

**RESCATE Y DEVOLUCIÓN DE VALORES A LA COMUNIDAD TEXTIL DE VALLE HERMOSO, LA LIGUA, CHILE.**

**Resumen:**

Laura Günther, desde su experiencia en el ejercicio y docencia en el ámbito del Diseño, nos plantea la necesidad de recuperar la valorización del trabajo textil en Valle Hermoso, La ligua. Considera que el conocimiento y un consecuente plan de revitalización, daría las luces necesarias para saber como debe ser la intervención del diseñador en las artesanías, sin tergiversar los contenidos culturales del lugar.

La autora señala además, la importancia de vincular el mundo del diseño con el quehacer de las artesanías, propuesta a través de la cual, diseñadores y artesanos se enriquecerían..

## ORIGEN

El primer argumento, para realizar este estudio, surge desde la enseñanza del Diseño Textil en la Universidad de Valparaíso de Chile.

El estudiante de Diseño Textil, hace unos años, vio con pavor como las industrias textiles, que significaban el sistema productivo que les permitía existir, comenzaban a quebrar, cerrando sus puertas, sin mayor explicación, ante sus atónitas miradas.

Desde entonces una especie de “quiénes somos”, “de dónde venimos”, nos sacude a los diseñadores textiles cada mañana al despertar, desde finales de los 60’s, tiempos en que la Universidad nos preparaba para trabajar en la industria, como piezas clave de la cadena productiva, lo que era una irrealidad desde su idea misma: 1° los industriales no sabían quiénes eran los diseñadores y para qué servían, por lo tanto no éramos cotizados. 2° los diseñadores tampoco sabíamos mucho qué éramos y creíamos que salvaríamos al mundo y si no a éste, por lo menos a la empresa para la cual trabajáramos. No sabíamos como, solo teníamos las ganas de hacerlo. Conceptualmente adecuados o expertamente técnicos, o ¿sensiblemente artistas tal vez? Siempre hemos estado buscando el quéhacer y cómo hacerlo. No estuvo claro, en ese marco, cual podía ser la acción de un diseñador con la industria, y para aclararla se vivieron cientos de experiencias desde las aulas y fuera de ellas. Tampoco estuvo claro con la artesanía. No éramos artistas y tampoco artesanos. Éramos diseñadores.

El segundo argumento surge desde la Conservación Textil en América Latina. Por casi dos décadas, en el Comité Nacional de Conservación Textil Chileno, creado en 1987, se ha reflexionado si los conservadores restauran, investigan o solo conservan; si los investigadores conservan; si los conservadores documentan; si es la química, el arte o ambos los relacionados con la conservación. Es decir, es lo mismo. Buscando los límites y características del hacer. De nuevo quiénes somos, de dónde venimos. Y simplemente, al igual que en el caso anterior, por las diversas visiones de los integrantes que han ido ingresando al comité, hemos asumido que conservación, investigación, lo arqueológico-etnográfico-histórico, y lo que venga, configura una inseparable familia. Nos interesa lo mismo el guardado de una casulla, la acuciosa interpretación de un tejido arqueológico, o el conocimiento y difusión del tipo de expresión actual de alguna artesanía rural.

Si bien el adentrarse en un área de la cuestión concede una especialización, el espíritu conservacionista implica una mezcla de respeto por el tema cultural y del conocimiento de la existencia de las otras áreas, distintas a la de la propia especialidad, pero complementarias a ella. Con el conocimiento, que da el ejercicio de la conservación textil, se presenta la interrogante desde esa perspectiva: ¿cuál debe ser la relación justa entre el diseñador y el artesano? ¿Intervenir? ¿interactuar?.

Así fue, que pensando un poco en el futuro de los diseñadores textiles que me ha tocado formar, en la amplitud de enfoque incrementado por el intercambio que se produce al interior del Comité de Conservación, y en bien del textil y sus afanes, es que llegué a Valle Hermoso, buscando el origen de una tradición tejedora con la idea de recuperar algunos valores extraviados, a los que podría quitar el polvo, en la creencia que el conocimiento y un consecuente plan de revitalización, daría las luces necesarias para saber como debe ser la intervención del diseñador en las artesanías del lugar.

El plan se ha abordado en dos etapas:

**PRIMERA ETAPA: RECUPERACIÓN VALÓRICA DEL TEJIDO A TELAR RURAL, EN VALLE HERMOSO, LA LIGUA.**

**SEGUNDA ETAPA: PUESTA EN VALOR DE UNA ARTESANÍA DEPRECIADA, MEDIANTE LA CAPACITACIÓN, BASADA EN SUS PROPIOS VALORES.**

La primera etapa se hizo durante tres años y la segunda comienza en 2006.

