

AREA

AGENDA DE REFLEXIÓN EN ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
agenda of reflection on architecture, design and urbanism

número 9
agosto 2001

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnica

CONTENIDOS/CONTENTS

1. Editorial
David Kullock
3. Recordando a Horacio Torres
Jorge P. Roze
5. Las ciudades y la acción sobre las ciudades
Luis Ains tein
15. ¿Sustentabilidad urbana en el contexto de vacíos institucionales?
Daniela Szajnberg
21. Urbanizaciones cerradas en la región metropolitana de Buenos Aires. ¿Se ha de replantear la estructura de centralidades suburbanas? El caso de los partidos de Pilar y Tigre
Mario Sabugo
39. De "albergue" a "vivienda": voces de la casa para un diccionario del habitar
Gracia Cutuli
55. La indumentaria como código cultural

Los contenidos de AREA aparecen en:
The contents of AREA are covered in:
Architectural Publications Index
LatBook: www.latbook.com
Latindex: www.latindex.unam.mx

AREA

AGENDA DE REFLEXIÓN EN ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
agenda of reflection on architecture, design and urbanism

número 9, agosto 2001

LA INDUMENTARIA COMO CÓDIGO CULTURAL

Gracia Cutuli

indumentaria, indumento, vestimenta

clothing

traje

dress

tela

cloth

perspectiva cultural

cultural perspective

perspectiva contextual

contextual perspective

contexto simbólico

symbolic context

apariencia

appearance

textil

textile

cultura de Chiapas

Chiapas' culture

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA

Dirección particular: Soldado de la

Independencia 1490 - 11 B

C1426BTV Buenos Aires, Argentina

Tel/fax: (54-11) 4783-7480

E-mail: graciacutuli@infovia.com.ar

La indumentaria constituye un elemento de la existencia humana, con características propias, que demuestran la evidencia de la fecundidad de sus interacciones en otros dominios culturales. Como referencia metafórica de una piel social, sostiene una función de código de comunicación, indicador de procesos culturales en sus múltiples aspectos. En la primera parte se recurre a un área interdisciplinaria de estudios, como acceso a las redes de significación del contexto cultural en la sociedad. Al finalizar, se presentan dos casos emblemáticos de la cultura textil de América, modelos de la vigencia de los signos textiles como expresión del pensamiento, en un ejercicio de aproximación a la riqueza visual y conceptual del imaginario americano.

Clothing as cultural code

Clothing constitutes an element of the human existence, with its own distinctive attributes that prove the evidence of the fecundity of their interactions in other cultural domains. As metaphoric reference to a social skin, it supports the function of code of communication, indicating the cultural processes in its multiple aspects. In the first part, we resort to an interdisciplinary area of studies, as access to the nets of significance of the cultural context in society. At the end, two emblematic cases of the textile culture of the American continent are presented, models of the ongoing presence of the textile signs as expression of thought, in an exercise of approach to the visual and conceptual richness of the American imaginary.

Lear: — ¡No argumentéis con lo que es necesario! El más miserable mendigo aún goza de muchas superficialidades en su miseria. Conceded a la naturaleza no más de lo necesario, y la vida del hombre es tan barata como la de los animales. Si solo para abrigarte te vistieses, la naturaleza no necesita de esas galas que ostentas y más te adornan que te abrigan.

William Shakespeare, *El rey Lear*

Los trajes no son otra cosa que símbolos de algo escondido muy adentro.

Virginia Woolf, *Orlando*

Clothing, as an extension of the skin can be seen ... as a means of defining the self socially. [La vestimenta, como una extensión de la piel puede verse ... como un medio para definir el yo social].

Marshall McLuhan, *Understanding media*

Introducción

“La indumentaria como código cultural” forma parte de un conjunto de artículos incluidos en el trabajo abarcativo “El textil como transmisor de cultura”. En él se trata de demostrar que el textil permite una lectura de la evolución de las civilizaciones por medio de la percepción concreta de un objeto. El objeto indumentaria no se define como materia sino como uno de los medios de organización social. Las cualidades del objeto textil-indumentaria constituyen un elemento de la existencia humana, con características propias que demuestran la evidencia de la fecundidad de sus interacciones en otros dominios culturales.

En la primera parte se recurre a un área interdisciplinaria de estudios, en la que coinciden la antropología cultural, la etnografía, la literatura, la semiótica, la historia social, la historia y la crítica del arte y la sociología, a fin de acceder a las redes de significación del contexto cultural en la sociedad.

En la segunda parte se presentan dos casos emblemáticos de la cultura textil de nuestro continente, modelos de la vigencia de los signos textiles como expresión del pensamiento, en un ejercicio de aproximación a la riqueza visual y conceptual del imaginario americano.

Cada traje en su lugar

Taparrabos o traje espacial, la indumentaria actúa como una manifestación que liga a la persona con su cultura. Es una fuente referente de la identidad. La vestimenta marca la diferencia genérica, proporciona información sobre el origen étnico o regional, indica la posición social (con sus diferentes pautas marcadas según la época y el lugar). Puede mostrarse como manifestación ideológica, en tanto asume una reafirmación de identidad o, al contrario, como copia de usos foráneos; la imitación puede obedecer a un deseo de adaptación para evitar la

marginación o, por el contrario, para identificarse con el pensamiento de otras culturas (Cutuli 1996, 1998, 1999).

Percibimos al traje de astronauta como una “vestimenta de compleja tecnología [que] se nos presenta como una analogía de la manta primitiva. Ésta fue *cama-capá-casa*, en tanto aquélla es un *habitar a cuestras*” (Cutuli 1999). La *cama-capá-casa* alude a las esteras o cueros con que los pueblos cazadores-recolectores se protegían de la intemperie, delimitaban con ellas un espacio de habitar e inscribían en sus superficies signos identificatorios de pertenencia.

El signo distintivo externo en la indumentaria ha sido un recurso de la estrategia de marginación y de discriminación. El miedo a la lepra influyó desde lejanos tiempos en el ordenamiento de prescripciones inhumanas, como las que se encuentran en el Levítico: “llevará sus vestidos rasgados, dejará crecer libremente el cabello de su cabeza y se tapaná hasta el bigote y gritará ¡Impuro, impuro!” (Levítico, cap. XIII, v. 45 y 46). Esta estrategia se generaliza en las etapas oscuras de nuestra historia. Muy cercano a nosotros, en el siglo XX, una de las torturas nazis ha sido la de obligar al judío a diferenciarse mediante la estrella amarilla cosida en su vestimenta. Este mismo signo es el que señala Braunstein (1985 [1990: 259]) en la Edad Media, época en la que durante generaciones podía reconocerse a los judíos por la estrella, al senador veneciano por el color negro que portaba y a “la muchacha de mala vida por el color amarillo de su falda”.

