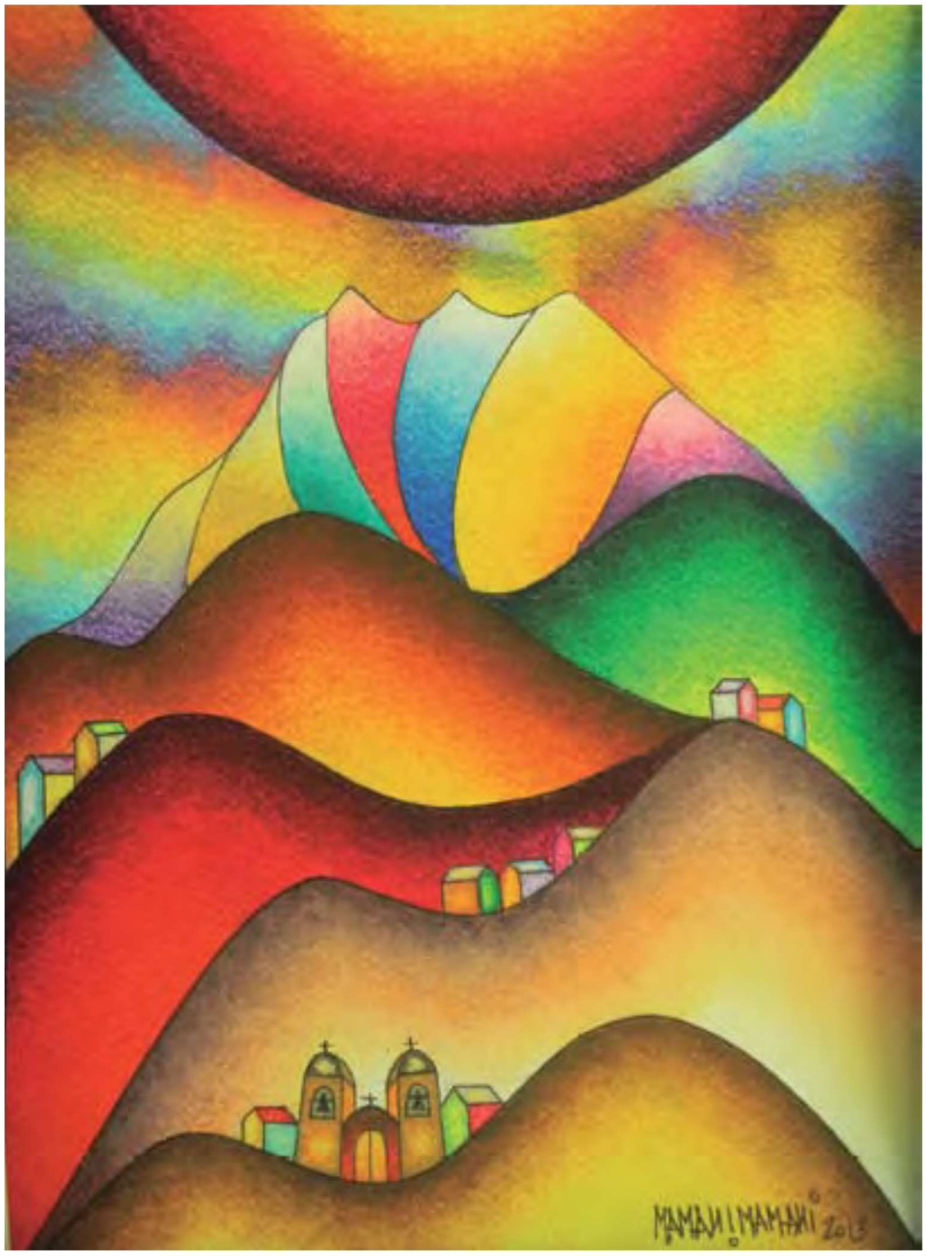


EL TEXTIL TRIDIMENSIONAL

La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto

por

Denise Y. Arnold y Elvira Espejo

EL TEXTIL TRIDIMENSIONAL:
LA NATURALEZA DEL TEJIDO COMO OBJETO Y COMO SUJETO

This article was originally published in La Paz, Bolivia, by the Instituto de Lengua y Cultura Aymara and the Fundación Xavier Albó (2013), and the attached copy is provided by them for the authors' benefit and for the benefit of the author's institution, for non-commercial research and educational use including without limitation use in instruction at your institution, sending it to specific colleagues who you know, and providing a copy to your institution's administrator.

All other uses, reproduction and distribution, including without limitation commercial reprints, selling or licensing copies or access, or posting on open internet sites, are prohibited.

Provided for non-commercial research and educational use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

EL TEXTIL TRIDIMENSIONAL: LA NATURALEZA DEL TEJIDO COMO OBJETO Y COMO SUJETO

por

Denise Y. Arnold y Elvira Espejo







ARNOLD, Denise Y. y Elvira Espejo

El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto. —Denise Y. Arnold y Elvira Espejo. —La Paz: mayo de 2013. —(ILCA: Serie Informes de Investigación, II, No. 8). Primera edición.

p. 380, 3 mapas, 123 fotos en blanco y negro, y 113 fotos en color, 3 cuadros, 12 figuras y 6 diagramas de Sawu-3D.

Estudios andinos / textil andino / antropología del textil / etnografía del textil/ etnografía de los Andes / historia de los Andes / antropología de los Andes / arqueología de los Andes / *ayllus* / Bolivia / Perú / Chile / Qaqachaka / textiles/ identidades textiles.

Los contenidos del presente texto son responsabilidad de las autoras.

Edición:
ILCA.

ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara
Casilla 2681, La Paz, Bolivia
Calle Pedro Salazar # 614, Sopocachi, La Paz
Telf. (00 591 2) 2419650/Fax: (00 591 2) 2419661
Correo electrónico: ilcanet@ilcanet.org
URL: http://www.ilcanet.org

Diagramación:
Nilton Callejas Martínez y Denise Y. Arnold de ILCA con Oscar Claros.

Mapas:
Nilton Callejas Martínez y Denise Y. Arnold.

Portada:
Diseño de Denise Y. Arnold y Elvira Espejo, con Oscar Claros

Corrección de estilo:
Hugo Montes.

Las fotos son de la Colección de ILCA,
fotografiadas por Denise Y. Arnold y Elvira Espejo, con las excepciones anotadas.

Primera edición:
mayo de 2013

D.L.: 4-1-1003-13

ISBN: 978-99954-844-1-5

© 2013, Denise Y. Arnold y Elvira Espejo.

Producción:
Fundación Xavier Albó
Calle Chaco Nº 1161
Teléfono (591-2) 2416058 - 2420586
fxa@fxa.org-bo
www.fxa.org.bo

Impreso en:
Gama Azul Impresores & Editores
Telfs.: 2220611 - Fax: 2240359
gama-azul@hotmail.com, gamaazul@megalink.com
La Paz - Bolivia

Impreso en Bolivia, 2013

Para doña Nicolasa Ayca y las tejedoras de Aptanaq,
y en memoria de Martha Cajías

SERIE: INFORMES DE INVESTIGACIÓN, II, ILCA:

1. *Hacia un modelo social del parto: Debates obstétricos interculturales en el Altiplano boliviano,* por Denise Y. Arnold y Jo Murphy lawless, con Juan de Dios Yapita y otros, 2000.
2. *Las wawas del Inka: Hacia la salud materna intercultural en algunas comunidades andinas,* por Denise Y. Arnold, Juan de Dios Yapita y otros, 2001.
3. *Reducing maternal mortality and morbidity in Bolivia: Appropriate birth practices in the formal and informal sectors of perinatal care,* por Barbara Bradby y Jo Murphy-Lawless, 2002 (segunda edición, original en 1996).
4. *Mujeres en los movimientos sociales en Bolivia, 2000-2003,* por Denise Y. Arnold y Alison Spedding, 2005.
5. *La política del reconocimiento y la redistribución intercultural: Estrategias productivas para repensar la educación secundaria en Bolivia,* por Denise Y. Arnold con Pamela Calla y otros, 2007.
6. *Ciencia de las mujeres: Experiencias en la cadena textil desde los ayllus de Challapata,* por Denise Y. Arnold y Elvira Espejo, 2010.
7. *Ciencia de tejer en los Andes: Estructuras y técnicas de faz de urdimbre,* por Denise Y. Arnold y Elvira Espejo, 2012.
8. *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, por Denise Y. Arnold y Elvira Espejo, 2013.



II

Serie: Informes de Investigación

Dirigida por Denise Y. Arnold y Juan de Dios Yapita



CONTENIDO



Museos mencionados en el libro 22
Abreviaturas usadas en el texto 22
Reconocimientos 23

INTRODUCCIÓN 27

Los ciclos vitales del cuerpo textil 27
El ciclo textil según la cadena operativa 27
El ciclo textil como sujeto en el mundo 30
Continuidad y diferenciación: Morfogénesis textil según la arqueología y la etnografía 32
Las técnicas y estructuras textiles desde el punto de vista de la tejedora 32
El nacimiento de un nuevo tipo de etnografía 34
El textil en las sociedades andinas 34
Las prácticas textiles en contextos globales 36
Definiciones y principios básicos del libro 40
Metodología de trabajo 41
Organización del libro 42

PARTE I: PROLEGÓMENOS

1. EL TEXTIL EN SUS ASPECTOS TRIDIMENSIONALES 49

El textil percibido como una piel social 50
Hacia la complejidad del textil y su configuración tridimensional 54
El lenguaje técnico del textil y lo tridimensional 54
Los tres corazones de la persona 56
El dominio de los tres aspectos de la persona 57
El manejo de las estructuras complejas y la sabiduría 60
La transmisión textil en su tridimensionalidad 62

PARTE II: LA PRODUCCIÓN TEXTIL

2. LOS INSTRUMENTOS DEL TEXTIL: DEL ESQUILADO AL TEÑIDO 65

Instrumentos para el esquilado y peinado de la fibra 66
Lonas para esquilar la fibra viva 67
Cardadores de la fibra 67
Cortadores de la fibra 67
Instrumentos para el hilado 68
Sujetadores del vellón 68
La rueca y sus componentes 68
El eje vertical de la rueca 68
La tortera 69

Tortera redondeada 69
Tortera plana 70
Las ruecas para hilar 70
Las ruecas para torcelar 72
Iconografía de las ruecas 72
Hilanderas mecánicas e industriales 74
Tipos de hilo o caito como productos del hilado 74
Instrumentos para el ovillado 76
Los tesadores 76
Tesadores de hueso para el ovillado 76
Tesadores de piedra para el ovillado del hilo de alpaca 76
Los ovilladores 77
Ovilladores de piedras pequeñas para los hilos de fibra natural 77
Ovilladores de semilla para organizar los hilos de color 78
Instrumentos para el teñido 80
Las molederas de piedra 80
Las ollas para teñir 82
Ollas para el fermentado 82
Las paletas para remover la mezcla en el proceso del teñido 82

3. EL TELAR Y SUS INSTRUMENTOS: DEL URDIDO AL ACABADO 83

Los instrumentos para el urdido 83
Los urdidores de hueso 83
Los urdidores de cerámica 85
Los instrumentos para el tejido en faz de urdimbre 86
El telar y sus útiles 87
Tipos de telar 87
El telar vertical 87
El telar de palo 89
El telar horizontal y de cintura 89
Los útiles del telar 93
Las estacas del telar 93
Las soguillas para sujetar el telar 93
Los palos travesaños 94
Los lizos 95
El hilo sostenedor 95
El seleccionador de colores o *jaynu* 95
Los seleccionadores y prensadores de hueso: las *wich'uñas* 99
El prensador 99
El seleccionador general de figuras 99
Los separadores de las capas de urdimbre 100
Los separadores de los colores de las capas de urdimbre 100
Los seleccionadores finos de diseños 100
Otros tipos de *wich'uña* 100
La elaboración de las *wich'uñas* 102
La lanzadera: *qipa lawa* 103
Los instrumentos para el tapiz 104
Los tipos de *wich'uña* para el tapiz....104
Los prensadores para el tapiz 104
Instrumentos para medir el tamaño de la prenda en elaboración 105
El *tupu* 106
Instrumentos para el cosido y el acabado 107

Las agujas o *yawri* 107
Instrumentos para técnicas de croché 108
Elementos asociados con los instrumentos textiles 108
Los contenedores de los instrumentos del textil 108
Los contenedores de las tierras altas 109
La bolsa para instrumentos 109
El ahuayo para instrumentos 109
Los contenedores de la costa 109
La cesta de instrumentos 109
Hacia un debate más amplio en torno a los instrumentos textiles 111