### **LA VISIÓN DE UN DISEÑADOR.**

Se perfilan con más claridad las razones que llevan a hacer este estudio, ambas de naturaleza disciplinar, y la primera es procurar la oportunidad de sustentabilidad a la producción de textiles en una zona de Chile, cuyo índice de pobreza es cercano al 26% (Ministerio de Planificación y Cooperación ([www.mideplan.cl](http://www.mideplan.cl)), y donde existió una fama textil que hoy no se justifica, a través de un enfoque distinto del área de la economía y del área de lo social, como es el estudio y propuesta desde el área del Diseño. Esto en la certeza de que cada campo del conocimiento humano, tiene la responsabilidad de aportar, lo que a su disciplina compete, para el mejoramiento de la vida humana en el presente y para el futuro.

Tal vez los economistas realicen concretos estudios financieros y sugieran eficientes estrategias de comercialización, tal vez los antropólogos realicen importantes estudios del comportamiento de individuos y comunidades, y tal vez asistentes sociales propongan las mejores técnicas de activación de la comunidad, pero estoy segura que el diseñador comprende mejor que nadie, la mixtura del fenómeno creativo de un objeto, con el

necesario dominio tecnológico implicado, y entiende el doloroso y a la vez placentero acontecer que significa la gestación y lanzamiento de un objeto, y que Gilo Dorfles define como un acto de amor. En base a esta fundamentación, se organiza el estudio de la realidad comprometida, Valle Hermoso, bajo parámetros de espíritu, intenciones, personalidad, estilo; buscando el espíritu, las intenciones, la personalidad y el estilo de Valle Hermoso. En ello se fundará la sustentabilidad de su quehacer.

Esta especie de par de los artesanos, el diseñador, en su instancia de estudiante de Diseño y de futuro profesional, que es formado en el pensar y el hacer, es la segunda razón de este estudio. El estudiante de Diseño, una vez titulado, necesita ser útil a la sociedad y vivir de eso, por lo tanto debe ser sensibilizado con realidades -extra aula- que lo conviertan en profesional responsable y útil.

El diseñador piensa y hace objetos para usuarios del presente y del futuro. El hombre siempre ha hecho y/o pensado sus objetos. Por lo tanto, existe un antecedente para todo lo que se piense y haga hoy. Lo que se haga hoy, puede o no ser trascendente en el tiempo. Hoy se puede hacer un objeto eterno que usarán muchas generaciones, como también se pueden generar objetos perecibles en su uso o en su apreciación.

Ayer, que comprende el tiempo entre el día anterior a hoy y el más recóndito confín del pasado, se cubrió el planeta con objetos, “objetos para...”, y sus testimonios están ocultos, lo mismo que sus secretos. Usos, sentidos de existir, modos de hacer, vigencias perdidas, valores guardados, la vida que tal vez no es la misma, pero quizás sí. El diseñador no solo debe nutrirse de la Historia del Arte, de la Arquitectura, del Diseño, según los hitos mundiales que fijan las etapas de desarrollo de la humanidad, sino que debe descubrir los valores contenidos en el pasado de su entorno inmediato. Es esto último, lo que le es propio y por lo tanto es el fundamento más próximo de su identidad.

El conocimiento vivencial de procesos productivos y la conciencia de satisfacer pequeñas necesidades, a veces hedonistas, da realidad a las propuestas de Diseño Textil en la actualidad. Para ello ha sido muy efectivo trabajar con alumnos en comunidades rurales artesanales, en donde ambos componentes han salido favorecidos en experiencia, el conocerse unos a otros, como así mismo, ha resultado enriquecedor el contacto con el material arqueológico, etnográfico e histórico de los museos, que permite conocer un mundo objetual distinto, que dice ser propio por encontrarse en el mismo espacio, aunque venga de otro tiempo, y que forma parte del contexto cultural actual.

Estos objetos comunican al observador sensible, más que su apariencia, un conjunto de relaciones que constituyen su esencia. La materialidad, el sentido de hacer, la disposición del tiempo, la tecnología involucrada, el sentido de su uso, los valores estéticos y otros, dan cuenta del ser humano que habitó ese objeto, su modo de vida, su pensamiento, sus creencias, sus capacidades, su visión del mundo.