En la Edad Media se desarrollaron marcas para aquellos a quienes se trataba de marginar por diferentes motivos, ya sean de orden moral, religioso o higiénico. La moral buscaba defenderse por este medio de las prostitutas, la religión pretendía hacerlo de los judíos, los musulmanes y los heréticos (es decir, los diferentes de los que detentaban el poder), y la higiene de los leprosos y los *cagots* (sus pretendidos descendientes) (Gugliemi 1986: 112).

La vestimenta completa de los leprosos estaba reglamentada, si bien podía cambiar según las disposiciones regionales. Según las dis-

posiciones sinodiales del obispo de Troyes de 1425, la vestimenta sería sin color, de acuerdo con el relato del Dr. Zambaco (1914: 125), quien asevera que en Tolosa eran en general más indulgentes con los leprosos, en tanto circularan con sus vestimentas distintivas fuera de la ciudad (Zambaco 1914: 126). La vestimenta obligada de los leprosos de la zona de Saumur se componía de un sombrero de fieltro gris de alas anchas, calzas grises o negras, un par de guantes y un gran gabán gris. La señal infamante de los *cagots* era una tela roja con forma de pata de oca, que se cosía en el hombro izquierdo, signo distintivo de los leprosos; esto habría dado el nombre de “Reine Pédauque” a la reina visigoda Austris, contagiada del mal (Petit 1930: 30). Decididamente macabro, como diseñado por un vestuarista de los films de terror de nuestra época, en Gante ese color gris estaba mezclado con algunos hilos rojos para disimular la sangre de las heridas del rostro que podían manchar la ropa (Tricot-Rover 1929: 14). Más adelante, en 1538, Carlos V emite una ordenanza que recuerda a los leprosos, mendigos y vagabundos la obligación de llevar sombreros adornados con cuerdas o cintas blancas (Petit 1930: 31). Esta siniestra señalización se completaba, según el Ritual de Reims de 1585, con la condena *hors du siècle* (fuera del siglo), cuyo significado era “muerto para el mundo”, el rígido aislamiento social y la pérdida de los bienes y derechos del enfermo, del cual el diagnóstico no era siempre justo (Zambaco 1914: 124).

En tanto la vestimenta constituye una de las señales esenciales de la convivencia social, en la época de la cual tomamos el ejemplo de la vestimenta de los leprosos, los rígidos códigos no sólo restringían a los marginados. Cada grupo del pueblo se identificaba según su papel y su lugar, reconocibles por la forma y el color en las procesiones y en las asambleas. Para evitar los conflictos subyacentes entre el orden político y el movimiento económico, las reglamentaciones estrictas estaban destinadas a “refrenar la arrogancia de los particulares” (Braunstein 1985 [1990: 259]).

La indumentaria no sólo se ha vigilado para evitar “la arrogancia” de transgredir rígidos lí-

mites sociales, sino que ha podido llegar a considerarse en sí misma una manifestación peligrosa de oposición al represor en la medida en que los integrantes de una etnia conquistada se nuclearan alrededor de sus líderes, tal como sucedió en nuestra América:

La prohibición de los “trages de la gentilidad, especialmente los de la noble raza de ella” (Lewin 1973: 166), contenida en la condena de Tupac Amaru, pone punto final a la supervivencia de las túnicas incas de tapiz en la colonia. Hasta esa fecha la Corona permitió el uso de estas prendas a los descendientes de los soberanos incas como signo de su nobleza. A través de todo ese período las túnicas mantuvieron pautas técnicas y de diseño, propias de aquellas anteriores a la conquista pero, a la vez, el recuerdo de esas pautas se fue reelaborando en función de lo que quería decir en el presente. (Iriarte 1993: 53)

En 1691 fue registrada, en los libros capitulares de San Fernando del Valle de Catamarca, una reveladora prohibición para contener aquella “arrogancia”, pues causaba “grave perjuicio”. María Delia Millán de Palavecino (1961: 196-197) transcribe ese documento:

... que muchos indios se habían introducido á españoles y á mestizos libres vistiéndose con el traje de los españoles, es decir, con capa, cuellos, medias y zapatos, cayendo el cabello hasta la cintura, siendo así que sus trajes con el cabello al hombro y mantas ó capas sin cuellos, descalzos de pié y piernas; y de vestirse conforme al traje de los españoles es con grave perjuicio de los encomenderos y así mismo de la Real Hacienda se pierde, porque llegándose un indio de su distrito á otra jurisdicción con la introducción que tienen de saber hablar en lengua castellana, mudan a poca costa de traje ... en cuya consideración mando que los indios estantes y habitantes de esta ciudad y jurisdicción se corten el cabello, y que los que estuviesen calzados de pié y piernas

se descalcen y corten los cuellos de las capas y vistan el traje á usanza de los indios dentro del tercero día de la publicación de este auto pena de cincuenta azotes que inviolablemente serán aplicados en la plaza por omisión y desobediencia.

El “emblema” del código

Nos dice Mege (1998: 54): “El componente más ostensible de la indumentaria es su apariencia (en su etimología latina, *appariencia*, acción y efecto de aparecer)”. La apariencia instala y hace trascender al sujeto en un lugar social. Los componentes más visibles de los signos textiles están destinados a observadores capaces de percibir el significante. Así como la carga de estos signos puede significar la integración o el rechazo social, la fuerte referencia cotidiana del textil como inmediata percepción del otro ha llevado a confundirlo con lo banal, como el más visible objeto asociado con la “moda”.

La moda “enuncia clara y simultáneamente el mito del cambio... La modernidad es un código y la moda es su emblema”. Jean Baudrillard (1989) ha sabido ver en la moda la columna vertebral de la sociedad de consumo, y ha considerado que no escapan siquiera ciertos discursos considerados científicos. Los ciclos de consagración están manejados en su mayor parte desde la estructura económica, a la que está vinculada entre otras la moda referente a la industria del vestido, pero en ellos se incluye el “más mediatizado de los consumos culturales” y se plantea “el problema de la existencia específica de la moda en cada discurso” (Crocí y Vitale s.d.: 6).

