previo a la conquista. La actividad textil es en ellos también esencial y son las mujeres quienes hoy se hacen cargo de preservar la tradición. Las diversas prendas tejidas abarcan un gran contenido y significados tanto en sus *ñimin* como en sus estructuras. Desde el esquilado de la lana hasta el sacar la pieza textil del *witral*, todo tiene un fin y un significado.

Creo necesario explicitar la voz de la cultura Mapuche con una cita de quienes forman parte activa del proceso textil contemporáneo Mapuche, que da cuenta de la espiritualidad presente en el arduo y largo proceso por el cual la fibra y la tejedora se encaminan al iniciar la creación de una nueva pieza textil.

Se ha lavado la lana en el estero, se ha limpiado de impurezas, entonces viene el escarmenado; la lana se estira suavemente, hasta lograr una mota transparente y blanda, la materia se ha vuelto dúctil, está predispuesta para el hilado, para iniciar el giro ritual que le convertirá en delgado hilo. Este proceso de la lana, es también un acto interior, predisponerse para vivir, estirarse, ablandarse como el agua del estero que recorre recodos, quebradas y planicies hasta unirse al río de la vida. La lana se hila para ordenar el caos interior, aquel del sin sentido, el huso baila incansablemente enderezando los destinos del vellón, la paciencia, la voluntad de cambiar el destino de la masa informe, ganarse un lugar en la familia, en la comunidad, dialogar internamente en el hilado para que no se corte, de hacerlo la propia vida será amenazada, tal es el susurro de la mujer mientras hila, ella hila secretamente el destino de su pueblo; el *witral* es un altar, (el *ñirew* así lo expresa) la ceremonia de hilar predispone a la mujer y a la vida a una continuidad que cruza todo su pueblo y su cultura.⁷

7 Quilapi, Amalia & Salas, Eugenio (1999) *Witral tradicional de Arauko*. Cañete, Chile. Kalefun Museo. pág 29

La espiritualidad mapuche se refleja en los textiles que mantienen los enunciados de los antepasados sobre la cultura antigua, sus cambios y sus nuevas costumbres del presente.

En las culturas que, entendida de la forma en que nuestros paradigmas occidentalizados nos dictan, no existe la escritura, el textil es quien alberga los múltiples significados que dentro de ellos se tiene, tanto cómo caracterizar a quien lleva la pieza textil, narrar sobre historias pasadas o mitos del pueblo o identificar flora y fauna. Cada textil es un articulador de la memoria del pueblo que los teje y estos son “leídos” por ellas y ellos. Hoy muchos de estos significados han cambiado, multiplicado o extinguido, por diversos motivos, históricos, coloniales, económicos, etc.

Si bien las repercusiones de la conquista y colonización afectan hasta hoy al pueblo mapuche, el sincretismo es parte ahora indivisible de esta cultura, ejemplos “favorables” de esto en las prácticas textiles van desde la utilización de la fibra de oveja en favor del pelo de guanaco que era de mayor dificultad de producción o incluso la alta demanda de textiles por parte de los colonos hacia las manos textiles de la época.

En la actualidad las prácticas textiles que siguen con la tradición indígena, se insertan dentro de las llamadas “artesanías”, debido a que forman parte de la tradición de una cultura traspasada de generación en generación que no aísla el rol estético de lo utilitario en la pieza y no exalta el genio personal ni la autoría, entre otros motivos sociales de estatus, invisibilización y exclusión establecidos en la conquista y que perduran hasta la actualidad.

(...) Llamar “artesanías” a esas expresiones sería referirse solo al aspecto manual de su producción y anclar en la pura materialidad del soporte, desconociendo los aspectos creativos y simbólicos y cayendo en la trampa de una actitud discriminatoria que segrega las manifestaciones populares erradicándolas del reino de las formas privilegiadas.⁸

Así mismo, el estigma que la conquista europea ha trasladado a la actualidad sobre el arte indígena sigue imperando, ya que, al observar los objetos culturales indígenas a través de la mirada occidental, paternalista y racista que se funda

8 Escobar, Ticio. op. cit. pág 44

en Europa, no se ve en estas la definición de arte que ellos profesaban; Que en la época de la conquista era un arte que representaba la tridimensionalidad, la anatomía y la perspectiva, entre otros aspectos que buscaban la representación mimética.

En cambio el arte indígena es un lenguaje mucho más depurado que no agrega nada extra para poder significar, es un estilo mucho más conceptual, que aparecía críptico para los europeos de la época y que actualmente conserva los mismos atributos.

El textil indígena en la actualidad tiene en su mayoría exponentes femeninos, la labor textil ha sido traspasada por generaciones de madres y abuelas que encuentran en el tejer una forma de preservar la cultura y a la vez adquirir ingresos económicos. Eran las mujeres Mapuche las que al casarse dejaban su *ruka* y partían a vivir al *lof* de su esposo, ahí se encontraban con otras mujeres que en otros tiempos también dejaron sus *lof* y llevaban consigo su saber textil, así la cultura tejedora se esparcía por todo el Wallmapu de las manos de las mujeres que en la movilidad del casamiento encontraban otras formas de tejer en otros territorios, esto ocasionó un perfeccionamiento en la técnica y enriquecimiento en la cultura.

Así mismo en las familias mestizas occidentalizadas son las mujeres las que conservan y enseñan el tejido a palillo, a ganchillo, etc. Estas mismas mujeres han tejido silenciosamente una historia familiar y nacional que actualmente es más escasa y aparece equívocamente innecesaria con los avances tecnológicos de la industria textil, que sí bien democratiza el alcance de los textiles en la indumentaria para un gran número de personas, también le resta valor a la práctica textil, tanto ideológica como monetariamente.

En la historia de la humanidad el textil no es escindible, no es posible cortarlo ni rasgarlo, mucha de la tecnología que hoy nos rodea inicia en la labor textil, con esta encontramos alimento, abrigo, transporte, intimidad, identidad, entre otras cosas, hoy el textil representa una figura oculta en su constante presencia, el potencial de este es extenso y la labor del arte textil contemporáneo es dar cuenta de este lenguaje propio de la fibra.

4.

Colonización: devenir en Santiago

Al narrar algunos efectos propios de la colonización en el continente americano referentes a las estructuras de dominación utilizadas por la corona española hacia las gentes de este territorio fundadas en ideologías religiosas e imperialistas (expansionistas), se comprenden aspectos de nuestra identidad nacional actual que refieren al objeto de esta tesis.

S XV. Cristóbal Colón decide aseverar los supuestos que rondaban a su alrededor al realizar el viaje hacia las Indias por la otra vía, atravesando los pilares de Hércules hasta mares desconocidos. Mares que en la imaginería medieval, albergaban mitos de grandilocuente fantasía y terror.

Fue en Castilla en donde luego de infructíferas negociaciones logra al fin hacerse acreedor del dote real que le permitiría iniciarse en su tan tenaz empresa, el día 3 de agosto del año 1492 Cristóbal Colón se embarca desde el Puerto Palos teniendo a su haber dos carabelas y una nao, esta flota sería la que luego de sesenta días de navegación por mares insondables llega a avistar el continente hoy llamado América. Si bien esta expedición era financiada por la corona católica y adquiriría una gran relevancia la misión evangelizadora en ella, en esta no existía ningún misionero, sacerdote o monje en la tripulación¹.