Al comprender, el estudiante de Diseño, que tiene la responsabilidad de ser continuador de aquellos precursores, que no se llamaron diseñadores pero que ejercieron como tales, se ve a sí mismo como perteneciente a una cultura y generador de ella. Aunque pareciera que lo nuevo se opone a lo viejo, el rigor de lo humano hace que todo sea lo mismo y por lo tanto continuo, y el Diseñador está a cargo del poblamiento de objetos consecuentes y coherentes con el devenir humano.

El estudiante de Diseño significa la propuesta. Así como ha sido formado, y por personas con esta historia, tendrá una opción de contribuir con su trabajo al reencuentro del artesano con sus propios valores. La meta debe ser contribuir a que otros, los artesanos, hagan su propuesta.

## LOS TEJIDOS DE LA LIGUA

La fama y alto valor atribuido a los tejidos de la Ligua en el pasado y en el presente, se ve reflejado en una demanda del mercado que no ve satisfechas sus expectativas, obedece a una supuesta singularidad de sus formas y a la capacidad que éstas tienen para marcar la identidad de una población, con una circunscripción territorial claramente definida. Pero ha sucedido algo allí.

Situaciones míticas como las de La Ligua, que ostentan fama de ser los mejores en algo, sin haber competido para ningún record ni someterse a sistema evaluativo alguno, son muy comunes en nuestra sociedad chilena. Tanto “las longanizas de Chillán”, “la chicha de Los Andes”, “los pasteles de Curacaví”, “los mimbres de Chimbarongo”, “las tortas de Curicó”, “las gredas de Pomaire”, “las sandías de Paine”, “los tejidos de Chiloé”, “los kuchenos de Puerto Varas”, “las roscas de Chonchi”, y entre muchos más, “los tejidos de La Ligua”, corresponden a productos de la laboriosidad humana local que se perfilan de igual manera.

El instante clave ha sido cuando apareció en el lugar “el producto”, de muy buena factura y condición, que hizo correr la fama, sobre todo, hacia los visitantes, quienes debían probar y llevarse algo de aquello. Más tarde los vecinos vieron que era negocio y comenzaron a producir el artículo de conveniencia, al comienzo idéntico o muy parecido al producto que los inspiraba, y más tarde de cualquier manera, abaratando costos y con ello logrando que el producto se masificara, llegando a mucha gente, en una cada vez más decreciente calidad. El anonimato que consiente la pertenencia a un lugar, como uno más, se convierte en tomar el nombre del lugar para ser reconocido sin merecerlo.

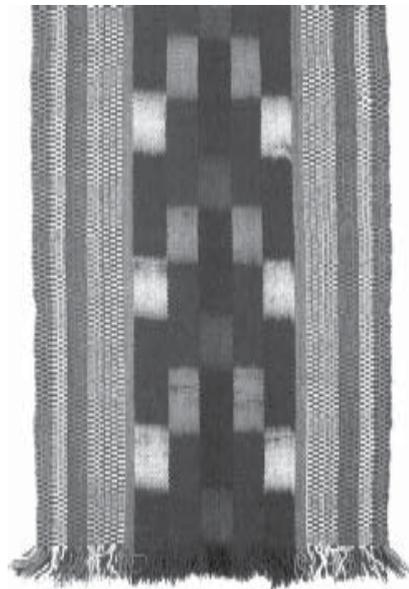
Con este estudio no se pretende cambiar un fenómeno que, estudio si o estudio no, se producirá de igual manera, sino encontrar los verdaderos valores implicados en la actividad textil de La Ligua, de modo de dejar

sentadas las bases para futuras tomas de decisiones con el sector, por parte de autoridades y especialistas.

Como anécdota quisiera referir, que La Ligua ha entrado al registro de los Record Guinnes, con el chaleco más grande del planeta, que fue tejido por varios integrantes de la comunidad, en tejido de punto, y que solía exponerse en la Plaza frente a la Municipalidad, todas las temporadas de verano, cuando se celebraba la Feria del Tejido. No dudo que este movimiento estratégico, ha tenido impacto tanto hacia el interior como hacia afuera, pero son trucos publicitarios lúdicos que no agregan mayor valor a los productos.