Walter Benjamin había escrito: “Ninguna forma de eternidad es tan conmovedora como la de lo efímero y la de las formas de la moda que los museos de cera nos conservan” (1982 [s.d.: 27]); y más adelante observó:

La moda, como se entiende hoy, no tiene motivos individuales sino sociales y sólo a

partir del reconocimiento de los mismos es posible comprender la esencia íntegra de la moda. Uno de los motivos sociales es el esfuerzo de las clases altas de la sociedad por distinguirse de las otras clases ante todo de la media ... [es] el esfuerzo de un grupo por obtener una ventaja, aunque sea mínima, sobre el grupo que él sigue y el esfuerzo del otro por anular la diferencia adoptando inmediatamente la nueva moda. (Benjamin 1982 [s.d.: 33])

Lipovetsky (1987) destaca el pensamiento de Baudrillard, pero polemiza con quienes ven en la moda sólo un deseo de reconocimiento social: su tesis sostiene que el consumo no obedece ya a una lógica de prestación clasista, sino que oscila entre el utilitarismo y la privacidad individualista. Si bien debe admitir que esto no implica que los objetos hayan perdido su valor simbólico ni que el consumo deje de ostentar toda connotación clasista.

La vestimenta y la apariencia forman parte de un contexto que a su vez logra un protagonismo en el contexto social más amplio de la cultura (Damhorst 1985). Dejar de lado la apreciación del contexto en los procesos sociopsicológicos sería explorar en el vacío. La cultura es una faceta de la dinámica social compleja mediante la cual el significado del traje se construye, se altera y se comunica. La ideología cultural autentica un significado colectivo de apariencia (Kaiser 1990).

En las últimas décadas, la perspectiva cultural llevó a prestar creciente atención a la vestimenta como portadora de significados en un contexto amplio de valores compartidos. Con esta revitalización está relacionado el movimiento de estudios culturales surgido en los años setenta, como consecuencia de los movimientos sociales de los sesenta, entre ellos los derechos civiles y el feminismo. Desde esta óptica, la indumentaria es ilustrativa de las desigualdades sociales relacionadas con el género y la identidad (Gaines y Herzog 1990, Raffellini 1998).

Raffellini recurre al enfoque preeminente psicológico de Flügel para mostrar los

diferentes aspectos implícitos en la vestimenta. Se ha manipulado el cuerpo tanto por medio de deformaciones físicas como por tatuajes o por pinturas; se han agregado objetos ornamentales que acentúan ciertos rasgos generales, como la verticalidad, símbolo de la espiritualidad o elevación a un plano superior de existencia, o que pongan el acento en determinada parte de la anatomía (Raffellini 1998: 11).

En *Arquetipos femeninos porteños en 1900*, Raffellini explora la moda desde que comienza a modularse en una marcada estructura sociocultural, y se centra en los conflictos de género:

Desde que ésta surge [la moda], está íntimamente relacionada con el desarrollo económico de la sociedad. Se construye la idea de *masculinidad* en contraposición a la *femineidad*. El hombre es el ser que puede hacer ostentación de su biología y de su poder social. Él es el responsable del *equilibrio de su grupo*.

Lo femenino es construido a base de la negación de lo masculino. Por ende, su contexto social tiene características de imperfección, de carencias.

En este siglo van surgiendo los ritos que la estigmatizaron en relación a su debilidad, permitiendo encerrarlas dentro del ámbito privado.

Este esquema es el que se ve reflejado en una indumentaria aparatosa, excéntrica, teatral y poco práctica, que ayuda a la inmovilidad femenina. (Raffellini 1998: 15)

Los estudiosos de los textiles y la vestimenta están en posición destacada para explorar los vínculos entre contextos sucesivos y, en el proceso, establecer micro-macro conexiones en el ámbito de las ciencias sociales. Por medio de la perspectiva contextual se puede facilitar un entendimiento de la interrelación entre los mensajes de la apariencia individual y los procesos culturales.

La perspectiva cognitiva, la más frecuentemente utilizada en el estudio de la vestimenta, analiza la percepción de la apariencia específicamente en términos de cómo la gente

tiene impresiones de uno o de otro y de algún modo de sí misma (Kaiser 1993). Al mismo tiempo, Kaiser señala que estas claves suelen formar las bases de muchos juicios sobre otros individuos; los pensamientos individuales, así como los procesos históricos o de moda, todos influyen la forma en que las ropas se ven y usan. Estas dimensiones no son independientes, son principalmente interdependientes.

Clothes do not exist in limbo; instead, they are embedded in *context* —the more complete framework or social circumstances of daily life. Context includes the total appearance of a wearer, the attributes of a wearer and a perceiver of dress, as well as the entire history of their relationship and the nature of the setting in which the interaction occurs. (Kaiser 1993: 39)

[La vestimenta no existe en el limbo, por el contrario, existe dentro de un *contexto* —el más completo encuadre o circunstancia social de la vida diaria. El contexto abarca la apariencia total del usuario, los atributos del usuario y al observador de la vestimenta, así como la completa historia de la relación entre ellos y con la naturaleza].

En los últimos veinte años, el textil y la vestimenta se han planteado como uno de los sujetos de investigación más cautivantes, dinámicos y sensiblemente estéticos que encontramos en la vida diaria. Tanto la perspectiva cognitiva como la simbólica, la interaccionista y la cultural han tratado de algún modo implicaciones e interpretaciones de la ropa y de la apariencia, cada una bajo diferente enfoque. Se trata de hallar la construcción social del más amplio contexto: el de la apariencia, el del contexto social y el del contexto cultural. “After all, it is by means of appearance management and perception that identities are visually established, sustained and transformed” (Kaiser 1993: 45). [“En resumen, es por medio del manejo de la apariencia y de la percepción que las identidades se establecen, sustancian y transforman visualmente”].

Mucho antes, Charles Baudelaire (1857) planteaba una mirada lúcida sobre el arte viviente:

Lo bello está hecho con un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y con un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, uno a la vez o en conjunto, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento sería indigesto, inapreciable, inadaptado, y no apropiado a la naturaleza humana. Yo desafío a que se descubra un retazo cualquiera de belleza que no contenga esos dos elementos. (trad. G. Cutuli)

Se trata de comprender una época sin ignorar la moda, como hechos de la actualidad, la subjetividad de las elecciones necesariamente limitadas, la moral o si se prefiere la ética de ciertos recorridos formales, la pasión por tomar partido, necesaria a todo emprendimiento de esta naturaleza.

Esta cita se corresponde con los códigos de apariencia estética que incluyen respuestas sensoriales tales como la visual y la táctil. Es decir, la interpretación necesita de la creatividad individual y de grupo, pero va a estar siempre inmersa en un sistema cultural. Esto permite a Geertz aventurar: "even emotions are ... cultural products" (1973: 50), ["incluso las emociones ... son un producto cultural"].