4. LOS INSTRUMENTOS DE PLANIFICACIÓN, DE DISEÑOS Y COMPOSICIÓN DE COLOR: EL CASO DE LAS *WARAÑA* 113

El uso de las *waraña* en contextos etnográficos 114
Salta waraña: modelos para tejer diseños 115
Musa waraña: modelos para combinar colores 118
Los tintoreros especializados y la práctica de su arte 123
Producción textil, color y clase social 124
Los monopolios en los intercambios de la producción textil 129
Ejemplos arqueológicos de modelos textiles 132
Los modelos de figuras y de combinación de colores 132
Otros objetos asociados con las *waraña*: gorros y trenzas con terminaciones entorchadas 132
Ejemplos de *waraña* de la Necrópolis de Ancón 140
Objetos asociados de la Necrópolis de Ancón 147
Las *warañas* anónimas de las colecciones museológicas del mundo 147
Más allá del textil percibido como "texto" 147

5. LA *K'ISA* INTRUSA: PUGNAS BOLIVIANAS SOBRE EL COLOR Y SUS SIGNIFICADOS SOCIALES 149

El campo semántico de *k'isa* 151
K'isa en el contexto de los conceptos andinos de la belleza 153
Significados alternativos de la *k'isa* 159
Los orígenes alternativos de *k'isa* 159
Significados políticos de la *k'isa* en la esfera pública aymara 165
La *k'isa* en el contexto de la industrialización global de los tintes 166
La construcción científica de la *k'isa* y su apropiación a un nivel popular 173
Las *k'isas*, la industrialización y la modernidad aymara 177

PARTE III: EL TEXTIL COMO DOCUMENTO SOCIAL

6. REPENSAR LA ICONOGRAFÍA TEXTIL EN LOS ANDES 181

Hacia una iconografía material, procesual y documental del textil 181
Repensar el "estilo" textil 183
La iconografía del textil como objeto tridimensional 184
Precursores del nuevo abordaje hacia la iconografía textil 185
Hacia una nueva terminología del análisis iconográfico del textil 187
La iconografía textil como expresión de las etapas productivas de una sociedad 190
La escala productiva y las unidades de medida del textil 190
Las unidades de composición iconográfica según el tamaño de las prendas 193

Las unidades de composición iconográfica según los procesos en su elaboración 194
Los componentes físicos y técnicos de las formas textiles, y su terminología 197
La composición principal del textil y sus elementos 199
Los diseños textiles por escala 201
Las categorías andinas de la iconografía textil 204
La clasificación de los elementos de la iconografía textil según doña Nicolasa Ayca 204
El concepto propio del valor en el textil y su relación con la iconografía 205
Las gamas de color en la composición y en la iconografía textil 208
Las categorías de motivos en la iconografía textil y sus significados 209
Las técnicas de selección y de conteo por par y por impar, y los motivos textiles resultantes 210
La terminología andina para lo figurativo y lo geométrico 212
Los significados iconográficos y su relación con la estructura y la técnica textil 216
Las unidades mayores de la composición textil y sus significados 217
Modularidad, contornos y caminos textiles 218
La modularidad en los textiles moche 218
Los caminos textiles (*aywira*) 219
Cómo repensar las escenas textiles 219
Recapitulación visual 224

7. LOS MOTIVOS DEL PEINECILLO Y LA DOCUMENTACIÓN DE LA CADENA PRODUCTIVA 227

Los estudios etnográficos sobre el peinecillo hasta la fecha 228
Antecedentes arqueológicos sobre el uso del peinecillo 231
El peinecillo etnográfico visto desde los territorios chileno y peruano 233
Ejemplos etnográficos del uso del peinecillo en el Norte Grande de Chile 233
El uso del peinecillo en el sur del Perú 236
El peinecillo visto desde el *ayllu* Qaqachaka, Bolivia 237
La clasificación del peinecillo en Qaqachaka 238
Las características del *patapata* 238
Las característicasdel *k'uthu* 240
Los orígenes bélicos del *k'uthu* y la emergencia del *k'uthu palla* 241
El *k'uthu palla* y las calaveras o *t'uxlu* 242
Las técnicas de selección y de conteo del peinecillo: simple y complejo, par e impar 242
El *k'uthu* por impar: la siembra, el transplante e injerto de las plantas 246
Las técnicas de contar el *k'uthu* por par 247
Otros tipos de *k'uthu*, según los productos y sus formas de cultivo 248
Sarq'a k'uthu (o *sirq'u k'uthu*) y los flujos del agua 248
Ch'ixch'i k'uthu: el peinecillo jaspeado y el maíz 253
El peinecillo y la documentación de la producción y transformación de los productos agrícolas 253
Ch'uqi k'uthu: el peinecillo de la papa 254
Apill k'uthu: el peinecillo de la oca 254
Sara k'uthu: el peinecillo del maíz 254
Tirij k'uthu: el peinecillo del trigo 254
Jayu k'uthu: el peinecillo de la sal 255
Aycha k'uthu: el peinecillo de la carne 255
La escala de los *k'uthus* y la escala de la producción 259
El peinecillo como parte de lo figurativo y lo geométrico 259
El peinecillo entre los pastores del *ayllu* K'ultha 261
El peinecillo entre los agricultores de Sacaca 262
Algunas generalizaciones finales 263

8. LOS TEXTILES DE LA REGIÓN LACUSTRE: NUEVAS LUCES SOBRE EL "LADO OSCURO" DE LA TEXTILERÍA AYMARA 265

El nexo aymara-Tiwanaku: ¿verdadero o falso? 265
Estudios previos sobre los textiles de la región lacustre 267
Los estudios sobre textiles de la Colonia temprana 269
Los estudios etnográficos de los textiles lacustres 270
Los estudios de Gisbert y otras sobre la región lacustre 273
La arqueología textil de la región lacustre 275
Los orígenes y la expansión de la técnica de conteo por par 275
El uso del peinecillo con color intercalado y con figura en los Valles occidentales: la influencia de Tiwanaku 276
Los diseños de cadenita u ojitos como variantes del peinecillo en la expansión de Tiwanaku 286
El período del Intermedio Tardío en Tarapacá y las cadenitas 286
El período de los Señoríos aymaras en el Altiplano boliviano 289
El período incaico del Horizonte Tardío y los cambios en el peinecillo 289
La historia colonial y republicana de los textiles de la región lacustre 290
Las cadenitas y las poblaciones lacustres 290
Las cadenitas vistas desde la región de Qaqachaka: el *sirq'u k'uthu* 299
El uso del *sirq'u k'uthu* para contener y proteger las cosas 301
Los textiles lacustres y sus orígenes: reflexiones finales 303

9. EL CUERPO TEXTIL Y SUS REDES SOCIALES 305

Abordajes sobre la vestimenta en los Andes 307
La vestimenta más allá de una piel social 310
El camino del aprendizaje para armar el cuerpo textil 313
Cumplir con los deberes en que se tejen las redes sociales 316
El rito del nacimiento 318
El rito de nombrar a la guagua y el primer corte de cabello: la *rutucha* 319
El rito de adquirir la identidad individual: *chululu* 320
El rito de entregar los dones de animales como dote: *tuti* 323
Los dones de ropa en general durante los ritos de paso 324
El rito del matrimonio:la entrega del caito 326
El cuerpo textil 329
El rito de la muerte y los textiles del difunto 320
Ideas y prácticas regionales en torno al cuerpo textil 329
La muerte de don Daniel Espejo 331
El entierro 332
El lavatorio y la redistribución de los bienes del difunto 332
Recordando el pasado lejano 337
Los juegos nocturnos después de la muerte, y la bolsa negra de huesos 341
La entrega de la herencia familiar 345
El baile para el difunto en Carnavales 345
Retorno al *chululu*: el inicio y el final del textil tridimensional 346

Notas 351
Glosario 355
Bibliografía 361
Sitios arqueológicos mencionados en el libro 377
Sitios etnograficos mencionados en el libro 379

FIGURAS

INTRODUCCIÓN

Fig. 0-1. El inicio de la cadena productiva textil.... 29
Fig. 0-2. Textil de doble tela funeraria de la Costa central del Perú (Intermedio Tardío).... 33
Fig. 0-3. Cuadro de las estructuras y técnicas de faz de urdimbre, con los términos en aymara y quechua.... 35
Fig. 0-4. Cuadro de las técnicas simples de faz de urdimbre.... 35
Fig. 0-5. Cuadro de las técnicas avanzadas y complejas de faz de urdimbre.... 35
Fig. 0-6. Tejer con telar en las tierras bajas de Bolivia hoy: el proyecto Salvatierra.... 37
Fig. 0-7. E Toyoda Automatic Loom, Type G, desarrollado en 1924. Exposición en el Museo Toyota en Nagakute-cho, Aichi-gun, Aichi Pref. Japón.... 39
Fig. 0-8. Automóviles Toyota en cuyo chasis se aplicó el conocimiento del bastidor metálico del telar. Museo conmemorativo de la Toyoda Spinning and Weaving Co., en Nagoya, Japón.... 39
Fig. 0-9. Precursor de la computadora: el famoso "decodificador-bombe" de Alan Turing en los años 40, actualmente en el museo de Bletchley Park, Reino Unido.... 40
Fig. 0-10. Elvira Espejo aprende la técnica de escogido con urdimbre pareada, *liyi palla*, con una maestra tejedora de Pitumarca, Perú.... 41
Fig. 0-11 Mapa de los sitios arqueológicos mencionados en el libro.... 44
Fig. 0-12 Mapa general de los sitios etnográficos mencionados en el libro.... 45
Fig. 0-13. Mapa detallado de los sitios etnográficos mencionados en el libro.... 46

CAPÍTULO 1. EL TEXTIL EN SUS ASPECTOS TRIDIMENSIONALES

Fig. 1-1. Vestimenta actual de los shipibo de la selva peruana.... 50
Fig. 1-2. La piel social entre los kayapó de las orillas del río Amazonas en Brasil.... 51
Fig. 1-3. La técnica de amarro por reserva (*qhawata*) con las manchas del felino, en un unco cerrado sin mangas, de estilo Aguada, del Noroeste argentino, del período Formativo Tardío (400-900 d.C.).... 51
Fig. 1-4. Reconstrucción de un textil de Recuay, del sitio de Aukipukio. Los diseños son de una figura bicéfala que se alterna con una figura de felino (con simetría bilateral), con colores complementarios.... 52
Fig. 1-5. La piedra *inti watana* en Machu Picchu como ejemplo de lo "tectónico".... 53
Fig. 1-6. Dibujo de Sawu-3D: motivo de vizcacha con sólo dos capas de urdido (lo simple), en una bolsa-chuspa de estilo Tiwanaku provincial, pero probablemente de los Valles interandinos centrales, ahora de Bolivia.... 55
Fig. 1-7. Dibujo de Sawu-3D: motivo de aves con colas aserradas, con tres capas de urdido (lo complejo), en un fragmento de panel, de la Costa central del Perú, del período Intermedio Tardío.... 55
Fig. 1-8. La introducción del color en las moléculas de los hilos.... 58
Fig. 1-9 Doña Nicolasa Ayca enseña a su hija Silvia.... 61

CAPÍTULO 2. LOS INSTRUMENTOS DEL TEXTIL: DEL ESQUILADO AL TEÑIDO

Fig. 2-1. Tejedora cortando la fibra de un cuero con cuchillo, en el proyecto Infotambo, en la comunidad de Qaqachaka (Oruro, Bolivia).... 67
Fig. 2-2. Instrumento sujetador de vellón en uso durante el hilado, en un dibujo de Guamán Poma de Ayala (*ca.* 1615).... 68
Fig. 2-3. Selección de ruecas etnográficas según el tamaño para hilar y torcelar. Izquierda: pequeño; Centro: intermedio; Derecha: grande.... 69

Fig. 2-4. Torteras arqueológicas de cerámica, de forma redondeada, de Tiwanaku del Horizonte Medio (400-1000 d.C.), que hace girar desde abajo y que se usa sobre todo para fibra de algodón 70
Fig. 2-5. Torteras arqueológicas de madera, de forma plana y alargada, de sitios en la región de San Pedro de Atacama..... 71
Fig. 2-6. Torteras arqueológicas de piedra de forma plana para la fibra de camélidos, de Tiwanaku del Horizonte Medio (400-1000 d.C.)..... 71
Fig. 2-7. Torteras etnográficas de madera de forma plana para fibra de camélido. Izquierda: tortera pequeña; Centro: tortera mediana; Derecha: tortera grande..... 71
Fig. 2-8. Ruecas etnográficas en general para torcelar..... 73
Fig. 2-9. Bobinas del aparato de una hilandera mecánica industrial en un taller en la ciudad de El Alto de La Paz. 74
Fig. 2-10. Caito de dos cabos en colores distintos, *pä millaya* 75
Fig. 2-11. Caito de cinco cabos en colores distintos, *pisqa millaya*..... 75
Fig. 2-12. Conjunto etnográfico de los huesos de la rótula o taba llamados *qanchi* que se usa para ovillar, en una ceremonia en el pueblo de Qaqachaka (Oruro, Bolivia) 76
Fig. 2-13. Centro: piedra arqueológica pequeña, de forma redondeada, probablemente para ovillar el hilo. De Tiwanaku en el Horizonte Medio (400-1000 d.C.).....77
Fig. 2-14. Piedra pequeña etnográfica para ovillar el hilo, de Qaqachaka (Oruro, Bolivia)..... 77
Fig. 2-15 Moledera de piedra de forma cóncava, con un fragmento de hematites roja, del valle de Camarones, posiblemente del período Intermedio Tardío. 81
Fig. 2-16. Moledera de piedra para moler cochinilla, en el proyecto Infotambo, Qaqachaka (Oruro, Bolivia)..... 81
Fig. 2-17. Olla de metal actual para el proceso de tinción, en el proyecto Infotambo, en el pueblo de Challapata (Oruro, Bolivia).....82