## **EL LUGAR: VALLE HERMOSO**

Los antecedentes textiles en La Ligua y resto de la provincia, comienzan con la presencia de torteras de piedra de huso de hilar en enterratorios, desde 630 AC a 1400 DC, atribuibles a los complejos culturales Molle, Las Ánimas y Diaguitas 1, provenientes del Norte Chico del país, debido a las migraciones de Norte a Sur, y no por haber sido fabricadas en La Ligua. Algunos autores manifiestan que el inicio del tejido en la zona se debe a la cultura Aymará, también proveniente del Norte, con fecha alrededor de 1300 DC, basándose en hallazgos de gran cantidad de torteras de huso de hilar, que revelarían un uso generalizado. Más tarde la cultura Inca, presente en la



zona entre 1420 y 1450, habría ejercido influencia al incorporar la costumbre y la técnica de hilar pelo de vicuña y alpaca. Alrededor de 1530, cuando los obrajes y los chorrillos se instalaban en Cuzco y Quito, en La Ligua se realizaba la explotación minera aurífera y los trabajos textiles eran realizados para consumo interno. El primer catastro de artesanos en 1813 en la Ligua, revela la recon-versión de la hábil mano de obra indígena, y a esa fecha también criolla, desde la explotación aurífera hacía el tejido a telar, creándose en 1940 la Industria Baltra, propulsora indiscutible del trabajo textil industrializado en la zona.

El antecedente vago de la época prehispánica y el -no menos vago- post hispano inmediato, no influye tanto en el presente como la industria Baltra, pues es allí en donde se pueden encontrar raíces de algunas manifestaciones actuales. Esta industria se desempeñó, para los lugareños, como un obraje más en el modo de determinar diseño, factura y producción, marginando a los tejedores a un simple hacer, y a su vez, generando operarios eficientes. De este modo hizo dormir la inventiva, creatividad y espontaneidad que cualquier artesano puede volcar en el objeto de su hacer, a la vez que generó disciplina y rigurosidad en el desempeño de la actividad: el sentido de hacer individual y colectivo se puso al servicio de los dueños de la empresa, enmudeciendo el propio sentido y trocándolo por un medio de subsistencia, con normativas impuestas en cuanto a tecnología, modos de hacer, tiempos de hacer, y sentido de hacer.

El sentido de hacer, hoy está presente en los actuales artesanos del tejido a telar que, impulsados por la necesidad de subsistencia, con bastante carga de la experiencia Baltra pero con características de escala humana y de ruralidad, realizan el tejido en telar de peine y en un par de telares eléctricos que se encuentran en la zona. Existe otro sentido de hacer observado en las quebradas, en donde el tejido sucede con la armonía orgánica del día a día, en el telar a pala, que permite a los artesanos

ser libres en el momento de expresar. Ellos tejen con el sentido de hacer de quienes tejen para si mismos.

### **TECNOLOGÍA TEXTIL DE VALLE HERMOSO.**

El hilo usado en la zona es el acrílico, comprado en industrias de la capital y a distribuidores locales. La escasa “hilatura” que se realiza en el lugar, brota de las manos de abuelas de más de 60 años de edad, que hilan lana de oveja comprada, y algo de lana de alpaca y vicuña por encargo, siempre con el sistema más básico de uso universal en el planeta y aquí considerado indígena, y que es el realizado con huso de hilar con tortera de piedra.

El hilado natural de oveja de color crudo es torcido con dos cabos de hilado sintético negro, formando el torcido de lana. Su importancia radica en la otorgada por los lugareños: “Esta es manta de lana “dicen, aunque solo tenga menos de un 20% de hilado natural en la forma de torcido de lana, participando junto a una variedad de hilados acrílicos en matices de gris, negro, blanco y azules.

No se realizan teñidos, pero se colorean los tejidos y la manera de hacerlo es utilizando los hilos acrílicos ya teñidos, obtenidos de los saldos de la industria local del tejido de punto y del tejido de mantas a telar, de título métrico variable de 50/2, 26/2, 24/4, etc., en gamas y contrastes, confeccionando maravillosos hilos multicolores por adición y ovillado de 6 o más cabos, sin torsión entre ellos.

Laboran con color cuando dibujan las telas con peinecillo y culebrilla, o bien cuando disponen los hilos de urdimbre en campos de color puro o matizado y franjas de listados, en donde no puede faltar el blanco como color ordenador. El tejido debe tener corazón, es decir una definida franja central por urdimbre y que opera como eje de simetría de la tela en su ancho. Estos recursos de diseño, que se relacionan con la forma del color en las superficies, son muy difundidos y comunes en los tejidos

rurales y étnicos en general, sin embargo no sucede lo mismo cuando hablamos de la modalidad de colorear hilados en Valle Hermoso por sumatoria de diversos hilos.

