

# Colores de América

Museo Chileno de Arte Precolombino

SANTIAGO - CHILE

## INDICE

---

Carta del Banco O'Higgins _____	5
Culturas representadas (en el libro) _____	6
Presentación _____	7
Tradiciones Culturales en el Tiempo _____	8
Colores: Signos de América Andina _____	9
Selección Signos de América Andina _____	15
Luces y Colores del Tiempo Aymara _____	29
Selección Luces y Colores del Tiempo Aymara _____	35
Colores de la Cultura Mapuche _____	65
Selección colores en la Cultura Mapuche _____	71
Bibliografía _____	94
Glosario _____	95



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

Esta obra  
fue realizada con el auspicio  
del Banco O'Higgins



---

BANCO O'HIGGINS

Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

2560  
**PELLON: CHAÑUNTUKU**  
Lana  
Mapuche  
Largo: 123 cm.

El *chañuntuku* es un pellón que se usa como montura. Está en el dominio de lo masculino, por ser un apero para caballo, elemento propio de los hombres. Sin embargo, es una pieza tejida por la mujer, quien introduce en ella colores femeninos. En este contexto, el color traspasa los dominios de género.

Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---



# Colores de América

Museo Chileno de Arte Precolombino

---

SANTIAGO - CHILE



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---



---

BANCO O'HIGGINS

Nuestra Institución se ha caracterizado por un sostenido apoyo a las grandes manifestaciones del arte y la cultura que se desarrolla en nuestro país.

“Colores de América” representa un nuevo esfuerzo en este sentido y es un real aporte en el año en que se conmemoran los quinientos años del primer viaje de Cristóbal Colón a América.

Con ello Banco O'Higgins adhiere a este acontecimiento de nuestra historia universal y, a través de esta edición, pretende poder conocer y visualizar las formas y sistemas con que, los pueblos que habitaron o aún existen en nuestro continente, usaron el color para comunicarse entre ellos.

“Colores de América” es la undécima edición conjunta entre el Banco O'Higgins y el Museo Chileno de Arte Precolombino, representando todas ellas un serio esfuerzo en favor de la divulgación, tanto en nuestro país como en el exterior, de temas culturales inéditos, de gran valor y trascendencia.

El compromiso del Banco O'Higgins con el arte y la cultura seguirá vigente y estará siempre al servicio de las mejores y más nobles manifestaciones del quehacer intelectual de nuestro país.

Creemos con ello, estar aportando al país y la sociedad en general, al estar posibilitando la difusión de nuevos conocimientos y temas de gran valor e interés.

Fernando Cañas Berkowitz  
Gerente General

Andrónico Luksic Craig  
Presidente

Santiago, Noviembre de 1992

**CULTURAS Y GRUPOS ETNICOS  
MENCIONADOS EN EL LIBRO**



- 1 CHORRERA
- 2 MOCHE
- 3 AYMARA
- 4 LORETO VIEJO  
MAYTAS CHIRIBAYA
- 5 MAPUCHE

□ INCA

## PRESENTACION

El color es luz. Luz dividida y multiplicada, no sólo por un prisma físico sino, ante todo, por la mente de quien la percibe. Los seres humanos tenemos una extraordinaria capacidad visual. Allí donde otros seres vivos ven sólo gamas de grises, nosotros percibimos miles de colores. El color se constituye en un nexo privilegiado entre percepción y conceptualización, ofreciendo un sustrato "natural", "universal" e "inconsciente" sobre el cual cada grupo humano puede elaborar su propio código arbitrario de tensiones y metáforas.

**Colores de América**, refleja la voluntad del Museo Chileno de Arte Precolombino de aportar a la reflexión sobre los quinientos años del primer viaje de Colón. Lo hace desde su propia perspectiva, centrada en el arte y en los sistemas de representación de los pueblos nativos americanos. Refleja, además, la voluntad de mirar no sólo hacia 1492, sino hacia un presente y un futuro. Hacia ese "encuentro" cotidiano, que sigue produciéndose día tras día, entre nuestra manera de conceptualizar y ordenar la realidad, y la de los pueblos indígenas del continente.

El color ha sido objeto de detenidos análisis y especulaciones, desde Pitágoras, hasta Goethe y Kandinski. Según algunos, las reacciones al color emergerían de un sustrato inconsciente, universal a la especie humana, donde el rojo sería siempre "cálido" o el azul, "sedante". Otros —sin mayor interés por la naturaleza física de las frecuencias electromagnéticas y su presunto efecto sobre la red físico-química del cerebro— han privilegiado las correspondencias, simetrías y jerarquías simbólicas, erigiendo sistemas místicos que —lejos de aludir a "universales de la mente"— se basan en convenciones arbitrarias y secretas, conocimiento exclusivo de unos pocos iniciados...

El color ha sido foco de gran interés para artistas e historiadores del arte. Los modernos estudios psicológicos sobre las reacciones al color se aplican a campos tan diversos como la educación, la psicoterapia o la publicidad. También en etnografía hay cierta tradición en estudios de los sistemas lingüísticos y clasificatorios en relación al color. En la investigación arqueológica, sin embargo, el color ha cedido ante el interés por las formas y la iconografía, a pesar de ofrecernos una vía de acceso a aquel trasfondo ordenador que subyace tanto lo ritual como lo doméstico.

**Colores de América**, es un esfuerzo por dar a conocer los complejos sistemas simbólicos elaborados por los pueblos mapuche y aymara en torno al color; por develar los códigos y lógicas coherentes que subyacen cada decisión acerca del uso de los colores; por penetrar en el modo en que el color comunica mensajes. Con esta experiencia, nos aventuramos también en el mundo precolombino, procurando reconocer aquellas asociaciones recurrentes que nos conducen a la trama de significados detrás del color en los objetos de nuestras colecciones.



Sergio Larraín García Moreno  
Presidente  
Fundación Familia Larraín Echenique

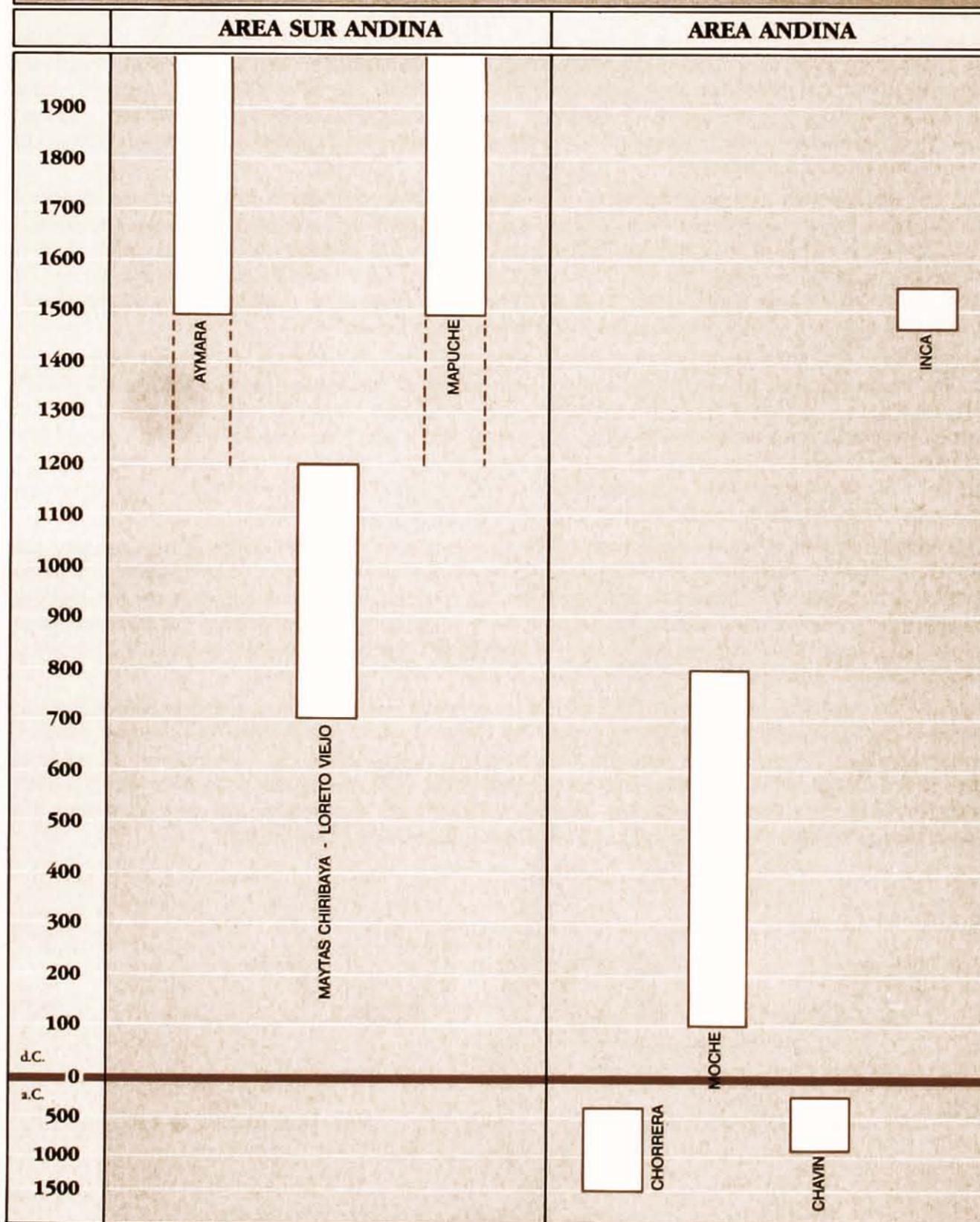


Jaime Ravinet de la Fuente  
Alcalde  
Ilustre Municipalidad de Santiago

Santiago, Noviembre de 1992

Museo Chileno  
de Arte Precolombino

**CULTURAS Y GRUPOS ETNICOS  
MENCIONADOS EN EL LIBRO**



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

Francisco Gallardo I.  
Luis E. Cornejo B.

**COLORES: SIGNOS  
DE AMERICA ANDINA**

# Museo Chileno de Arte Precolombino

## INTRODUCCION

Nuestro conocimiento del mundo andino antes de Colón se limita, generalmente, a los escasos restos que pueden ser encontrados entre los escombros de antiguos templos, fortalezas, cementerios y habitaciones abandonadas por cientos o miles de años. Ellos dan cuenta de la vida precolombina y de su existencia material, configurando un mundo de relaciones entre objetos que excitan nuestra imaginación, que nos involucran en una búsqueda de actos e ideas perdidas en el tiempo. Los restos arqueológicos son un mudo testigo del pasado. En ellos falta la palabra, el lenguaje que les dio sentido. Los objetos permanecen en un silencio que sólo se quiebra en contextos tardíos, en aquellos contemporáneos a la conquista. Sólo entonces, cronistas españoles e indígenas anotaron y registraron las costumbres del Nuevo Mundo, dejando un testimonio al que recurrimos para afinar nuestras interpretaciones sobre ese pasado.

Muchas obras precolombinas son coleccionadas como si fueran un tipo de arte similar al de Occidente. Sin embargo, la mayoría estuvieron destinadas a otros propósitos. Fueron bienes de prestigio, objetos religiosos, emblemas de autoridad y ofrendas depositadas en tumbas y templos. Se trata de formas de expresión cultural en las que podemos distinguir oposiciones, asociaciones y ausencias, redes de signos que pueden ser interpretadas para dar algún sentido a las intrincadas tramas simbólicas y sociales tejidas por hombres y mujeres en el pasado.

Hasta ahora los especialistas en el arte precolombino han privilegiado las significaciones de las formas, relegando el color de las cosas a una función puramente decorativa. No obstante, sabemos que los colores también fueron signos. En todas las culturas conocidas, los colores tienen un significado que, normalmente, cambia de acuerdo al contexto donde se utiliza. Para nosotros el negro de la ropa masculina puede representar el recogimiento y pena por la muerte de una persona querida, pero también puede significar elegancia y formalidad en una reunión social. En cada caso, el color es el mismo y, aunque aparece asociado a momentos de ruptura de la vida cotidiana, sus significados se toman relevantes de acuerdo a la situación social o cultural en el que se activa. Esto abre un camino para indagar los sentidos del color entre los objetos precolombinos, pues este elemento no aparece nunca descontextualizado, siempre está presente en series y relaciones de contigüidad más amplias. Como un eminente antropólogo ha afirmado: "es el conjunto de oposiciones lo que requiere interpretación, no el uso particular del color".<sup>1</sup>

Apelando a esta relación contextual entre color y significado, podemos intentar trazar algunas de las direcciones simbólicas que han orientado el uso de los colores en el mundo andino.

Hurgando tras sus sentidos, hemos prestado atención a unos pocos ejemplos: sexualidad, estética, identidad y política simbólica. Deseamos ilustrar lo que el color ha sido y qué ocurrió con él al momento de la conquista.

## COLOR Y SEXUALIDAD: HOMBRES Y MUJERES EN EL ARTE DE LA CULTURA CHORRERA

La cultura Chorrera, floreció hace unos 3.000 años en la costa y cuenca del Guayas, actualmente Ecuador.<sup>2</sup> En esta época cultural, se consolida la producción agrícola y la vida sedentaria, elementos que estaban siendo experimentados en la región desde hace unos 1.500 años.<sup>3</sup> Chorrera marca la instauración definitiva de la agricultura y la expansión del asentamiento hacia las tierras altas.<sup>4</sup>

La mayor parte de los objetos descubiertos en los sitios habitacionales de esta cultura, corresponden a fragmentos de artefactos utilizados en la vida diaria. Sin embargo, de los cementerios se han rescatado algunos cántaros y figurillas de arcilla puestos como parte del ajuar funerario. Entre estas piezas, destacan algunas que representan figuras humanas, generalmente de pie, en las que se distinguen fácilmente los órganos sexuales.

Los artesanos que confeccionaron estas piezas, indicaron claramente el pene en el caso de las figuras masculinas y en el caso de las figuras femeninas, la vagina y los pechos, definiendo así el aspecto biológico del sexo de las figurillas. No obstante, para denotar la percepción social de la sexualidad, procedieron a marcar diferencias en el uso de los colores aplicados a cada una (véase pág. 16).