Ese otro lenguaje

Cerny (1993: 69) propone la utilidad de la metáfora y de la metonimia como herramientas interpretativas que permitan formarse una idea sobre experiencias subjetivas. Gran parte del lenguaje humano se vale de la metáfora y de la metonimia para transmitir la comprensión de la realidad. La indumentaria se convierte en una representación cultural. Al transmitirse como una figura del habla, relaciona al portador con su cultura. En la metáfora, la indumentaria relaciona significados de dos dominios diferentes, como

lo son el sujeto y la cultura. En la metonimia, la vestimenta se relaciona con el sujeto, a quien confiere un determinado carácter. En el campo de los estudios semióticos, diferentes investigadores han señalado a la vestimenta desde un sistema de signos.

Cerny (1993: 71) compara diferentes apreciaciones acerca de la caracterización de la vestimenta como un sistema de signos, no diferente del sistema del lenguaje. Entre otros autores, Allison Lurie (1983) emplea la analogía con el lenguaje para mostrar a la indumentaria como forma de expresión social; en tanto Rebecca Holman (1979, 1980, 1980a) ha desarrollado un formato de transcripción que relaciona los signos de la ropa con las funciones de la comunicación.

Hamilton (1993: 48) agrega que las investigaciones psicológicas y sociológicas sobre la vestimenta, individualmente o combinadas, fueron cruciales en el desarrollo de este campo. En un ensayo anterior, señala que ha sido imperativo incorporar al sistema cultural como unidad de análisis para comprender el comportamiento social frente a la ropa.

Why attribute to dress such power, so much so that whole political philosophies and dramatic cultural evolutionary processes appear to be dependent on it for their own reflections? Precisely because it is that powerful. Cultural systems, political ideologies, and market economies do not dress. Individuals dress. When they do so, however, like wearing one or several uniforms of affiliation, they wear and act out some of the multitude of conflicting, ambiguous, changing, and sometimes frightening symbolic meanings of the cultural system in which their own social and psychological selves play out their daily synthesis of existence. (Hamilton 1991: 32)

[¿Por qué atribuir al vestido tal poder, tanto que toda la filosofía política y los dramáticos procesos culturales evolutivos parecen estar dependientes de ello o de sus propias reflexiones? Precisamente porque es así de

poderoso. Los sistemas culturales, las ideologías políticas y las economías de mercado no se visten. Se visten los individuos. Cuando lo hacen, ya sea usando uno o varios uniformes de afiliación, ellos usan y actúan alguno de la multitud de los conflictivos, ambiguos, cambiantes y algunas veces atemorizantes significados simbólicos del sistema cultural en los que su yo personal social y psicológico actúa su propia síntesis diaria de existencia].

Como en otras áreas de la semiótica, este parecer ha sido cuestionado. Mc Craken (1988) hace notar que el vestido carece de la libertad combinatoria existente en el lenguaje verbal. Él pretende no encontrar evidencia de que un observador pueda recibir una impresión general acerca de una persona por medio de los atributos del adorno y del traje, así como se podrían interpretar las palabras de una oración. Nathan Joseph (1986), en cambio, señala que dentro del contexto semiótico, vestimenta, ornamento y tela funcionan potencialmente como parte de la expresión idiomática de la comunidad. Como la metonimia y la metáfora, devienen *key symbols* que reflejan los valores culturales compartidos por la comunidad o la propia experiencia de las personas dentro de la comunidad.

Esa otra heráldica

En *Una excursión a los indios ranqueles*, Lucio V. Mansilla (1870 [1989: 414-415]) relata el momento en que el cacique Mariano Rosas le ofrece su poncho:

Iba a salir del toldo; me llamó y sacándose el poncho pampa¹ que tenía puesto, me

1. Poncho pampa: poncho tejido en faz de urdimbre con diseños producidos por teñido con reserva. El poncho citado por Mansilla pertenece en la actualidad a la colección del Museo Histórico Nacional, en la ciudad de Buenos Aires.

dijo, dándomelo: Tome hermano; úselo en mi nombre; es hecho por mi mujer principal. Acepté el obsequio, porque tenía una gran significación; y dándole yo a mi vez mi poncho de goma, al recibirlo me dijo: Si alguna vez no hay paces, mis indios no lo han de matar, hermano, viéndole ese poncho...

Cuando Mansilla salió del toldo, los indios presentes enmudecieron. Ese poncho era demostración de la *investidura* (del latín, *vestio*, vestir, cubrir, adornar, rodear, revestir) del cacique, de la dignidad del jefe, era una suerte de blasón que denota el linaje del portador. Blasón y escudo, protegería a Mansilla de los ataques de los indios.

En esta segunda parte del presente trabajo se desarrollan dos casos emblemáticos referentes a la vigencia de signos textiles en el continente americano: el primero pertenece a la cultura mapuche, mediante el estudio de un poncho de valor histórico, y el segundo a los signos textiles vigentes en la cultura de Chiapas. Se han seleccionado estos dos casos de nuestro continente, entre otros estudios que completan nuestro trabajo de mayor extensión, por la fuerte persistencia icónica que subraya el reconocimiento de la identidad a través del textil.

La "distinción" por el textil: la manta del Libertador

El Museo Histórico Nacional posee el poncho que se supone utilizó el Libertador General San Martín a principios del siglo XIX, ofrendado por los mapuches. Isabel Iriarte, investigadora de la Universidad de Buenos Aires, identificó la manta y se la presentó al distinguido arqueólogo chileno Pedro Mege Rosso. Mege sometió la manta a un ejercicio semiótico mediante métodos arqueológicos, valiéndose de la analogía para inducir un contenido del objeto sin interpretante, de acuerdo a la evidencia etnográfica actual que puede hallarse aún en el centro-sur de Chile. De este modo señala:

Este contenido va desde una práctica del que utiliza el objeto —en este caso libertar—, que devendrá en instrumento si logramos demostrar su eficacia, hasta una *significancia* final, en algo así como “el restaurar el orden verdadero de las cosas” por un acto de voluntad guerrera. (Mege 1998: 54)

Mege sostiene que el portador de los significantes de la manta se *realiza* en ellos a partir de lo ostensible, pues el plano de la interpretación de los signos pertenece a las tejedoras. El investigador aclara que los signos de la textilera mapuche nos permanecerán distantes porque se invalidan con la doble traducción: una es la del habla mapuche con la nuestra, y la otra es la de la estética que le es propia y nuestra estética (Mege 1998: 55).