CAPÍTULO 3. EL TELAR Y SUS INSTRUMENTOS: DEL URDIDO AL ACABADO

Fig. 3-1. Urdidor arqueológico de hueso de Tiwanaku, período Horizonte Medio (400-1000 d.C.).....83
Fig. 3-2. El uso de platos de cerámica y el *arakan* en el proceso del jalado (*sik'iy* en quechua) en una comunidad de Cochabamba (Bolivia). 85
Fig. 3-3. Un *arakaran* que se usa en el proceso del jalado (*sik'iy* en quechua) en una comunidad de Cochabamba (Bolivia).....85
Fig. 3-4. El instrumento del *tinisilla* en el proceso de medición del hilo después de jalarlo, en una comunidad de Cochabamba (Bolivia) 86
Fig. 3-5. El uso del *tinisilla* en el proceso de medición de la longitud del hilo después de jalarlo, en una comunidad de Cochabamba (Bolivia).....86
Fig. 3-6. Jarra de cerámica de bruñido negro, Museo del sitio de Pachacámac. Detalle con escena de tres personas (un hombre que dirige y dos mujeres sentadas) con un telar vertical 87
Fig. 3-7. Derecha: Telar de cintura para tapiz en un dibujo de Guamán Poma de Ayala (*ca.* 1615), con varias espadas de forma plana con puntas en ambos extremos (*ruki*).....88
Fig. 3-8. Abajo: Telar de cintura para tapiz en otro dibujo de Guamán Poma de Ayala (*ca.* 1615), con el uso de dos espadas de forma plana con puntas en ambos extremos (*ruki*)..... 88
Fig. 3-9. Derecha: Telar vertical para tapiz en un dibujo de Guamán Poma de Ayala (*ca.* 1615).....88
Fig. 3-10. Telar de palo (*tirins lawa*) para trabajar las trencillas con la técnica de urdimbre cruzada con 1 trama (elaborado por Elvira Espejo)..... 89
Fig. 3-11. Telar horizontal con el urdido armado para elaborar un ahuayo 90
Fig. 3-12. Una tejedora con su juego de implementos de elaboración del textil; proyecto Infotambo, Qaqachaka (Oruro, Bolivia)..... 90
Fig. 3-13. Un juego de instrumentos de elaboración textil en la feria de la 16 de Julio de El Alto de La Paz .. 91
Fig. 3-14. Una tejedora arma un telar horizontal con estacas de madera, proyecto Infotambo, Qaqachaka (Oruro, Bolivia)..... 92

Fig. 3-15. Una tejedora arma un telar horizontal con estacas de metal, proyecto Infotambo, Qaqachaka (Oruro, Bolivia 92
Fig. 3-16. Telar mecánico en un taller de El Alto de La Paz 92
Fig. 3-17. Conjunto de soguillas para sujetar el telar. Qaqachaka (Oruro, Bolivia) 93
Fig. 3-18. Soguilla para sujetar la estaca de una esquina de un telar horizontal, con un ahuayo en elaboración 93
Fig. 3-19. El conjunto de palos travesaños del telar horizontal 94
Fig. 3-20. Telar con un textil en elaboración que demuestra el conjunto de lizos correspondiente 94
Fig. 3-21. Textil estrecho de tipo huato en elaboración con el hilo sostenedor 96
Fig. 3-22. Conjunto etnográfico de los seleccionadores y separadores de la urdimbre llamados *jaynu*, en madera y metal 96
Fig. 3-23. Detalle de un conjunto etnográfico de seleccionadores y separadores, llamados *jaynu*, de los hilos de color de la urdimbre 96
Fig. 3-24. El prensador del textil, llamado *wich'uñ wich'uña* 98
Fig. 3-25. Los seleccionadores arqueológicos de hueso llamados *pallañ wich'uña,* de Tiwanaku del Horizonte Medio (400-1000 d.C 99
Fig. 3-26. Los seleccionadores etnográficos de hueso llamados *pallañ wich'uña* 99
Fig. 3-27. Los separadores de urdimbre llamados *qhachikañ wich'uña* 100
Fig. 3-28. Conjunto de prensador, separador y seleccionador de distintos tipos de *wich'uña*. De arriba a abajo: prensador (*wich'uña wich'uña*), separador *(qhachikañ wich'uña)* y seleccionador (*pallañ wich'uña)* 101
Fig. 3-29. El uso de conchas marinas como separadores de capas de urdimbre en el pueblo de Chipaya 102
Fig. 3-30. Canalizadores (*kanaltaña* en aymara) para envolver el hilo de trama antes de pasarlo con la lanzadera 103
Fig. 3-31. Lanzadera contemporánea de madera armada con el caito para la trama 104
Fig. 3-32. Prensadores de doña Nicolasa Ayka, Qaqachaka (Oruro, Bolivia). Arriba: de forma recta para faz de trama; Abajo: de forma ovalada para faz de urdimbre 105
Fig. 3-33. Espada de forma plana (*ruki*) en uso en el pueblo de Chawaytiri, Cusco 105
Fig. 3-34. *Tupu* actual elaborado de caito grueso, para medir una prenda determinada en el telar 106
Fig. 3-35. Selección etnográfica de agujas o *yawri* de metal 107
Fig. 3-36. Selección de instrumentos probablemente para un tipo de croché, elaborados de incisivos de camélidos, de Tiwanaku, período Horizonte Medio (400-1000 d.C.) 108
Fig. 3-37. Bolsa de totora de tipo *tapichu*, que contiene una banda escalonada, posiblemente para medir la anchura de hilos en las bandas de diseño, de la Necrópolis de Ancón 109
Fig. 3-38. Bolsa de algodón y cesta arqueológica para los instrumentos del tejido, de la Necrópolis de Ancón 110
Fig. 3-39. Cesta arqueológica para los instrumentos de tejer, de la Costa de Arica. La cesta contiene siete piezas de vellón de camélido en blanco, algunas pintadas con pigmento rojo, un hueso de ave grabado y una tortera de piedra 110
Fig. 3-40. Cesta moderna para los instrumentos de tejer 111

CAPÍTULO 4. LOS INSTRUMENTOS DE PLANIFICACIÓN DE DISEÑOS Y COMPOSICIÓN

Fig. 4-1. *Salta waraña* contemporánea de la región de los jalq'a, en los Valles interandinos centrales de Bolivia, estilo Yampara Este 116
Fig. 4-2. Otra *salta waraña* contemporánea de la región de los jalq'a, en los Valles interandinos centrales de Bolivia, estilo Yampara Este 116
Fig. 4-3. *Salta waraña* contemporánea elaborada en una serie de palillos 117
Fig. 4-4. *Musa waraña* en uso actualmente en el proyecto Infotambo-Challapata 118
Fig. 4-5. *Musa waraña* contemporánea que consiste en un palo envuelto con hilos de color que provee un modelo para construir la mitad de un ahuayo 121
Fig. 4-6. Correspondencia de una *musa waraña* de múltiples palos con la mitad de un ahuayo 121
Fig. 4-7. Representación esquemática de un *khipu* femenino 122

Fig. 4-8. Detalle de los hilos bicolores en azul y café que se usan para crear el efecto jaspeado (*ch'imi*) en la *pampa* de una *huayllasa* republicana de la región lacustre de Bolivia..... 127
Fig. 4-9 Ahuayo contemporáneo de *ayllu* Qaqachaka, elaborado por Elvira Espejo 128
Fig. 4-10. Doña Eliva Villacruz Vinueza, de Quero (provincia Tungurahua, Ecuador), una especialista en las combinaciones de color con algunos de sus modelos o *waraña*.....131
Fig. 4-11. Posible *salta waraña.* Procedencia probable: Chancay, Costa central del Perú, del período Intermedio Tardío (1000-1400 d.C.).....133
Fig. 4-12. Posible *musa waraña* de un solo palo, procedencia desconocida.....134
Fig. 4-13. Posible *musa waraña* de 6 palos a modo de zampoña, con hilos de torsión S2Z de colores negro, blanco, rojo, amarillo y verde; procedencia desconocida 134
Fig. 4-14. Dos *musa warañas* con forma de zampoña, cada una con una aguja e instrumento de urdido conectados; procedencia desconocida. 135
Fig. 4-15. Una peluca funeraria con gorro blanco y trenzas de cabello humano, envueltas en hilos, que data del Horizonte Medio (600-1000 d.C.), en el estilo Nasca-Wari, de la Costa central o Costa sur del Perú..... 136
Fig. 4-16. Fardo con palos envueltos en hilos de color, de la Necrópolis de Ancón.....141
Fig. 4-17. Vista lateral (izquierda) y posterior (derecha) de un fardo de la Necrópolis de Ancón.....141
Fig. 4-18. "Instrumentos de tejer imitatorios" sin hilos envueltos, sólo con palos de madera y lo que parece ser un copo de algodón crudo adjuntados en un extremo, también de madera, hallados con la momia de un niño.....142
Fig. 4-19. Utensilio textil de palos de madera de sección ovalada "envueltos con hilos de muchos colores, y conectado a un extremo con una tira de tela…"..... 142
Fig. 4-20. Utensilio textil compuesto por tablillas envuletas con hilos de color y una parrilla de palillos de chonta espaciados de forma regular, como en un peine para cardar 143
Fig. 4-21. El extremo de una *musa waraña* con napa en algodón blanco en un extremo, de la Costa central del Perú 143
Fig. 4-22. *Musa waraña* compleja del Musée des Jacobins (colección Lions), Auch (Toulouse), Francia, que posiblemente formaba parte integral de una cesta de instrumentos..... 144
Fig. 4-23. *Musa waraña* organizada en listas de rojo, negro y blanco, de la Costa central del Perú.....145
Fig. 4-24. Patrón de composición de una manta con listas anchas generado por la *musa waraña* de la figura 4-23.....145
Fig. 4-25. Atado de *warañas* de varios diseños, de la Costa central del Perú.....146
Fig. 4-26. Posible composición de una manta con varias listas, generada por una de las *musa warañas* en el atado de la figura 4-25.....146

CAPÍTULO 5. LA *K'ISA* INTRUSA: PUGNAS BOLIVIANAS SOBRE EL COLOR Y SUS SIGNIFICADOS SOCIALES

Fig. 5-1. *K'isas* en el diseño de un poncho de Tarabuco, en el Museo de las Américas, San Juan, Puerto Rico.....152
Fig. 5-2. *K'isa* en un textil de Tarabuco (Bolivia), de los Valles interandinos centrales de Bolivia, en el estilo Yampara centro.....155
Fig. 5-3. Detalle de faja (datada en 1938) con los inicios de la *k'isa*, de la región lacustre de Bolivia.....156
Fig. 5-4. Frazada tejida a mano (*chusi*) en los años 1940 por Fermina Moya Mamani, de Compi, en la región lacustre boliviana, con el uso de tintes de anilina.....157
Fig. 5-5. Patrones textiles regionales de color en el pasado lejano Arriba: Detalle de una faja-bolsa del interior de Arica (Azapa 6), del estilo Tradición Tierras altas-Tiwanaku, del período Medio (400-900 d.C.). Abajo: Detalle de una banda (con urdimbre transpuesta) en una bolsa-chuspa del interior de Arica, del estilo Tradición Tierras altas-Tiwanaku provincial, del Intermedio Tardío (900-1420 d.C.).....158
Fig. 5-6. Telar mecánico en un taller de El Alto, La Paz.....161
Fig. 5-7. Detalles de telas industriales con *k'isas* en listas (arriba) y luego con figuras (abajo), producidas en la ciudad de La Paz. 162