En relación a los “urdidos” y “tisajes”, se ha visto una característica muy propia, si no exclusiva, pero suficiente para caracterizar la producción artesanal textil a telar del lugar. La simultaneidad de dos tecnologías, urdido de estacas y banco de urdido para el urdido, y telar a pala y telar de peine para el tejido, a los que se agregan dos o tres telares eléctricos rearmados, construidos en Inglaterra a comienzos del siglo XX y provenientes de la venta de maquinaria en forma de kilos de fierro, de Industrias Baltra, y que los adquirentes reconstruyeron y adaptaron para trabajar con energía eléctrica doméstica. El conjunto y la diversidad constituyen la particularidad de este lugar.

El urdido de estacas, consistente en tres estacas de fierro enterradas verticalmente en el suelo, dos para la calada y una que determina el fin y largo del urdido. Se camina entre ambos extremos, transportando pequeños grupos de hilos, dos o cuatro, hasta completar la cantidad necesaria. El diseño se decide mientras se urde, según la cantidad de colores que se tengan. Una vez terminada la cantidad, se asegura la calada y se hace una gran trenza que, utilizando manos y brazos, se lleva al telar para ser tejida.

El diseño de la tela en el urdido de estacas, en el caso de la alpaca y la vicuña en Quebrada del Pobre, es monocromático en colores naturales y las densidades, dimensiones y acabados, son determinados por la experiencia y las solicitudes del cliente que encarga el trabajo. En Quebrada Granadillo se diseña mientras se urde, teniendo en mente lo que se quiere lograr, ya sea matizando grises, acrílico y lanas con acrílico, o bien tomando decisiones de color y ubicando “corazón” u otra simetría en la totalidad de los hilos de urdimbre.

Este urdido se presenta asociado con el telar a pala, que se caracteriza por poseer dos lisos con mallas de algodón, accionadas por dos o cuatro

pedales; no posee peine, cuyas funciones de determinar la densidad de la tela son reemplazadas por enlizados variados de uno, dos, y tres hilos por malla; y debe su nombre a la “pala” que se utiliza para apretar las tramas dentro de las caladas de urdimbre durante el tisaje. Es un trabajo lento acompañado del sonido del roce de hilos.

Esta tecnología se encuentra geográficamente en las quebradas del Pobre y Granadillo, siendo estas zonas de Valle Hermoso las que ostentan mayores rasgos de ruralidad en su habitat y costumbres, y en donde vive la gente de más edad. Mientras en Quebrada del Pobre aún se encuentran hiladoras de huso y tejidos finos de alpaca, vicuña y algo de oveja para realizar tejidos por encargo, en Quebrada Granadillo la producción actual es preferentemente en base a telas gruesas para ponchos, frazadas, mantas de trabajo, choapinos, todos productos generados para el consumo interno de la comunidad. Estos son realizados en acrílico, a veces con algo de lana, y es aquí donde confeccionan el torcido de lana y el hilado multicolor, que cuando no queda “vivoso”, o sea vistoso, se deja para trama, pues esta no se ve en el tejido: la densidad de urdimbre es alrededor de 7 hilos por centímetro, mientras que la de trama es de 3,5 hilos por centímetro. Esto quiere decir que en el tejido domina la urdimbre, por lo tanto lo decidido en el momento de urdir es lo que quedará a la vista.

El uso del banco de urdido es un sistema más complejo que el anterior, y consiste en un banco de madera que se desplaza, hacia adelante o hacia atrás, según la cantidad de metros a urdir, provisto de un primario sistema de freno en base a un fierro que lo atraviesa verticalmente y se entierra en el suelo, una piedra grande para darle mayor peso y que hace más efectivo el freno, y dos fierros paralelos al suelo para formar la calada y ubicados a una altura de trabajo tal que permita realizar el urdido caminando, como también se hace en el otro sistema. Se camina la cantidad de metros necesarios para dar el largo total al urdido, llevando “manos” de 8 hilos cada una, hasta el extremo contrario al banco, en donde se encuentra una estructura fija con un fierro horizontal, paralelo al suelo y que en el

momento de enrollar el urdido en el “quilbo” o plegador, se amarra a éste. En el momento de enrollar, el ayudante de quien urde, traslada la abertura de la calada de los hilos a un par de varas de coligüe amarradas entre sí y el extremo de los hilos próximo a la calada queda dispuesto en una barra, que se fija a la cintura del ayudante mediante una correa que pasa por su espalda. Esta posee clara reminiscencia del telar de cintura indígena. El artesano que dirige la faena de urdido enrolla la urdimbre en el quilbo, ayudándose con un fierro utilizado como manilla, mientras el ayudante otorga tensión al urdido empujando con su cintura y la correa en torno a ella.