Las figuras Chorrera, masculinas o femeninas, presentan varias características similares en cuanto a forma y color. Los cuerpos se presentan desnudos, con las extremidades abultadas y no pudiéndose distinguir en ellas el pelo. Sus cuerpos están pintados, generalmente, de color crema, mientras que las cabezas están cubiertas, en forma pareja, con un velo de pintura roja. Sólo en algunos casos se utilizaron otros colores, como el café rojizo para el cuerpo y el negro para la cabeza. Más allá de estas semejanzas, sin embargo, las piezas en las que se pueden reconocer claras evidencias del género masculino, muestran invariablemente una parte de su cuerpo cubierta con pintura roja u ocre, cosa que rara vez se aprecia en el caso de las figuras femeninas. De esta manera, los artesanos Chorrera establecieron una evidente dicotomía entre hombres y mujeres.

La condición masculina —al menos en lo referente a estas figurillas— requería de un color diferente al del cuerpo. Este toma la

1) Leach, 1978, pp. 78-82.

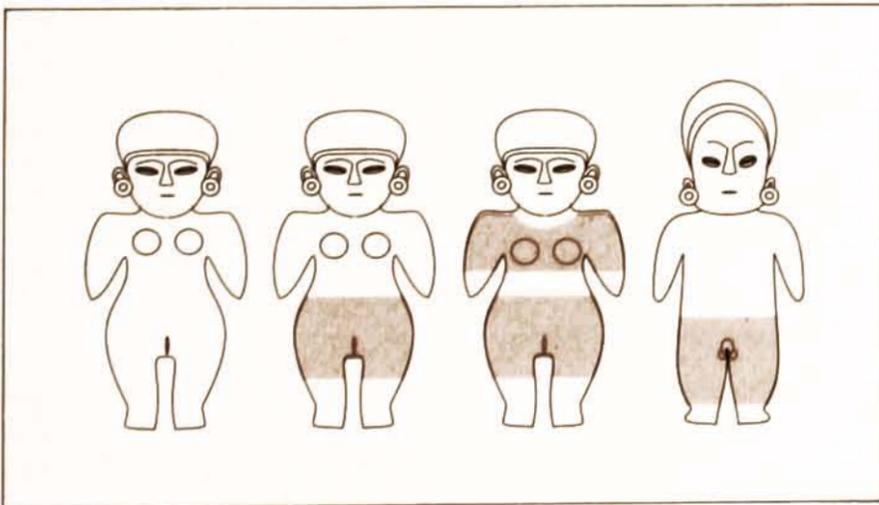
2) Estrada y Evans, 1963, p. 81.

3) Porras, 1980.

4) Estrada y Evans, 1963.

## Museo Chileno de Arte Precolombino

forma de un diseño similar a un pantalón, que cubre desde la cintura hasta los muslos y que algunas veces va acompañado de grabados. Por su parte, la condición femenina era significada mediante tres formas diferentes de disposición del color. La más común no recurrió al uso de un segundo color para cubrir sus órganos sexuales; ellos están pintados con el mismo color crema u ocre que el resto del cuerpo. Las otras dos variantes, minoritarias, incorporan un color diferente al del cuerpo para cubrir sus órganos sexuales, pero lo hacen de forma mutuamente excluyente. Así, mientras unas presentan un velo de color, generalmente rojo, sobre los genitales, las otras incorporan este mismo velo tanto sobre los genitales como sobre los pechos. En muchas de estas figurillas femeninas pintadas se aprecian grabados sobre la zona coloreada.



Combinaciones de aplicación de la pintura corporal por sexo; cultura Chorrera.

Esta desigual distribución del color, parece hacer referencia a un sistema de categorización de las personas dentro de la sociedad de acuerdo a su sexo, demarcando, con el uso del color, una dicotomía entre hombres y mujeres e, inclusive, entre las mismas mujeres. Esta última situación, puede estar relacionada a la introducción de otros factores en la definición de lo femenino, tales como la edad, la condición marital o su fertilidad. El color marca un estado mediante el cual probablemente se inauguran socialmente hombres y mujeres. Sin embargo, estas últimas son las únicas sometidas a un "doble estándar" cultural.

### COLOR Y ESTETICA: LA ALFARERIA NEGRA MOCHE

La cultura Moche ocupó la costa norte del Perú entre el 100 y el 800 d.C.<sup>5</sup> Enormes centros ceremoniales y decenas de aldeas de

agricultores se alzan sobre el fondo de los fértiles valles del desierto peruano. Testimonian eventos de una sociedad organizada en clases, cuyo eje de poder parece encontrar su centro de rotación en lo religioso, en lo ritual.

La cultura Moche es bien conocida por su extraordinaria industria artesanal. Su alfarería llama la atención por la calidad y variedad de los temas representados. Divinidades amenazantes, guerreros en cruenta lucha, mujeres dando a luz, frutos exóticos, sacrificios humanos, cerros sagrados, animales domésticos y salvajes, cadáveres y otras tantas formas modeladas o pintadas dan vida a este dominio plástico andino. Se trata de un conjunto pleno de representaciones que expresan y materializan conceptos relativos a la muerte como un momento de tránsito, como un pasaje hacia otra existencia. Los artefactos moche hacían posible el viaje inaugurado por la muerte.<sup>6</sup>

La cerámica moche es esencialmente bicroma, aunque existe una importante tradición de piezas tricromas. Los colores dominantes en estas piezas, aparecen como combinaciones rojo/blanco y rojo/blanco/negro. Sin embargo, también están representados de manera independiente, formando un significativo conjunto de piezas monocromas. De estas últimas destacan aquellas negras, dado que son particularmente escasas (véase pág. 18).<sup>7</sup>

La alfarería negra es principalmente modelada, sus superficies poseen un brillo vítreo y fueron producidas mediante cocción reductora.<sup>8</sup> Están presentes en todas las fases estilísticas definidas por los arqueólogos para esta cultura y por su color no sólo proponen una discontinuidad respecto a las restantes cerámicas, sino que también discrepan con la intensa policromía de textiles, mosaicos y pinturas murales atribuidas a los moche.<sup>9</sup>

El color negro de estas piezas es uniforme y en algunos casos adquiere tonalidades próximas al gris. Presentan grandes diferencias respecto al campo alfarero funerario considerado como un todo, pues, a diferencia de aquellas rojas y blancas, estos objetos son los únicos que no han servido como soporte para pinturas de otro color. Aparecen como una serie que toma distancia en relación al conjunto mayoritario de ofrendas cerámicas. El negro de la obra moche indica una ruptura sobre la continuidad en el uso del color.

Su particular peso simbólico relativo deviene de una distancia respecto a las combinaciones cromáticas más frecuentes. El color negro, en cuanto dominio ritual, define su espacio propio. Sólo parece hacer concesiones al color cuando éste viene asociado a otras sustancias o materias primas, al blanco o al rojo de

5) Gallardo et. al., 1990, pp. 9-27.

6) *op. cit.*, pp. 28-45.

7) Strong y Evans, 1952, pp. 129-203.

8) *op. cit.*, pp. 341-344.

9) Donnan, 1976; Bonavia, 1974 y Lavalle, 1985.

## Museo Chileno de Arte Precolombino

las conchas o al azul verdoso de los minerales de cobre. Sin embargo, en los pocos casos en que esto ocurre, el color extraño se presenta cubriendo áreas pequeñas, discretas, cuidadosamente delimitadas. En asociación al negro, los otros colores aparecen minimizados, subordinados a un reino de superficies en sombras. Para no sucumbir ante la oscuridad, el color llega incorporado en materias que en el mundo andino son frecuentemente asociadas a los poderes sagrados. Más aún, esta combinación de materias y colores presenta una sugerente analogía con objetos elaborados en cobre, plata y oro. Las asociaciones entre ambos dominios materiales son tan estrechas, que la cerámica negra adquiere un valor de limpieza inmaculada similar al de los metales, materias propias de los grandes dignatarios moche.<sup>10</sup>

El color negro de las cerámicas moche emerge como una categoría que, para mantener su pureza, no puede ser fácilmente contaminada con otros colores. Su resistencia a aceptar las combinaciones de pigmentos que norman al resto de las cerámicas del período propone un manejo sujeto a restricciones, una manipulación donde el código estético impone sus reglas. Este color negro reluciente define un universo propio, cerrado y autosuficiente. Tanto es así que mucha de la pintura negra presente en piezas tricromas es, normalmente, un pigmento orgánico aplicado con posterioridad a la cocción.<sup>11</sup> El negro no se une a los otros colores, permanece separado y mantiene su individualidad a costa de volverse frágil y degradable.

El delicado tratamiento invertido en el uso del color negro, no sólo sugiere extrema precisión en la construcción del signo, sino también la presencia de una materia simbólica y socialmente privilegiada. Tantas precauciones indican que ella debió ser manejada y mantenida bajo estricto control.

### **COLOR Y SOCIEDAD: ENCUENTROS EN EL DESIERTO**

Hace unos 1.100 años, los valles fértiles que cruzan el desierto del extremo norte de Chile eran habitados por grupos de diferente origen y filiación étnica. Por una parte, encontramos poblaciones locales, llamadas por los arqueólogos Maytas-Chiribaya, con una larga tradición de residencia en el área.<sup>12</sup> Por otra parte, se ha localizado el asentamiento de gentes que tenían su centro político en el altiplano, probablemente en Tiwanaku, y que los arqueólogos han designado como Loreto Viejo.<sup>13</sup> Estos últimos habían establecido colonias en los valles bajos de Arica,

donde explotaban algunos recursos que no era posible encontrar en sus tierras de procedencia.

Los miembros de estas dos tradiciones culturales convivían muy cerca unos de otros, sin que, aparentemente, existiera una disputa marcada por el territorio o los recursos. No obstante, dicha coexistencia implicó una serie de "arreglos" a nivel político, económico y simbólico. Los "arreglos" de carácter simbólico tuvieron una fuerte expresión en las ropas, accesorios y adornos que los miembros de estos grupos utilizaban para vestir a sus muertos al momento de sepultarlos. Entre tales objetos, destacan los gorros de cuatro puntas, confeccionados con un fino tejido de lana.

En los cementerios de esa época, se ha descubierto una marcada diferenciación en los gorros asignables a cada una de las dos tradiciones que interactuaron en estos valles. Dichas diferencias existen a nivel de la forma, pero se manifiestan más claramente en la cantidad, tipo y distribución de colores de lanas utilizados en la confección de estas prendas. En relación a la forma, los gorros de ambas tradiciones tienen muchos elementos estructurales similares, como su forma cilindro-cónica y las cuatro puntas que coronan la parte más alta, diferenciándose, básicamente, en que los gorros Maytas-Chiribaya son más altos que los Loreto Viejo y que, estos últimos, tienden a ser más cuadrados que los Maytas-Chiribayas.

No obstante, los gorros son abiertamente opuestos en el uso del color. Mientras los Maytas-Chiribayas son de uno o dos colores, principalmente azul oscuro y rojo oscuro, los Loreto Viejo se encuentran cubiertos de diseños en blanco, amarillo, café, verde, azul, rosado y rojo (véase pág. 20). Dicha desigualdad no es producto de diferencias en las técnicas textiles entre ambos grupos, ya que en otras telas de la Fase Maytas-Chiribayas —tales como fajas, bolsas o prendas de vestir— se observan complejos diseños y variados colores. Todo parece indicar que los gorros utilizados como ajuar funerario durante este período contenían evidentes signos referentes a la identidad étnica de sus portadores. Podemos percibir dichos signos como si se articularan en una oposición binaria que puede expresarse de la siguiente manera:<sup>14</sup>

#### MAYTAS CHIRIBAYAS - LORETO VIEJO

Monocromía/Bicromía - Policromía  
Colores oscuros - Colores claros  
Continuidad del color - Discontinuidad del color  
Color dominante - Ningún color dominante

Estas oposiciones debieron ser eficientes en su propósito de significar etnicidad, en tanto coherencia y cohesión social, pero

10) Alva, 1988; 1990.

11) Donnan, 1976, pp. 15-16.

12) Santoro y Ulloa, 1985, pp. 50-52.

13) Berenguer y Dauelsberg, 1988, p. 171, proponen que el estilo Loreto Viejo correspondería a los ajuares funerarios de una élite Tiwanaku asentada en los valles bajos, en directa asociación con las poblaciones locales.

14) Leach, 1978, pp. 75-82.

ella no radicaba simplemente en la elección de colores distintos. Los signos operaban en la medida que se oponían mutuamente, generando una clara ruptura entre los distintos usos sociales del color.

No podemos asegurar que estos gorros fueran usados en la vida diaria o incluso en situaciones específicas, rituales, por ejemplo. Asimismo, no se puede afirmar que este uso social de los colores fuera una especie de emblema que las personas portaban para reconocer su origen étnico. A pesar de que existen abundantes datos etnohistóricos sobre la etnicidad y el vestuario en los Andes, al momento de la llegada de los europeos, preferimos ser cautelosos en la utilización de tales referencias. Por ahora, sólo podemos decir que al momento de confeccionar el ajuar para los muertos, los miembros de cada uno de estos grupos se esforzaban por marcar diferencias de color en los gorros que portaban los cuerpos en sus tumbas. Dicho "arreglo", sin embargo, remitía a la vida cotidiana y tenía efectos en ella. El uso del color manifestaba un orden dentro de una situación social, en la cual la interacción étnica debió ser uno de los ejes centrales del diario acontecer.

### COLOR Y POLITICA SIMBOLICA: EL KIPU INCAICO

En tiempos precolombinos, los Incas del Perú llegaron a ser el imperio más poderoso de América del Sur. Sus influencias políticas se hicieron sentir en los territorios del sur ecuatoriano, Bolivia, el noroeste argentino, y en el norte y centro de Chile. El Estado incaico tuvo bajo su dominio a cientos de señoríos andinos y para ello desarrolló una compleja burocracia.<sup>15</sup>

El gobierno inca fue estricto y meticuloso. Ejerció un fino control sobre el flujo de los bienes y trabajos tributados por las poblaciones subordinadas. Estos requerimientos administrativos fueron satisfechos ampliamente por su sistema contable. Nos referimos al *kipu*, el instrumento de registro por excelencia durante este período cultural.<sup>16</sup> Este artefacto —de colores naturales y/o teñido— estaba hecho con una cuerda de lana de la que pendían otras que servían para anotar cantidades (p.e. bienes, mano de obra, población) o acontecimientos mediante nudos (véase pág. 22).