Fig. 5-8. Incuña con *k'isas* integradas en la estética regional de tintes naturales (Livichuco, años 1990), con detalle de la *k'isa* abajo....163
Fig. 5-9. El uso de la *k'isa* en la fiesta aymara (condeños en Qaqachaka para Carnavales 2012), con detalle de la *k'isa* abajo....164
Fig. 5-10. Illimani (2013), por Mamani Mamani (pastel y óleo)....167
Fig. 5-11. El estilo indígena con *k'isa* e imágenes del pasado andino. "*Iki aptaña*" por Aymar Yuthawi (acrílico sintético sobre tela 3.30 x 2.90 cm) 168
Fig. 5-12. Atuendos con *k'isas* de los sacerdotes aymaras, en la ceremonia del Año Nuevo aymara, 2011 169
Fig. 5-13. El triángulo de los colores primarios y secundarios en los Andes....170
Fig. 5-14. Prisma con la refracción de la luz 173
Fig. 5-15. El sistema Munsell de colores....175
Fig. 5-16. Venta de lana acrílica en la feria de Sacaca, Cochabamba, en 2010.... 175
Fig. 5-17. Artesonado del templo de Madurai (India), restaurado con un patrón industrial de degradeo de color muy parecida a la *k'isa* de los Andes.... 176
Fig. 5-18. La venta de lana acrílica de México en los patrones de color de tintes industriales 176

CAPÍTULO 6. REPENSAR LA ICONOGRAFÍA TEXTIL EN LOS ANDES

Fig. 6-1. El método de Golte para analizar la iconografía moche, tomando en cuenta la organización cosmogónica de las cosas materiales. Arriba: Dibujo en plano (*roll-out*) de uno de los "temas de entierro" según Donna McClelland (Donnan y McClelland 1999: 143). Abajo: esquema de la utilización de los espacios de la superficie de una botella con asa astribo....185
Fig. 6-2. Las figuras de cabeza de serpiente en los lugares donde se cruzan los hilos, en el análisis de Frame de la iconografía de los textiles *sprang* de la Costa central del Perú.... 187
Fig. 6-3. La unidad mínima del diseño según la tejedora, en un diseño común en los textiles arqueológicos de la Costa de Arica. Arriba: Las unidades que se debe tomar en cuenta. Abajo: Eemplo de volutas en zigzag....195
Fig. 6-4. El sistema de *Gestalt* andino, sin figura ni fondo.... 196
Fig. 6-5. Bolsa del período Intermedio Tardío en el estilo Chimú-Inka, de la Costa central del Perú. Arriba: Las imágenes convencionales de los dos lados de la bolsa. Abajo: Las imágenes orientadas según la perspectiva de una tejedora para el anásis iconográfico de los 5 segmentos....197
Fig. 6-6. Estilo de ahuayo según la composición de las partes. Arriba. Izquierda: el estilo de *marimachu*; Derecha: el estilo convencional de un solo corazón (*mä chuymani*); Abajo: el estilo de doble corazón (*pä chuymani*)....199
Fig. 6-7. Ejemplo del patrón de *willinta* ("derramada") en bandas angostas que flanquean la banda mayor de un ahuayo contemporáneo de *ayllu* Laymi (Norte de Potosí, Bolivia)..... 203
Fig. 6-8. Rellenado de espacios en la iconografía jalq'a, con un zigzag en el interior del zoomorfo, y semillas y crías en los intersticios externos, en una tapete doméstico de estilo jalq'a.....204
Fig. 6-9. Comparación entre motivos figurativos (a la derecha, en técnica de escogido con conteo de 2|2, en par), y motivos geométricos (a la izquierda, en técnica de escogido con conteo de 2|1, en impar) 211
Fig. 6-10. Modelo conceptual de la organización iconográfica de motivos: lo figurativo y lo geométrico.....213
Fig. 6-11. Modelo conceptual de la organización iconográfica de motivos: terminología andina para lo figurativo y lo geométrico 214
Fig. 6-12. El escudo de armas de la República de Bolivia en el textil....221
Fig. 6-13. Derecha: Detalle del descuartizamiento de Túpac Amaru II, con caballos y aves, en un textil contemporáneo de Choquecancha, Perú....222
Fig. 6-14 Abajo: Motivo de helicóptero en una faja de doble tela de Qaqachaka, para recordar la Guerra de los *ayllus* del año 2000....222

CAPÍTULO 7. LOS MOTIVOS DEL PEINECILLO Y LA DOCUMENTACIÓN DE LA CADENA PRODUCTIVA

Fig. 7-1. Bolsa con peinecillo con líneas horizontales en una bolsa-chuspa de Tarapacá.....234
Fig. 7-2. Bolsa con peinecillo en que los colores están intercalados.....235
Fig. 7-3. Detalle del peinecillo con color en fila en un poncho de la región de Valparaíso, Chile.....235
Fig. 7-4. Detalle del peinecillo con color en fila y con figura, que se llama "labor de manta", en un poncho de la región Mapuche, en Chile.....235
Fig. 7-5. Elaboración de peinecillo con color en fila.....237
Fig. 7-6. Detalle de maqueta de peinecillo con color por fila: *patapata*.....239
Fig. 7-7. Detalle de maqueta de peinecillo con color por fila y con figura: *patapata palla*.....239
Fig. 7-8. Detalle de maqueta de peinecillo con color intercalado simple: *ina k'uthu* 241
Fig. 7-9. Detalle de maqueta de peinecillo con color intercalado complejo: *apsu k'uthu*..... 241
Fig. 7-10. Detalle del peinecillo con color intercalado y con figura (*k'uthu palla*) con motivo de "calavera" (*t'uxlu*), del *ayllu* Qaqachaka (Oruro, Bolivia).....243
Fig. 7-11. El diseño de "calavera" (*t'uxlu*) en una lliclla de Challa-Tapacarí, Cochabamba, Bolivia, en peinecillo con color intercalado y con figura (*k'uthu palla*)..... 243
Fig. 7-12. El diseño de "calavera" (*t'uxlu*) en una bolsa-chuspa contemporánea del Norte de Chile.....244
Fig. 7-12. Túnica del guerrero inca con patrón de ajedrezado.....244
Fig. 7-14. Detalle de maqueta de peinecillo en damero con figura, con conteo por impar (*k'uthu palla*).....246
Fig. 7-15. Detalle del peinecillo en damero con figura, con conteo por par (*paris k'uthu*).....249
Fig. 7-16. Maqueta de peinecillo con color intercalado, flanqueado por listas angostas, con conteo por par (*sirq'u k'uthu*). 250
Fig. 7-17. Maqueta con variantes oscuras y claras de listas angostas (*sirq'u*): la oscura es *chhuwa sirq'u* (aym.) y la clara es *qhana sirq'u* (aym.).....250
Fig. 7-18. Maqueta de listas angostas solas (*sirq'a k'uthu*) de tipo uru-chipaya.....251
Fig. 7-19. Autoridades uru-chipayas vestidos en la túnica llamada *ira*, con técnica de *sirq'u k'uthu*..... 251
Fig. 7-20. Maqueta de la técnica de peinecillo con color intercalado y jaspeado (*ch'ixch'i k'uthu*).....252
Fig. 7-21. Ejemplo de *ch'ixch'i k'uthu* en el eje central de una bolsa-chuspa de la región lacustre, estilo Lupaqa (Acora, Perú), de posible filiación cultural uru-chipaya, del período Republicano Tardío (posiblemente 1920-1960).....252
Fig. 7-22. Fragmento, probablemente de una bolsa agropastoril, de los Valles interandinos centrales de Bolivia, en el estilo Mojocoya del Horizonte Medio (400-1000 d.C.), urdido a 2, con un conteo en el peinecillo por impar de 3 | 2. La transformación de café a blanco posiblemente se relacione con el maíz.....255

CAPÍTULO 8. LOS TEXTILES DE LA REGIÓN LACUSTRE: NUEVAS LUCES SOBRE EL "LADO OSCURO" DE LA TEXTILERÍA AYMARA

Fig. 8-1. Ahuayo contemporáneo de la región lacustre, de estilo Lupaqa (Chucuito, Perú).....271
Fig. 8-2. Ahuayo contemporáneo de la región lacustre, de estilo Puno (Plateria, Perú).....271
Fig. 8-3. Poncho contemporáneo de la región lacustre, Bolivia, estilo Omasuyos..... 272
Fig. 8-4. Detalle de faja de estilo Huancané; los motivos de ave contienen a otra ave en su interior 272
Fig. 8-5. Detalle de una pieza urdida a 4, con técnica de reescogido con conteo por par, en 2 | 2, de la Costa central del Perú (Chancay) del período Intermedio Tardío. 277
Fig. 8-6. Detalle de una faja de estilo Tiwanaku con iconografía de vizcachas y guerreros..... 278
Fig. 8-7. Dibujo en Sawu-3D del motivo en la faja de la figura anterior del guerrero. Éste lleva en una mano un perro y cabeza trofeo (con un ave volando arriba) y en la otra un arco; las flechas se guardan en el carcaj-cabezal. 278
Fig. 8-8. Detalle de una bolsa-chuspa con influencia de Tiwanaku, con iconografía de vizcachas en técnica de escogido con conteo por par, 2 | 2 (*pebble weave*). 279
Fig. 8-9. Un extremo de una faja-bolsa con influencia de Tiwanaku, con peinecillo con color intercalado y con figura. 280

Fig. 8-10. Detalle de una faja-bolsa con influencia de Tiwanaku, con peinecillo con color intercalado y con figura. 280
Fig. 8-11. Un extremo de una faja-bolsa con influencia de Tiwanaku, Tiwanaku con técnica de escogido, con conteo por par, 2|2 (*pebble weave*) 281
Fig. 8-12. Izquierda: Detalle de una bolsa del período Medio (400-900 d.C.), de posible filiación cultural Cabuza, con peinecillo con color intercalado y con figura de conteo por par 281
Fig. 8-13. Derecha: Detalle de bolsa del período Medio (400-900 d.C.), de posible filiación cultural Cabuza, con peinecillo con color intercalado y con figura ("en bloques"), con conteo por par..... 281
Fig. 8-14. Bolsa del período Medio (400-900 d.C.), de filiación Maytas-Chiribaya, con peinecillo con color en fila y con figura ("en bloques") en la banda del eje central..... 282
Fig. 8-15. Fragmento detextil del Horizonte Medio (600-900/1000 d.C.), de procedencia desconocida, con peinecillo con color intercalado y con figura 282
Fig. 8-16. Fragmento de bolsa del Intermedio Tardío (1000-1400 d.C.), de procedencia desconocida, con peinecillo con color intercalado y con figura 283
Fig. 8-17. Izquierda: Extremo de una faja del Horizonte Medio (400-1000 d.C.) de filiación cultural Mojocoya tardío, con peinecillo con color intercalado y con figura..... 283
Fig. 8-18. Derecha: Detalle de una faja del Horizonte Medio (400-1000 d.C.) de filiación cultural Mojocoya tardío, con peinecillo con color intercalado y con figura..... 283
Fig. 8-19. Bolsa del Horizonte Medio (400-1000 d.C.) de filiación cultural Mojocoya..... tardío, con cadenitas en la bolsa y urdimbre transpuesta en el tirante 284
Fig. 8-20. Detalle de una incuña del período Medio (400-900 d.C.), de filiación cultural Maytas-Chiribaya, con bandas de peinecillo en cadenitas 287
Fig. 8-21. Incuña de la Costa de Arica, del período de Desarrollos Regionales-Intermedio Tardío (900-1420 d.C.), en el estilo San Miguel Tardío-Pocoma, con peinecillo..... 287
Fig. 8-22. Bolsa-chuspa del Horizonte Tardío (1400-1535 d.C.), de estilo Inka provincial, con técnica de peinecillo con color intercalado y con figura, posiblemente de la Costa sur del Perú 288
Fig. 8-23. Bolsa-chuspa del Horizonte Tardío (1400-1535 d.C.), posiblemente de la Sierra central del Perú, de estilo Inka provincial, con técnica de peinecillo con color intercalado y con figura 288
Fig. 8-24. Detalle de una manta colonial de la región lacustre del lago Titicaca, de estilo Pacajes norte, con uso del peinecillo con color intercalado y con figura 291
Fig. 8-25. Detalle de un ahuayo de la región del lago Titicaca, estilo Omasuyos, con uso del peinecillo con color intercalado y con figura, del período Republicano Tardío (1900-actualidad)..... 291
Fig. 8-26. Detalle de un ahuayo de la región del lago Titicaca, estilo Omasuyos, con uso del peinecillo con color intercalado y con figura, del período Republicano Tardío (inicio del siglo XX) 292
Fig. 8-27. Detalle de un ahuayo del estilo Pacajes norte (Achiri-Pacajes), con uso del peinecillo con color intercalado y con figura, del período Republicano Temprano (1825-1900) 292
Fig. 8-28. Detalle de una incuña ceremonial con peinecillo en cadenitas, de la región lacustre del Perú, estilo Puno (Laraqueri, Perú), del período Republicano Tardío (posiblemente 1900-1920) ... 296
Fig. 8-29. Detalle de una incuña con peinecillo en cadenitas de la región lacustre de Puno, estilo Lupaqa (Acora, Perú), del período Republicano Tardío (posiblemente 1920-1950)..... 296
Fig. 8-30. Bolsa-chuspa con peinecillo en cadenitas, estilo Puno (Perú), del período Republicano Tardío (1900 - actualidad) 296
Fig. 8-31. Detalle de un ahuayo con peinecillo en cadenitas, estilo Puno (Perú), del período Republicano Tardío (1900 - actualidad)..... 297
Fig. 8-32. Bolsa-chuspa con peinecillo en cadenitas, de Oruro, Bolivia, de posible filiación cultural uru-chipaya, período Republicano Tardío (1900 - actualidad, posiblemente de la década de 1960) 298