El día 12 de octubre de 1492 desembocan en la isla de Guanahani, de la cual hoy no se tiene certeza su exacta locación geográfica. Colón y su tripulación creen haber alcanzado las Indias, y si bien esta se mostraba como una tierra completamente exótica, foránea, indescriptible, en nada parecida a las narraciones que rondaban sobre oriente, Colón no logra darse cuenta que se encontraba en tierras inexploradas por el continente europeo y ve en esta las mil maravillas narradas en Europa sobre las Indias, aunque en la isla no existía nada parecido a las leyendas tan escuchadas por él y sus contemporáneos.

Al pisar tierra firme, el primer acto colonizador hacia esta nueva tierra y sus gentes por parte de Colón y su tripulación es nombrar esta isla como la isla de San Salvador. Con este precedente las islas de las que hacían a su haber se convertían a nombres españoles y católicos, explicitando el afán imperialista que adquiriría esta empresa que traía consigo todo el imaginario medieval de la europea España de fuerte arraigo católico.

1 Sanfuentes, Olaya (2009) *Develando el nuevo mundo: imagenes de un proceso*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, pág 60.

Colón creyó haber llegado a las Indias en los tres viajes que realizó al continente. Si bien nunca encontró las especies que tanto añoraba y por las cuales había decidido iniciar su empresa, de todas formas dotó a las especies que encontraba en estos territorios de atributos por él conocidos y que se aproximaban con lo que debía encontrar. En las descripciones que este y sus predecesores hacen sobre la flora y fauna del nuevo mundo en su mayoría se ejemplifican con especies ya habitando el viejo continente. La consistencia de la pera, un aroma parecido al de la canela, un león sin melena y más pequeño, etc. son ejemplos de las comparaciones que estos hacen con lo nuevo que se les presentaba.

Los ojos colonos de imaginario medieval no estaban preparados para descubrir un nuevo mundo dentro de su mundo. No existían en su vocabulario palabras para describir y entender lo que veían, por lo cual comienzan a renombrar lo que se les presentaba. La aproximación a su lengua, resultó en una eficaz herramienta de entendimiento de lo nuevo. Inevitablemente, este acto colonizador genera una relación desigual para con las culturas que eran parte de estas tierras.

El europeo se siente el dueño de una civilización superior o considera al cristianismo como la única religión válida y poseedora de la verdad. En este contexto, las descripciones de lo no europeo están teñidas de sutiles descalificaciones y paternalismo.²

El continente americano (nombrado así por el cartógrafo alemán Martin Waldseemüller, debido a las hazañas de Américo Vespucio) y su “descubrimiento”, son el hito histórico por el cual en Europa comienzan a surgir cuestionamientos al absolutismo de la religión católica en el orden universal de las cosas. Por lo cual, este territorio se consolida de forma paradójica como el vehículo para la expansión de la religión, propagando el pensamiento católico, manteniendo la tradición y adquiriendo nuevos adeptos, mientras en Europa lentamente comenzaba a ocurrir lo contrario, el ápice secular en expansión.

El español y sus sucesores que se aventuraban en el continente se creían en el deber de evangelizar y convertir a esta cuasi especie humana a la religión, buenas costumbres y formas de vida occidentalizadas. La imagen del indio salvaje, caníbal, animal, es altamente propagada en las esferas europeas y quienes llegan a colonizar el territorio tienen el deber intrínseco de hacer desaparecer estas costumbres que llevarían esas posibles almas al infierno.

2 Sanfuentes, Olaya (2009). op, cit. pág 210.

Es así como la gente indígena es totalmente deshumanizada y su desarrollo cultural invisibilizado, tanto la indumentaria, ritos, tecnologías, alimentación, etc. Prácticas que habían sido perfeccionadas durante miles de años son erradicadas debido al racismo propio de la cultura europea que en la religión sustenta su afán expansionista. Debido a que en la tierra fecunda que habita esta sub especie humana, los colonos estaban avalados por la divina providencia para hacerse acreedores de esta, su tierra prometida.

Existen múltiples historias y relatos sobre la colonización y conquista en el territorio americano, tanto como culturas habitaban el continente. El genocidio es innegable, las enfermedades traídas del viejo continente, los arduos trabajos forzados, el despojo de tierras, el caos, el desorden, el asesinato de líderes y símbolos religiosos, la expansión de nuevos colonos, la fiebre del oro, encontrar el Dorado, la Ciudad de los Césares, todas las maravillas que el imaginario europeo traía, alimentaban el hambre de riquezas que convergían en condiciones de vida miserables para los indígenas.

Los templos derribados y convertidos en iglesias, las deidades fecundadoras y fértiles convertidas en vírgenes; las deidades de la naturaleza en santos que ayudaban al asentamiento de las coronas. El inevitable sincretismo generado al formar parte de la religión católica se yergue como una opción de supervivencia para las culturas indígenas.

Algunos pueblos de la región sabían ya en su mitología que un gran cambio en el territorio físico y mítico estaba por ocurrir en la cultura.

La cultura Azteca, comandada en el momento de la llegada de Hernán Cortes por Moctezuma, ya contaba en su mitología la re aparición de Quetzacoalt en forma antropomorfa, el mismo año en que los conquistadores llegan al actual México y por la misma vía que suponía llegaría este dios. Y en el imperio Inca el presagio de la llegada de personas de otras tierras que derrocarían al gobierno luego del mandato del doceavo emperador, ya anunciaban la aproximación de los conquistadores europeos.

Esta conjunción de religiones y creencias permitió que por momentos las distintas deidades, indígenas y españolas habitaran un mismo territorio, el americano. Los españoles que arribaron a este continente traían consigo a tres santos principales que representaban el poderío de la corona, estos eran San Cristóbal, San

Miguel y Santiago³. Es este último quien adquiere mayor relevancia en la empresa evangelizadora en el continente debido a su influencia en las guerras de conquista, en las cuales luchaba de forma directa en el batallón español, convirtiéndose en un icono del poderío armamentista de la corona española y su expansión.

Santiago el Mayor fue uno de los doce apóstoles, hermano de Juan y segundo favorito de Jesús después de Pedro. Fue apodado “el Rayo” o “hijo del rayo” por Jesús, debido a su fuerte carácter.

Según la biblia, que escuetas descripciones narra sobre este apóstol, luego de la muerte de Jesús en la cruz y su posterior resurrección, los apóstoles se embarcan en la tarea de propagar la fe en cristo. Santiago, al escuchar a Jesús decir que esta religión debía llegar hasta el final de la tierra, que para las gentes de la época era el Finis Terrae en la península Ibérica, decide iniciar rumbo hacia Hispania.

Se cree que Santiago llega hasta la península ibérica y existen lugares que albergan alusiones al paso del santo, hoy conservados para la adoración católica, esto basándose principalmente en la tradición oral y algunos escritos. El culto a Santiago encuentra su afirmación en estos lugares españoles en los que han quedado rastros de su paso, siendo su principal lugar de adoración la catedral de Santiago de Compostela en Galicia.

El apóstol Santiago encuentra ciertas dificultades al emprender la empresa evangelizadora en Hispania en donde la gente del lugar profesaba religiones paganas. Debido a esto, mientras se encontraba en Zaragoza, sobre un pilar de jaspe se le aparece la mismísima virgen María, madre de cristo. Esta aparición milagrosa ocurre incluso antes de la ascensión de la virgen y es la que da la motivación necesaria al apóstol para seguir su peregrinación evangelizadora hacia el fin del mundo. Honrando esta aparicion el santo construye una capilla en dónde el culto a la Virgen del Pilar persiste hasta hoy⁴.