Muchas categorías de personas estuvieron en posesión de este objeto: sabios, astrólogos, autoridades, administradores, secretarios, contadores, encargados de los depósitos y mensajeros.<sup>17</sup> No obstante, el conocimiento memorizado a través de estos *kipu* parece haber sido centralizado por unos cuantos funciona-

rios de alto rango. Guaman Poma de Ayala, un cronista indígena del siglo XVII, menciona a tres personajes distintos: el administrador provincial, el contador y tesorero y el secretario del Inca.<sup>18</sup> En su relato, Guaman Poma sugiere una importante diferencia entre los *kipus* de estos dignatarios. Refiriéndose al secretario del Inca —el que lleva sus palabras y la cuenta de meses y años— afirma que: "Estos dichos secretarios onrosos tenían *kipus* de colores teñidos y se llaman *quilcacamayoc*".<sup>19</sup> El silencio respecto al color de los *kipus* manejados por los restantes funcionarios, hace suponer que ellos no estuvieron pintados y que sus colores fueron determinados por las tonalidades naturales de la lana.

Según esto, los colores naturales se asociarían a los que administran y contabilizan, a aquellos que se relacionan más directamente con la vida cotidiana y con el ejercicio de la autoridad. Lo opuesto a esta localización simbólica del color viene junto al *kipu* del secretario del Inca, el que lleva sus palabras y probablemente el calendario ritual. Sin duda, estamos aquí ante un campo sagrado, especialmente reservado para el Inca, el único que reúne cualidades propias de una divinidad.

Las asociaciones del color natural y el artificial con los campos de actuación cultural de los *kipus*, ofrecen argumentos para su clasificación. Pero no parecen suficientes ante la pregunta: "¿por qué uno y otro ocupan lugares opuestos?"

Existe un mito incaico acerca del origen de las naciones, recogido en la crónica de Cristóbal de Molina (El Cusqueño) en el siglo XVI, en el que se describen las cualidades de la pintura y del color artificial.<sup>20</sup> En el mito, la divinidad modela a las gentes en barro y les da vida mediante la aplicación de color.<sup>21</sup> La pintura —en tanto luz artificial— aparece aquí como un agente que define el paso entre dos estados de la materia, entre lo inerte y lo vivo, entre lo indiferenciado y lo distinto. En el relato, el color es elevado a una categoría de manipulación divina, a un instrumento de enorme eficacia simbólica. Esto sintoniza bien con la clasificación indígena de los *kipus*, ya sean de colores naturales o artificiales, pues al menos los últimos, retienen una función social estrechamente emparentada con lo divino.

La insistencia por marcar una oposición entre *kipus* de hilos teñidos y *kipus* de colores naturales, sugiere significados relativos al orden social. En 1638, el sacerdote Antonio de la Calancha describió un *kipu* que registraba una conquista de Manco Capac.<sup>22</sup> Su mensaje es notable. Las hebras teñidas en varios colores detallaban con precisión algunos eventos de la campaña del Inca y sus hebras en colores naturales consignaban los he-

15) Murra, 1975 a, pp. 23-43.

16) Murra, 1975 b, pp. 243-254.

17) Ravines, 1978, pp. 694-704.

18) Guaman Poma, 1980 (1613), pp. 321, 331 y 333.

19) *op. cit.*, p. 118.

20) Molina, 1913 (1575).

21) *op. cit.*, p. 118.

22) Antonio de la Calancha, 1976 (1638), pp. 206-207.

## Museo Chileno de Arte Precolombino

chos relativos a la población conquistada. Según Calancha, la parte del *kipu* carente de teñidos significaba "veetría de gobierno, sin cabeza ni señor" y la otra, existencia de autoridades políticas: "Reyes y Monarquía".<sup>23</sup> La oposición es obvia. El Inca se asocia al orden y el "otro" —la cultura diferente— al desorden. Fuera de lo propiamente incaico sólo habita el caos; más allá de lo "civilizado" sólo existe la "barbarie".

Las crónicas coloniales son enfáticas respecto a la brecha social abierta por la distinción entre *kipus* pintados y *kipus* de lanas sin teñir. El mundo de lo pintado o teñido, del color artificialmente conseguido, se vuelve patrimonio exclusivo del inca, se torna política y simbólicamente autorreferente. La distinción de los colores del *kipu* es la mejor muestra del etnocentrismo del gobierno incaico.

### EPILOGO

En los Andes, el color ha servido para significar desde tiempos muy antiguos. Esta luz manipulada artificialmente sirvió de instrumento para deslindar escenarios y para definir espacios de actuación cultural. El color ya estaba presente cuando el hombre andino vivía de la caza y de la recolección, varios miles de años antes de Cristo. De esa época han quedado cientos de pinturas ejecutadas en cuevas o abrigos rocosos. El mundo de los colores andinos fue un sistema de signos que, aunque nunca fueron los mismos, persistieron en el tiempo.

Cuando los españoles recorrieron el Perú durante sus campañas de conquista, quedaron impresionados por las magníficas y extrañas pinturas que cubrían los muros de habitaciones y templos.

"Después del soberbio templo del sol, tenía el segundo lugar de grandeza, devoción, autoridad y riqueza el de Pachacama; al

cual, como a santuario universal, venían en peregrinación las gentes de todo el imperio de los Incas (...) Las paredes destos aposentos como los terra plenos y del demas edificio (...) estaban enlucidas de tierra y pintura de varios colores, con muchas labores curiosas a su modo, si bien al nuestro toscas, y diversas figuras de animales mal formadas".<sup>24</sup>

En poco tiempo, los conquistadores llegaron a conocer los misterios de este arte y se horrorizaron ante los significados que los nativos atribuían a sus obras. Para la cultura europea de los conquistadores, estas prácticas andinas aparecieron como idolatrías, como un peligro para la conservación del orden colonial. Por esta razón, en 1575 el virrey Francisco de Toledo dispuso:

"Ytem, porque de la costumbre envejecida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quién solían mochar (reverenciar) en sus duhos, tianas, vasos, báculos, paredes y edificios, mantas, camisetas, lampas y casi en todas cuantas cosas les son necesarias, parece que en alguna manera conservan su antigua idolatría, proveeréis, en tratando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí adelante labre ni pinte las tales figuras so graves penas, las cuales executaréis en sus personas y bienes, lo contrario haciendo. Y las pinturas y figuras que tuvieran en sus casas y edificios y en los demás instrumentos que buenamente y sin mucho daño se pudiesen quitar que pongan cruces y otras insignias de Xptianos (cristianos) en sus casas y edificios".<sup>25</sup>

El arte andino se transformó en un enemigo de la Corona. Sin embargo, la tradición, esencialmente figurativa o icónica que servía de referencia a los españoles, no reparó en el poderoso simbolismo de los colores indígenas. Las imágenes de los dioses andinos fueron despedazadas, pero las luces de sus símbolos salvaron ilesas.

23) *op. cit.*, p. 207.

24) Cobo, 1964 (1613), pp. 186-187.  
25) Duviols, 1977, pp. 297-298.

Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

**SELECCION**  
**Signos**  
**de América Andina**

**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

0410 - 0047

**FIGURAS MASCULINA Y FEMENINA**

Cerámica

Chorrera

1000-300 a.C.

Alto: 408 mm. - Alto: 340 mm.

Los artesanos Chorrera, que fabricaron estas figurillas hace unos 3.000 años, utilizaron distintos elementos que, de acuerdo a su cultura, debían representar a hombres y mujeres. Los genitales masculinos debían ser cubiertos con un velo de color rojo, mientras que los órganos sexuales de las mujeres no requerían de dicho tratamiento. Esta diferencia en la forma de representar a los géneros masculino y femenino debió estar asociada a la existencia de una diferenciación social por sexos en esta cultura.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

0456 - 0249

**BOTELLAS ASA ESTRIBO**

Cerámica

Moche

100 - 800 d.C.

Alto: 187 mm. - Alto: 234 mm.

La alfarería funeraria moche —fabricada en lo que es hoy la costa norte del Perú— es conocida por la excelencia de su manufactura. Presenta una gran diversidad de formas, pero los únicos colores empleados fueron el negro, el rojo y el blanco.

El color no estuvo determinado por la forma de estos objetos, como revela el hecho de que se representan temas similares en colores distintos. Más bien son estos últimos los que organizan el dominio cerámico, provocando una dicotomía entre piezas negras y aquellas rojas y/o blancas. Dos mundos que, desde el punto de vista de la forma, se reflejan como en un espejo, pero que se distancian por la ausencia o presencia de luz. Uno habita el reino de la oscuridad y el otro, el de la luminosidad. La continuidad y discontinuidad de la luz fijan la reglas de producción de los objetos cerámicos destinados a ofrendas fúnebres en el mundo moche.



**Museo Chileno**  

---

**de Arte Precolombino**

2575

**GORRO CUATRO PUNTAS POLICROMO**

Fibra de camélido  
Loreto Viejo  
700-1000 d.C.  
Alto: 150 mm.

Colección Fondo Manuel Blanco Encalada (nº 5245)

**GORRO CUATRO PUNTAS MONOCROMO**

Fibra de camélido  
Maytas-Chiribaya  
ca. 900 d.C.  
Alto: 180 mm.

Los colores de estos gorros no son simple resultado de una decisión estética de quienes los elaboraron. Ellos representan la dimensión simbólica de una compleja convivencia entre poblaciones locales de los valles de Arica —llamados por los arqueólogos Maytas-Chiribaya— y miembros de una élite proveniente de la cultura Tiwanaku, cuya presencia ha sido identificada por los estudiosos con el estilo Loreto Viejo. Mientras que los gorros atribuibles a la tradición local poseen pocos colores, dominando en ellos los tonos oscuros, aquellos que representan a la élite extranjera se caracterizan por el uso de seis o más colores, generalmente claros, ninguno de los cuales llega a ser dominante.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

Colección Fondo Manuel Blanco Encalada (nº 5286)

**KIPU**

Fibra de camélido

Inca-Arica

1470 - 1532 d.C.

Largo máximo: 520 mm.

Los incas del Perú ejercieron dominio sobre un vasto territorio americano, desarrollando una compleja organización política y una fina red administrativa. Censos de población, mano de obra disponible y tributo fueron prolijamente registrados mediante *kipus*, un sistema contable que usaba hilos anudados.

Los contadores y administradores provinciales usaban *kipus* de lanas en colores naturales y sólo a los secretarios del Inca les fue reservado el uso de *kipus* con lanas teñidas.

Los *kipu* sin teñir parecen haber hecho referencia a asuntos profanos o a grupos "sin cabeza ni señor", que debían ser sometidos al orden, al "destino civilizatorio" del Inca.



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

0004 - 0007

**BOTELLAS ASA ESTRIBO**  
**ANTROPOMORFA Y FITOMORFA**

Cerámica

Chavín

900 - 400 a.C.

Alto: 310 mm. - Alto: 221 mm.

En Chavín, la representación en arcilla de motivos animales y vegetales estaba firmemente delimitada por el color, brillo u opacidad de las superficies. Por un lado, aquellas cerámicas que contienen algún tipo de representación de animales —incluyendo a seres humanos— presentan superficies brillantes, negras o cafés. Por otro lado, las piezas que representan vegetales, por lo general son de un color gris opaco. Colores, texturas y reflejos subrayan una diferencia entre el mundo vegetal y el mundo animal.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

2322 - 2323

**QUEROS POLICROMOS**

Madera pintada

Inca Colonial

1470 - 1600 d.C.

Alto: 190 mm. - Alto: 195 mm.

En el mundo andino, los vasos de madera o *queros* se asociaban a la autoridad. Su posesión era patrimonio de los líderes políticos. Durante la colonia se popularizó un particular tipo de *queros* con figuras en colores lacados que muchas veces representan al Inca. Estos vasos sobrevivieron a la intensa represión española hacia las imágenes y objetos de tradición indígena. La pintura andina mantuvo identidad, no se diluyó entre las telas con motivos religiosos hispanos, se autoconfinó en un símbolo de autoridad. Buscó su acomodo y subsistencia en los poderes políticos del pasado, "fuentes históricas" que servirían también de argumento para las rebeliones indígenas del siglo XVIII.





Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

José Luis Martínez C.

**LUCES Y COLORES DEL  
TIEMPO AYMARA**

## Museo Chileno de Arte Precolombino

### INTRODUCCION

Una de las fotografías más típicas sobre cualquier poblado andino es la de sus ferias o mercados. Abigarradas multitudes componen un cuadro multicolor, con sus trajes de variados tipos, tonos y colores, sus tejidos coloridos en el suelo, sobre los cuales descansan frutos y otros productos que, igualmente, despliegan una gran variedad de colores y tonalidades. Diversas variedades de maíces —amarillos unos, negros o morados otros—, papas blancas, rosadas o violetas, junto a porotos *wayruros* roji-negros, terminan por componer, generalmente, esa típica foto que evoca fuertemente un mundo exótico, de parámetros distintos.

Igualmente, cuando, con motivo de Semana Santa, carnavales u otra festividad, hacen su entrada bulliciosa los "diablos" u otras comparsas o grupos de bailes, esta imagen se reproduce. En el caso de los "diablos", se trata, generalmente, de dos parejas de hombres que, en algunas comunidades, representan un papel masculino o femenino. En Isluga (altiplano de la I región, Chile), los diablos se visten con tejidos rojos y verdes, distribuidos de tal forma que mientras una pierna y el brazo contrario son verdes, la otra pierna y el brazo opuesto son rojos.<sup>1</sup> El juego de los colores continúa en una banda de *sikuras* que, muy cerca de los "diablos", se distingue por sus tradicionales penachos de plumas de flamencos rosados y ponchos de color rojo, a los que acompañan largas bufandas del mismo color. Sólo las bandas de *sikuras* pueden vestir ese traje. La mirada del observador terminará saturada, al dirigir su atención al público asistente. Las mujeres vestidas con sus trajes negros o cafés, ataviadas con delicadas y luminosas *llijllas*, fajas y huinchas y los hombres con sus ponchos de fiesta, bufandas con flecos y pequeñas *ch'uspas* de colores fuertes colgando de sus cuellos. No se trata tan sólo de que sean trajes diferentes, sino que son diferentes sus colores, sus combinaciones y sus variaciones.