Mege encuentra que el arte textil mapuche hace del símbolo un signo, pero que, si bien sus íconos discretos contemplan un significado, no hallan pertinencia en lo lingüístico. Es decir, no pretende hablar de *distinción semántica*, pues se considera inhabilitado para una estricta analogía con lo fonológico.

Nos encantaría poder hablar aquí de fonemas, o al menos de morfemas, o como con tanta gracia e imaginación hablan algunos de *iconemas*: “cada unidad menor de un ícono, que apunta a un referente específico” (Colle 1993). Definitivamente, no se puede suponer en este dominio tal grado de discreción, tentación que es provocada en algunos estudiosos por una arbitrariedad analítica y compulsión intralingüística. (Mege 1998: 56)

En su anterior trabajo de 1987, Mege llamaba a estos íconos *semi-símbolos*, aunque asumen el carácter de *íconos imágenes*. Ha necesitado la traducción de la imagen en palabra, por medio de las maestras tejedoras que se han encargado de ello. Sin embargo, si bien los significantes figurativos son libres, *semi-símbolo*; los colores son símbolos motivados: el rojo es sangre, el azul es bóveda celeste, el negro es ausencia de luz. Los colores están restringidos a un cerrado orden de categorías, de significados

precisos (Mege 1987, 1994). Los colores son pocos, pero las figuras se multiplican en transformaciones, “*splits*, segmentaciones, distorsiones y recomposiciones en desdoblamiento” (Mege 1990: 16-17), que permitirá llevar al límite la imaginación creativa de la tejedora para manifestar su mensaje.

Más adelante, Mege se explaya acerca de la cirugía del referente y de los volúmenes desplegados para llegar de la tri a la bidimensión, mediante lo cual las figuras no se deforman, sino que se rehacen a partir de un desplazamiento de sus componentes. Mege reconoce a Franz Boas (1955: 183-298) como al autor de los únicos estudios etnoestéticos de relevancia en el marco de la cultura americana, tales como del desdoblamiento y el *split* (división). Se vale de este sistema restringido de transformaciones que produce cortes y operaciones para interpretar las estructuras del significativo, si bien considera que en las representaciones textiles los ensambles y re-ensambles se producen de un modo más sutil:

Desmembración: corte de partes del significativo original para su re-ensamble.

Dislocación: nueva articulación de los distintos componentes cortados de la figura original.

Desarticulación: se establece una nueva simetría axial del significativo original.

Desollamiento: se ocupa sólo el perfil de la figura original. (Mege 1998: 59)

El “manto de luz”

Tuvimos la oportunidad de escuchar a Mege en su exposición sobre la manta del Libertador en el Instituto Sanmartiniano el 30 de septiembre de 1999 en Buenos Aires. Frente a la pieza textil histórica, custodiada por dos granaderos del Regimiento de San Martín,² tradujo la densa y com-

2. La presencia de una escolta de honores del Regimiento de Granaderos de San Martín custodiando la manta del Libertador es una confirmación del significado de la vestimenta en el orden social.

pleja lectura. Se trata de una obra particularmente refinada, cuyos signos indican que el portador es un hombre de buen gusto. Se señala además que es un hombre rico, poseedor de tierras arables, y repitió: “restaurador del orden verdadero de las cosas”, con el poder de eliminar la sujeción.

No es aleatorio que la manta presente cuatro colores, pues cuatro indica el número del orden, del cosmos. El significado de los colores es muy preciso; señalan brillo, las tonalidades sustanciales de la luz, el blanco y el amarillo, junto al negro y al azul brillante. Mege llama a la obra “manto de luz”. Existe además un verde que se ha utilizado para diferenciar y ordenar la estructura del diseño. El brillo y la tonalidad del poncho potencian la “distinción”, en su acepción de ser visto por los otros y en la de “sobresalir” socialmente. Esta diferenciación en la manta de cacique hace referencia al poder político y al linaje del portador.

Entre los signos de la manta que Mege describe, el *wellu-witrau*³ provoca “gestos” femeninos en un dominio de lo masculino (Mege 1989: 103-104). Pero esta línea sinuosa resemantiza el símbolo femenino pues responde a la representación de una enredadera cuyo nombre es el mismo que el de la constelación de Orión. Planta medicinal, su inclusión en la manta permite que el portador sea identificado con su misma capacidad de inhibir la acción de las deidades de la destrucción.

Ambos símbolos están unidos por sus significados más abstractos: elementos triádicos relacionados en tensión...

Identidad analógica entre la forma de una hoja y una constelación, que nos deja perplejos, todo resumido en una manta que no se equivoca nunca en la vinculación de sus significantes. (Mege 1998: 62)

3. *Wellu-witrau*: (lengua mapuche). 1) Constelación, Orión. 2) Si la representación está enlazada por una delgada línea curva, pertenece al dominio vegetal; la imagen correspondería a la “infiltración de una cinta femenina: planta que posee poderes para curar enfermedades” (Mege 1998: 63).

Sin embargo, los códigos de color mapuche no han sido respetados en el poncho: hubiera debido hallarse un contraste de colores plenos y brillantes, rojo-negro o blanco-negro, para ennoblecer al *toki* (cacique) que porta el textil. Pero sorprende en cambio ver el azul (*kalfu*), ya que pertenece al dominio de la divinidad:

Al vuelo me acuerdo de dos fabulosos caciques, *Kalfulikan* y *Kalfulcura*, ambos distinguidos por el azul, *kalfu*. Eventualmente, pareciera que el azul fuera un símbolo indexial de los *tokis* fantásticos, los incomparables, los rescatados por medio de actos de fabulación, *tokis* de otro mundo, mitificados. ¿Serán caciques celestes, divinos, que se distinguen por sus mantos azules? Entonces, ¿podríamos llamar al General (*toki*) San Martín *Kalfusanmartín*? (Mege 1998: 64)

El textil testigo de Chiapas

El textil de la resistencia

La reivindicación de una cultura nacional pasada no rehabilita únicamente una cultura, no justifica únicamente una cultura nacional futura. En el plano del equilibrio psicoafectivo provoca en el colonizado una mutación de una importancia fundamental... Por una especie de perversión de la lógica, [el colonialismo] se orienta hacia el pasado del pueblo oprimido, lo distorsiona, lo desfigura, lo aniquila. (Fanon 1961 [1963: 192])

La identidad de los pueblos sojuzgados por el orden impuesto por la colonia se ha visto siempre afectada. Según Bell Hooks (1990: 17), en la vestimenta, el estilo se manifiesta como la vía por medio de la cual la gente dominada, explotada, expresa resistencia o conformismo.