Luego de un tiempo sembrando la palabra de Jesús y ya habiendo conseguido algunos adeptos en su labor, decide volver a Jerusalén acompañado de sus más fervientes discípulos, es ahí en donde se le da muerte y en la biblia, en los hechos de los apóstoles 12, 1:24, se narra su martirio:

3 Valle, Rafael Heliodoro (1946) *Santiago en América*. México, Santiago, pág 15

4 La Virgen del Pilar es una figura de gran devoción dentro de mi familia, es por esto que mi abuela se llama Pilar y el segundo nombre de mi madre es Del Pilar..

Por aquel tiempo el rey Herodes prendió a algunos de la iglesia para maltratarlos. Hizo morir por la espada a Santiago. El hermano de Juan. Al ver que esto les gustaba a los judíos. Llegó también a prender a Pedro.

Así, Santiago es el primero de los doce apóstoles en ser un mártir de la naciente religión cristiana.

Su cuerpo lanzado en el desierto a las afueras de la ciudad al no merecer sepulcro, fue encontrado por sus discípulos hispanos que lo escondieron y embarcaron con ellos de vuelta a la península, al hallar el lugar destinado, le dieron entierro y levantaron un pequeño santuario en su honor sobre su mausoleo. Esta pequeña capilla fue olvidada con el pasar de los años y permaneció perdida dentro de los bosques de Galicia.

El hallazgo de este cuerpo santo a comienzos del siglo IX, por parte de la iglesia católica, deviene en el inicio del peregrinaje desde diferentes partes de Europa a su encuentro. Alcanzaron a transitar este camino tantos peregrinos como los que viajan hacia Roma. El camino comienza por diversas partes de España y Europa y acaba al llegar a la ahora gran catedral de Santiago de Compostela, en cuyo interior se encontraba el cuerpo del apóstol.

La tradición cuenta que al llegar a la catedral compostelana, los peregrinos deben caminar hacia el altar, subir por una escalera y al estar detrás de la figura que representa al apóstol darle un abrazo de agradecimiento.

Santiago no se convierte en el santo patrono de España por haber sido quien en primer término profesa la religión en la península, sino que por sus capacidades bélicas a la hora de combatir por su religión. La batalla del Clavijo en el año 844 D.C. marca un precedente para la imaginería hispano/cristiana, debido a que es ahí donde se produce la primera aparición del apóstol luchando en las tropas católicas en contra de las tropas musulmanas.

La tradición oral española cuenta⁵ que desde el cielo bajó una figura celestial montada sobre un caballo blanco, izando una bandera en una mano y empuñando una espada en la otra. Con estos elementos formó parte del batallón español, animando a los hispanos a pelear contra los musulmanes y asesinando en batalla a estos con la propia espada que empuñaba.

5 basado en el libro de Lozoya, Juan Contreras & López de Ayala, Marqués de (1940) *Santiago apóstol: Patrón de las Españas*. Madrid. Biblioteca Nueva.

Esta mítica batalla termina con la victoria española dando inicio a la promesa del voto de Santiago, en el cual los cristianos conquistadores de la península debían de realizar el peregrinaje hacia la tumba del santo, atravesando el “Camino de Santiago”. Más aún: debían pagar un impuesto a la iglesia católica en honor al triunfo en esta batalla y a las que le sucedieron.

La batalla del Clavijo fue la primera de varias apariciones del apóstol luchando en la conquista católica, mientras en la batalla los españoles gritaban ¡Santiago y cierra España! el santo seguía imponiendo la religión en la península y es nombrado popularmente en la época como Santiago *Matamoros* debido al rol activo que tenía en contra de estos en la batalla, siendo el año 1492 el año en que se asienta la España cristiana al lograr conquistar Granada.

El pacífico peregrino de galilea, conquistador incruento de almas, se transforma en el formidable guerrero, armado de punta en blanco y jinete en un caballo blanco, de nuestras tablas medievales, y el dulce Jacobo compañero de cristo bien a parar en el “Santiago matamoros” que atropella sarracenos vencidos en los grandes retablos barrocos.⁶

El apóstol surca los mares al igual que las gentes de España para profesar también su fe en el nuevo mundo, pero no desde su labor inicial de peregrino evangelizador, sino que, continúa su lucha armada junto a los españoles en las batallas de conquista, esta vez no contra los musulmanes, su lucha es contra los indígenas.

Santiago pasa a las indias con sus patrocinados de la península; acaso el caballo blanco del apóstol cabalgaba entre las nubes sobre los navíos, muchos de los cuales llevaban su nombre, como la nao Santiago que era una de las cinco con que Magallanes descubrió el secreto del continente.⁷

El apóstol Santiago cuenta apariciones a lo largo y ancho de todo el continente y es quien representa el estandarte en las nuevas misiones de conquista que se llevaban a cabo en los territorios inexplorados, no era extraño que los lugares en que los hispanos se asentaban fueran nombrados en favor y honor a este santo. Tal fue el caso de Pedro de Valdivia que el año 1541 dio el nombre de Santiago del Nuevo Extremo a la actual capital de Chile en honor al patrón de España y a su tierra natal.

6 Lozoya, Juan Contreras & López de Ayala, Marqués de (1940) op. cit. pág 91

7 *Ibid.*, pág 118

La fundación de Santiago de Chile consta en el “libro Becerro” de 1541 a 1557 (primer libro de actas del cabildo de Santiago) y dice así:

A los doce días del mes de febrero, año de mil quinientos e cuarenta e un años, fundó esta ciudad en nombre de Dios y de su bendita madre, y del apóstol Santiago, el mui magnifico señor Pedro de Valdivia, teniente de gobernador y capitán general por el mui ilustre señor don Francisco Pizarro, gobernador y capitán general en las provincias del Perú, por S. M. y púsole nombre la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo.⁸

Existen más de 150 ciudades⁹, pueblos, provincias, etc. con el nombre de este santo, quien tenía tantas victorias a su haber en el viejo mundo como ahora adquiriría en las Indias, incluso y de acuerdo al nuevo contexto en que este se encontraba y contra quienes luchaba, los conquistadores pasaron de llamarle Santiago *Matamoros* a llamarle Santiago *Mataindios*.

Se presenta paradójica la distancia que adquiere la figura del apóstol en vida y después de siglos del martirio al bajar de los cielos y luchar en las batallas, ya que si bien era apodado “el Rayo” por Jesús, este es considerado santo por su ardua labor al propagar la fe en Cristo en su peregrinación evangelizadora y así extender la religión por el mundo mediante la palabra, pero este después de muerto actúa alejado a cómo se comportó en vida, dejando de lado la predicación por la palabra para derechamente asesinar a quien se resiste a profesar la fe por la cual dio su vida.

Existen diversos relatos sobre las 14 apariciones de este santo en el continente americano y cada una de estas está descrita en base a diferentes registros y archivos en el libro “Santiago en América” de Rafael Heliodoro Valle. La aparición que se lee en este libro que nos es más próxima, debido a que ocurre en nuestro territorio, es la vivida el año 1640 en la cual el santo forma parte de la campaña contra los *araucanos* del sur de Chile y es narrada por Alonso de Ovalle en su libro “Histórica relación del reyno de Chile”, en la cual narra el siguiente acontecimiento.

8 citado por Valler, Rafael Heliodoro (1946) op. cit., pág 14.

9 Listado de ciudades, pueblos, comunas, etc. presente en capítulo anexo. pág 53.

En aquel tiempo se vio en el aire dos ejércitos formados y escuadrones de gente armada dispuestos para guerrear; en nuestro campo (conquistador) sobresalía entre los otros, señaladamente, un valeroso capitán sobre un caballo blanco, armado con todas sus armas y con una larga espada desnuda en la mano, mostrando tanto valor y gallardía que levantaba y daba ánimo a todo el ejército, desalentando a los contrarios; y se le vio plantado en tierra enemiga y apoyando a los nuestros en todos los encuentros que tuvieron y los dejó desbaratados.