Muchos de los sombreros de fiesta de los distintos grupos de danza, que participan en las diferentes fiestas aymaras se adornan con sofisticados arreglos de plumas. En el caso del baile *ch'allpani*, el adorno de plumas alcanza, a veces, el metro de altura y el penacho desplegado de las *sikuras* es, fácilmente, superior al metro y medio de diámetro, contrastando así con las pequeñas plumas del *quenti* o picaflor, que se utilizan en otros trajes. Estas plumas —de colores naturales o teñidas, obtenidas de animales caseros o conseguidas, tras largos recorridos, en la selva— son imprescindibles para la realización de los bailes y de las ceremonias aymaras. Al preguntar el nombre de estas plumas, el observador recibirá una respuesta tal vez inesperada: *pankhara*, "flor". Las plumas son las flores de los sombreros y de los trajes de fiesta. También son "flores" los adornos de lanas teñidas, que cada propietario cuelga de las orejas de sus llamas

y alpacas en el ritual de propiciación de fertilidad del ganado y que se llama, precisamente, "floreamiento".

Lo "exótico", lo diferente, nos llega, en este caso, ante todo, por la mirada. Una de las primeras percepciones de un viajero en los Andes, es esa superabundancia del color, la sensación de estar ante un mundo de muchas luces y sombras que impresiona nuestros sentidos y se transforma, de inmediato, en un signo de "lo distinto".

Este conjunto de percepciones pone de relieve el hecho de que los colores, más allá de su configuración física, son percibidos, organizados y valorados de manera diferente por cada cultura. Y la sociedad aymara, como cualquier otra, posee su propio sistema de significación en torno a ellos. Es por eso, que este uso diferente percibido por nuestro observador, se transforma en un signo distintivo.

### LOS COLORES COMO LENGUAJE

Llamamos lenguajes plásticos a aquellos que se expresan mediante imágenes visuales, los cuales tienen gran importancia y desarrollo en la sociedad aymara. Se trata de lenguajes (o sistemas de comunicación) que "dicen algo" a través de las formas, las líneas, las cualidades cromáticas, la organización de los espacios, etc. En este sentido, los colores son usados para "decir cosas" al ser incorporados a algún mensaje. Por ejemplo, al entrar en relación unos con otros (la combinación rojo-verde de los diablos) o con objetos (al ser usados en trajes, pinturas o adornos) o, por último, con ciertos relatos o mitos.

Un claro ejemplo de cómo funcionan estos mensajes, está dado por el empleo de los colores en la vestimenta de las mujeres y de los hombres para diferenciar los diversos grupos aymaras. Estos grupos, herederos de un pasado prehispánico en el que existían múltiples señoríos y reinos, ocupan actualmente un determinado territorio y poseen un nombre propio (*pakajes*, *machas*, *karankas*, *chichas*, etc.).<sup>2</sup> Cada uno de ellos posee, además, su propio traje, en el que son básicas determinadas combinaciones de colores y formas, permitiéndoles distinguirse con una simple mirada, de otros grupos y trajes. Los tarabuco (Sucre, Bolivia) —con sus monteras redondas de lana negra, sus ponchos iridizados en tonalidades rojas (o azules si son de luto) y su larga trenza— son fácilmente reconocibles y diferenciables de un hombre de Isluga, que viste generalmente ropa oscura y ponchos de lana de colores naturales, monocromos, a veces con el borde de una tonalidad ligeramente distinta o con el cierre del cuello con colores. En las mujeres, lo que las diferencia son las distintas combinaciones de colores y dibujos de una prenda, llamada en algunos lugares *axsu*, que se lleva en la

1) Martínez G., 1974.

2) Saignes, 1986; Bouysse-Cassagne, 1987.

## Museo Chileno de Arte Precolombino

espalda y sobre la falda. Los *axsus* machas, por ejemplo, combinan el azul con el amarillo, usando figuras básicamente geométricas o abstractas, en tanto que los *axsus* jalq' as combinan el café o negro con diseños de animales míticos en rojo o verde oscuro; los tejidos de las mujeres de Charazani, sin embargo, combinan el verde fuerte con el rojo con figuras geométricas y de animales domésticos. Estas combinaciones de colores y formas permiten expresar las identidades sociales y la procedencia de cualquier persona.<sup>3</sup>

Los colores, usados en la ropa de cama, permiten también a los aymara de Isluga, emitir mensajes sobre situaciones que tienen que ver con la vida familiar de una persona. A los niños se les cubre con frazadas de lana natural blanca (*wawa ch'usi*), que evocan la indeterminación, la ausencia de definiciones y de marcas, puesto que no están cruzadas por ningún otro color. Por su parte, los matrimonios deben usar, como parte de las frazadas que les sirven de colchón, una muy gruesa llamada *ch'usi* (véase pág. 46), que tiene como característica la asimetría en el ordenamiento de los colores en cada mitad, puesto que cada una de ellas representa a uno de los sexos y éstos no pueden ser iguales. Pero el *ch'usi* está, además, tejido con una técnica significativa. Carece de la costura central, propia de todas las grandes telas confeccionadas en telar, simbolizando de este modo la unión matrimonial, que no está "cosida" sino que es inseparable. También se usan frazadas "coloras" o *p'anamanta* (con colores teñidos), para pedir la mano de la novia o para los partos. Estas frazadas tienen varias listas (*kallus*) de colores degradados o *k'isas*, (véase pág. 44) que simbolizan la conjunción de la luz. Este concepto de conjunción es preponderante en la petición de mano o en el nacimiento de los hijos.<sup>4</sup>

Dentro de los lenguajes plásticos, más específicamente en el caso de los colores, son ciertas cualidades o rasgos de ellos, los que permiten su articulación y empleo. Aspectos tales como su opacidad o su brillo, su "pureza" o "impureza", su "valor" (en relación a la cantidad de sombra o luz que posean), etc., son considerados de gran importancia. No se trata de que cada color tenga un significado absoluto e inmutable (el azul del luto de los tarabuco no significa lo mismo en el azul-amarillo de los macha), sino que la significación se logra por las combinaciones con las que se puede articular un conjunto determinado de colores.

La importancia de los contextos y las relaciones en que son puestos se aprecia, por ejemplo, en la división que el pensamiento aymara establece entre los colores naturales (*k'ura*) y los teñidos (*p'ana*). Los tonos naturales, provenientes del vellón de llamas, alpacas o vicuñas (negro, blanco, café, gris), se oponen

a aquellos derivados del arcoiris, del cual "salen" los colores *p'ana* (rojo, amarillo, azul, verde, etc.). Las *llijllas* usadas para las labores del pastoreo son tejidas con tonos naturales, en tanto que aquellas empleadas en la agricultura o en rituales, son de tonos teñidos. En este contexto específico, *p'ana* aparece en relación con lo "cultural" o lo "social" y *k'ura* representaría la relación disminuida, lo más cercano a lo "no cultural", al mundo de lo "natural".

Sin embargo, dentro de los textiles agrícolas hay un conjunto de bolsas, de diversos tamaños: costales (*kostala*, para los tubérculos), *talegas* (*wayaja*, para las semillas), *wayuñas* (usadas para la quinua) y *ch'uspas* (de uso ritual, para guardar las hojas de coca) (véase pág. 48), que son tejidas básicamente en colores naturales y que, por su uso y diseño, están directamente asociadas a una significación centrada en la cultura, relativizando los contenidos vistos en el ejemplo anterior. En este caso, son sus listas verticales las que se combinan en un diseño de colores contrastados llamado *allqa* (véase pág. 40), estableciendo esa relación, ya que los colores en *allqa* representan o simbolizan una capacidad aguda de percepción visual e intelectual que los aymara destacan directamente como una característica de la cultura.<sup>5</sup>

### LUCES Y COLORES DEL PASADO

De la amplia gama de posibilidades "discursivas" del color, queremos esbozar aquí, brevemente, un tema: cómo es significada la relación "pasado-presente" a través del color. Para ello, seguiremos, básicamente, los trabajos que V. Cereceda ha hecho sobre los lenguajes plásticos andinos. Como lo veremos más adelante, no se trata de un ordenamiento temporal, similar al eje cronológico, que caracteriza nuestra propia representación del pasado, sino de una de las muchas variantes por medio de las cuales la sociedad aymara aprovecha para reflexionar sobre su propia cultura y sociedad.

A lo largo de todo el altiplano andino y hasta las quebradas del río Loa (II Región de Chile), se cuenta un mito sobre una humanidad que habría vivido antes que la actual, en estos mismos lugares. Aunque con variantes, en todas las comunidades donde es contado, el mito narra que esos antiguos habitantes eran una humanidad de baja estatura (llamada generalmente *chullpas* o *gentiles*), que vivían en cuevas o en pequeñas casitas de piedra, cuyos restos aún se pueden encontrar en muchos lugares.<sup>6</sup>

Los gentiles tenían su propio ganado, *k'ita* (hoy considerado "salvaje"), que está en una relación de simetría —"en espejo"— con los animales domésticos actuales (llamados *uywa*). El zorro

3) Gisbert et al., 1987.

4) Cereceda, comunicación personal.

5) Cereceda, 1978.

6) Bouysse-Cassagne, 1987; Cereceda, 1992.

## Museo Chileno de Arte Precolombino

habría sido el "perro" de los antiguos pobladores; la perdiz, su "gallina"; el zorrino, por su mal olor, el "chancho", etc. Se señala, también, que esta humanidad —aunque poseía un conocimiento defectuoso (otras versiones señalan que carecían de él) de las técnicas que hoy caracterizan a la cultura aymara —agricultura, textilera, teñido, etc.— poseían en cambio la capacidad de hablar directamente con los cerros, los ríos, las piedras y de hacer que ellos obedecieran.<sup>7</sup> Tenían un poder mágico que hoy se ha perdido.

Una característica del tiempo de esa humanidad es que carecía de luz o ésta era muy difusa o tenue. En algunos lugares se afirma que no había sol, en otros que el "sol" era la luna o que el sol era de cobre, con una luz muy distinta a la actual, etc. En definitiva, había una penumbra permanente, que dificultaba cualquier percepción nítida y precisa de las cosas, una luz "azulada", similar al brillo de los metales o del fuego fatuo, que hacía todo borroso, fundiendo los colores.

Los tonos opacos, los objetos de un solo color o sin bordes nítidos, los tejidos monocromos, con muchos flecos o muy "peludos" —todo lo que, en definitiva, dificulta una visión precisa, que discrimine contornos y diferencias de color— son utilizados para significar este mundo del pasado y que es, también, el "otro mundo", el de lo mágico, de las divinidades, etc. (véase pág. 50). De ahí que, para los sacrificios rituales, se prefieran animales de un color o con pelajes muy poco contrastados, como los llamos o perros negros, empleados, sobre todo, en los ritos funerarios.

*Illa*, el resplandor, es una categoría que está estrechamente vinculada a estas concepciones y que permite clasificar a los metales, a las piedras preciosas, al relámpago o a los ojos de los felinos como objetos que irradian una luz no solar. Elementos que irradian luces y colores del interior, evidenciando con ello su estrecha relación con el pasado.

*Ch'amak*, lo oscuro, es otro término que evoca ese pasado. Para referirse al tiempo de los gentiles suele decirse "*ch'amak pacha*", el tiempo oscuro. En la comunidad de Chuani (Bolivia), muchos nombres de lugares asociados a los gentiles o a las *wak'as* (divinidades no cristianas), se componen con el término *ch'amak*.<sup>8</sup> Es la sombra o, si se prefiere, la ausencia de luz, representada valóricamente por el negro como color. Se plantea aquí una interesante asociación entre el pasado, lo oscuro y la capacidad de sabiduría mágica, puesto que *ch'amakani* son aquellos especialistas en "hablar" con los cerros y las divinidades, los *yatiri* u "hombres sabios" como se les llama en las comunidades quechuas.<sup>9</sup> Igualmente surgen vínculos aún no ex-

plorados totalmente entre este color y el vestido femenino, el *urku* o *anako*, la gran tela de un sólo color (véase pág. 62), generalmente negro que ellas usan y sobre la cual se ponen el *axsu*, que sí lleva normalmente gran colorido. ¿Hay una relación privilegiada entre lo femenino, el mundo de "afuera", del pasado y lo mágico?<sup>10</sup> Como elementos adicionales podría señalarse que, en términos de las oposiciones que vamos estableciendo, se configura un espacio de los valores complementarios a la cultura: el pensamiento mágico, el predominio de lo femenino, el pasado, lo blando o flexible, lo continuo e indeterminado, etc.<sup>11</sup>

El *anako* está tejido como una *pampa*. En los textiles, este término se aplica a todos aquellos espacios monocromos llanos.<sup>12</sup> Este mismo término se usa, igualmente, para referirse a los límites externos de una comunidad, a ese espacio "salvaje", indeterminado culturalmente y de límites imprecisos. Como término que implica tanto una forma de tejer, como una combinación específica de colores, *pampa* se asocia a ese mundo del pasado, puesto que sus contenidos se igualan en cuanto a la capacidad de percepción disminuida que la ausencia de luz genera en ambos.

Así como *pampa* plantea esencialmente una idea de "percepción difícil", de fusión de la luz, *ch'arku* alude a lo borroso, es decir, aquello cuya percepción resulta igualmente dificultosa, pero esta vez por confusión, por saturación. En *ch'arku* los límites se hacen imprecisos por la sobreabundancia de la luz y del color y, por ello, resultan próximos a ese mundo del pasado, de lo no-aymara. Son muchos los trajes rituales que expresan esta categoría, combinando las texturas de algunos trajes u objetos rituales con sus colores (las *chalin*as y *ch'uspas* con flecos, las *chakanas*, o los adornos de plumas; y expresando, de este modo, la proximidad en la que esos ritos ponen a ambos mundos o espacios.