CAPÍTULO 9. EL CUERPO TEXTIL Y SUS REDES SOCIALES

Fig. 9-1. Cambios identitarios en la vestimenta entre el campo y la ciudad..... 306
Fig. 9-2. Dibujo de dos personas usando prendas con imágenes de caitos torcidos y entrelazados en los bordes, para demostrar cómo las estructuras de los textiles podrían haber girado en torno al cuerpo..... 307

Fig. 9-3. Algunos *malangan* de Melanesia expuestos como objetos de arte 311
Fig. 9-4. La herencia de los colores individuales del linaje en el rito del *chululu* 321
Fig. 9-5. La mujer de la familia dirige cómo se debe marcar las orejas de los animales 323
Fig. 9-6. Una novia en Qaqachaka lleva dones de billetes en su sombrero y el novio dones de madejas 327
Fig. 9-7. Se prepara la llama que acompañará al difunto en su viaje al otro mundo 330
Fig. 9-8. Los bienes textiles del difunto 333
Fig. 9-9. Los hombres trabajando en el acabado de las bolsas-sobre 333
Fig. 9-10. Los platos de la comida que debía ponerse en las bolsas-sobre 334
Fig. 9-11. Las bolsas-sobre modernas ya preparadas y llenadas de comida 334
Fig. 9-12. El lavatorio de los bienes del difunto 336
Fig. 9-13. Ejemplos de los llamados “estandartes” o “tabletas funerarias” hallados con los entierros en la Necrópolis de Ancón, del Horizonte Medio 339
Fig. 9-14. Bolsa-sobre elaborada en doble tela funeraria de algodón, de la Necrópolis de Ancón 339
Fig. 9-15. El juego de la *taptana* (el objeto de madera en primer plano a la izquierda) que se juega en la fiesta de Todos Santos 340
Fig. 9-16. Los huesos con que se juega al *qanchis* en la fiesta de Todos Santos en el mismo año después de la muerte 340
Fig. 9-17. El *tumpulu* para el difunto en la fiesta de Todos Santos 343
Fig. 9-18. Una tropa de músicos tocando pinquillos 343
Fig. 9-19. La cruz en honor del difunto, ya como guerrero, llamada *Tata pachaqa* 344
Fig. 9-20. El baile de los yernos (*tullqas*) para el difunto en Carnavales después de la muerte 344

MUSEOS MENCIONADOS EN EL LIBRO

Casa del Corregidor, Puno, Perú
Centro de Textiles Tradicionales de Cuzco (CTTC), Cusco, Perú
Colección ILCA, La Paz, Bolivia
Colección privada de Sophie Desrosiers, París, Francia
Musée des Jacobins (colección Lions), Auch (Toulouse), Francia
Museo Antropológico (MAN), Universidad Real Mayor y Pontificia de San Francisco Xavier, Sucre, Bolivia
Museo Arqueológico de Ancash, Huaraz, Perú
Museo Arqueológico R.P. Gustavo le Paige (Instituto de Investigaciones Arqueológicas-IIAM), San Pedro de Atacama, Chile
Museo Arqueológico y Antropológico de San Miguel de Azapa (MASMA), Universidad de Tarapacá, Arica, Chile
Museo Británico, Londres, Reino Unido
Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP), Santiago de Chile, Chile
Museo Civici, Módena, Italia
Museo Conmemorativa del la Toyoda Spinning and Weaving Co., Nagoya, Japón
Museo de Arte Indígena (ASUR), Sucre, Bolivia
Museo de Antropología, Berlín, Alemania
Museo de Artes Visuales (MAVI), Santiago, Chile
Museo de la Casa de Moneda, Potosí, Bolivia
Museo de las Américas, San Juan, Puerto Rico
Museo de Textiles Andinos Bolivianos, La Paz, Bolivia
Museo e Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico (INIAM), Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, Bolivia
Museo Maiman, Herzliya, Israel
Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ), La Paz, Bolivia
Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), La Paz, Bolivia
Museo Toyota, Nagakute-cho, Auchi-gun, Aichi pref., Japón
Textile Museum, Washington, DC, EE UU
University Museum, Oxford, Reino Unido
Victoria and Albert Museum (V&A), Londres, Reino Unido

ABREVIATURAS USADAS EN EL TEXTO

AHRC	Arts and Humanities Research Council del Reino Unido
APSU	Artesanías Para Seguir Unidos, Qaqachaka
APTANAQ	Asociación de Productores de Tejidos Naturales de Qaqachaka
CEP	Centro d'Estudis Precolombins, Universidad de Barcelona, España
CILAVS	Centre for Iberian and Latin American Studies, Birkbeck, Universidad de Londres
CTTC	Centro de Textiles Tradicionales de Cusco, Cusco, Perú
EHRSS	École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, Francia
IAF	Interamerican Foundation, Washington, DC, EE UU
IIAA	Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), La Paz, Bolivia
ILCA	Instituto de Lengua y Cultura Aymara, La Paz, Bolivia
ONG	Organización no-gubernamental

RECONOCIMIENTOS



La escritura del presente libro ha sido posible gracias a una beca de investigación concedida por el Arts and Humanities Research Council (AHRC) del Reino Unido para el proyecto "Comunidades de práctica textil" ("Weaving communities of practice" N° AH/G012180/1). Aquel proyecto nos permitió trabajar durante tres años con textiles de la región andina, tanto en ejemplos arqueológicos como históricos y etnográficos. En la ejecución del proyecto, contamos también con el apoyo institucional del Centre for Iberian and Latin American Visual Studies (CILAVS), en Birkbeck, Universidad de Londres, por el cual agradecemos a sus directoras Luciana Martins y Carmen Fracchia.

En el equipo de Birkbeck, compartimos una parte de la investigación iconográfica con Miriam de Diego, y publicamos algunos ensayos con ella (véase en la Bibliografía). Georges Gyory nos ayudó con la imágen textil en la pág. 221. Immanuel Normann compartió con Efraín Yujra y Denise Y. Arnold algunas herramientas para facilitar el modelado ontológico del dominio textil, por las cuales le damos gracias.

Como parte del mismo proyecto, trabajamos con varios museos en América Latina y en el Reino Unido, a cuyos responsables y equipos queremos agradecer. En Bolivia, damos gracias a la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, y especialmente a María Luisa Soux, por habernos proporcionado la autorización para trabajar en los museos del país. Gracias a ella pudimos trabajar con la colección textil del Museo de Etnografía y Folklore (MUSEF) de La Paz, y agradecemos asimismo a su personal, en especial al exDirector Ramiro Molina, y a los curadores Freddy Taboada, Freddy Maidana y Varinia Oros. En el Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ), La Paz, agradecemos a sus exDirectores Pablo Rendón y Jimena Portugal, y a Jenny Martínez y el Director actual Julio Ballivián, también a Katusjka Zuazo por el apoyo que nos ha brindado con las colecciones. En ASUR (Museo Arte Indígena), de Sucre, agradecemos a su Directora Verónica Cereceda. En el Museo Antropológico (MAN), Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier, Sucre, agrademos a su Director, Edmundo Salinas, y a Patricia Murillo. En el Museo de la Casa de Moneda, en Potosí, agradecemos a su Director, el Ing. Rubén Ruiz, y a José Luis Cruz y Sheila Beltrán. En el Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico (INIAM), Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, agradecemos a su exDirectora María de los Ángeles Muñoz y al Director actual Walter Sánchez. En el Museo de Textiles Andinos Bolivianos, agradecemos a su Director Waldo Jordán.

En Chile, en el Museo San Miguel de Azapa, Universidad de Tarapacá, Arica, agradecemos a Liliana Ulloa y Julia Córdova, y a Gustavo Espinoza y Teresa Cañipa por su apoyo con las colecciones. En el Museo R. P. Gustavo Le Paige (Instituto de Investigaciones Arqueológicas - IIAM), San Pedro de Atacama, agradecemos a su

Director Mark Hubbe, así como a Arturo Torres y Jimena Cruz. Gracias en especial a Carolina Agüero.

En Perú, en el Centro de Textiles Tradicionales de Cusco (CTTC), agradecemos a su Directora, Nilda Callañawpa, y en el Museo de la Casa del Corregidor de Puno, agradecemos a su Directora, Ana María Pino Jordán.

En el Reino Unido, en el Museo Británico de Londres, agradecemos a Kirsten Halliday, Colin McEwan y Tanya Szjraber, y especialmente a Helen Wolfe, Directora de la Colección Textil, entre muchos otros. En el Victoria and Albert Museum, Londres, agradecemos a Lesley Miller, Curadora Principal de Textiles, Muebles y Moda, así como a la curadora Stephanie Woods.

En los años previos al proyecto del AHRC, pudimos iniciar nuestras investigaciones en el textil andino como parte del proyecto "Infotambo-Challapata" auspiciado por la Fundación Interamericana (IAF) de los EE UU, institución a la que agradecemos por su apoyo en las personas de Kevin "Benito" Healy, Rita Murillo de Enlaces, y Freddy Mercado.

En aquel proyecto, comenzamos a trabajar con las tejedoras de dos asociaciones de productores textiles, de Apsu ("Artesanías Para Seguir Unidos") y Aptanaq ("Asociación de Productores de Tejidos Naturales de Qaqachaka") ambas en el *ayllu* Qaqachaka. Mucha información en el presente libro viene de doña Nicolasa Ayca, la madre de Elvira Espejo, cuyo interés en los temas que estuvimos elaborando la convirtió en una etnógrafa en su propia comunidad. Doña Nicolasa maneja una tienda, y también es miembro activo de la asociación de tejedoras Aptanaq. Entonces, cuando ella estaba hilando o trabajando el textil en su tienda, y otras mujeres la visitaban, ésta se volvía un centro de debate y reflexión sobre los temas en elaboración. Damos gracias a todas ellas por sus contribuciones al libro, así como a doña Lidia Espejo, y a las tejedoras ya fallecidas con quienes trabajamos en décadas pasadas.

Por habernos compartido sus amplios conocimientos del textil, agradecemos a las siguientes tejedoras: a doña Antonia Melo Rojo de Pitumarca (Cusco), Perú, por su ayuda con el entendimiento de la técnica de *liyi palla*, y a su hija Yanet Melo Rojo por habernos recibido en Cusco. Gracias a doña Eulogia Ramírez y a su hermana Luisa, de la comunidad Chungara, y a Virgina Tancara, de la comunidad Churi Jaqhi, ambas en el municipio de Sacaca, Bolivia, por sus explicaciones sobre los significados allá del peinecillo. Gracias también a Adela Quispe, de la estancia de Cañawi, en Qaqachaka, y doña Martina Quispe Maraza (ya fallecida), del pueblo de Qaqachaka, por su ayuda con varios temas textiles. Y gracias a doña Rosemery Otoya, del pueblo de Mollo, por su introducción a las técnicas de *liyi palla*. Agradecemos en general a la familia Vicente del *ayllu* K'ultha, comunidad T'ula Pampa, y a la familia Espejo de Qaqachaka, por sus atisbos acerca de los significados de varios temas culturales. Agradecemos además a las tejedoras de Chawaytiri (Perú), y de la Sierra del Norte de Chile (en especial de las comunidades de Isluga, Enquelga, Colchane y Parina Quta), que nos ayudaron con sus conocimientos en distintos momentos. Damos gracias a Gail Silverman y su esposo Miguel Paz por su acogida en Cusco.

Mediante la invitación por Sophie Desrosiers, Maestra de Conferencias, de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHRSS), para asistir al taller "Las estructuras y técnicas textiles andinas: hacia una terminología en común", con el Groupe d'Archéologie Médiévale du Centre de Recherches Historiques en París, el 29 de abril al 3 de mayo de 2011, pudimos compartir ideas sobre los instrumentos textiles llamados *waraña*. Mientras en París, Sophie nos mostró su colección de *warañas* contemporáneas de Bolivia e incluimos una imagen aquí. Gracias a Sophie también por habernos compartido la imagen de una parte de una cesta de la costa del Perú, similar a una *waraña*, de la colección Lions del Musée des Jacobins, en Auch (Toulouse, Francia). Después de participar en nuestra charla en París sobre las *warañas*, Ann P. Rowe, Investigadora Asociada del Textile Museum de Washington, DC, de los EE UU, nos ha concedido permiso para usar

la imagen de doña Eliva Villacruz Vinueza de Ecuador, en la pág. 131, por la cual le damos muchas gracias.