Tal representación duró por espacio de tres meses, para que no hubiese ocasión de dudar.¹⁰

Santiago *Mataindios* tiene una influencia directa en la conquista del territorio chileno, Alonso de Ovalle narra cómo este permaneció luchando e incentivando a las tropas españolas durante tres meses de batalla, en los cuales su figura era sobresaliente entre los demás al atacar a los *araucanos*.

Al ser las culturas Mapuche y españolas, enfrentadas en la conquista, estas se valen de sus propias experiencias para explicar los sucesos que motivan a la otra a resistirse o luchar. “Santiago era de carne y hueso para las milicias españolas, y para los indios era la nueva fuerza telúrica, invencible, irresistible, que portaba el relámpago, rayo y trueno.”¹¹ Adquiriendo distintos significantes la figura del apóstol Santiago tanto para los Mapuche como para los españoles.

Es así como con el pasar de los años, los indígenas reconocen en esta figura vista o no por ellos como un ejemplo de la capacidad armamentista de la corona española, que en la posterior colonización adquiriría en la labor católica un continuo recordatorio de este poderío al ser esta imagen guerrera adorada por parte de los nuevos cristianos indígenas y mestizos.

Son los talleres fundados por las congregaciones religiosas los que estarán encargados de pintar o esculpir las figuras que adornan el santoral católico, las que en su labor evangelizadora aprovechan la habilidad de las manos indígenas para representar sus deidades a la vez que convierten indígenas al cristianismo. Estos talleres realizaron cientos de representaciones del apóstol Santiago esparcidas por toda Latinoamérica.

10 Ovalle, Alonso de. citado por Valle, Rafael Heliodoro (1949) op. cit., pág 33

11 *ibid*, pág 15

Al confluír en los talleres el lenguaje plástico occidental y el indígena en estas representaciones católicas, el resultado es el estilo barroco latinoamericano que en un abigarrado entorno de plantas, flores, frutas, animales, encuentra, basándose en modelos traídos del exterior, a las figuras santas que adquieren sino el mismo protagonismo del entorno retratado, que es el entorno en el que habitaban los indígenas.

El objetivo principal del arte barroco latinoamericano es el de persuadir a quien lo observa a participar de esta religión en la que se ve representado su contexto y en la cual se exhibe un mundo brillante y colorido donde la salvación es una posibilidad pese al observador ser indígena.

Con esto comienza a articularse el territorio chileno, su imaginario y sus posteriores formas de actuar.

5.

Obra aún sin nombrar

Una mirada desde y de la simbólica, del imaginario colectivo, es un ejercicio que puede conducirnos a recuperar el pasado y sus modos de estar en el presente y poder, por fin, percibirnos como sujetos entre cruzados, pertenecientes a un ethos particular.

(Sonia Montecino, *Madres y huachos: Alegorías al mestizaje chileno*, pág 111)



Aun sin nombrar, Santiago, 2018.

Textil tejido en faz de urdimbre y faz de trama

122 x 127 cm

El textil que sustenta esta tesis mide 1,22cm por 1,27cm, tamaño similar al de una *lama* o un *pontro* mapuche. La pieza encuentra en sí dos lenguajes complementarios utilizados en las creaciones textiles que se valen de telar, pero que son técnicas que no van juntas de la forma en que se utilizaron en la hechura de esta pieza. Estas son la faz de urdimbre y la faz de trama. Que dividen al textil en dos porciones de significados yuxtapuestos.

La pieza textil en su totalidad está hecha de lana de oveja que fue teñida de forma artesanal con el uso de tintes naturales recolectados en los alrededores de la ciudad de Santiago. Los tintes tienen procedencia vegetal y animal, -árboles y plantas endémicas del territorio- y también extranjeras y alimentarias, encontrándose entre los de procedencia vegetal el Falso Pimiento (*Schinus Molle*), que proporciona distintas tonalidades de verde, el Maitén (*Maytenus Boaria*) que genera colores ocre, el Palqui (*Cestrum Parqui*), que proporciona colores verde, azulados y cafés, la cebolla (*Allium Cepa*) con colores amarillos y anaranjados, la palta (*Persea Americana*) de colores café y negros y entre los tintes de origen animal se encuentra la cochinilla (*Dactylopius coccus*), insecto que proporciona una gran cantidad de tonos del rojo, anaranjado y carmín. Este insecto es utilizado



•
Proceso
de teñido

desde tiempos remotos en América y proporciona del color rojo a la mayoría los textiles creados en la época precolombina y los actuales teñidos con tintes naturales.

Los hilos, luego de haber sido urdidos, fueron montados en un telar de alto liso, similar al telar vertical que se utiliza en la textilería mapuche. Este telar se encuentra en el

taller de arte textil de la Universidad de Chile y data de la época de la Escuela de Artes y Oficios.

La faz de urdimbre en la pieza textil es representada por la presencia de gran densidad de hilos verticales en el exterior del entramado, por lo que la trama oculta funciona como hilo sostenedor de la estructura desde dentro de la pieza, originando en la superficie la sola distinción de los hilos de urdimbre o verticales, representado por las bandas o listas de distintos colores.

Estas listas verticales, *wirin ñimin* en la cosmovisión mapuche, representan el tránsito en los diversos ciclos que se manifiestan en la vida, debido a que los hilos entretejen un movimiento ascendente y descendente que se repite en el total del tejido: el paso de la infancia a adolescencia, a la adultez, a la vejez; o de la primavera al verano, del verano al otoño, del otoño al invierno; incluso, del amanecer al medio día y del atardecer a la noche. Estas bandas verticales representan en un lenguaje gráfico acotado y silencioso, un profundo significado sobre el curso natural de la existencia fundado en la experiencia del habitar mapuche en relación a su contacto con el entorno, “el tejido es una metáfora para entender la dialéctica entre lo cotidiano y lo sagrado, entre lo divino y lo terreno”¹. Son estas listas generadas por la forma de urdido en ngerrén la primera forma de urdir que aprenden las tejedoras en la cultura mapuche, debido a que esta es la base de las estructuras textiles más complejas.

Estas listas se articulan como una explicitación del lenguaje textil indígena que, alejado de la representación mimética, dota a sus creaciones, en este caso textiles, de un amplio significado, metáfora del habitar, en la cual el contenido de las piezas se alberga en quien comparte la cultura, quien crea estas obras, y puede presentarse crítico para quien se encuentra fuera.



• Hilos de Urdimbre

El arte indígena esquiva el figurativismo porque, en gran parte, su objeto se encuentra vinculado con experiencias sociorreligiosas en sí mismas irrepresentables; por eso es fundamentalmente abstracto: al desentenderse de las exigencias de la denotación inmediata, se mueve mucho más por construcciones retóricas que por referencias directas. (lo que, paradójicamente, constituye uno de los principios del arte occidental).²

1 Quilapi, Amalia & Salas, Eugenio (1999) *op. cit.*, pág 39

2 Escobar, Ticio (2008) *op. cit.*, pág 73

Asimismo, el color obtenido con tintes naturales relata una proximidad hacia la cosmovisión indígena en una retórica que difiere de la visión occidentalizada del arte. Entretejen la pieza los aspectos míticos y religiosos de la cultura indígena. Al teñir con plantas, esta se está traspasado a la fibra con todas sus propiedades y así mismo, el bosque desde donde proviene o debiese provenir.