El diseño de las telas está en la mente del jefe del urdido, que ubica los conos de hilado acrílico, de procedencia industrial, en orden frente a la barra en donde se pondrá después el plegador o “quilbo”. A veces tiene una muestra de un tejido anterior como guía y son muy rápidos en adaptar y adoptar los colores. Los urdidos más complejos son de las mantas corraleras huasas, que corresponden a la manta de etiqueta que tiene el huaso chileno para las fiestas del campo. En el caso de los chales y ruanas, los colores varían según el encargo del cliente.

El urdido de banco se asocia con el telar de peine, también denominado telar criollo, que es una estructura provista de dos lisos con mallas metálicas y dos o cuatro pedales como el caso anterior y cuenta, además, con peine y sistema de lanzadera para pasar la trama. Este sistema implica el trabajo de “caneteo”, que consiste en el enrollado del hilo de trama en tubos huecos de 20 centímetros llamados canetes, mediante el uso de un pequeño motor eléctrico de máquina de coser o similar. Estos tubos se ponen en la lanzadera que es accionada por el tejedor para hacer entrar la trama en la calada. El peine ejerce la labor de la pala, golpeando las tramas entre las urdumbres, con una velocidad similar a una máquina y el sonido es un golpeteo acompasado.

Esta tecnología se encuentra a lo largo de la calle Esmeralda, que por mucho tiempo fue la única pavimentada y por donde circula la locomoción

colectiva. Esta calle cruza Valle Hermoso desde “Pueblo de Varas” hasta “Pueblo de Roco”, pasa por “Las Cuatro Esquinas” y por “Pueblo Arriba”. Todas estas denominaciones obedecen a antiguas divisiones territoriales, algunas de 1500 D.C., acompañadas por historias y leyendas.

Las telas producidas son para la manta huasa con hilado de título Métrico 11/2, con densidad de urdimbre de 16 hilos dobles por centímetro y de 7 hilos simples por centímetro en la trama. Los chales son tejidos con hilados de fantasía de acrílico y las densidades son variables de 4 hilos por centímetro y de 3,5 hilos de trama por centímetro.

Los “telares eléctricos” tejen los mismos productos que el telar de peine y utilizan el de banco de urdido.

## CONCLUSIONES

En síntesis, se hila muy poco; casi no se tiñe pero si se colorea, sobre todo en las quebradas. El telar a pala; se diseña de una manera peculiar; en el urdido y el tejido existe variedad de manifestaciones, y es conveniente que permanezcan todas las maneras, y por último los objetos realizados tienen confección sencilla.

Los valores de identidad en el tejido de Valle Hermoso se encuentran en los artesanos que han mantenido la actividad debido a sus personales características, y son de ambos sexos y de todas las edades, cada uno con mucho que aportar, y a diferencia de pretender homogeneizar la producción del lugar, deben ser asumidos en su



diversidad. Hay personas que hilan lana a la antigua; otras que tejen en telares muy antiguos con características muy claras; hay los que tejen en telares veloces y que poseen gran oficio; otros artesanos trabajando telares eléctricos accionados hábilmente con energía doméstica; hay los que son capaces de diseñar y los que son capaces de producir con la perfección de una máquina y hay los que son capaces de adaptar su tecnología al pedido del momento. La correcta armonización de estos, en una estructura que los englobe, si no a todos, a los más dispuestos, será el fundamento de la identidad que refleje el tejido en Valle Hermoso.

La comunidad tejedora de Valle Hermoso, posee una riqueza que no es reconocida por los propios artesanos, y menos aún por las autoridades que administran la región. La propuesta de trabajar, “junto” a los artesanos, se debe a que el conocimiento profesional del Diseño, debe construirse sobre y con el conocimiento del artesano. Solo de este modo los cambios que se generen serán considerados como propios por parte de los artesanos y pasarán a formar parte de su patrimonio.

Por último me enfrento a la trilogía de la Conservación: Conservación Preventiva, Conservación Curativa o Restauración ¿qué corresponde desarrollar en Valle Hermoso, La Ligua, con el tejido a telar? En el entendido que la Pre-ventiva significaría un “dejar como está evitando que se dañe a futuro, procurándole un acondicionamiento ambiental que lo mantenga” significaría congelar una actividad viva. Esa artesanía no necesita estar en un clima especial para que suceda. Está sucediendo, está cambiando todos los días, está incorporando el mundo moderno a su espíritu y lo asume. No es Preventiva y tampoco es Restauración, porque ello significaría “volver la artesanía a lo que un día fue, parchando y arreglando”. Sea la manera de Violet-le Duc o la manera de Ruskin. Dejándola mejor de lo que fue, aunque no hubiera sido nunca así, o mostrándola con toda su carga histórica. No es obligado volver a la lana pura, ni es necesario mostrarlos con sus heridas. Lo que corresponde es hacer una Conservación Curativa, ayudándolos a ayudarse.