Los *chullpas* desaparecieron cuando salió el sol. Ellos habían sido advertidos por un ave y se prepararon construyendo sus puertas hacia el este, en la creencia de que el sol saldría por el oeste, pero, al no ocurrir así, los antiguos habitantes se secaron o se quemaron. Muchos trataron de proteger sus cabezas con cerámica o esconderse en cuevas, pero fue inútil... aun hoy pueden encontrarse sus restos, tal como quedaron en esa época. Únicamente se salvaron quienes se metieron al agua; de ellos descenden, dicen los mitos aymaras, los actuales urus, que habitan en las orillas de los lagos altiplánicos o los *laris*, antiguos cazadores de la alta puna.<sup>13</sup>

Con la llegada del sol, se inicia un nuevo mundo, marcado, esta

7) Castro y Martínez, en prensa.

8) Martínez G., 1974.

9) Martínez G., op. cit.

10) Cereceda, 1990.

11) Bouysse-Cassagne, 1978; Cereceda, 1990.

12) Cereceda, 1978; 1990.

13) Wachtel, 1990.

vez, por la alternancia de luz y sombra, por las diferencias visuales que se pueden establecer entre los colores, todo lo cual caracteriza este presente, el de la sociedad aymara.<sup>14</sup>

Se trata, sin embargo, de un mundo del pasado que, pese a haber sido destruido por la salida del sol, está allí, aguardando; que tiene sus horas —*chapu chapu*, las auroras y crepúsculos, cuando la luz se difumina— para intentar imponerse nuevamente. Es en definitiva, la amenaza permanente de la pérdida de la capacidad de percepción, de la agudeza mental y la variedad tonal con que el pensamiento aymara quiere caracterizar su propia sociedad, su propia definición de cultura. No se trata, entonces, de un pasado como nuestra sociedad lo concebiría —un tiempo anterior, ya ido— sino de un contraste paralelo, del complemento para la existencia de esta cultura. Uno y otro se presuponen mutuamente.

### UN PRESENTE DE LUZ Y SOMBRA

Esta es, tal vez, la oposición cromática más marcada que permite identificar el presente. Es el mundo de la alternancia del sol y de la luna, por lo tanto, de lo discontinuo. Si la luz del pasado (y de los *chullpas* y *wak'as*) era interior, de las profundidades de la tierra, la luz del presente y de los hombres aymaras, es la luz exterior, la solar. Otra característica de este presente contrastado es la aparición del arcoiris —*kürmi*— y, con ello, de los colores teñidos. Se trata, en el juego de las oposiciones, del mundo de lo masculino, de la cultura, de la sabiduría, etc. No antagónico con lo anterior, sino más bien complementario.

La aparición del sol dió lugar, primero, a la llegada de la población actual, la aymara (*jaqe*, gente), que se diferencia de los sobrevivientes de la humanidad pasada, llamada aún *chullpa* o *k'ita* (salvajes, igual que los animales del pasado). Permitted también el surgimiento de los animales y plantas domésticas —llamados *uywa*—, el desarrollo de la agricultura y de las técnicas textiles y de teñido de los colores. Sin embargo, la salida del sol se tradujo también en la pérdida de la capacidad de comunicación con el mundo no humano. Los mitos de origen de muchos grupos aymaras ubican en este momento el surgimiento de la diferenciación en el vestir, en las identidades marcadas por los colores de los trajes de los cuales hablamos anteriormente.<sup>15</sup>

Los *uywa* son animales propios de la cultura aymara; aparecieron junto con la luz y son precisamente las diferentes combinaciones de tonos y colores de sus pelajes las que permiten reconocerlos, clasificarlos y nombrarlos.<sup>16</sup> Así, un animal con su pelaje manchado de dos colores considerados contrastantes y en una relación simétrica, será llamado *allqa*; en cambio, si sus

manchas se reducen a pequeñas motas, podrán ser designadas como *ch'ejje* ("esparcido"). Si las mismas manchas no son tan pequeñas y se ordenan de modo tal que la mayoría de las pintas blancas se ubican en el lomo y las oscuras hacia el vientre, será llamado *aqarapi* ("nevado"). Si sus tonos predominantes son los castaños oscuros, será *cchumpi*, etc. De este modo, tonos, colores y combinaciones dan paso, a una extensa y completa etnotaxonomía.

Aparentemente, la importancia fundamental de la discontinuidad de luces y sombras, radica en que hace posible los procesos intelectuales, la percepción nítida, capaz de distinguir contrastes y de articular, con ellos, un discurso social. Es la mirada la que permite establecer la distinción que usará el pensamiento.

En términos de los colores, hay dos conceptos que permiten expresar y materializar esta concepción aymara de un presente de discontinuidad lumínica. Se trata de *allqas* y *k'isas*, a las que ya nos hemos referido anteriormente. El tejido en *allqa* caracteriza al conjunto de bolsas dedicadas a las labores agrícolas (*talegas*, costales, etc.). Son ellas las que deben ser usadas en estas actividades y no otras, debido, precisamente, a su diseño. Las *allqa* permiten expresar lo contrastado, aquello que es diferenciable visualmente y que expresa el equilibrio sombra-luz (véase pág. 60). Son estos contenidos los que se tejen en los textiles dedicados a las labores agrícolas que, por excelencia, están asociadas siempre a la cultura.

Pero conviene que nos detengamos un poco en este término, puesto que la complejidad que encierra es muy alta. Ya mencionamos que un tipo de animales, con su pelaje contrastado en manchas simétricas es también llamado *allqa* y el traje de los diablos islugueños, rojo y verde, es considerado igualmente un *allqa*. Las aguas de ciertas lagunas subterráneas, propias de las divinidades, suelen ser de aguas "rojas y verdes", igualmente *allqa*.<sup>17</sup> *Allqa* pueden ser diferentes combinaciones de colores o de valores tonales (blanco-negro, azul-naranja o amarillo-morado, claro-oscuro, también son considerados en esta categoría). Se trata de un término que permite nombrar situaciones de contraste y que, para ser plasmado como diseño en los textiles, requiere de un enlace, una conjunción entre lo diferenciado. De allí surgen esas pequeñas franjas tejidas que, al combinarse, atenúan la oposición del *allqa*. Sin mediación, en cambio, esta oposición de los colores puede significar una ruptura, el caos o la muerte. Para los rituales funerarios de la comunidad de Peine (al sur del Salar de Atacama), se usaban, por ejemplo, tejidos blanco-negros, sin mediación alguna.<sup>18</sup> Y el traje de los diablos

14) Cereceda, 1992.

15) Molina, 1959.

16) Flores Ochoa, 1978; Cereceda, 1992; Martínez G., 1989.

17) Cereceda, 1988; Platt, 1988.

18) Mostny, 1954.

## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

o las aguas de las lagunas tampoco exhiben mediación, se asocian así directamente al peligro de un contraste no atenuado.<sup>19</sup>

Las *k'isas* son la otra combinación de colores tejidos o articulados que permite expresar algunas características del presente.<sup>20</sup> Se considera que estos diseños son "lo más hermoso" que se puede tejer, representando la "luz" del tejido. Se trata en este caso de degradar la luz, formando siempre una escala cromática que va de más oscuro a más claro. Aunque se tejen o usan *k'isas* de colores naturales (*k'ura k'isa*), idealmente sus colores son teñidos y su origen mítico está en el arcoiris (*p'ana kisa*). Como estructura, las *k'isas* deben mantener un equilibrio entre la cantidad de sombra y de luz de sus colores, generando una situación de contraste y una mediación en la que son los colores los que median. Si un *allqa* era el contraste, una *k'isa* es la conjunción. Es un "conector" que cumple funciones de enlace, por ejemplo, entre el borde de una tela con el espacio exterior o en ciertos rituales (como el parto o la petición de mano).

Pero las articulaciones de la conjunción pueden acercarse peligrosamente a lo continuo y perder, así, su característica contrastada, de luces y colores dominados. Es por ello, que las *k'isas*

siempre deben controlarse, hacerlas pequeñas o segmentarlas, dividiéndolas. Los ejemplos más claros son las fajas (*wakas*) en las que es frecuente ver diseños angulares que interrumpen la articulación en arcoiris de las *k'isas* (véase pág. 42). Deben ser controladas, porque lo excesivamente bello es peligroso en cuanto implica que la mirada y los sentidos pueden "extraviarse".

*Pampa* y *ch'arku* representan las combinaciones posibles de las luces y los colores de un pasado —presente o latente— en tanto que *allqa* y *k'isa* lo hacen con un presente que reconoce la complementariedad necesaria con el mundo de "afuera", simbolizado en el pasado. Los lenguajes plásticos de los colores y las formas son la materia para que la sociedad aymara exprese su propia y específica percepción sobre su sociedad y su cultura, sus tiempos y condiciones de existencia.

### AGRADECIMIENTOS

Este trabajo hubiera sido imposible sin la constante colaboración de Verónica Cereceda y sin los trabajos previos de muchos colegas no citados aquí.

19) Martínez G., 1983.  
20) Cereceda, 1988.

**SELECCION**  
**Luces y Colores del**  
**Tiempo Aymara**

Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

2623

**VESTIMENTA FEMENINA: AXSU**

Lana y fibra de alpaca

Jalq'a

Chuquisaca, Bolivia

Largo: 106 cm.

En los *axsus* de las mujeres jalq'a predominan los tonos poco contrastados, que aluden a la luminosidad difusa del pasado, la época de una humanidad anterior al sol, cuando aún no se inauguraba el contraste entre la luz y la sombra, entre el día y la noche. Los animales que pueblan el universo de esta prenda son seres fantásticos —aves con cuatro patas, seres con un solo ojo o que albergan en su interior a otras especies— que se asocian también al pasado, del cual los jalq'a claman ser descendientes directos.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

2160 - 1865

**LLIJLLA**

Fibra de camélido

Isluga, Chile

Largo: 127 cm. - Largo: 98 cm.

La oposición en el colorido entre ambas *llijlla*, simboliza categorías básicas para la sociedad aymara. Mientras que en una de ellas predominan los tonos naturales, la otra despliega abundantes colores teñidos, relacionados con el arcoiris y el presente. Así, se subraya la diferencia entre los textiles usados en actividades pastoriles, cuya gran *pampa* central alude al dominio de lo natural, y aquellos usados en labores agrícolas, dominio propio de lo cultural.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

2256

**BOLSA: WAYAJA**

Fibra de camélido

Isluga, Chile

Largo: 26 cm.

Característico de esta bolsa —y lo que define su uso y tipo— es el diseño en colores opuestos, llamado *allqa*. Las *allqa* expresan lo contrastado, aquello que es claramente discernible a la vista. En consecuencia, aluden a la existencia de luz y sombra, al mundo del presente y la cosmovisión aymara, en oposición al pasado y lo no-aymara o marginal: lugares y tiempos donde los colores no pueden distinguirse con claridad. Diferentes combinaciones de color o valores tonales pueden ser *allqa*, pero tal contraste requiere de un enlace, una conjunción que evite el conflicto entre lo diferenciado. Esta es la función de las pequeñas franjas tejidas que, al combinarse, atenuan esta oposición y la hacen posible.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

2172 b - 2030  
**FAJA: WAK'A**  
Fibra de camélido  
Isluga, Chile  
Largo: 125 cm.

Las *k'isas* —articulación de colores degradados que recuerdan el arcoiris— caracterizan a estas fajas o *wak'as*. Sus colores teñidos, así como la luz capturada y dominada por el tejido en *k'isas*, son para los aymara una expresión privilegiada de lo cultural, la capacidad para percibir nítidamente. Esta habilidad para diferenciar se asocia a la agudeza mental y es por ello que las *k'isas* se usan para “amarrar”, para sujetar. Su diseño se complementa con figuras geométricas de agudas aristas que quiebran la continuidad de las *k'isas*, mitigando el peligro que implica —según los aymara— la excesiva belleza de este diseño, capaz de extravíar la mente del observador.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

Colección particular  
**MONTERA Y PONCHO DE ADULTO**  
Cuero y lana  
Tarabuco, Bolivia  
Alto: 27 cm. - Largo: 200 cm.

El poncho es una prenda masculina, y en ella el hombre expresa su pertenencia a un grupo determinado. Ello es posible sobre la base de las diferentes articulaciones y combinaciones de colores, distintas en cada grupo étnico. El poncho despliega una serie de *k'isas*, recurso usado para "enlazar lo opuesto", expresando metafóricamente la capacidad de diferenciar y discernir, valorada como rasgo esencial de la cultura en la sociedad tarabuco.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

2149

**FRAZADA MATRIMONIAL: CH'USI**

Fibra de llama y alpaca

Isluga, Chile

Largo: 194 cm.

Usada como colchón matrimonial, esta pieza exhibe una asimetría intencional en la disposición de sus colores. Ello contrasta con otros tejidos aymara —que aspiran a la simetría— y permite representar la unión matrimonial en la que —pese a compartir un mismo lecho— ambos sexos son marcadamente distintos. La unión central, realizada con una técnica especial que evita la costura, reitera la idea de la unidad de la pareja.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

2166

**BOLSA: CH'USPA**

Lana y fibra de camélido

Isluga, Chile

Largo: 40 cm.

Los rituales inauguran un tiempo sagrado. Un momento en que el mundo actual —el mundo de lo diferenciado— se aproxima peligrosamente a un mundo caracterizado por la penumbra, por lo confuso, por la percepción borrosa. La saturación de colores producida en este *ch'uspa* ritual —producto de sus numerosos flecos y el uso de colores teñidos poco contrastados— recuerda esa posibilidad.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

1830 - 1831 - 1632

**CABEZA DE BAILE, ESPEJUELO Y CHAKANA**

Plumas, madera y papel

Departamento de la Paz, Bolivia

Alto: 26 cm. - Largo: 35 y 61 cm.