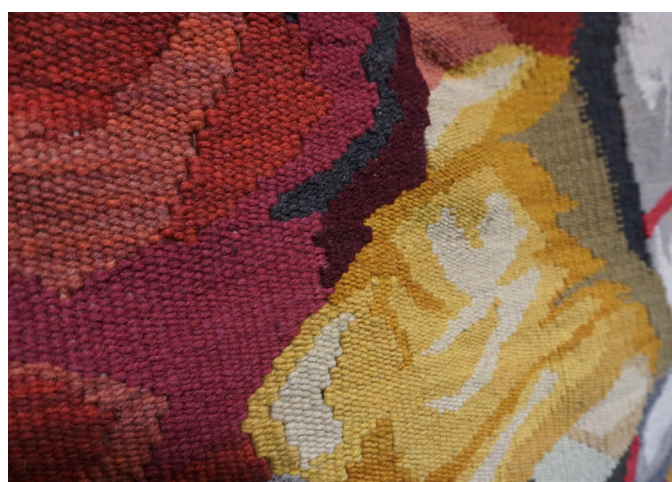
Faz de trama (detalle)

La faz de trama se encuentra en el centro de la pieza textil, sosteniéndose en un tercio de los hilos de urdimbre que fueron seleccionados para disminuir la densidad de hilos verticales y así permitir realizar un tejido en el que solo las hebras horizontales son las que se muestran al ojo. Esta técnica, co-

nocida como tapicería, es utilizada para realizar una reproducción de imagen, que el tejido permite debido a la libertad con la que se puede trabajar la trama, alternando colores y grosores de hilo sin que cambie la estructura de la pieza.

Este tipo de tejidos fueron ampliamente utilizados en la cultura medieval europea para reproducir imágenes de la época. Si bien la utilización de esta técnica en la obra refiere a la tapicería europea, el tejido en faz de trama también fue utilizado en la tecnología textil indígena, pero con distintos motivos iconográficos en los que la representación mimética no era una prioridad ni una meta.

La figura representada con esta técnica es la de un hombre que, montado sobre un caballo blanco, empuña en sus manos una espada y un escudo. Se trata de la imagen icónica utilizada para representar la figura del apóstol Santiago en su faceta de santo guerrero.



Faz de trama (detalle)

Es posible encontrar a lo largo de toda América y Europa cientos de representaciones de similares características³. En todas, este santo aparece montado sobre el caballo blanco, empuñando

³ Archivo de imágenes del santo en su forma icónica Santiago *Mataindios* y *Matamoros* en el capítulo anexo. pág 58.

una espada y con una capa ondeando al viento. Algunas varían en el segundo objeto que el santo empuña, pudiendo ser una bandera o un escudo que lleva sobre sí la cruz de la orden de Santiago.

Las imágenes del apóstol Santiago realizadas en la época de conquista y colonización fueron pintadas o esculpidas en su mayoría en los talleres fundados por algunas de las diversas congregaciones católicas provenientes de Europa y no poseen firma que dé cuenta de la autoría de estas.

En las obras que se encuentran en espacios museológicos, en las cuales es representado el apóstol Santiago, el/la autor/a firma como “anónimo”, o anónimo y la ciudad en la que fue hecha, o el taller donde fue pintado, convirtiéndose el lugar geográfico en parte importante de las obras.



•
Santiago Matamoros.
Anónimo cuzqueño. Museo de Arte de Lima.
(detalle)

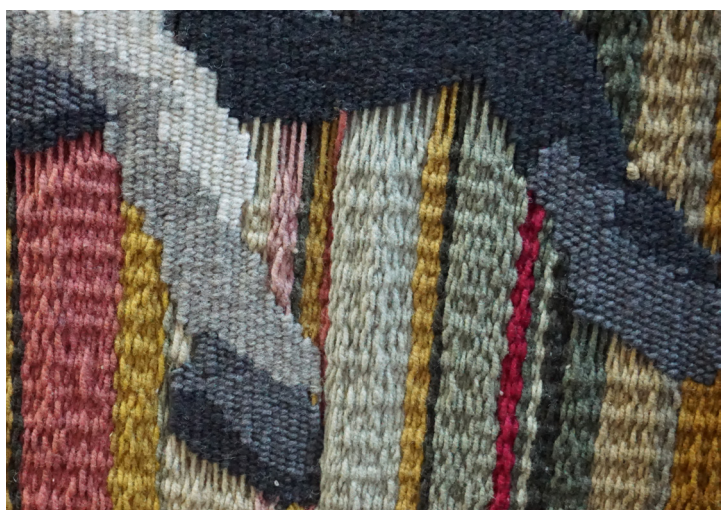
•
Santiago Matadinos
anónimo
sin referencia.

La imagen tejida en la pieza textil es el enlace de dos pinturas de las cuales fueron elegidos distintos atributos formales: en uno el caballo, el cuerpo del santo y su escudo, y en el otro los colores y la capa. El primer cuadro lleva por nombre *Santiago Matamoros* y se encuentra en el Museo de Arte de Lima, en Perú, con la autoría atribuida a “anónimo cuzqueño”. La segunda imagen, en cambio, es una pintura digitalizada encontrada en un artículo en internet, en el cual se narraba brevemente la historia del icono de Santiago, sin encontrarse una sola referencia de la procedencia del cuadro.

La segunda pintura difiere de la primera en la utilización del material, que es el óleo, y la técnica de la pincelada. En la primera pintura existe un entendimiento mayor de la técnica pictórica y el uso de la luz y la sombra en el sfumato; en la segunda, una técnica mucho más inmediata y quizás más tosca dota a la pintura de un aire *amateur*. Esta segunda pintura, tanto por su técnica y la carencia de referencia autoral, invita a pensar que fue hecha con motivos de comercialización y reproducción en alguna de las tantas ferias artesanales que se esparcen a lo largo de Latinoamérica, en donde la figura del santo adquiere rele-

vancia identitaria en las gentes del lugar, considerándose además un objeto de recuerdo o souvenir para los turistas. La simonía, al parecer, ya no es considerada pecado o, si lo fuera, al menos a la gente poco le importa cometerlo.

Al tejer una pieza urdida como faz de urdimbre y en esta utilizar la técnica de tapicería, inevitablemente los dos len-



• Urdimbre/
trama
(detalle)

guajes se contraponen, debido a las diferencias en sus características técnicas. Con esto, la concreción de la pieza encuentra problemas en su ejecución, ya sea por las tensiones entre los hilos, la posición de estos, la elasticidad de la fibra o el gran tamaño del formato. Al utilizar cada uno de estos elementos de una forma no debida en la tradición textil, dotan a la pieza terminada de una explicitación de lo arduo que el trabajo de la conjunción de las técnicas resultó en el proceso del tejido mismo.

Las dos técnicas, al valerse de la misma materialidad, se enlazan y comparten su espacio en el textil, a la vez que los problemas técnicos y de lenguaje visual de cada uno resaltan su diferencia.



• Proceso de
tejido de
trama
(detalle)

La imagen del santo adquiere gran relevancia debido a diferentes aspectos; este se encuentra situado en el centro de la pieza, lo que le dota de protagonismo y al ser una reproducción mimética da cuenta explícita de la complejidad de su hechura,

al ser una figura humana crea un dialogo directo con quien le observa y, a su vez, dialoga con el género de la pintura histórica, de gran importancia en la historia del arte occidental.

En el caso de la América colonial, la pintura histórica se ve influenciada por el Barroco Latinoamericano que es propiciado por la religión católica en contacto con las diversas culturas indígenas que generan representaciones de extrañas proporciones, y exuberante flora y colorido.