## **DEVOLUCIÓN DE VALORES A LOS ARTESANOS DEL TEJIDO A TELAR, MEDIANTE UN SISTEMA INTERACTUANTE.**

El gran objetivo con el trabajo a realizar desde 2006, será provocar una revitalización en el sector que mantiene rasgos antiguos en el tejido, como es el tejido a telar respecto del tejido de punto, interviniendo el medio de los actuales artesanos del telar, con acciones inspiradas en las características redescubiertas en la primera etapa.

### **Los objetivos específicos son:**

1. determinar qué y cómo desarrollar la transferencia tecnológica; la capacitación en diseño; y la asesoría en gestión desde el profesional del diseño en el rol de coordinador de proyecto, hacia un sector artesanal depreciado y sin embargo de gran valor cultural local.
2. aplicar las conclusiones a diferentes casos de la comunidad rural de Valle Hermoso y evaluar los resultados, elaborando nuevas conclusiones.
3. desarrollar programas de complemento para la malla curricular de la Escuela de Diseño, en base a la experiencia efectuada en las dos primeras etapas, que permitan capacitar al profesional que forma, para ejercer asesoría en diseño, en tecnología y de gestión al sector artesanal, sin ocasionar tergiversaciones en la cultura intervenida.
4. elaborar material de apoyo para transmisión de conocimientos, en diversos niveles de profundización, en las áreas propuestas: tecnología, diseño y gestión.

## **ALCANCES DEL PROYECTO**

La reactivación del sector del tejido a telar de Valle Hermoso, depende de las incorporaciones que ellos realicen en los ámbitos referidos: tecnológico, de diseño, de ventas, además de todo aquello que surja del ejercicio de intercambio entre profesionales y artesanos. Los resultados de esta experiencia permitirán determinar la orientación en la preparación del diseñador para trabajar en situaciones similares, quién tendrá el conocimiento y la capacitación a través del material de apoyo interactivo. Por lo tanto el presente proyecto pretende resolver una anomalía de un sector productivo artesanal por un lado y por otro, y en complemento, intenta mejorar la preparación académica del estudiante de Diseño, para ejercer con propiedad en el terreno de la Mipyme. n

## **BIBLIOGRAFÍA**

1. ABELLÁN, J., 1993  
LA INDUSTRIA TEXTIL EN JEREZ DE LA FRONTERA  
Jerez de la Frontera, España; edit BUC, 138pgs.
2. ALDUNATE, C., 1985  
MAPUCHE  
Santiago, Chile; edit PRINTER, 39 pgs.
3. ALFAU, J., 1981  
MANUAL DE TEJIDOS ESPAÑOLES  
Madrid, México; Instituto de Estudios y Documentos Históricos 203 pgs.
4. ALLANE, L., 1995  
KILIMS, A BUYERS GUIDE  
London, G.B.; THAMES AND HUDSON, 144 pgs.
5. CERECEDA, V., ET AL, 1998  
LOS DISEÑOS TARABUCO Y JALQ'A  
Sucre, Bolivia; ASUR, 45 pgs.
6. CERECEDA, V  
RENACIMIENTO DE UN ARTE INDÍGENA  
Sucre, Bolivia; ASUR, 23 pgs