En América, el orden social e ideológico de los pueblos se vio destruido con el advenimiento de la colonia y fueron negadas sus ricas experiencias culturales. En el proceso obligado de aculturación fueron severamente sancionados

el uso del idioma, la medicina herbolaria y en muchos casos la propia vestimenta.

Mientras se desarrollaba una sociedad nueva durante el Virreinato, los pueblos autóctonos de Chiapas reconstruyeron su identidad cultural desde la resistencia (Fábregas Puig 1993: 25).

Los trajes y los tejidos, los diseños de los textiles, sirvieron para transmitir tanto los símbolos ancestrales como los creados en las distintas fases de la sociedad colonial, en suma, un patrimonio ideológico que ha sido básico en la preservación de la identidad. (Fábregas Puig 1993: 27)

Así, los conocimientos de astronomía, la agricultura, los mitos, se transmitieron hasta el presente. La lucha contra la imposición fue la silenciosa tarea de rescatar la identidad cultural, la transmisión del saber entrelazado en el juego de símbolos a la manera de los códices, vigente en los textiles chiapanecos.

El vestido, máscara y reflejo del alma

Los signos que los occidentales utilizan para sus intercambios y sus aventuras literarias e intelectuales, son herederos de esa historia que por una parte separó los espacios de lo que se piensa y de lo que se imagina, de lo que se analiza y de lo que se cree, de lo que se vive y de lo que se sueña, y por otra, aisló los sentidos en compartimentos estancos y los alejó de la producción de discursos conceptuales (y eso a pesar de los intentos neoplatónicos por integrar las diferentes facetas de la realidad en una sola luz incandescente). (Alfaro 1993: 34)

Los modelos de los signos, transmitidos, copiados o soñados, son a la vez datos interpretables a partir de códigos muy distintos: son signos evocadores y explicativos, invocadores y provocadores, que animan el recuerdo y llevan a la propuesta: es “ropa que visten los mortales y los santos... El suyo es un

sistema que no parece separar lo icónico de lo conceptual, ni tampoco las distintas esferas de lo real, de la misma manera como nosotros lo hacemos” (Alfaro 1993: 35).

A pesar de la delicadeza de sus fibras, la superficie del tejido puede convertirse en un escudo: un escapulario protector de las fuerzas del mal. “Los griegos habían llamado a la capa *aegeis*: égida” (Alfaro 1993: 32).

El signo puede ser vivido como una presencia inmediata de lo sobrenatural a través de diferentes soportes materiales o del rito. Cintas, diseños en el tejido o amuletos, son elementos de protección contra los peligros, quizá atraídos por la misma ostentación de belleza.

Esto no sólo es comprobable en la vestimenta americana, podemos señalar textos del Corán en vestimentas de origen musulmán que buscan la protección por medio de la plegaria bordada o tejida. Nos hemos referido en “A vision from Cereceda –The *allqa*-persistent sign” (Cutuli 2000), al extenso ensayo de Verónica Cereceda sobre el *allqa*,⁴ del cual una de las cualidades que se le atribuyen es la protección y ayuda para mantener la “capacidad de entender, de razonar con profundidad”, así como “para actuar con ponderación” (Cereceda 1981 [1990: 85]).

Alfaro hace referencia además al trastorno ecológico que significó la introducción del ganado mayor y menor en el siglo XVI, lo cual contribuyó a suprimir y reemplazar en gran medida la agricultura prehispánica. Este cambio no fue sólo ecológico; la lana, la rueda, la letra, la religión contribuyeron a la interacción entre la colonia y el habitante original. El algodón de América, la lana de Europa y la seda de Asia se unen con sus diferentes pautas de diseño y las referencias semánticas de los cuatro continentes en genuinas obras representativas de un universo único.

Se da lugar a un mestizaje en el atuendo y en el sincretismo religioso. La cosmovisión maya

4. *Allqa*: (lengua aymara): entre varias acepciones designa un determinado código de contraste de color.

fundida con la cristiana se demuestra en la Virgen española vestida de diosa maya. Lleva sobrepuestos muchísimos *huipiles* que son testimonio de los diseños que han ido transmitiéndose de una generación a otra (de Orellana 1993a: 48).

A través de la indumentaria se pueden reconocer las posiciones de los integrantes de las comunidades, ya sea por edad, por estado civil o por el grado de sabiduría (Guiteras-Holmes 1961, Pozas Arciniega 1987).

Así como en otras latitudes, en el pueblo de Zinacantán, el color se vuelve violento en el bordado de los ponchos de los hombres, si son solteros. Los casados los prefieren más sobrios. Asimismo, se diferencia el tamaño de los pompones del poncho, más largos en el de los solteros. En el pueblo de Venustiano Carranza, las mujeres se quejan de que los hombres no quieren seguir usando el traje étnico, pues los *caxlanes* (mestizos) se burlan de ellos. Otros no los usan porque están estudiando fuera de su comunidad (de Orellana 1993a: 44). La presión social va cercando el empeño en mantener la distinción por medio de la indumentaria, como reflejo de identidad y pertenencia.

Así en la comunidad como en el cosmos

Un notable conocedor y difusor de la tradición textil de Chiapas es Pedro Meza, originario de Tenejapa, quien colaboró además con el antropólogo Walter F. Morris. Pedro Meza aprendió a tejer de su madre, a pesar de considerarse una tarea femenina. Para ella, tejer era una obligación colectiva y la calidad del textil infundía respeto. Tejer para sí mismos era una manera de superarse. Meza sostiene que la elaboración de los textiles ceremoniales tuvieron su época de esplendor en la época clásica maya (300-600 d.C.). De Orellana (1993a: 51), reproduce comentarios de Meza:

Cada pieza contenía toda una cosmovisión a través de la combinación de hilos, colores, formas y símbolos... A partir de ellos se pue-

den crear nuevos diseños y combinaciones. Es una forma de arte. Los indígenas son hoy los más interesados en la preservación y recreación de los diseños y técnicas ancestrales. El textil es el culto que reafirma nuestra identidad y nuestro respeto a la madre naturaleza.

Según de Orellana, "Pedro sería un tejedor guerrero, tendría que defender la memoria de sus antepasados con el telar como arma" (1993a: 53).