El santo encarna este estilo, es de extrañas proporciones, se encuentra montado de singular forma sobre el caballo blanco. Su cuerpo rígido contiene partes de reducido y excesivo tamaño, de intenso color, cercano a una caricatura. La figura oculta tras de sí el genocidio que su ícono representa. Siendo de mayor dificultad acceder a este significado del icono del apóstol debido a su materialidad, el textil, la lana, que al ser un material utilitario, de cobijo, remite a la comodidad que este otorga.



Lo artesanal, lo de arte popular que el textil lleva consigo, el ser indígena, su carácter utilitario y ser una técnica más bien propia del lenguaje femenino, son factores que al sumarse

se posicionan a la pieza textil que fundamenta esta tesis, en una otredad, en un ser subalterno que al narrar el acontecimiento genocida por el cual sufre, ve disminuida su capacidad retórica hacia con las personas, especialmente hacia los santiaguinos desconocedores de su pasado y desconocedores de la dificultad y complejidad al realizar una pieza textil con la tecnología indígena.

•
Urdimbre
(detalle)

La conjunción del lenguaje de la reproducción de imagen y de la verticalidad de la urdimbre genera una ruptura en la pieza textil, que se explicita en la parte posterior de este. Ahí, se observan los hilos que no fueron tejidos para dejar espacio a la reproducción de imagen que no se puede realizar con tan alta cantidad de urdimbres. La no utilización de estas urdimbres repercute en la fragilidad de la pieza textil que, al ser intervenida, se debilita.

Un elemento de gran importancia que aparece en todas las representaciones del apóstol, fue deliberadamente obviado a la hora de tejer la obra. Se trata de la figura doliente de un personaje que, en el fulgor de la batalla, sucumbe al poderío católico y es pisoteado por el caballo del santo, pudiendo ser una figura *mora* o *india*, dependiendo del acontecimiento que la pintura narra.

Esta figura no fue tejida debido a que la totalidad de la pieza refiere a este cuerpo que en su ausencia se hace presente por la técnica textil, la iconografía de las bandas de colores, en el tinte de las hebras y en el posible uso cotidiano de este *ponstro* o *lama*.

El reconocimiento o desconocimiento de este cuerpo ausente en su figurativismo, refiere al Santiago de Chile actual que se embelesa con lo foráneo occidental y no logra vislumbrar en este caso el soporte indígena doliente.

El montaje de la obra es a, su vez, la continuación del discurso mismo de la pieza desde una mirada decolonial. La pieza textil no se encuentra sobre el muro. En cambio, se posiciona en el centro de la sala expositiva pendiente del techo con un travesaño de madera que la sostiene. Esto debido a que es importante la plena visualización de ambas caras del textil que explicitan el proceso del tejido y permiten observar la consecuencia de la innovación trama/urdimbre en la pieza que, inevitablemente, daña la estructura de esta. Asimismo, al alejarla del muro blanco, la aleja también de la comparación directa que este pudiese albergar con la pintura en bastidor, ícono del arte occidental.

El hilo que une al arte popular y al arte occidental hegemónico se tuerce y destuerce a lo largo de la obra y, en consecuencia, aparece el término de apropiación cultural como otra posible lectura, debido a que esta obra se inserta y utiliza los lenguajes del arte para pronunciarse y asentarse en la esfera cultural de arte académico.



•
Obra aún sin nombrar montaje.

Habiendo sido estudiante de artes en la Universidad de Chile, el utilizar un lenguaje como el arte textil mapuche puede parecer foráneo, pero en mi experiencia no lo es, debido a que lo mestizo es el impulso para acceder al lenguaje mapuche y permanecer en la institución universitaria, siendo ambas ramas de conocimiento parte del territorio en el que habito y que en distintos ámbitos me representa.

La obra se articula como un ser mestizo, debido a la conjunción de los dos lenguajes, urdimbre/indígena y trama/occidental, siendo estas técnicas aprendidas por parte de quienes viven la cultura en que se anidaron, la técnica de tapicería me fue enseñada en el taller complementario de arte textil de la Universidad de Chile y la faz de urdimbre y los modos de ser mapuche los aprendí en dos agrupaciones de mujeres tejedoras mapuche en Santiago, Wixal Kimvn y Ad Llallin.

La decisión de utilizar un lenguaje específico como es el textil tampoco se debe a la mera utilización de este como soporte de la obra, sino que es utilizado como metáfora de un suceso histórico que se repite actualizado en el presente, en la violación de los derechos humanos, la represión, la negación al derecho de autodeterminación y la negación de un Chile pluricultural, que en el lenguaje textil indígena, como parte de la cultura subalterna, es mayormente invisibilizado por la gran producción industrial textil, es decir que, la tecnología textil indígena se torna más silenciosa y de difícil acceso y así refiere a nuestra identidad como santiaguinos en la contemporaneidad respecto a nuestro pasado y presente indígena.

Finalmente la pieza textil, el *witral*, es sacrificado por la causa que rememora, pero su sacrificio no es vano, la intervención al cuerpo textil que no logra terminar de tejerse, nos representa y representa el pasado común que en parte nos fue dado al olvido, al desconocimiento y al desarraigo hoy vuelto a activar al presentarse necesitado de contemplación y reflexión.

Reconozco la responsabilidad que conlleva la creación de esta pieza, entiendo su procedencia y mi propia necesidad de realizarla, condicionada por mis estudios en el arte institucional que me incentivan a innovar en lo ya existente, esto último se contrapone a la tradición del arte popular/arte indígena que carece de autores que exalten un genio personal, que en cambio trascienden conocimientos y técnicas compartidas por la cultura con leves cambios a lo largo del tiempo. Siendo

este conocimiento tomado por mí y fracturado lo que me posiciona como un artista mestizo que tuerce la tradición, la fractura y hace uso de esta técnica para exponer sucesos de nuestra historia.

Tanto por haber realizado esta intervención en el *witral* de alto contenido religioso, por ser una tradición considerada femenina debido a la gran cantidad de exponentes mujeres que la practican, como por desconocimiento que existe en mi pasado familiar sobre mis familiares Mapuche directos, la tradición textil de la cual intento hacerme parte aun sabiéndome en los extremos de esta, ha favorecido a través de su quehacer la aparición de respuestas para el proceso identitario y de re-etnificación que llevo constantemente a cabo.

La catedral de Santiago de Chile se yergue en el centro de la ciudad que también posee este nombre, ambas en honor al santo patrono de España que desde los cielos bajó para conquistar este territorio y así sus gentes habitar esta ciudad.

En la catedral se encuentran tres representaciones del santo, pero en ninguna de ellas adquiere la forma del santo guerrero. Una en la fachada, otra en un altar en

el muro izquierdo y la última en una columna, se presentan con la figura del peregrino que realizó el camino evangelista en la península Ibérica.



En mi afán por encontrar la figura de este santo representado como guerrero, visité diversas iglesias de la capital, pero en ninguna de estas fue encontrado el santo sobre su caballo blanco asesinando *indios* o *moros*, esto se contrapone a países como Perú y México, que albergan en sus iglesias múltiples representaciones de este icono.

Vuelve a aparecer la figura de este santo como una metáfora del ser santiaguino, ya que la figura pacífica y evangelizadora del santo peregrino se desentiende del pasado vivido en la conquista del territorio chileno, una historia tan cruenta como en el resto del continente.

- Apóstol Santiago.
fachada catedral de Santiago, Chile

El llamar Santiago a la capital, se relaciona con tantos otros lugares del país que tienen nombres de hombres europeos y chilenos que ayudaron a la conquista del territorio; Entre ellos genocidas que llevaron a cabo la labor de la corona española perpetuada por el estado chileno.