Gracias a George Lau, del Centro Sainsbury para los Artes Visuales, en el Reino Unido, por habernos permitido usar una imagen suya de un textil Recuay en la pág. 52, y al Sr. Alfredo Rosenzweig, Director de la Colección Maiman en Israel, y la curadora Bat-ami Atzi, por habernos concedido permiso para usar la imagen de la peluca funeraria, de estilo Nasca-Wari, de la Colección Maiman en Israel, en la pág. 136. Gracias a Uwe Carlson, tuvimos acceso a las imágenes de la edición facsímile y traducción al inglés del libro de Reiss y Stübel, *The Necropolis of Ancon in Peru*. Agradecemos a Penny Dransart de la Universidad de Gales, Trinity St David, por el permiso de usar la imagen de instrumentos textiles de la Costa de Arica en la pág. 110. Y gracias a Roberto Aguilar Aguilar por el permiso de usar una imagen de su obra *Illimani*, en la pág. 167.

Damos gracias a Marcos Michel, ex Director del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés en La Paz, y a la arqueóloga Claudia Rivera, por su apoyo en todo el proyecto. Agradecemos en especial a Claudia por habernos proporcionado acceso a algunos instrumentos arqueológicos del textil y asimismo a Julio Condori que nos cedió el acceso a datos sobre instrumentos en el Proyecto Lukurmata. Gracias a doña Virginia Zuleta por habernos proporcionado las conchas marinas. Damos gracias también a nuestras colegas chilenas, Bárbara Cases y Carla Loayza, por habernos compartido sus avances en la documentación de las técnicas de peinecillo en textiles arqueológicos y contemporáneos del Norte de Chile, sus atisbos acerca de las bolsas arqueológicas y actuales de esa región, y sus trabajos sobre la producción textil actual de comunidades del Norte de Chile.

En el Instituto de Lengua y Cultura Aymara, ILCA, en La Paz, Bolivia, agradecemos a todo el equipo del proyecto "Comunidades de práctica textil": María Juana Aguilar, Germán Apaza, Nilton Callejas, Hortencia Nina, Roberto Carlos Mendoza, Rances Quintanilla, Saimón Quispe, Claudia Rivera, Rodolfo Velásquez y Efraín Yucra, además de Dany Mena y Ronald Tallacagua. Gracias a Roberto Espejo por la imágen en la pág. 76. Gracias en particular a German Apaza y Elvira Espejo por los dibujos en el programa Sawu-3D. Y gracias a Nilton Callejas por la diagramación inicial del texto y, en especial, a Oscar Claros por haberla terminado. Los toques final al texto han sido gracias a Juan de Dios Yapita por su ayuda con la terminología en aymara, y a Hugo Montes por la corrección del estilo.

Dos capítulos del libro se basan en artículos ya publicados. Una versión preliminar del capítulo 4 ha sido publicada en inglés en *Indiana* (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín) como "Andean weaving instruments for textile planning: the *waraña* coloured thread-wrapped rods and their pendant cords" (Arnold y Espejo 2012b). Asimismo una versión preliminar del capítulo 5 ha sido publicada en inglés en la revista *World Art* (University of East Anglia, Reino Unido) como "The intrusive *k'isa*: Bolivian struggles over colour patterns and their social implications" (Arnold y Espejo 2012d). Damos gracias a los responsables de estas revistas por su autorización para publicar las versiones en castellano. También presentamos una versión previa del capítulo 7 sobre los peinecillos en la Conferencia Internacional "Textiles, technè y poder en los Andes", que tuvo lugar en Birkbeck, Universidad de Londres, en marzo de 2012.

Agradecemos a Xavier Albó y a Oscar Bazoberry Chali, Director de la Fundación Albó, y Benito Healy de la Fundación Interamericana por la posibilidad de publicar el libro en esta edición. Por su cuidadosa supervisión y control de calidad de las tareas diarias cuando el libro ya estaba en la imprenta, estamos muy agradecidas a doña Lola Paredes.

Denise Y. Arnold y Elvira Espejo
La Paz, mayo de 2013

INTRODUCCIÓN



En el presente libro examinamos el textil en los Andes como un objeto material, con el intento de rescatar el abordaje previo en los estudios etnográficos (olvidado en las últimas décadas) sobre la cultura material. Pero una marcada diferencia con los trabajos precursores en este campo es que exploramos el textil no solamente como un objeto, sino también como un sujeto, tomando muy en serio su condición como un ser viviente que entra en una relación íntima con los tejedores que lo han elaborado con sus propias manos. En este entendido, el reto prioritario para nosotras en cada capítulo del libro es el de profundizar la idea del textil como objeto y como sujeto, en sus aspectos tecnológicos y técnicos, iconográficos y otros.

Una parte vital de este reto es la de presentar las ideas en torno al textil desde el propio punto de vista del tejedor o la tejedora, sobre todo en los contextos etnográficos en que se puede tener acceso a esta información. A lo largo del libro mostramos una y otra vez las diferencias de percepción entre las tejedoras y los estudiosos del textil —sean historiadores del arte, iconógrafos o expertos en las técnicas textiles— y la necesidad de estar conscientes de esas diferencias, para poder profundizar los estudios materiales del textil. Esto nos exigía, además, reflexionar sobre lo que hemos escrito en el pasado, para actualizar las ideas que habíamos presentado antes a la luz de las pautas de esta nueva contextualización.

Para delimitar esta enorme tarea, nos concentramos en las técnicas textiles de faz de urdimbre que habíamos explorado en nuestro reciente libro *Ciencia de tejer en los Andes* (Arnold y Espejo 2012c) y sólo mencionamos someramente las demás técnicas de faz de trama o tapiz, así como las entrelazadas, anudadas y otras.

LOS CICLOS VITALES DEL CUERPO TEXTIL

EL CICLO TEXTIL SEGÚN LA CADENA OPERATIVA

Para entender el textil desde el punto de vista de sus creadoras, en su condición de objeto y sujeto, tuvimos que examinar nuevamente, y en términos más amplios, los lazos entre la elaboración textil, las técnicas textiles, y la cadena de producción del textil, que iniciamos en el libro *Ciencia de las mujeres* (Arnold y Espejo 2010) y continuamos en *Ciencia de tejer en los Andes* (Arnold y Espejo *ibíd.*). El presente volumen completa estas reflexiones ya en una serie de tres tomos sobre el textil andino.

En *Ciencia de las mujeres*, demostramos que, para las y los productores del textil, la elaboración del textil forma parte de una red sumamente compleja de procesos que comienza con la crianza en rebaños de animales de fibra, así como el desarrollo de las condiciones necesarias para asegurar el bienestar, la alimentación y el cuidado de la salud de estos animales, y fundamentalmente para garantizar su reproducción durante el curso de cada año. Esto supone para la comunidad de práctica textil el manejo de los pastos y aguas locales en las actividades diarias

del pastoreo de los animales y los procesos anuales de trashumancia de los rebaños en busca de pastos adecuados. También abarca las actividades de esquila para obtener la fibra, y los procedimientos para obtener los tintes necesarios para proseguir con las actividades del teñido. Finalmente se pasa a las actividades de la elaboración textil, con los procesos del urdido, tejido y acabado.

En este sentido, el presente libro busca desarrollar aún más algunos temas que tratamos sólo de paso en *Ciencia de las mujeres*, donde pusimos más atención a las etapas de la elaboración del textil en sí, desde el hilado y torcelado, al teñido, y luego al urdido del textil en el telar y su elaboración en el proceso del tejido, con el respaldo de un conjunto de instrumentos especializados para estas actividades. Aquí desarrollamos secciones mayores sobre los instrumentos textiles, con la intención de sistematizar mejor los criterios de su organización y funcionamiento, y de este modo comparar más eficazmente los ejemplos etnográficos que conocemos con ejemplos arqueológicos e históricos, cuyas características como instrumentos de tejer muchas veces han sido soslayadas hasta ahora.

Otro reto en relación con el examen de los instrumentos textiles ha sido el de especificar con mayor precisión los nexos entre estos instrumentos y las estructuras y técnicas textiles que exploramos en el libro *Ciencia del tejer*. Retomamos aquí los significados en el dominio textil de términos clave como "técnica", cuya raíz en castellano deriva del *tekhnē* en el griego. También profundizamos el estudio de los instrumentos de planificación y organización de la producción textil que forman parte del campo semántico del término griego *mekhanē,* en sentido de los instrumentos con que se practica el *tekhnē*. Incluimos en aquella sección las tecnologías del telar disponibles para los y las tejedores en distintas coyunturas, así como los caminos de aprendizaje en su uso, antes de pasar a los significados sociales de cada etapa de la cadena operativa del textil. De este modo, buscamos demostrar que la estrecha interrelación entre las esferas técnicas y tecnológicas de la producción textil y la esfera de lo social está presente en toda la cadena de la producción textil.

Entendemos "tecnología" en este contexto como el conjunto de relaciones sociales generadas en las actividades productivas, a través de las interacciones con el mundo material, en las propias comunidades de práctica textil (a escala individual, familiar y en las unidades mayores de *ayllus*, federaciones, etc.). Sostenemos que estas relaciones sociales adquieren sus significados específicos en el contexto de estas comunidades de práctica determinadas, cada una con sus distintas formas de práctica, histórica- y regionalmente construidas, que van más allá del sentido de *tekhnē* en griego (cf. Dobres 2000: 61). Por otra parte, entendemos "técnica" como el conjunto de conocimientos y prácticas, construido históricamente en una región determinada, que se entienden en los ámbitos intelectual y corporal a la vez, y que se las practica en contextos materiales y artefactuales.

Estamos conscientes de que la tecnología y las técnicas del tejer se contextualizan además en las interacciones entre las personas y el medio ambiente de la región en que viven. Como señala el antropólogo inglés Tim Ingold, estas interacciones se realizan mediante campos de fuerzas y en los flujos entre cuerpos y los materiales con los cuales se trabaja según una serie de acciones y procesos (Ingold 2010: 91). Primero se aplica estas acciones corporales e instrumentales a la materia prima y luego en sus reestructuraciones en tela, mediante las articulaciones entre los movimientos corporales y los del telar.

Consideramos que esta interacción socio-tecnológica entre lo corporal y lo material contribuye al sentido identitario, tanto del artefacto así generado, como del participante (en el nivel individual o grupal) de una comunidad de práctica determinada. En la práctica, como resultado de estas interacciones a través del tiempo en redes sociales dirigidas a la producción textil, se generaría artefactos tecnológicos materiales (por ejemplo, desarrollos en la complejidad de los telares, sus componentes y conjuntos de instrumentos) cuya aceptación en

cierta región depende también de los procesos constantes de debate (de aceptación o contestación social) en torno a sus ventajas y desventajas, entre los distintos componentes sociales (élites o comunarios) con sus respectivos grados de poder, y sus distintas posibilidades de lograr consenso (o imposición) en un momento determinado.

Según este enfoque, llegamos a apreciar que los distintos componentes del textil como objeto compuesto derivan de distintas fuentes (sobre todo a partir de los recursos naturales y la materia prima de la región señalada) que habría que entender con precisión. Además, es necesario estar muy conscientes de que, en la práctica de cada región y comunidad, es la vivencia humana en un ambiente en común con los rebaños la que asegura que esta materia prima se transforma de manera distinta según los recursos disponibles. Las poblaciones de tejedores participan en los procesos de recolección o extracción de los recursos (plantas o minerales), crean los rebaños de fibra, trabajan con estos recursos (sobre todo la fibra animal) por el esquilado para generar su materia prima vital (vellón), y luego, según su participación en otros procesos con esta materia prima (por el hilado, torcelado, teñido), generan hilos de color, aun antes de iniciar los procesos de elaboración textil (urdido, tejido y acabado). Todos estos procesos en su conjunto constituyen lo que llamamos la "cadena de producción" del textil. Y si agregamos a esta cadena la esfera de la actividad humana en interacción con el medio ambiente regional, ya podemos hablar de la cadena operativa (*chaîne opératoire* en francés) que involucra todos estos elementos en un flujo complejo de actividades y componentes, comenzando con los animales de rebaño y su entorno en común **(figura 0-1)**.



Fig. 0-1.
El inicio de la cadena productiva textil.

Fuente: Proyecto Infotambo-Challapata, foto por Elvira Espejo.

EL CICLO TEXTIL COMO SUJETO EN EL MUNDO

Desde la perspectiva de la cadena de la producción textil y la cadena operativa mencionadas, se llega a considerar el textil como un objeto compuesto de estos varios elementos primordiales, que puede estar, en un momento determinado, en vías de elaboración, luego en uso en la sociedad y por último en vías de descomposición, cuando su uso como objeto ligado con la vida particular de su productor o usuario llega a su fin. Es esta articulación estrecha entre el textil como objeto con las actividades humanas en su elaboración y uso lo que lo convierte en un eslabón vital en toda esta red de procesos de socialización, como un sujeto en el mundo.