Walter F. Morris Jr. es uno de los antropólogos más reconocidos por su trabajo con los textiles de Chiapas. Morris ha hecho un relevante estudio sobre el huipil ceremonial que portan las mujeres de Magdalena (1993: 67).

En la pequeña comunidad de Santa María Magdalena se habla *tzotzil*. Está ubicada en el municipio de San Pedro Chenalhó, en la Sierra de Chiapas. *Huipil*, término mayormente empleado para designar este tipo de prendas, es de origen *náhuatl*, pues en *tzotzil* se lo conoce como *k'u'il* o *chilil*. Este huipil se realiza con dos o tres piezas de tela rectangulares cosidas con pequeñas aberturas para los brazos y el cuello. El huipil habitual es un vestido de dos piezas tejido en rayas rojas (Morris 1993: 66).

Pocas personas saben cómo tejer el huipil ceremonial en el milenario telar de cintura que en México se denomina "de lomera". Si bien existe un patrón de forma y distribución, cada huipil es una pieza única, cuyos propios diseños identifican al autor, como si se tratara de su firma.

La pieza descrita por Morris pertenece a la colección Morris del Museo de Ciencias de Minnesota, St. Paul, y ha sido realizada en 1955. Tejida en algodón blanco hilada a mano, el diseño lo define el brocado en lanas de colores con predominio de rojos, amarillos y negros. El tejido central muestra la posición social y religiosa que tiene la tejedora tanto en su comunidad como en el cosmos, mientras que las mangas refieren a la relación que existe entre la fertilidad y los sapos, el dios de la lluvia y el señor de la tierra (Morris 1993: 67). Esta prenda sólo podrá ser usada por la "señora que por-

ta la insignia”, el rango religioso femenino más alto, así como por otras mujeres que cumplen funciones en los oficios religiosos de importancia.

El diseño que rodea el cuello de este huipil indica “flores”, tales como las bromelias o las hojas de pino que son usadas sólo en lugares sagrados, por lo tanto, que aparezcan alrededor de la cabeza de la mujer la sitúan en un espacio sagrado. El diseño en forma de diamante es símbolo del mundo cuadrado maya, el sol en el centro y un pequeño diamante en cada rincón del mundo. La interconexión que se señala entre los diamantes significa la trayectoria del sol de este a oeste. El tejido lateral también relata la traslación del sol (Morris 1993: 67). Cortes, repeticiones y sutiles cambios de color obedecen a una correlación con los números simbólicos de los mayas. “El calendario agrícola maya está representado en el diseño del universo, puesto que también se considera al tiempo como parte integral del espacio” (Morris 1993: 69).

Las mangas del huipil de Magdalenas constituyen una plegaria por la continuidad de la vida mediante el crecimiento del maíz. El sapo, el señor de la tierra y el dios de la lluvia son tres manifestaciones del poder de la vida y de la muerte. Los sapos son los signos reconocibles que se integran con el diseño central en la repetición de la numerología mitológica y la del calendario maya (meses de 20 días, ciclos de 52 años).

El tejido de las mangas sitúa con cuidado a las tres manifestaciones de los espíritus de la fertilidad en el lugar más afortunado. Esta armonía perfecta, si es imitada por los dioses, crea abundancia de vida a lo largo y a lo ancho de las cuatro esquinas del mundo. (Morris 1993: 71)

Tal como se percibe en la interpretación de los signos textiles de las culturas americanas que se han descrito, desde cada estética específica, la persistencia de imágenes en la indumentaria permite una lectura identificatoria de los portadores en la comunidad de pertenencia, en su contexto social, ya sea por su vigencia o por medio de evidencias etnográficas actuales.

El textil, una de las primeras manifestaciones de la habilidad humana, por medio de sus formas y estructuras, de sus usos técnicos, rituales y sociales, se ha constituido en un reflejo de la cultura, ha llegado a convertirse en un medio indicador de procesos culturales en sus múltiples aspectos (Cutuli: 2000a). La vestimenta, como referencia metafórica de una piel social, mantiene una función de código de comunicación.

Referencias

- ALFARO, Alfonso. 1993. “Elogio de la opulencia, la distancia y el cordero”, en de Orellana (1993), 30-38.
- BAUDELAIRE, Charles. 1857. “Le peintre de la vie moderne”, en *Oeuvres complètes* (París: Gallimard, La Pléiade).
- BAUDRILLARD, Jean. 1989. *Crítica a la economía política del signo* (México: Siglo XXI).
- BENJAMIN, Walter. 1982. *Das passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, vol. V.1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp). Trad. española, “Parodia de un cadáver colorido”, en Croci y Vitale (s.d.), 21-40.
- BOAS, Franz. 1955. *Primitive art* (Nueva York: Dover).
- BRAUNSTEIN, Philippe. 1985. Capítulo en *Histoire de la vie privée* (París: Éditions du Seuil). Trad. española por Francisco Pérez Gutiérrez, “Aproximaciones a la intimidad, siglos XIV y XV”, en *Historia de la vida privada*, dirigido por Georges Duby (Madrid: Taurus-Alfaguara, 1990), 224-317.
- CERECEDA, Verónica. 1981. *A partir de los colores de un pájaro* (París: Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, tesis del Diplôme d'Études Approfondies). Ampliada y corregida en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (Santiago de Chile) N° 4, 1990, 57-104.
- CERNY, Catherine A. 1993. “Semiotic perspectives in ethnography: Implications for the study of dress and identity”, en *Social science aspects of dress* (Monument, Colorado: International