Otro de los tantos cortes de nuestra historia que en cada una de sus hilachas de figuras violentas arma un tejido inacabado con los restos de una cultura anterior a la nuestra.



•
Obra aún sin nombrar
reverso de obra
Santiago, 2018

6.

Palabras finales o el tejido inacabado.

Ser santiaguino o santiaguina hoy, no significa más que ser habitante de la capital de Chile. Esto pareciera ser otro síntoma de un acontecimiento que nos caracteriza como capitalinas/os y que trasciende a la historia de este país: el olvido de nuestro pasado, que se puede extrapolar a diversas aristas de nuestra historia colectiva remota y reciente.

El olvido de la figura del apóstol Santiago y su participación en la conquista, se condice con el olvido de nuestra procedencia indígena por parte de quienes habitamos la capital, una capital fundada bajo el fervor católico representado por la adoración a este santo, que hoy no tiene seguidores que le veneren, pero que se hace presente de otras formas.

Santiago es una ciudad inmensa, atiborrada de gente, en constante construcción y crecimiento. Edificaciones antiguas son destruidas y su historia olvidada, sobre ellas se construyen nuevos edificios y así la capital sigue olvidando.

El valle de Santiago desde la conquista se ha visto drásticamente cambiado y por esto es difícil acceder al conocimiento de su historia en tiempos prehispánicos, aunque se han hecho investigaciones que sitúan al valle como parte de Tawantinsuyo Inca, ¿Qué nombre tenía este valle previo a la llegada de los españoles?

Santiago guía al país valiéndose del centralismo que representa la Región Metropolitana, un guía que oculta bajo sí el genocidio de la conquista, que en la catedral construida en su nombre se presenta con su afable faceta de santo peregrino, ayudando a la resignificación de su figura y dejando en el olvido su verdadero significado.

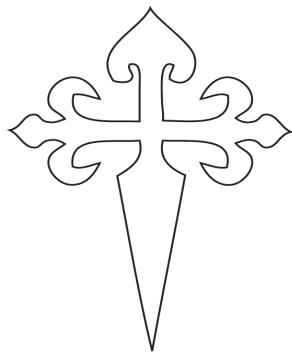
Al representar la imagen de este santo en la obra, se busca activar el conocimiento olvidado de la violencia de su ícono y, a la vez, ejemplificar el acercamiento por parte de los capitalinos/as a este por medio de un soporte que al ser indígena, femenino, utilitario, artesanal como es el textil, hace más difícil su reconocimiento.

El textil actúa como metáfora del territorio chileno y su gente que olvida la historia indígena y se embelesa con la europea. A esto refiere la obra, que incapaz de tejerse por completo, se deja inacabada debido a la implementación de una tecni-

ca que no le pertenece, siendo al reverso de la pieza donde esto se hace notar. En el reverso se ve la fragilidad que suponen las urdimbres dejadas sin tejer.

Realizar arte textil con la técnica indígena es una forma de traer a mi propia experiencia las formas del habitar mapuche que han sido olvidadas en mi familia para así generar un dialogo con nuestro pasado y las formas de traer este al presente.

Finalmente, entre la gran cadena de acontecimientos que nos llevaron a ser quienes somos como chilenas/os, aludiendo a lo que diría Sonia Montecino, somos hijos/as huachos/as que nacimos de padres españoles que abusaron o abandonaron a nuestra madre indígena, y la búsqueda de su figura nos impulsa a encontrarlo en el poderío masculino que representa Europa. Nos enseñaron a no valorar lo indígena y al no amar a nuestra madre desdeñamos su procedencia, nuestro territorio.



7.

Bibliografía

Arnold, Denise Y & Espejo, Elvira (2013) *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, La Paz, ILCA

(2012) *Ciencia de tejer en los Andes: estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. La Paz, ILCA

(2006) *Hilos sueltos: Los andes desde el textil*, La Paz. ILCA.

Cebrián, Juan José (2003) *El apóstol Santiago y su sepulcro*. Madrid. San Pablo.

Cereceda, Verónica (2010), *Semiología de los textiles andinos: las talegas de Islu-ga*, Chungará (Arica) v.42 n.1 Arica jun.

Escobar, Ticio (2008) *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre el arte popular*. Santiago. Metales Pesados.

Hoces de la Guardia, Soledad & Brugnoli, Paulina (2016) *Manual de técnicas textiles andinas: Representación*. Santiago. Ocho Libros

Hug, Alfons & Brugnoli, Francisco (2006) *Alegoría barroca en el arte contemporáneo*, Santiago. *Catalogo MAC*

Lozoya, Juan Contreras & López de Ayala, Marqués de (1940) *Santiago apóstol: patrón de las Españas*. Madrid. Biblioteca Nueva.

Montecino, Aguirre (2012) *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*, Santiago, Catalonia.

Quilapi, Amalia & Salas Eugenio (1999) *Witral tradicional de Arauko*. Cañete, Kalefun Museo.

Sanfuentes, Olaya (2010) *Develando el nuevo mundo: imágenes de un proceso*, Santiago, ediciones Universidad Católica de Chile.

Valle, Rafael Heliodoro (1946) *Santiago en América* . México, Editorial Santiago.

Wilson A. Angélica (1992) *Textilería Mapuche: Arte de mujeres*. Santiago. CEDEM.

8.

Anexo

Listado de ciudades, provincias, comunas, sectores, distritos, etc. que incluyen el nombre de Santiago.

Listado proveniente del libro *Santiago en America* de Rafael Heliodoro Valle, presente en la bibliografía .

Argentina:

Santiago de Sanchez

Santiago del estero (fundado por Francisco de Aguirre en diciembre de 1553)

Santiago de Charcas

Bolivia:

Santiago de Cotagayta

Santiago de Huata

Santiago de Machaca

Santiago de Ñor Lipez

Cuba:

Santiago de Cuba (fundado por Diego de Velázquez en 1514)

Santiago de las Vegas (1688)

Colombia:

Santiago de Alanhi

Santiago de Armas de los Caballeros (en Antioquia, destruido hacia 1600)

Santiago de Caparrapi

Costa Rica:

Santiago de Atenas

Santiago de Puriscal

Santiago de Talamanca (10 de octubre 1605, por Diego de Sojo)

Santiago del Este

Santiago del Norte

Santiago del Oeste

Santiago del Sur

Chile:

Santiago del nuevo extremo o Santiago de Chile (fundado por Pedro de Valdivia, 12 de febrero de 1541)

Ecuador:

Santiago de Guayaquil

Santiago de Quito (fundada por Almagro el 15 de agosto de 1534)
Santiago de las Montañas
El salvador:
Santiago de la Frontera
Santiago de María
Santiago Nonoalco
Santiago Texacuangos
Guatemala:
Santiago Atitlán
Santiago Chimaltenango
Santiago de los Caballeros de Guatemala (hoy Antigua Guatemala, fundada por Pedro de Alvarado el 25 de junio de 1524)
Santiago de Cotzumalguapam
Santiago de Momostenango
Santiago Sacatepequez
Honduras:
Santiago
Santiago de La Paz
Santiago de Yoro
Jamaica:
Santiago de la Vega (fundada por Juan de Garay)
Mexico:
Santiago Acahualtepec
Santiago Acatlán
Santiago Acozac
Santiago Ahuizotle
Santiago Amatenango
Santiago Amatepec
Santiago Ameca
Santiago Anzolo
Santiago Apóstol
Santiago Atepetlac
Santiago Atzacualco
Santiago Bayacora
Santiago Bula
Santiago Capitiro
Santiago Cimatán (Barrio de Cunduacán, Tabasco, por donde pasó Cortés rumbo a Honduras)