7. CONTE, C., 1984  
MAYA CULTURE AND COSTUME  
Colorado, USA. ; THE TAYLOR MUSEUM, 120 pgs
8. CORCUERA, R., 1998  
PONCHOS DE LAS TIERRAS DEL PLATA  
Argentina, VERSTRAETEN EDIT.; 232 pgs.
9. DISEÑO Y GESTIÓN CONSULTORES, 1998  
ESTUDIO PREPARATORIO PARA EL DISEÑO E IMPLEMENTACIÓN DE UN PLAN DE ACCIONES DE FOMENTO PARA EL APOYO DE LOS INDUSTRIALES DE LA LIGUA  
Chile; CORFO
10. DORFLES, G., 1983  
EL DISEÑO ¿POR QUÉ?  
España; EDIT. GILI; 239 pgs.
11. ESCANDELL-TUR, N., 1997  
PRODUCCIÓN Y COMERCIO DE TEJIDOS COLONIALES  
Cusco, Perú; CBC, 488 pgs
12. GODOY, M., ET AL, 1995  
VALLES  
La Ligua, Chile; Museo de La Ligua; 112 pgs.
13. GISBERT, T., ET AL, 1987  
ARTE TEXTIL Y MUNDO ANDINO  
Bolivia, GISBERT Y CIA.SA, 389 pgs.
14. HORMAZA, M.,  
COLOMBIA ADENTRO. EL OFICIO DE LAS ARAÑAS  
Colombia, EDIT. COLINA; 148 pgs.
15. LATCHAM, R., ET AL 1922  
PUBLICACIONES DEL MUSEO DE ETNOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA DE CHILE  
Chile, 449 pgs.
16. LAGO, T., 1997  
ARTE POPULAR CHILENO  
Chile, ED. UNIVERSITARIAS; 136 pgs
17. LÓPEZ, J., ET AL, 1993  
LAYMI SALTA  
La Paz, Bolivia; POTOSÍ Y RURALTER EDIT; 275 pgs.

18. LÓPEZ, A., 1999  
METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN  
Valparaíso, Chile; UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA, 299 pgs.
19. MANRIQUE, E., ET AL, 2002  
RESÚMENES DE PONENCIAS XVI REUNIÓN ANUAL COMITÉ  
NAC. DE CONSERVACIÓN TEXTIL  
Lima, Perú.
20. MARTÍN, F., 1750  
REALES ORDENANZAS EN QUE SE DECLARA EL MODO Y FOR-  
MA COMO SE DEBEN LABRAR LOS TEXTIDOS DE ORO, PLATA Y  
SEDA EN TODOS LOS REYNOS DE ESPAÑA  
Toledo, España; COLECCIÓN CLÁSICOS TAVERA
21. MASTACHE DE ESCOBAR, A., 1971  
TÉCNICAS PREHISPÁNICAS DEL TEJIDO  
México, INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTO-  
RIA, 141 pgs
22. MORENO, J., 1982  
CUADERNO DE ARTE POPULAR DEL IKAT  
Ecuador, CIDAP, 32 pgs.
23. NOLLA, J., 1958  
MANUAL DE TEJEDURÍA  
México, CASA RAMÍREZ EDIT., 79 pgs
24. PERKINS, E., ET AL, 1997  
WOVEN BY THE GRANDMOTHERS  
Washington and London; EULALIEH BOSAR, 213 pgs.
25. PAVLOVIC, D., ET AL 2003  
PREHISTORIA DE ACONCAGUA  
Chile, CENTRO ALMENDRAL, 107 pgs.
26. PENLEY, D.,  
PAÑOS DE GUALACEO  
Ecuador, CIDAP, 167 pgs.
27. ROGERS, N., ET AL  
IN CELEBRATION OF THE CURIOUS MIND  
Colorado, USA, INTERWEAVE PRESS, INC., 120 pgs.
28. ROLANDI, D., ET AL,  
1000 AÑOS DE TEJIDO EN LA ARGENTINA

Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura,  
Instituto Nacional de Antropología.

Buenos Aires, Argentina.

29. STEHBERG, R., 1995  
INSTALACIONES INCAICAS EN EL CENTRO Y NORTE SEMIÁRIDO  
DE CHILE  
Santiago, Chile, DIBAM.
30. SOLANILLA, V., ET AL 2000  
ACTAS DE LA 1ª JORNADA INTERNACIONAL SOBRE TEXTILES  
PRECOLOMBINOS  
Barcelona, España, UNIV. AUTÓNOMA DE BARCELONA, 175 pgs.
31. THOMPSON, CH., 1992  
SCOTISH TARTANS  
London, GB.
32. VALLEJO, J., 1994  
METODOLOGÍA PARA UNA INVESTIGACIÓN  
Valparaíso, Chile, EDIT. UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO, 79 pgs.
33. VELASCO, H., ET AL, 1997  
LA LÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA  
Madrid, España, EDIT TROTTA, SA, 301 pgs.
34. (de la )VALLE, A., ET AL, 1988  
ARTE TEXTIL DEL PERÚ  
Lima, Perú, TEXTIL PIURA EN EL ARTE TEXTIL DEL PERÚ, 321 pgs.
35. ZUMBUHL, H.,  
MANUAL DE CONSTRUCCIÓN DE UN TELAR DE PEDAL Y SUS  
AUXILIARES  
Huancayo, Perú, SEPAS, 137 pgs.