Lo borroso, aquello cuya percepción es difícil por su confusión o su saturación, es otra categoría expresada a través de los colores. Los límites se hacen imprecisos por la sobreabundancia de la luz y el color. Por ello, resultan próximos al mundo del pasado, de lo no-aymara. Son muchos los trajes rituales que expresan esta concepción, combinando sus texturas con sus colores, como en este conjunto de *chakana*. Sus colores mezclados, de límites imprecisos —impresión que resalta la textura de las plumas— significa la posibilidad, siempre presente, de perder la capacidad de percibir y diferenciar y, con ello, la posibilidad de caer fuera de la cultura.



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

1739 - 1847

**COPAS: WERNAGAL**

Plata

Isluga, Chile

Alto: 5,5 cm. - Alto: 6,7 cm.

La luz de los relámpagos, el brillo de los metales, las luces del atardecer o el brillo de los ojos de los felinos, se asocian frecuentemente con las divinidades andinas de los cerros. La plata, en especial, se considera propiedad de los dioses, tanto por su brillo, como por el hecho de provenir del interior de la tierra. Los objetos hechos en plata son considerados próximos a las divinidades y tienen un uso ceremonial, como es el caso de estos pequeños vasos, empleados en libaciones rituales.



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

2229 - 2230

**TORITO: WAKA**

Plata

Cotasaya, Isluga, Chile

Alto: 7 cm.

En muchas comunidades andinas se relata el mito de que, bajo un cerro, hay una laguna, en cuyo interior pugnan eternamente dos toros, tirando en sentido contrario de una cadena de plata u oro y manteniendo así en equilibrio al mundo. Este par de toritos de plata parece estar estrechamente asociado a este universo conceptual.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

2134 a y b

**ARETES: SARCILLU**

Plata y loza

Isluga, Chile

Largo: 16,5 cm.

La plata, metal de las divinidades, recuerda con su brillo opaco las luces del pasado, una luz no solar producida en el interior de la tierra. Los objetos fabricados con este metal son empleados tanto en el ritual —por cuanto pertenecen a las divinidades— como con fines de protección. Se cree que en noches sin luna, su brillo evita la llegada de los *chullpa*, la antigua humanidad.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

2405

**VESTIMENTA FEMENINA: AXSU**

Lana

Macha, Potosí, Bolivia

2403

**LIJLLA**

Jalq'a, Chuquisaca, Bolivia

Largo: 100 cm. - Largo: 98 cm.

Una de las prendas femeninas más importantes es el *axsu*, que se lleva en la espalda y sobre la falda. Este textil permite expresar la identidad del grupo o comunidad a la cual pertenece la mujer, lo que se logra por medio de las distintas combinaciones de colores y diseños en el tejido. Los *axsus* machas, por ejemplo, combinan el azul con el amarillo, y usan figuras básicamente geométricas o abstractas, en tanto que los *axsus* jalq'a combinan el café o negro con diseños de animales míticos en rojo o verde oscuro. Expresiones similares de combinaciones de colores que permiten manifestar las identidades y diferenciaciones entre cada grupo se pueden apreciar también en textiles como las *lijllas*.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

Colección particular  
**MASCARA: ALLQA KUSIÑO**  
Tela industrial sintética, lana, papel, plástico  
Alto: 40 cm.

La máscara usada por los bailarines llamados *allqa kusiño* muestra un diseño de *allqa* sin mediación, sin elementos intermediarios. Se trata, así, de dos colores contrastados que simbolizan —por la ausencia de articulación— situaciones de conflicto, de riesgo, de enfrentamiento. La muerte es representada, generalmente, con un rostro en *allqa* rojo y verde, y las sogas tejidas para los muertos en algunos pueblos, son también en *allqa* sin contrastes. El baile de *allqa kusiño* representa en algunos rituales la posibilidad, expresada de manera más jocosa, de esas perturbaciones, de la ruptura del orden y del conflicto, riesgos latentes en el ritual.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

2290

**VESTIMENTA FEMENINA: ANAKO**

2291

**ENAGUAS: KASTILLKUTUNA**

1875

**COLLAR: WALKA**

2395 a y b

**PRENDEDOR-CUCHARA: PICHÍ TOPO**

2283

**FAJA: CHILENITOWAK'A**

Isluga

El *urku* o *anako*, la principal prenda femenina, está tejida como una *pampa*. En los textiles, este término se aplica a todos aquellos espacios monocromos llanos. Este mismo término se usa, igualmente, para referirse a los límites externos de una comunidad, ese espacio "salvaje", indeterminado culturalmente y de límites imprecisos. Como término que implica tanto una forma de tejer como una combinación específica de colores, *pampa* se asocia al mundo del pasado, puesto que el tejido llano y de un solo color dificulta la percepción de matices, de diferencias de luces, situación análoga a la del tiempo de los *chullpas*. Por otro lado, la ausencia de luz —característica del tiempo del pasado y los espacios exteriores a la cultura— se asocia, en algunas comunidades, al color negro, base del traje femenino.

Esta pieza sugiere una fuerte asociación, entonces, entre lo femenino y ese lejano tiempo simbólico, la que es reforzada por el empleo de adornos de plata, exclusivos de las mujeres y asociados, asimismo, con las luces del tiempo anterior al quiebre del día y la noche.





Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

Pedro Mege R.  
**COLORES EN LA  
CULTURA MAPUCHE**

## LOS COLORES DEL EXTRAÑO

Que los colores tienen un significado en cada cultura, es algo indiscutible, pero es difícil percibir el mecanismo que opera en su simbología. Hay colores para las fiestas al aire libre o para uso doméstico; colores para hombres y mujeres; niños y adultos; funerales o nacimientos, etc. Sorpresivamente se descubren palabras que aluden a un significado oculto; cuando se dice *kuriko*, aguas negras, uno sospecha que son dañinas por el tono en que se expresa; o *kallfumalen*, niña azul, ser aéreo, divino y cautivador...

Por último, se descubren las sensaciones que provocan los colores, que obedecen a una particular forma de percepción. Paseando por el campo, en la Araucanía, con el hijo del cacique de la comunidad, repentinamente se detuvo y me señaló el cielo con el brazo extendido, apuntando a una nube blanca que brillaba intensamente por efecto del sol estival. Se sonrió y me dijo: *ayon*, luz blanca intensa que se refleja en algo.

A continuación, trataremos de exponer algunos conceptos de cómo son los sistemas de representación de los colores para la cultura Mapuche. Como ellos, provocan sensaciones y son fuente de creación estética.

Los colores en la cultura Mapuche forman entre sí una compleja red simbólica. Es decir, la significación de cualquier color depende de sus asociaciones con otros colores, y su sentido, del contexto a que se le asocie, formando un verdadero sistema simbólico (véase pág. 84).

## EL SIGNIFICADO DE LOS COLORES

Los colores son fundamentalmente luz. Tanto es así, que la cultura Mapuche designa con el mismo término al color blanco y a la luz: *lig*. Por otro lado, el término *küri* designa al color negro y la ausencia de luz, la oscuridad. Color y luz logran una síntesis de significado que obliga a considerarlos a ambos para su comprensión. El matiz, la luz que posee el objeto, siempre designa la intensidad del color. Por ejemplo, en la taxonomía cromática mapuche, *pelochods* y *pelokelü*, aluden a los colores amarillo y rojo, donde el prefijo *pelo* significa "mayor luminosidad" (véase pág. 82).

### **Küri, el color madre**

En la vestimenta, el negro es el color original, el color fundamental sobre el que los demás colores se posan. Ciertas prendas básicas son negras (*kepan* y *chiripa*) y sólo aceptan colores en sus márgenes. El fondo negro es la estabilidad, el color más sólido.

Generalmente, se ha supuesto que el negro es un color sustancialmente nefasto, atributo de los demonios y espíritus negativos. Sin embargo, las vestimentas tradicionales son negras.

Pareciera más bien que lo nefasto es la ausencia de luz, la oscuridad total, su déficit. En definitiva, la falta de color. Desgraciadamente, la conceptualización mapuche al respecto no es lo bastante explícita, confundiendo a los investigadores. Un análisis más profundo, revela la existencia de la misma categoría *küri* para dos realidades: la ausencia de luz o color, y el color negro.

*Wekufü* y sus huestes son seres de las tinieblas, de la no-luz. Por lo tanto, son negros, no reflejan luz, la absorben en su materialidad.

La ambivalencia del significado del negro fluctúa entre su simbolización de lo destructivo —la oscuridad— y de lo estable —el color negro—, que está sumergido en un contexto de luz; color de los verdaderos hombres: "los hombres bajo el sol". Por ello, el negro, en su significado de lo destructivo, es siempre opaco; en cambio, al asumir una significación de lo estable, es brillante. La esfera de *wekufü* es opaca; en las prendas de vestir de verdadera calidad, la lana negra brilla (véase pág. 86).

Esta ambigüedad del significado tiene, al parecer, un enlace ya que, tanto en una significación como en la otra, *küri* está en un sentido de lo fuerte y poderoso. ¿Qué ser más avasallador y poderoso que *wekufü* en la oscuridad de la muerte? ¿Quién más fuerte que el hombre cubierto de ropa negra?

### **Lig, luz pura**

El blanco en su materialidad es luz; este color debe ser asociado necesariamente a la claridad; es luz concreta, sólida.

Este color simboliza a la vida, a la existencia en su grado más sublime, en oposición a la oscuridad de la muerte.

Sin embargo, la luz blanca, en determinados contextos, no es de ninguna manera vida; figuras míticas nocturnas y letales son luz concentrada, fosforescentes. Es el caso de *witrantalwe* y *anchimallen*, espíritus de la noche cargados de una luz ennegrecedora, frecuentemente vestidos de blanco. La luz blanca de esos seres pertenece al dominio de la oscuridad, medio dominado por *wekufü*. Su luminosidad se carga de una significación diferente —opuesta— al sumergirse en un medio de tinieblas y muerte.

### **Kelü, fluido de vida y muerte**

El color rojo está referido básicamente a la sangre de diferentes tipos y, dentro del contexto del tejido, cuando adquiere valor significativo, siempre es sangre que fluye.

La sangre que fluye por menstruación es una sustancia poderosísima, y lo es aún más la de la menarquia, con la cual la *machi* pinta su *kultrún*. Dentro de la esfera de lo femenino, es la materia germinadora de la vida, es la sustancia de la gestación e impregna toda matriz de vida humana.

## Museo Chileno de Arte Precolombino

En la esfera de lo masculino, esta sangre es impureza, lo que envenena por contaminación. El hombre evita este tipo de sangre y, evidentemente, no utiliza en su ropa los símbolos que se recubren de este rojo en particular.

El mundo masculino está impregnado de otro tipo de sangre que fluye: la sangre que mana de toda herida, producto de la agresión. Es una sangre pura y vivificante para los hombres, que se toma del corazón aún palpitante de hombres y animales. El rojo en las vestiduras masculinas es, por lo general, sangre de violencia, que es reflejo directo del poder que da el dominar los cuerpos de los semejantes y extraños.

Es por esto, que el vestirse con prendas rojas o con motivos rojos, es señal de poder, de la fuerza que da o quita vida y que se relaciona con dos dominios diferentes: lo femenino y lo masculino. Si el hombre ocasiona el fluir de la sangre, es el índice de su poder. Si emana de las entrañas de la mujer, es también el poder de lo femenino. La utilización de estos símbolos implica cargarse el cuerpo con signos tremendamente impresionantes y cruciales dentro de la visión mapuche: la fuerza que anima la sexualidad, las señales de la guerra y la gestación.

Existen, además, seres sobrenaturales malignos que se cubren con *makuñ* —mantas— rojos. *Witranaŵe* también elige, a veces, el *kum*, rojo oscuro. Posiblemente se relacione el color de sus vestiduras con su apetencia por sangre humana muerta: espesa, semicoagulada, *kum*. Es éste un rojo de la oscuridad, y como los colores en el contexto de la noche están simbólicamente dominados por *wekufü*, se transforman en símbolos de la destrucción sobrenatural.

La fuerza y el poder, asociados al color rojo, determinan que en las rogativas mapuches se cambie el rojo fuerte de la bandera chilena por tonos más suaves y amables, atributos asociados al amarillo.

### **Chods, el color bondadoso**

Existe una luz-calor necesariamente benigna, la amarilla. El sol y la luz se representan icónicamente por el amarillo. Más que luz, el sol es calor germinador de vida. Esta emana por encima de la bóveda celeste, en el calor del supramundo, dándose un nexo fortísimo con el azul —*kallfu*— el color de la bóveda celeste; asociado, a su vez, con el blanco brillante de la luna y las estrellas. En los *nguillatún*, esta asociación de los colores se expresa por medio de banderas azules, blancas y amarillas.

El amarillo se asocia persistentemente al oro, el metal de los dioses. En el *wenu-mapu* se habita en el oro, que es el mundo de la luz más brillante; tanto es así que *milla* —oro— y *chods* son palabras homónimas del referente oro y luz brillante.

El concepto amarillo-oro, presenta una ambivalencia de significado en un plano sobrenatural. Resulta sorprendente que el

*wekufü* de máxima jerarquía, *pulli-fucha/pulli-kushe*, figura mítica dual y bisexual, viva en un mundo donde todo lo que le rodea sea de oro, aun su vestimenta, donde todo es amarillo.<sup>1</sup> Pero este oro-amarillo está rodeado de una absoluta ausencia de luz, sumergido en un espacio subterráneo. *Pulli*, en este contexto, es lo subterráneo, lo inferior a *mapu*. Es oro-amarillo que no genera luz, no brilla, es frío, opaco y da vida a este ser maléfico y destructivo.

En el *nguillatún*, el amarillo simboliza a *pillán* —espíritu de antiguos guerreros, protector de los mapuches— que habita en el centro de los volcanes. El volcán se expresa en la lava amarilla.

### **Karü, el color del exceso**

El verde se asocia directamente a la tierra, a una tierra muy especial, donde todo es verde. Para un pueblo fuertemente ligado a actividades agrícolas y ganaderas, una "tierra verde" es, evidentemente, una proyección ideológica de la abundancia y de la prosperidad buscada. Donde lo verde, el mundo vegetal, que a la vez todo lo nutre, se realiza con gran profusión y de manera inalterable.

Es un verde tan presente, tan recurrente en el entorno, que ha saturado a la imaginación mapuche. De ahí lo escaso de su presencia en cualquier tipo de representación de arte: textiles, cerámica, madera, plumas, etc.