Santiago Clavellinas
Santiago Comatepec
Santiago Comotlán
Santiago Conguripo
Santiago Cuacuiltempa
Santiago Cucudá
Santiago de Colima (puerto de Navidad)
Santiago de Compostela (fundada por Nuño de Guzmán)
Santiago de Guzmán
Santiago de la Mar del Sur
Santiago de la Monclova (fundada por Alonso de León, 12 agosto 1589)
Santiago de la Peña
Santiago de los Caballeros (de Colima)
Santiago de los Llanos Grandes de Sialo (1537)
Santiago de los Valles
Santiago de Nejapa
Santiago de Paredes (que debió fundarse en la gobernación de Coahula de acuerdo con disposición del virrey Conde de Paredes, del 17 de abril 1682)
Santiago de Queretaro
Santiago de Santa María la Mayor
Santiago de Tecamachalco
Santiago de Tepcaca
Santiago de Tepoxtlán
Santiago de Tlachichilco
Santiago de Tonalán (1531)
Santiago de Xuchipila
Santiago de Yautepec
Santiago de Zacatlán
Santiago del Saltillo (fundada entre 1569 y 1578)
Santiago Escuintenango
Santiago Esquipulas
Santiago Huatusco
Santiago Huistán
Santiago Istapa
Santiago Ixcuintla
Santiago Ixmatlahuacán
Santiago Loma
Santiago Maravatío (1540)

Santiago Matatlán
Santiago Mayoltinguis
Santiago Mexquiquitlán
Santiago Miahualtán
Santiago Michac
Santiago Millas
Santiago Minas
Santiago Naranjos
Santiago Nopalan
Santiago Ovando
Santiago Oxtotilpan
Santiago Papasquiaro
Santiago Puriatzicuaro
Santiago Salinas
Santiago Tecali
Santiago Tecamachalco
Santiago Temixco
Santiago Teneraca
Santiago Tepetlapan
Santiago Tianguistengo
Santiago Tiño
Santiago Tlatelolco
Santiago Tuxtla
Santiago Undameo
Santiago Yajalón
Santiaguillo (Guanajuato)
Santiaguito (Guanajuato)
Nicaragua:
Santiago de León (fundada por Francisco Hernandez de Córdova en 1524)
Santiago de Managua (ciudad indígena que fue declarada villa real en 1819)
Panama:
Santiago de Veraguas
Santiago de Alanje
Santiago (Castillo de Portobelo)
Paraguay:
Santiago del Paraguay
Perú:
Santiago (en Ancash)

Santiago Anchocaya
Santiago (en Apurímac)
Santiago (en Ayacucho)
Santiago (en Cajamarca)
Santiago (en Cusco)
Santiago (en Chancay)
Santiago (en Ica)
Santiago (en Loreto)
Santiago (en Moquegua)
Santiago (en Piura)
Santiago (en Puno)
Santiago de Cao
Santiago de Carampoma
Santiago de Chilahuayo
Santiago de Chocorvos
Santiago de Chuco
Santiago de Pasacancha
Santiago de Pupuja (iglesia cerca de Titikaka en Puno)
Santiago de Queros
Santiago el Chico
Santiago Huaisapata
Santiago Quiñauni
Puerto Rico:
Santiago Lima
República Dominicana:
Santiago (Puerto Viejo)
Santiago de la Cruz
Santiago de la Vega
Santiago de los Caballeros (fundada en 1504)
Santiago de la Paz (Universidad de), de vida efímera
Venezuela:
Santiago de León de Caracas
Santiago de los Caballeros de Mérida (1566)

Archivo de representaciones del apóstol Santiago en su faceta *Matamoros* y *Matindios*



Santiago Matamoros. Escola Colonial, Museo de las peregrinaciones y de Santiago. Galicia.



Patrón Santiago. Hilario Mendivil, Museo de las peregrinaciones y de Santiago. Galicia.



Santiago. Feria de artesanía. Lima



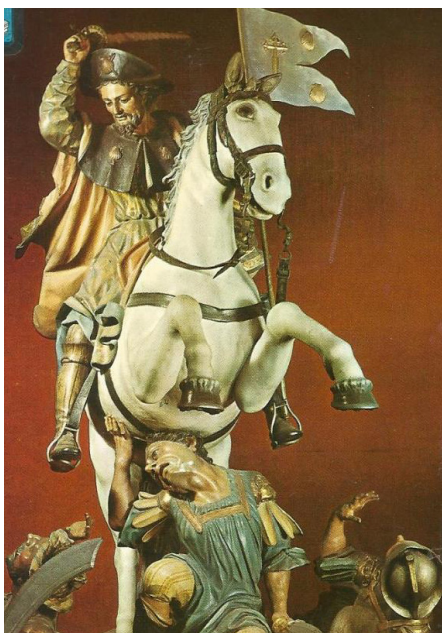
Apóstol Santiago guiando a las tropas españolas. Historica relación del reyno de Chile, Alonso Ovalle. Santiago



Santiago. detalle de retablo en las calles del Cusco.



Santiago Matamoros. sin referencia



Santiago Matamoros. Catedral de Santiago de Compostela, Galicia.



Milagro del señor Santiago Mayor, apóstol de Jesucristo. Guaman Poma de Ayala, Cusco.



El apóstol Santiago a caballo o Santiago Matamoros. Francisco Camilo. Museo del Prado, Madrid.



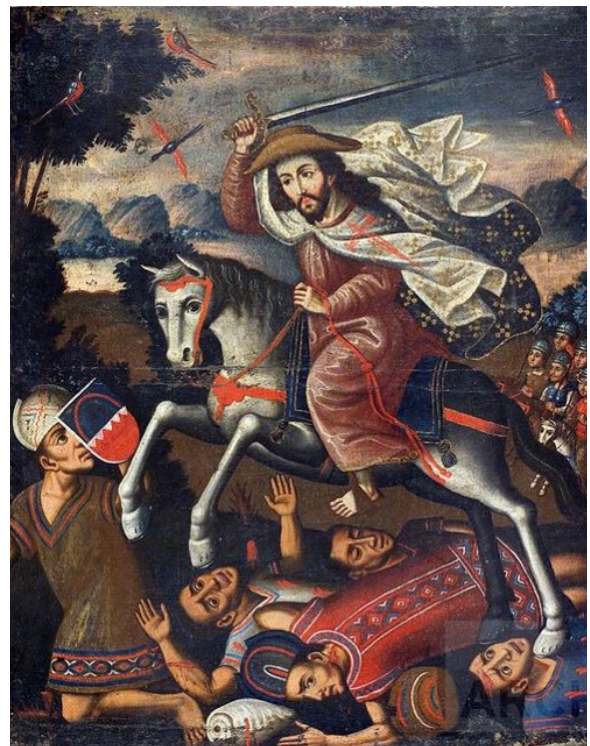
Santiago Matamoros. Autor/ desconocido/a boliviano/a. Museo de arte popular americano. Santiago.



Santiago Matamoros. Autor/ desconocido/a boliviano/a. Museo de arte popular americano. Santiago



Santiago Mataindios, Detalle de retablo en la iglesia de Santiago de Tlatelolco, Mexico



Santiago Mataindios. Catedral de Cusco. Cusco.



Santiago Matamoros. Escola colonial (anónimo peruano), Museo de las peregrinaciones y de Santiago. Galicia.



Santiago Matamoros. anónimo cuzqueño. Museo de arte de Lima. Lima.