Por consiguiente, es necesario entender los textiles en los Andes no sólo como expresiones fijas de la identidad local, sino también como parte integral de las relaciones socio-culturales y económico-políticas más amplias de una región, y entre regiones. Para entender el papel de los textiles como nexos vitales entre regiones, es necesario además trazar los caminos que recorren los textiles en sus "vidas sociales". Y para entender la longevidad de estas ideas, es esencial entender los textiles como parte de la memoria social. Con referencia a esta relación entre el textil y la memoria, es necesario apreciar los textiles como puntos de referencia para la memoria, y además como sitios de contestación sobre los cambios políticos y sociales en una sociedad, y la documentación de estos procesos dinámicos en una coyuntura determinada. En este sentido, los nexos entre procesos cognitivos y sociales ayudan a establecer la producción de interpretaciones y representaciones culturales compartidas en una comunidad de práctica textil (cf. Küchler 1988).

Varios autores han percibido la naturaleza de esta relación entre los objetos materiales como bienes y las personas. Al centrarse en los bienes y sus patrones de circulación, sean "caminos", "rutas" o "flujos" en la vida social de estos objetos, el trabajo seminal de Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas* (1991), demostró la complejidad de estos flujos materiales y sociales. Appadurai muestra además que los bienes, al igual que las personas (y las imágenes), pueden entrar y salir de los circuitos de intercambio, en secuencias alternantes de flujos y cierres. Así, de acuerdo con estos distintos contextos de circulación económica, cualquier bien (por ejemplo, un textil) podría ser percibido como una cosa viva o, alternativamente, podría convertirse en mercancía, al pasar del valor de uso al valor de intercambio.

Otros autores plantean que en diferentes sociedades existen percepciones distintas entre lo que se percibe como bienes o como personas. Entre los estudiosos latinoamericanos, los antropólogos brasileños Viveiros de Castro y Carlos Fausto han considerado esta cuestión. Viveiros de Castro enfatiza en su trabajo que las sociedades amerindias tienen más interés en la producción y la reproducción de las personas que en la de los bienes. Por ejemplo, su noción de "depredación ontológica" describe la tendencia más agresiva de los sistemas en expansión de apropiarse de las fuerzas externas de la persona para su propio uso (Viveiros de Castro 1992). Por su parte, la noción de Fausto (1999) de "consumo productivo" describe los materiales y la energía gastados en la producción de bienes o personas, o específicamente gastados en la transformación de los enemigos en parientes[1]. Entonces, en tanto que las sociedades pacíficas practican el intercambio recíproco (de nombres, almas, personas y cosas), las sociedades más bélicas practican la venganza y el intercambio violento de personas y sus partes (Fausto 2001: 323). En otro lugar hemos desarrollado la idea de que el textil sirve en los Andes para articular esta relación entre la persona y los bienes. Particularmente, planteamos que en manos de las mujeres, y mediante la elaboración del textil como sujeto, el textil es el sitio de transformación de un enemigo en una persona del propio grupo (Arnold 2000, Arnold y Hastorf 2008).

Otros autores, como el francés Jean-Pierre Warnier (1999), estudian la relación entre los objetos y la iniciativa (o *agency*) humana. Warnier busca entender la

manera en que los objetos se enlazan en los circuitos de la actividad humana, es decir la dinámica del objeto en las acciones del sujeto. El mismo autor relaciona las dinámicas de estas interrelaciones a las nociones cambiantes de la subjetividad, la identidad y el sí mismo. Entonces, para Warnier, la vida de uno mismo se adapta y cambia según las cosas que uno produce y según las cosas que a uno le preocupan, en el sentido de las cosas en movimiento en las trayectorias de las transacciones mayores de la globalización, como también de las cosas de valor que uno guarda fuera de la circulación. Dicho de forma breve, los objetos influyen en los que los producen y en los que los guardan.

Más interesante aún, llegamos a percibir ya una posible continuidad entre las cosas y los seres vivientes. En este desempeño, estamos ya ante respuestas tentativas a una preocupación filosófica clave de Occidente, que interesó a filósofos como Kant, Heidegger y Husserl, Martin Buber y otros: en nuestra propia historia de desvinculación del mundo material, ¿qué hizo que las cosas perdieran su naturaleza viviente para luego dominarnos en su materialidad? Y, en este contexto, ¿cómo podemos los humanos revincularnos con el mundo material? En el caso de los textiles andinos resulta igualmente pertinente examinar los estudios del arte en otras sociedades, puesto que la experiencia artística se centra en esta misma gama de ideas. Aquí también se hallan ideas asociadas con lo que pasa en los Andes en torno a la dimensión política del manejo de los diseños.

En su libro *Art and agency* (Arte e iniciativa), el antropólogo inglés Alfred Gell (1998) considera la naturaleza de las imágenes en relación con la experiencia artística en Melanesia. Exploramos las ideas de Gell en el capítulo 6 sobre la iconografía del textil. Gell concluye que los objetos de arte en general son una suerte de artefactos con una naturaleza parecida al pensamiento, y en torno a los cuales el pensamiento se teje. Gell compara los objetos de arte explícitamente con las pieles de reptil o *exuviae* que se mudan, una vez pasado su tiempo, y que se distribuyen luego, pero que dejan todavía trazas de memoria, llevando en sí mismas la biografía de sus productores o dueños anteriores. Gell se refiere también al "prototipo" original de la obra de arte, aunque es algo impreciso sobre su naturaleza. Gell percibe en la experiencia artística sobre todo una manera de controlar el poder mediante los patrones y diseños que se manipulan, los que actúan como precursores de la formación de ideas y procesos, de forma "abductiva". Entonces, para Gell, los patrones y diseños también poseen un contenido altamente político.



Este hecho nos lleva a afirmar que, en los Andes, los textiles en manos femeninas son bienes simbólicos clave, complementarios a las cabezas trofeo en manos de los varones, que devienen metonimias de todo el mundo de los bienes como mercancia, inclusive del dinero, a la vez que encarnan también las rutas o los caminos que posibilitan el acceso a las mismas. En lo corporal, en comparación con los estudios de Gell y Küchler, se puede considerar a los textiles como la piel elaborada en torno a la cabeza trofeo y también como la cabeza original, en su transformación desde el estado de putrefacción hacia la revivificación.



En lo cosmológico, varios autores han considerado los textiles no simplemente como cosas muertas sino también como seres vivientes o seres en elaboración (Cereceda 1978, Desrosiers 1982, Zorn 1987). Esta idea se aplica al textil terminado y además a todo su proceso de elaboración. En las palabras de Soledad Hoces y Paulina Brugnoli:

> En los Andes los textiles son concebidos como seres vivos, por esa razón desde el momento inicial, sus bordes son parte fundamental de la construcción. El objeto no debe presentar cortes y "nace" como un cuerpo en el telar (Hoces y Brugnoli 2006: 14).

Esto sugiere que las prácticas de ordenar los elementos textiles sistemáticamente durante la elaboración textil también expresan aspectos de su proceso de

transmisión, además del procesamiento de la imaginería textil en el plano cultural. Esto implica la personalización del artefacto, de manera que la construcción en sí y los diferentes modos en que se dan soluciones para conferir cabalidad al proyecto de tejido cumplen también una dimensión representacional.

CONTINUIDAD Y DIFERENCIACIÓN: MORFOGÉNESIS DEL TEXTIL SEGÚN LA ARQUEOLOGÍA Y LA ETNOGRAFÍA

En la práctica, se ha desarrollado una gran variedad de soluciones para comprender y comunicar este "alfabeto tecnológico textil" en las comunidades de práctica textil del pasado y del presente. De allí surge la necesidad de registrar y clasificar las técnicas textiles como una manera de ir precisando sus características y de cuantificar la frecuencia y persistencia de un rasgo tecnológico.

Esta tarea no puede quedar desvinculada del estudio en paralelo de toda la cadena de producción textil, desde la crianza de los animales de fibra, a los procesos de esquilado, hilado, doblado, teñido, urdido, tejido y acabado del producto textil, conjuntamente con los instrumentos necesarios para manejar cada proceso. Por tanto, en esta etapa del trabajo resulta imprescindible colaborar estrechamente con arqueólogos, con un método en común para reubicar los restos materiales en estos sistemas productivos más amplios.

Asimismo, fue necesario estudiar paralelamente los desarrollos tecnológicos en los telares y en los instrumentos del textil disponibles a las comunidades de la práctica en determinadas coyunturas, regiones y períodos históricos. Estos desarrollos tampoco han sido desvinculados de los procesos de reproducción de los conocimientos ligados a ambos dominios, por ejemplo en los procesos de educación y aprendizaje en el textil, conjuntamente con el aprendizaje de las manipulaciones manuales, así como en los métodos de selección, conteo y ordenamiento de los hilos de la urdimbre y la trama.

Una comparación entre los tejidos arqueológicos y los contemporáneos en todas sus dimensiones y significados, técnicos, estéticos e iconográficos, nos daba ciertas pautas hacia el razonamiento que subyace al desarrollo de determinados logros técnicos y tecnológicos, además de las continuidades y diferencias en las prácticas de elaboración textil. Demuestra también que esas prácticas no pueden separarse de las exigencias socio-políticas y económicas de la producción textil en distintos períodos, incluyendo el nuestro.

Entre los aspectos que más nos interesaban en esta comparación mencionamos dos. En primer lugar, nos interesó el evidente desarrollo gradual durante siglos de la tecnología del telar, para lograr un repertorio más complejo con más elementos distintos, lo que facilitaba el manejo de más juegos de contraste en las capas de colores en el textil. En segundo lugar, percibimos que en los textiles arqueológicos se suele trabajar con solamente una trama, lo que restringe el desarrollo de los textiles de dos caras, y en la mayor parte de los ejemplares se ve un conjunto de hilos sueltos en la cara reversa del textil. La excepción son las llamadas telas funerarias de doble tela, producidas en el período Intermedio Tardío en la región costeña del Perú, que cuentan con dos tramas, lo que produce telas de dos caras. Evidentemente, el encuentro entre las culturas costeñas y las de las tierras altas, en el momento de la emergencia del imperio incaico, permitió un intercambio de conocimientos técnicos y tecnológicos relacionados con el uso de la trama, y su transferencia a otros tipos de telar y otras técnicas de faz de urdimbre **(figura 0-2)**.

LAS TÉCNICAS Y ESTRUCTURAS TEXTILES DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA TEJEDORA

Otro principio del trabajo en el presente libro es el de entender —y luego explicar— el lenguaje del textil desde el punto de vista de una tejedora. Con respecto a los aspectos técnicos y tecnológicos de la práctica textil, iniciamos ya una sistematización nueva de las estructuras y técnicas textiles, esta vez según su



Fig. 0-2. Detalle de textil de doble tela funeraria (con motivos de camélidos) de la Costa central del Perú (Intermedio Tardío).

Fuente: Museo Británico; Londres, Reino Unido (registro Am1948,06.6).

terminología en las lenguas de la región, sobre todo aymara y quechua.

Esto es muy distinto al abordaje anterior de estudiosos del textil como d'Harcourt (1962), Emery (2009 [1966]), Ann Pollard Rowe (1977), Sophie Desrosiers (1992) y muchos otros, quienes definieron la terminología del textil, basándose en los patrones textiles de otras partes del mundo[2]. Las diferencias principales con los abordajes anteriores que planteamos, en base al pensamiento de las tejedoras de la región andina, son las siguientes:

i) Se percibe la estructura textil muy precisamente según la cantidad de capas de urdido: urdido a 1, urdido a 2, urdido a 3, hasta urdido a 8.
ii) Se percibe las estructuras urdidas a 1 y 2, como estructuras simples (*ina* en aymara o *siq'a* en quechua), y las estructuras urdidas de 3 a 8 como estructuras complejas (*apsu* en ambas lenguas).
iii) Se centra la terminología de la estructura según el urdido en el eje longitudinal del telar.
iv) En cambio, se centra la terminología de la técnica textil según el eje horizontal del telar, donde se selecciona y cuenta los hilos de urdimbres según los conteos característicos de faz de urdimbre:
    - por unidad básica en 1 | 1,
    - por unidad derivada en 2 | 1,
    - por par en 2 | 2,
    - por tres en 3 | 3, o
    - por cuatro en 4 | 4.
v) Se percibe la gama de técnicas también desde lo simple a lo complejo. En esencia, tomando solamente las técnicas principales de faz de urdimbre, se pasa desde
    - las trencillas en urdimbre cruzada con 1 trama, a
    - las técnicas llanas y equilibradas, a
    - los peinecillos (con dos tipos básicos, simple y múltiple), a
    - las técnicas de escogido (llamadas anteriormente "con hilos flotantes"),

- las técnicas de reescogido (llamadas anteriormente "con hilos suplementarios"), y finalmente a
- las técnicas de doble tela, que si bien no siempre son las más complejas como técnicas, sin embargo exigen el manejo de dos caras muy distintas en el textil, y debido a ello una mayor cantidad de capas de urdido.

vi) La combinación de estas técnicas con las distintas estructuras del urdido es la que genera la gran variedad y riqueza del repertorio técnico de los Andes, con sus características identitarias según la región, filiación cultural, estilo y período.

vii) Los patrones de enseñanza de las jóvenes de la región se articulan estrechamente con un camino de aprendizaje que va desde lo simple hacia lo complejo, según el modelo que explicamos.