Creemos encontrar otra razón de su exigua presencia en las expresiones mapuches: el verde es lo natural, y el arte es una expresión que se distancia de lo natural por un ejercicio cultural, trabajo de humanidad. En este dominio de lo trabajado, el verde no se acomoda con agrado, está en perpetua fuga, sólo se insinúa.

### **Kallfu, color de la esperanza**

El azul es un color que simboliza, por lo general, el espacio celeste o el agua, dependiendo en qué contexto se sitúe. Es considerado como de gran importancia por esta doble representación: espacio sacro y líquido vital.

La identidad cielo-agua es muy pronunciada y la frontera entre estos dos elementos es bastante difusa. En primer término, la bóveda celeste posee una ambigüedad de colores a partir de una dicotomía de elementos que, alternándose temporalmente, la pueden ocupar. Puede llenarse de luz, situación atmosférica que se denomina *lifken* (tal como lo describe de Augusta, significa estar despejado, limpio); siendo el color de este estado el azul.<sup>2</sup> Pero, al contener agua, el cielo se cubre de nubes —*chiwai*—, siendo el color predominante el negro.

1) de Augusta, 1966, p. 12.

2) de Augusta, 1966, p. 121.

## Museo Chileno de Arte Precolombino

Durante el gran rito *nguillatún* —rogativa—, los mapuches utilizan esta dualidad terminológica para referirse al cielo: "*Ferenemiñ, kallfü wenu: ferenemiñ, kurü wenu*". Traducible a "favorécenos, cielo azul; favorécenos cielo negro".<sup>3</sup> Lo más notable, es que ambas calidades se sintetizan en un solo concepto: *kallfüchiwai*. De Augusta, afortunadamente, recoge "la explicación dada por los indígenas", los que le atribuyen la significación de "nieblas azules".<sup>4</sup> En definitiva, *kallfüchiwai* son los cielos serenos (lentos de luz = azules) y nublados (lentos de agua = negros). Ambos son deseables —implorados— a partir de su mutua complementariedad. Así, negro y azul forman una dicotomía indiscutible, cuyo significado sólo se descubre en el específico dominio del *nguillatún*. El negro, en este contexto de lo azul —ya que el cielo es el universo de lo azul—, sufre una valoración benéfica, asumiendo una significación en relación a la germinación, a la vida.

Además, en algunos *nguillatún* se viste a una pareja de jóvenes de azul, a la mujer con *kallfü-ikülla* sobre la cabeza y al hombre con *kallfü-pañu* al cuello, montando en caballos blancos y alazanes. Los denominan *kallfü-malén* (la joven azul) y *kallfü-wentru* (hombre azul), respectivamente, y se les atribuyen poderes medicinales.<sup>5</sup>

En ocasiones, el azul de sus prendas puede ser cambiado por amarillo; azul y amarillo en el contexto del *nguillatún* son colores equiparables.<sup>6</sup>

Durante el *nguillatún*, algunas comunidades pintan sus caras con líneas horizontales blancas y azules. Representando el azul al buen cielo y el blanco, la luz saludable de este cielo azul.

Se puede decir, en términos generales, que el azul es el color de lo constructivo y al relacionársele otros colores, los impregna de valor positivo, germinadores y componedores de lo que representan.

### COLORES MACHOS Y HEMBRAS

Hay un dominio del color que es el monopolio de la mujer, los colores de las flores. Las flores se asocian a lo femenino, a la fertilidad realizada, expresada en un símbolo concreto. Eligiéremos tres ejemplos que son preferidos por las tejedoras mapuches, especialistas en colores. *Kelükolküsha*, copihue (*Lapageria rosea*) rojo; *ligkolküsha*, copihue blanco; y *chilko*, la fucsia (*Fuchsia magellanica*) silvestre. Estas flores tienen colores fuertes y puros, sin ningún matiz, son los colores a los que aspira la tejedora en sus tejidos más elaborados. Las flores imponen un ver-

dadero patrón cromático para la mujer y de ellas saca el modelo de los colores más valorados.

El dominio que hace suyo el hombre, es el de los caballos. Este animal simboliza el poder social y político de un hombre. Según el número de caballos que posea, dependerá el prestigio que se le asigne a su dueño.

Se asignan a los caballos diferentes colores; sólo los hombres dominan toda la sutileza cromática de éstos y son capaces de distinguirlos con fineza y precisión. Enumeraremos a continuación los más frecuentes: *ayüch*, overo con grandes manchas blancas; *kallvüayus*, overo negro; *kosko*, marrón claro; *katiau*, bayo; *palao*, bayo claro; *piau*, rocillo; *pürul*, rocillo; *shushe*, castaño; *trapikolü*, castaño. Por un problema de traducción al español, perdemos la precisión cromática, escapándonos las sutilezas de las tonalidades (véase portada).

### LO CONFUSO —COLORES COTIDIANOS— Y LO DISTINTO —COLORES RITUALES.

Los colores cotidianos son difusos e imprecisos, son tonalidades que se entremezclan sin fronteras precisas (véase pág. 88). Esto es especialmente evidente en la vestimenta y adornos de hombres y mujeres, sobre todo en las mantas masculinas y en los tocados femeninos.

Las mantas de diario, *kachumakuñ*, mantas grises, *kurümakuñ*, mantas negro-verdoso o café claro, que poseen las tonalidades de la lana natural, mezclan marrones, grises, blancos y negros, generando un efecto de indeterminación cromática. Las mantas rituales, *sobremakuñ* y *trarikanmakuñ* —en cambio— son de colores fuertes y definidos, que se consiguen por teñido, predominando el negro, rojo, verde y amarillo (véase pág. 90).

En situaciones rituales, el tocado de las mujeres —*peskiñ*— se llena de cintas de colores: rojo, azul, verde, amarillo, celeste y blanco. El pelo de la mujer mapuche es negro y brillante, negro neto, el que soporta en las grandes ceremonias los colores. Las cintas son analogías del pelo, funcionan como pelo, se mueven como y con el pelo, son cabellos de colores ceremoniales.

Los colores naturales son confusos, cotidianos; los colores artificiales, distintos, son rituales. La cultura mediatiza lo natural para transformarlo en ritual, lo exalta en colores artificiales.

### REFLEJOS DE LA VIDA Y LA MUERTE

La cultura mapuche busca una luz específica para determinadas sustancias. Para la plata, busca el reflejo opaco, reflejo que se asocia a la luna, *küyen*, y a la fertilidad. La luz que emana de la luna provoca la fertilidad del dominio de la mujer mapuche (germinación de la tierra, salud del agua, crecimiento y corte de plantas, pelo, uñas, etc.). La plata que portan las mujeres captura esa luz y la transforma en fuerza reproductiva. Por tal razón,

3) de Augusta, 1934, p. 3.

4) de Augusta, 1934, p. 256.

5) de Augusta, 1934, pp. 30-31.

6) de Augusta, 1934, p. 256.

## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

debe espejar la luz como lo hace la luna, luz argentina y opaca que implanta la vida en toda matriz. Los ciclos lunares y los de la fertilidad femenina están tan íntimamente ligados, que en lengua mapuche, menstruación se dice *küyentun*, hacerse luna (véase pág. 76).

La piedra busca un reflejo brillante en hachas y clavos de *toki*, de los jefes de la guerra. En estos instrumentos de la muerte, usados por los guerreros mapuches para simbolizar actos de violencia, brilla la fuerza del golpe. En las hachas, *toki*, habita una luz aguda, como la función de este instrumento, artefactos del corte, de la incisión, de la luz afilada (véase pág. 74).

De la clava, con su garfio, emana brillo de pico del ave de rapiña. La clava relega toda funcionalidad, sólo es símbolo puro. Nos habla del puño de un hombre que domina, sostiene, la posibilidad de desgarrar al otro con su poder (véase pág. 72).

Las piedras brillantes son masculinas y, a diferencia de las femeninas (piedras y manos de moler), expanden su luz como los jefes imponen dominio sobre sus semejantes.

### LA PALABRA Y LOS COLORES

En la tradición oral mapuche, nos encontramos con la persistencia de un motivo: el asociar situaciones y personajes a colores específicos. Donde estos últimos son una señal de una característica esencial prefijada a la situación o al personaje del

relato. Previo al desarrollo de la situación dramática del relato, uno —si pertenece a la cultura— sabe el destino o la esencia de la realidad según a que color se le asocie.

Para ilustrar lo anterior, elijamos de la obra de Yosuke Kuramochi (1992) el título de tres narraciones, que nos indican inmediatamente ciertos atributos de objetos o personas.

En *Mollfün Lafken*, “lago de sangre”, se relata la historia acerca de un ser maléfico que lo habita. Un lago sano es intensamente azul. Si es rojo, significa que ha trasmutado su materia de agua en sangre, cambio de sustancia que revela una realidad siniestra y que cualquiera relación que se establezca con éste traerá la perdición. En *Kallfukura*, el gran cacique Piedra Azul, el nombre se asocia a un color muy especial y el que lo posee como símbolo, se supone elegido —tocado— por la divinidad. El tercer cuento, *Kiñe fūta wentru lig kawellututelu*, es un gran hombre blanco montado en un caballo blanco; un hombre de piel y ropaje blanco es algo sobrenatural y va, además, montado sobre un caballo blanco. Todo esto genera una totalidad saturada de este color, donde la identidad de hombre y bestia se confunden en ella. Esta solidaridad de la forma en el blanco, supone de por sí un impacto visual y emocional.

Creemos haber demostrado con estos ejemplos la eficacia que adquieren los colores como forma de expresar e indicar situaciones cruciales a la cultura mapuche.



**SELECCION**  
**Colores en**  
**la Cultura Mapuche**

**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

1397  
**CLAVA**  
Piedra  
Mapuche  
Alto: 19,2 cm.

La piedra supone necesariamente el dominio de lo masculino, sobre todo si es de color negro. La piedra es dureza masculina, y esta dureza la hace brillar, irradiando "luz negra". El artífice mapuche ha elegido esta sustancia doblemente varonil para simbolizar el poder de lo masculino. La clava es un signo de poder, que se sujeta por el puño del cacique, el puño del hombre que dirige y controla.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

1372 - 1370

**TOKIKURA**

Piedra

Mapuche

Alto: 14 cm. - Alto: 20,1 cm.

*Toki* es el jefe guerrero, el que asume el poder en el estricto dominio de lo militar. Su emblema es un hacha de piedra, *tokikura*, la que usa como pectoral sobre el pecho desnudo. La guerra es un asunto de muerte y valentía; necesita de un color brillante como el filo de sus instrumentos, que difunda la luz como difunde el temor.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

2669  
**SEKIL**  
Plata  
Mapuche  
Alto: 32,8 cm.

La plata es por definición un metal femenino si se lo usa como adorno corporal. El *sekil* es una prenda que denota la adultez de la mujer, su estado de *señora*. Se vincula simbólicamente a la luna, astro de la fertilidad y el crecimiento de lo vivo. Esta prenda busca un brillo opaco, una luz tenue, selenita, que sea un matiz de lo blanco y se aleje lo más posible del amarillo del sol.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

1253  
**PUNZON: AKUCHA**  
Plata  
Mapuche  
Largo: 19 cm.

El *akucha* prende el *sikil* a la ropa de la mujer, el *kepan*. Depende de los símbolos del *sikil* y, por lo tanto, debe seguirlos coherentemente. Debe reproducir la luz de la luna a partir del mismo principio de luz opaca. El brillo de ambas piezas debe formar una unidad cromática, sin matices.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

1197

**PRENDEDOR: TRAPELAKUCHA**

Plata

Mapuche

Largo: 23,2 cm.

Esta pieza es una síntesis del *sikil* y del *akucha*; es, funcionalmente hablando, un prendedor. Es una invención tardía, que rescata todo el significado tradicional de la platería mapuche, donde el color de la plata se asocia al color de la luna, ambos símbolo de la fertilidad reproductiva y lo femenino.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

1707

**FAJA FEMENINA: POLLKÜTRARÜWE**

Lana

Mapuche

Largo: 305 cm.

Esta faja femenina pretende rescatar toda la riqueza de colores a partir de la idea de continuidad de pequeñas unidades, cada una compuesta por un color específico. Estas unidades se van alternando secuencialmente, formando un dinámico efecto de linealidad. Hay que destacar dentro de los colores utilizados el rojo, *kelü*, que se relaciona simbólicamente a la sangre femenina, sangre que germina.



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

1972

**FRAZADA CON FRANJAS DE COLORES:**  
**WIRIKANPONTRO**

Lana

Mapuche

Largo: 168 cm.

El *pontro* es una frazada y, como símbolo, es una pieza de *puro color*. Al estar decorada con franjas de colores, no tiene que ver con figuras, sino que es puro efecto cromático. El color se manifiesta naturalmente en el arco iris, *relmü*, de donde los obtiene la tejedora para diseñar este tipo de *pontro*.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

2573

**MANTA DE HOMBRE CON TEÑIDO DE AMARRAS:  
TRARIKANMAKUÑ**

Lana

Mapuche

Largo: 147 cm.

Este poncho de cacique, supone una complicada técnica para configurar sus colores. Los colores no se tiñen en la lana antes de urdir el telar, sino que después de tejido, se tiñe por reserva con un procedimiento de amarras, *trarikan*. La dificultad implícita en poner el color negro sobre la tela, dejando espacios sin teñir, le da todo su valor. La teñidora busca un negro azulado, color de la elegancia y el refinamiento, que contraste lo más posible con el blanco de las grecas.



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

1762

**ALFOMBRA CON TEÑIDO DE AMARRAS:**  
**TRARIKANLAMA**

Lana

Mapuche

Largo: 95 cm.

La alfombra es un utensilio de uso diario, cotidiano. De ahí que sus colores no se delimiten claramente. Se entrecruzan y superponen, produciendo un efecto de ambigüedad cromática. Estas alfombras están teñidas por reserva a partir de una técnica de amarras, que permite este juego cromático sobre la base de una escasa definición de formas y colores.



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

Colección particular  
**MANTA CACIQUE: SOBREMAKUÑ**  
Lana  
Mapuche  
Largo: 137 cm.