- Textile and Apparel Association, Special Publication N° 5), 69-81.
- COLLE, R. 1993. *Iniciación al lenguaje de la imagen* (Santiago: Universidad Católica de Chile).
- CROCI, Paula, y Alejandra VITALE, comp. s.d. *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado de la moda* (Buenos Aires: La Marca).
- CUTULI, Gracia. 1996. "El textil transmisor de cultura", *Informes* (Buenos Aires, FADU-UBA) 4.
- . 1998. "El textil como transmisor de cultura" (resumen), en *XIII Jornadas de Investigación, SICyT-FADU-UBA* (Buenos Aires: SICyT-FADU-UBA).
- . 1999. "El textil como transmisor de cultura", en *Desarrollos sintéticos de los proyectos de investigación de la FADU, XIV Jornadas de Investigación de la SICyT* (Buenos Aires: SICyT-FADU-UBA).
- . 2000. "A vision from Cereceda -The allqa-persistent sign", *International Tapestry Journal, New Series* (Canberra) 3 (2), 18-20.
- . 2000a: "El textil, agente de la civilización", ponencia en el Primer Encuentro de Arte Textil, Universidad Nacional de Rosario, septiembre.
- DAMHORST, M. L. 1985. "Meaning of clothing cues in social context", *Clothing and Textiles Research Journal* 3, 39-48.
- DE ORELLANA, Margarita, comp. 1993. *Artes de México: textiles de Chiapas* N° 19 (México: Artes de México y del Mundo).
- . 1993a. "Voces entretrejidas: Testimonios del arte textil", en de Orellana (1993), 42-58.
- FÁBREGAS PUIG, Andrés. 1993. "El textil como resistencia cultural", en de Orellana (1993), 24-27.
- FANON, Frantz. 1961. *Les damnés de la terre* (París: François Máspero). Traducción española por Julieta Campos, *Los condenados de la tierra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1963).
- GAINES, J., y C. HERZOG. 1990. *Fabrications: costume and female body* (Nueva York: Routledge).
- GEERTZ, Clifford. 1973. *The interpretation of cultures* (Nueva York: Basic Books).
- GUGLIEMI, Lidia. 1986. *Marginalidad en la Edad Media* (Buenos Aires: Eudeba).
- GUITERAS-HOLMES, Calixta. 1961. *Perils of the soul* (Nueva York: The Free Press of Glencoe).
- HAMILTON, Jean A. 1991. "Mass fashion as threat in context and concept", *Clothing and Textiles Research Journal* 9 (2), 25-32.
- . 1993. "Dress and the dynamics of culture: Implications for theory, method, and content", en *Social science aspects of dress* (Monument, Colorado: International Textile and Apparel Association, Special Publication N° 5), 48-56.
- HOLMAN, Rebecca. 1979. "Clothing as a communication: An empirical investigation", en *Advances in consumer research*, vol. 7, ed. J. C. Olson (Ann Arbor, Michigan: Association for Consumer Research), 372-377.
- . 1980. "Apparel as a communication", en *Symbolic consumer behavior*, ed. E. C. Hirschman y M. B. Holbrook (Ann Arbor, Michigan: Association for Consumer Research), 7-15.
- . 1980a. "A transcription and analysis system for the study of women's clothing behavior", *Semiotica* 32 (1/2), 11-34.
- HOOKS, Bell. 1990. *Yearning: Race, gender, and cultural politics* (Boston, Massachusetts: South End Press).
- IRIARTE, Isabel. 1993. "Las túnicas incas en la pintura colonial", en *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, comp. Henrique Urbano (Cusco: Centro Bartolomé de las Casas), 53-85.
- JOSEPH, Nathan. 1986. *Uniforms and nonuniforms: Communication through clothing* (Nueva York: Greenwood Press).
- KAISER, Susan B. 1990. *The social psychology of clothing: Symbolic appearances in context*, 2da ed. (Nueva York: MacMillan).
- . 1993. "Linking the social psychology of dress to culture: A contextual perspective", en *Social science aspects of dress* (Monument:

- International Textile and Apparel Association, Special Publication N° 5), 39-47.
- LEWIN, Boleslao. 1973. *Tupac Amaru. Su época, su lucha, su hado* (Buenos Aires: Siglo XX).
- LIPOVETSKY, Gilles. 1987. *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes* (París: Gallimard). Trad. española por Felipe Hernández y Carmen López, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas* (Barcelona: Anagrama, 1990).
- LURIE, Allison. 1983. *The language of clothes* (Nueva York: Random House).
- MANSILLA, Lucio V. 1870. *Una excursión a los indios ranqueles* (Buenos Aires: Emecé, 1989).
- MC CRAKEN, G. 1988. *Culture and consumption: New approaches to the symbolic character of consumer goods and activities* (Bloomington: Indiana University Press).
- MCLUHAN, Marshall. 1964. *Understanding media: The extensions of man* (Nueva York: McGraw-Hill).
- MEGE, Pedro. 1987. "Los símbolos constrictores: Una etnoestética de las fajas femeninas mapuches", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (Santiago de Chile) 2, 89-128.
- . 1989. "Los símbolos envolventes: Una etnoestética de las mantas mapuches", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (Santiago de Chile) 3, 81-114.
- . 1990. *El arte textil mapuche* (Santiago de Chile: Editorial del Ministerio de Educación y el Museo de Arte Precolombino).
- . 1994. "Los colores de la cultura mapuche", en *Los colores de América* (Santiago: Editorial del Museo Chileno de Arte Precolombino).
- . 1998. "La manta del Libertador: Legado de la expresión textil mapuche", *Boletín del Museo Chileno de Arte Textil Precolombino* (Santiago de Chile) 7, 53-65.
- MILLÁN DE PALAVECINO, María Delia. 1961. "Vestimenta argentina. Segunda parte", en *Cuadernos 2* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas).
- MORRIS Jr., Walter F. 1993. "Simbolismo de un huipil ceremonial", traducción por Ana Rosa González Matute, en de Orellana (1993), 64-71.
- PETIT, Raymond. 1930. *La lutte contre la lèpre au Moyen Age. Les lépreux saumurois* (Saumur, Francia: Université de Bordeaux, tesis doctoral en Medicina).
- POZAS ARCINIEGA, Ricardo. 1987. *Chamula, un pueblo indio en los Altos de Chiapas*, 2 vols. (México: INI).
- RAFFELLINI, Patricia N. 1998. *Arquetipos femeninos porteños en 1900* (Buenos Aires: Universidad del Museo Social Argentino, tesis inédita).
- TRICOT-ROVER, J. 1929. *Gentsh Statuten 1424, Les signes distinctifs des lépreux en Belgique*, vol. 2, fasc. 5 (Ixelles, Bélgica: Vromans).
- ZAMBACO, Démétrius Alexandre Zambaco Pacha. 1914. *La lèpre à travers les siècles et les contrées* (París: Mason et Cie.).

Recibido: 7 septiembre 2000; aceptado: 26 marzo 2001

Gracia Cutuli es graduada de las Escuelas Nacionales de Artes Visuales de Buenos Aires. Realizó estudios de posgrado en las Universidades de París y de Buenos Aires. Es profesora titular de Diseño Textil en la FADU-UBA, dirige el proyecto de investigación de la programación científica de la UBA, "El textil como transmisor de cultura", tema sobre el que dicta un seminario de posgrado en la FADU. Publica libros y artículos en revistas del país y del exterior. Diseñadora textil y artista plástica, ha sido distinguida con importantes premios nacionales. Ha realizado 40 exposiciones individuales y 205 de grupo en museos y galerías de América, Europa, África y Asia.