Esta es una manta diseñada para ocasiones altamente ritualizadas. La tejedora, consciente del escenario en que debe operar, le introduce colores fuertemente contrastados, forzando las combinaciones cromáticas. La frontera entre un color y otro está muy bien demarcada, lo que denota el sentido ritual de la pieza.



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

2676

**CAPA FEMENINA: IQUILLA**

1795

**FAJA: TRARIWE**

1646

**KEPAM**

1233

**CINTILLO: TRARILONKO**

1285 a y b

**AROS CAMPANULIFORMES: CHAGUAI-ÜPUL**

1222

**CINTILLO: TRARILONKO**

1175

**PECTORAL CON CRUZ: TRAPELACUCHA**

1206

**PECTORAL: SEKIL**

Mapuche

La mujer adulta mapuche agrega sobre su *chamal* y su pelo negro, colores que expresan su identidad. La combinación de éstos la distingue de los demás miembros de la sociedad, muy especialmente, de hombres y niñas. La faja es un índice étnico, ya que cada gran confederación mapuche elegirá determinados diseños y colores para sus mujeres en edad de procrear. Las cintas en el pelo nos señalan un contexto de actuación social determinado, relacionado con lo ritual y lo festivo. Los adornos de plata le otorgan su sello de femineidad, siendo además emblema de prestigio social y económico. Mientras más plata luce una mujer, mayor se estima el poder económico de su familia. Por otra parte, la plata es herencia de la madre y abuelas, lo cual supone una relación entre el volumen de plata que una mujer exhibe y circula, y la respetabilidad de su linaje materno.



# Museo Chileno de Arte Precolombino

## GLOSARIO

**axsu (aymara):** prenda textil femenina. Aunque antiguamente designaba el conjunto mayor del traje, hoy se aplica por lo general a un paño rectangular que se usa sobre la falda, a la espalda o al costado.

**allqa (aymara):** en el tejido, oposición tonal y contrapuesta de colores complementarios.

**anako (aymara):** ver *urku*.

**anchimallen (mapuche):** ser maléfico nocturno, de sexo femenino y ojos brillantes.

**aqarapi (aymara):** lit nevado; denominación dada al ganado que tiene pequeñas manchas blancas en el lomo y el vientre oscuro.

**ayon (mapuche):** color blanco brillante, como las nubes iluminadas por el sol.

**ayüch (mapuche):** caballo overo con grandes manchas blancas.

**cchumpi (aymara):** color castaño.

**chakana (aymara):** lit. puente o escalera; pieza de madera y plumas usada como adorno durante diversas fiestas.

**ch'amak (aymara):** color oscuro; a veces, por extensión lo negro.

**ch'amakani (aymara):** especialista religioso que puede comunicarse con los dioses.

**chapu chapu (aymara):** hora del día "entre dos luces".

**ch'arku (aymara):** borroso.

**che (mapuche):** gente, pueblo.

**ch'eje (aymara):** esparcido; camélido con pelaje moteado en algunos sectores.

**chods (mapuche):** amarillo.

**chullpas (aymara):** humanidad mítica anterior a la aymara; restos arqueológicos.

**ch'uspas (aymara):** bolsa pequeña para llevar hojas de coca.

**ch'allpani (aymara):** un tipo de baile con sombreros de plumas.

**chiripa (mapuche):** manta negra usada como pantalón por el hombre.

**chiwai (mapuche):** nube.

**illa (quechua):** resplandor; en aymara y quechua, *illapu* es el relámpago o *Illapa*, el disparo de arcabuz.

**jaqe (aymara):** gente.

**kachi (mapuche):** color gris.

**kachumakuñ (mapuche):** manta gris, usada como prenda de trabajo diario.

**kallfu (mapuche):** color azul.

**kallu (aymara):** denomina las listas delgadas de un tejido

**kallvüayu (mapuche):** caballo overo negro.

**katiau (mapuche):** caballo bayo.

**kelü (mapuche):** color rojo.

**kepam (mapuche):** prenda de tela cuadrada usada por las mujeres.

**kerü (mapuche):** color verde.

**k'isa (aymara):** degradación de tonalidades cromáticas en el tejido.

**k'ita (aymara):** silvestre.

**kolü (mapuche):** color marrón.

**koñol (mapuche):** color púrpura.

**kosko (mapuche):** caballo marrón claro.

**kostala (aymara):** costal; saco para almacenar papas y otros tubérculos.

**kultrun (mapuche):** tambor ritual usado por la *machi*.

**kum (mapuche):** color rojo oscuro o bermellón.

**k'ura (aymara):** tejido de colores naturales o no teñidos.

**küri (mapuche):** oscuridad, color negro.

**kürmi (aymara):** arcoris.

**kurümakuñ (mapuche):** mantas negro-verdosas, usadas cotidianamente.

**küyen (mapuche):** luna.

**küyentun (mapuche):** menstruación.

**lig (mapuche):** luz, color blanco.

**llijllas (quechua y aymara):** pieza textil empleada como mantel o mesa, o para cargar objetos a la espalda.

**machi (mapuche):** chamán.

**makuñ (mapuche):** manta.

**mapu (mapuche):** la superficie terrestre.

**milla (mapuche):** oro, luz brillante, color amarillo.

**nguillatún (mapuche):** ceremonia de rogativa.

**palao (mapuche):** caballo bayo claro.

**pampa (aymara):** entre varios otros significados, superficie textil monocroma y sin dibujos.

**p'ana (aymara):** de colores teñidos; término sin traducción actual.

**p'ana manta (aymara):** frazada tejida con colores teñidos.

**pankhara (aymara):** flor.

**pelochods (mapuche):** color naranja.

**pelokelü (mapuche):** color rosado.

**peskiñ (mapuche):** tocado femenino de cintas multicolores.

**piau (mapuche):** caballo rocillo.

**pillan (mapuche):** espíritu protector, ancestros guerreros.

**pulli (mapuche):** lo subterráneo.

**pürul (mapuche):** caballo rocillo.

**quenti (quechua):** colibrí.

**shushe (mapuche):** caballo castaño.

**sikuras (aymara):** de *sikuri*, flauta de pan múltiple; grupo de músicos.

**sobremakuñ (mapuche):** manta ritual.

**talega (aymara):** véase *kostala*.

**toki (mapuche):** jefe guerrero.

**trapikolu (mapuche):** caballo castaño.

**trarikan makuñ (mapuche):** manta negra teñida por reserva, con diseños de grecas en blanco, de uso ritual.

**urku (aymara):** prenda principal del traje femenino.

**uywa (aymara):** criar.

**uywiri (aymara):** el criador.

**wakas (aymara):** faja.

**wawa ch'usi (aymara):** frazada de niño.

**wayruros (aymara):** semillas de diversas especies, de color rojo y negro.

**wayuña (aymara):** bolsa para almacenar la *quinua*.

**wekufü (mapuche):** espíritu maléfico.

**witranalwe (mapuche):** espíritu maléfico antropomorfo cargado de luz.

**yatiri (quechua):** sacerdote andino.

# Museo Chileno de Arte Precolombino

## BIBLIOGRAFIA

- ALVA, WALTER  
1988 "Discovering the New World's Richest Unlooted Tomb", *National Geographic* vol. 174 n°4, pp. 510-549.
- 1990 "New Royal Tomb Unearthed; Splendors of the Moche", *National Geographic* vol. 177, n°6, pp. 2-16.
- BERENGUER, JOSE y PERCY DAUELSBERG  
1989 "El Norte Grande en la órbita de Tiwanaku", en Hidalgo et al. (eds.) *Culturas de Chile*; Prehistoria, Editorial Andrés Bello, Santiago, pp. 129-189.
- BONAVIA, DUCCIO  
1974 *Ricchata quellccani*. Fondo del libro del Banco Industrial del Perú, Editorial Ausonia, Lima.
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, THERESE  
1978 "L'espace aymara: urco et uma", *Annales E.S.C.* vol. 33, n° 5-6, pp. 1057-1080, Paris.
- 1987 *La Identidad Aymara*. HISBOLFEA, La Paz.
- CALANCHA, ANTONIO de la  
1976 *Crónica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*. Ignacio Prado Editor, Lima.
- CASTRO, V. y J.L. MARTINEZ  
en prensa "Poblaciones indígenas de la provincia de El Loa", en Hidalgo et al. (eds.) *Culturas de Chile, Indígenas contemporáneos de Chile, etnografía*, Editorial Andrés Bello, Santiago.
- CERECEDA, VERONICA  
1978 "Semiologie des tissus andins: les talegas d'Isuga", *Annales E.S.C.* vol. 33, n° 5-6: 1017-1035, Paris.
- 1988 "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku", en Albo (comp.) *Raíces de América: el mundo Aymara*, pp. 283-364, Alianza Editorial, Madrid.
- 1990 "A partir de los colores de un pájaro...", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* vol. 4, pp. 57-104, Santiago.
- COBO, BERNABE  
1964 *Historia del Nuevo Mundo*. Biblioteca de Autores Españoles, Tomo II, Atlas, [1613] Madrid.
- DE AUGUSTA, FELIX  
1934 *Lecturas araucanas*. Imprenta San Francisco, Padre Las Casas, Temuco, Chile.
- 1966 *Diccionario Araucano-Español*. Imprenta San Francisco, Padre las Casas, Temuco, Chile.
- DONNAN, CHRISTOPHER  
1976 *Moche Art and Iconography*. Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles.
- DUVIOLS, PIERRE  
1977 *La Destrucción de las Religiones Andinas*. Universidad Nacional Autónoma, México.
- ESTRADA, EMILIO y CLIFFORD EVANS  
1963 "Cultural Development in Ecuador", en Meggers y Evans (eds.) *Aboriginal Cultural Development in Latin America*, Smithsonian Miscellaneous Collections vol. 146, Washington, pp. 77 y ss.
- FLORES OCHOA, JORGE  
1978 "Classification et dénomination des camélidés sud-américains", *Annales E.S.C.* vol. 33, n° 5-6, pp. 1006-1016, Paris.
- GALLARDO, FRANCISCO, PEDRO MEGE, JOSE LUIS MARTINEZ Y LUIS CORNEJO  
1990 "Moche: Señores de la muerte", en *Moche: Señores de la Muerte*, catálogo de exhibición, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- GISBERT, TERESA, SILVIA ARZE y MARTHA CAJIAS  
1987 *Arte Textil y Mundo Andino*, Gisbert y Cia., La Paz.
- KURAMOCHI, YOSUKE  
1992 *Me Contó la Gente de la Tierra*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago.
- LAVALLE, JOSE ANTONIO de  
1985 *Culturas Precolombinas: Moche*. Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- LEACH, EDMUND  
1978 *Cultura y comunicación: La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo Veintiuno de España editores S.A., Madrid.
- MARTINEZ, Gabriel  
1974 *Humor y sacralidad en el mundo autóctono andino*, Publicación No.4, Universidad de Chile, Iquique.
- 1983 "Topónimos de Chuani", *Antropológica* 1:51-84, Lima.
- 1989 *Espacio y pensamiento I*, Hisbol, La Paz.
- MOLINA, CRISTOBAL de  
1913 "Relación de las Fábulas y Ritos de los Ingas", *Revista Chilena de Historia y Geografía* vol. 9, pp. 117-190, Santiago.
- MOSTNY, GRETE, FIDEL JELDES y RAUL GONZALEZ  
1954 *Peine, Un Pueblo Atacameño*, Instituto de Geografía, Universidad de Chile, Santiago.
- MURRA, JOHN  
1975a "En torno a la estructura política de los inca", en *Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, pp. 23-43.
- 1975b "Las etno-categorías de un khipu estatal", en *Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, pp. 243-254.
- PLATT, TRISTAN  
1987 "Entre ch'axwa y muxsa. Para una historia del pensamiento político aymara", en Bouysse-Cassagne, Harris, Platt y Cereceda (comps.) *Tres Reflexiones Sobre el Pensamiento Andino*, pp. 61-132, HISBOL, La Paz.
- POMA DE AYALA, GUAMAN  
1980 [1615] *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Editorial Siglo XXI, México.
- PORRAS, PEDRO  
1980 *Arqueología del Ecuador*. Editorial Gallo Capitán, Quito.
- RAVINES, ROGER (compilador)  
1978 *Tecnología Andina*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- SAIGNES, THIERRY  
1986 "En busca del poblamiento étnico en los Andes bolivianos (siglos XV y XVI)", *Avances de Investigación* 3, Museo de Etnografía y Folklore, La Paz.
- SANTORO, CALOGERO y LILIANA ULLOA (Eds.)  
1985 *Culturas de Arica*. Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, Santiago.
- STRONG, WILLIAM y CLIFFORD EVANS  
1952 *Cultural Stratigraphy in the Viru Valley, Northern Perú*. Columbia University Press, New York.
- WACHTEL, NATHAN  
1990 *Le retour des ancêtres. Les indiens Unus de Bolivie, XX-XVI siècle. Essai d'histoire régressive*, Editions Gallimard, Paris.

Arte, Diseño y Producción  
**ENGRAMA**  
Santiago - Chile

Trabajo Editorial:  
FRANCISCO MENA y JOSE BERENGUER

Fotografías:  
FERNANDO MALDONADO

Impresión:  
PRINTER

**EDICIONES BANCO O'HIGGINS  
MUSEO CHILENO  
DE ARTE PRECOLOMBINO**

---

Fruto de un esfuerzo conjunto de ambas Instituciones se han editado los siguientes libros:

- Museo Chileno de Arte Precolombino (1982).
- Platería Araucana (1983).
- Tesoros de San Pedro de Atacama (1984).
- Arica, Diez Mil Años (1985).
- Diaguitas, Pueblos del Norte Verde (1986).
- Hombres del Sur (1987).
- Obras Maestras (1988).
- Arte Mayor de los Andes (1989).
- Artífices del Barro (1990).
- Los Orfebres Olvidados de América (1991).
- Colores de América (1992).

ISBN.: 956-243-021-9

1ª Edición  
Noviembre de 1992  
Santiago - Chile





Museo Chileno  
de Arte Precolombino



---

BANCO O'HIGGINS