Presentamos esta exploración de forma introductoria en un ensayo en las *Actas de las Jornadas sobre textiles precolombinos*, editado por Victoria Solanilla (Arnold y Espejo 2012a), y luego con mayor detenimiento en el libro *Ciencia de tejer en los Andes*. En aquel libro, presentamos nuestro modelo final en una figura cuyos dos ejes son las estructuras y técnicas textiles, desde las simples hacia las complejas. Para recordar a los lectores las características básicas de este modelo, presentamos aquí tres cuadros que hacen un resumen de ello **(figuras 0-3, 0-4 y 0-5)**.

Continuamos esta exploración de las estructuras y técnicas textiles, ya armadas con las definiciones más pulidas, en el sitio del proyecto "Comunidades de práctica textil", y con los términos analizados no solamente en las lenguas regionales de aymara y quechua, sino también con sus equivalencias en castellano y en inglés. En el presente libro desarrollamos este trabajo ya sea en estudios de caso sobre una técnica determinada (el peinecillo, el *pebble weave*), o según una región o período determinado (la región lacustre, el período de expansión de Tiwanaku). Uno de los factores que nos ayudó en tal desempeño fue la contextualización de este nuevo sistema de clasificación de las técnicas textiles en relación con los tejidos como objetos o artefactos en vías de elaboración, y no simplemente como objetos terminados, ni como formas de texto.

EL NACIMIENTO DE UN NUEVO TIPO DE ETNOGRAFÍA

El afán por entender la historia de las prácticas textiles, y también la necesidad de poner este conocimiento a disposición de las organizaciones de tejedores en la actualidad, nos exigían nuevas maneras de trabajar. En una especie de antropología interactiva, las preguntas que hicimos a las mujeres de las organizaciones de base les obligaban a buscar respuestas en sus conversaciones cotidianas, haciendo así etnógrafas de todas las participantes en este desempeño investigativo del textil. Con las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías de la comunicación, en las ocasiones en las que nos faltaba tiempo para realizar un trabajo de campo detallado, pudimos recurrir a nuestros contactos en el campo sobre tal o cual asunto, y ellos, sobre todo las tejedoras de las organizaciones textiles con quienes trabajamos, investigaban las respuestas.

EL TEXTIL EN LAS SOCIEDADES ANDINAS

Manejar las complejas redes de la producción textil, de que la elaboración del textil constituye solamente una parte, supuso un reto organizativo en los Andes como en otras partes del mundo. Además, merece la pena considerar seriamente hasta qué punto este reto organizativo ha sido la base para la expansión incaica en la práctica, con el desarrollo en su versión andina de lo que Hardt y Negri, en su libro *Imperio* (2002), llaman la "producción en red".

Los arqueólogos recién están empezando a dirigir su atención a la organización del trabajo en sitios de la producción textil. La evidencia sugiere que los inkas ya contaban con siglos de experiencia en la organización de esta

Técnicas / Estructuras	**tejido llano** *ina* (aym.) *siq'a* (qu.)	**peinecillo** *k'uthu* (aym., qu.) *patapata* (aym.) *qata* (qu.)	**complementario** *payata* (aym.) *iskaymanta* (qu.)	**escogido (flotantes)** *palla* (aym.) *pallay* (qu.)	**reescogido (suplement.)** *ajlliña* (aym.) *aqlliy* (qu.)	**doble tela** *t'isnu iqanta* (aym.) *kurti* (qu.)
urdido a 1 *mä tilata* (aym.) *ujmanta allwisqa/tilasqa* (qu.)						
urdido a 2 *pä tilata* (aym.) *iskaymanta allwisqa* (qu.)						
urdido a 3 *kimsa tilata* (aym.) *kinsamanta allwisqa* (qu.)						
urdido a 4 *pusi tilata* (aym.) *tawamanta allwisqa* (qu.)						
urdido a 5 *phisqa tilata* (aym.) *phisqamanta tilasqa* (qu.)						
urdido a 6 *suxta tilata* (aym.) *suxtamanta tilasqa* (qu.)						
urdido a 7 *paqallq tilata* (aym.) *kuraxmanta tilasqa* (qu.)						
urdido a 8 *kimsaqallq tilata* (aym.) *qanchismanta tilasqa* (qu.)						

Fig. 0-3. Cuadro de las estructuras y técnicas de faz de urdimbre, con los términos en aymara y quechua.

Fuente: Basado en Arnold y Espejo (2012a: 443, Cuadro 1).

PRE-TEJER	TÉCNICAS QUE SE HACEN CON EL TELAR SIMPLE										
	principio							**faz de trama y faz de urdimbre**		**faz de urdimbre**	
hilado	*tirinsa* (aym.) *watu* (qu.) urdimbre cruzada con 1 trama			urdimbre transpuesta con 1 trama		urdimbre transpuesta con tramas entrelazadas múltiples		tejido llano *ina sawu* (aym.) *siq'a awasqa* (qu.)		peinecillo	
	T1	T2	T3	unidad	cantidad	unidad	cantidad	llana	balanceada o equilibrada	*k'uthu* (aym.) comple-mentario	*patapata* (aym.) *qata* (qu.)
	urdimbre cruzada/ transpuesta							llano		color intercalado	color por fila

Fig. 0-4. Cuadro de las técnicas simples de faz de urdimbre.

Fuente: Basado en Arnold y Espejo (2012a: 443, cuadro 2).

TÉCNICAS DE FAZ DE URDIMBRE QUE SE HACEN CON EL TELAR COMPLEJO										
Avanzadas							**Complejas**			
palla (aym.) *pallay* (qu.) técnica de escogid / hilos flotantes						*tika* (aym. y qu.) manipulación de color por capas	*ajlliña* (aym.)/ *ajllisqa* (qu.) re-escogidas/ hilos suplementarios		*t'isnu iqanta* (aym.) *kurti* (qu.) doble tela	hilado
liyi pallay	*maya* 1|1	*ch'ulla* 2|1	*paris* 2|2	*kimsa* 3, |3	*pusi* 4|4		*ajllita*/ por unidad	*ajllira*/ por cantidad		
urdimbre pareada	por unidad	impar derivado	par	tres	cuatro	varios	varios	varios	varios	

Fig. 0-5. Cuadro de las técnicas avanzadas y complejas de faz de urdimbre.

Fuente: Basado en Arnold y Espejo (2012a: 443, cuadro 3).

producción en una escala mayor. Además, los componentes organizativos de esta producción en red abarcaban formas de planificación en la organización de mano de obra y el acceso a recursos naturales y materia prima, así como de la producción, recojo, acopio y distribución de materia prima, la producción textil en sí, el control de calidad, el almacenamiento y la distribución de los productos y el registro de los flujos de bienes y de la fuerza laboral en los distintos momentos organizativos.

Como evidencia de estos flujos productivos mayores, varios estudios examinan la organización de los sistemas de almacenamiento incaico y preincaico (Morris 1981), en relación con el dominio agrícola, y también en relación con los depósitos de los textiles (Murra 1975: 157, Day 1978: 195, Rostworowski 2005: 37 y Zevallos Quiñones 1973). Day y otros también examinan la organización de la producción preincaica, en el contexto de los sistemas de tributo individual y colectivo. Por su parte, Craig Morris y Eva Hunt (1974) examinan la organización de la producción textil en complejos desarrollados para este propósito en el sitio de Huánuco Pampa, durante el incanato. Más recientemente, Aïcha Bachir Bacha (2012) está examinando un sitio de producción textil desde el Intermedio Temprano (300/200 a.C.-50/100 d.C.), en Ánimas Alta (Perú). Muchos de estos estudios concluyen que el desarrollo de las redes de producción textil era fundamental para la organización económica regional y las formas de su expansión.

Para entender mejor la articulación entre los espacios locales y regionales de producción textil, y las redes de intercambio y tributación, es necesario examinar también la relación entre las técnicas de documentación textil y las formas de almacenamiento de los productos textiles. Topic (2004) plantea una relación de este tipo a nivel arquitectónico, en las ciudadelas de Chanchán. Toda una gama de estudios de los *khipus* estatales incaicos y preincaicos también sugiere las maneras en que se ha documentado el flujo de la producción agropastoril (Urton y Brezine 2007). Exploramos en otro lugar la producción textil como una articulación clave entre diversas esferas de actividad (agrícola, pastoril), y como medio de documentación de las transacciones en estos dominios (Arnold 2012).

Otra serie de estudios más recientes plantean una relación estrecha entre la producción textil y los proto-*khipus* ligados a la documentación de esta producción. Jean Sherbondy examina este tipo de relación en Caral, en la Costa sur del Perú (véase Mann 2005), mientras que Jeffrey Splitstoser investiga una relación similar en el sitio de Cerrillos (Splitstoser 2009, 2012 y en prensa). En el presente libro examinamos además el funcionamiento de instrumentos particulares, las *warañas*, desarrolladas especialmente para planificar y documentar la producción textil, en relación con el patrón de colores y los estilos regionales[3]. Con respecto a los modelos de diseños textiles y de planificación textil en general, llamados *waraña*, también desarrollamos aspectos sugeridos en otro lugar sobre cómo los textiles en sí son formas de documentación, precisamente para documentar las etapas en los complejos sistemas de tributación (Arnold 2012, Arnold y Espejo 2012b).

LAS PRÁCTICAS TEXTILES EN CONTEXTOS GLOBALES

Otro aspecto fundamental de la expansión y el mejoramiento de los procesos en la elaboración textil es una consideración adecuada de las influencias de los contactos entre grupos de tejedores mediante las formas incipientes de globalización durante los períodos precolonial y colonial. Tomando esta cuestión como su base teórica, una serie de estudios arqueológicos e históricos plantean la existencia de polos de desarrollo tecnológico y técnico, que se expandían progresivamente en áreas más periféricas de influencia, desde por lo menos la expansión de Chavín en el Horizonte Temprano (LaLone 2000).

Las posibles influencias debidas a la expansión de la China, con los viajes de las inmensas flotas del emperador Zhu Di, comandadas por el almirante Zeng He, décadas antes de los viajes de

Bartolomé Díaz o de Cristóbal Colón, son todavía objeto de debate. Vale la pena mencionar los planteamientos de Menzies (2002), entre otros, de que los procesos de mejoramiento de la tinción con cochinilla en la costa peruana evidencian algunas influencias derivadas de estos encuentros entre artesanos de distintos continentes a partir del siglo XIV.

Siglos más tarde, la introducción de dispositivos mecánicos para la producción textil ha sido mejor documentada, especialmente en relación con los obrajes jesuíticos en la Chiquitanía (Radding 1997, 2001a y b, 2005). En su ensayo sobre las relaciones de género y la producción textil por indígenas en estas misiones, durante el siglo XVIII, Radding nos ofrece un escenario de una vasta producción de rollos de lienzos de algodón crudo, que se llevaba desde las misiones hacia Potosí y La Paz con destino a la confección de ropa barata para los trabajadores de las minas y las clases urbanas pobres, así como piezas de cotense para acarrear bultos pesados (Radding 2001a). Para incrementar la velocidad y el volumen de esta producción, los jesuitas importaron telares verticales o los hacían construir en las misiones, aunque dependían principalmente de las tecnologías indígenas de la región. Parece que la mayor parte del trabajo productivo se realizó según la modalidad llamada en inglés *putting-out*, por medio del cual los administradores de las misiones exigían cantidades de tela de calidades determinadas a tejedores que trabajaban en el hogar. Pero, al igual que en los períodos anteriores, los tejedores también trabajaban en talleres textiles equipados con telares, por ejemplo en el pueblo de San Xavier. El naturalista francés Alcides d'Orbigny describe talleres de este tipo con 40 telares en el período 1829-1830. Según la documentación, solamente las mujeres hilaban, pero en el tejido participaban tanto las mujeres como los hombres **(figura 0-6)**.

A fines del siglo XVII, los jesuitas contrataron al maestro tejedor francés José Sibilat, para trabajar en el pueblo de San José de Chiquitos, en la transformación del sistema productivo del textil, con el propósito de hacerlo competitivo comercialmente. Su misión era la de:

> enseñar a los Indios de los diez pueblos de Chiquitos, simplificando su labor y, con este fin, de construir máquinas que facilitaría sus tareas, e iluminarles con conocimientos ventajosos, útiles y básicos para perfeccionar sus técnicas, mejorar sus productos, y realzar la calidad de sus lienzos en calidad y colores, para que ellos produzcan más y su producción merezca precios mayores (Radding 2001a: 119[4]).

Adicionalmente, Sibilat se comprometía a construir un telar para tejer medias (*stockings*), gorros, guantes, pantalones y otras prendas, además de telares de diferentes tamaños para producir telas de distintas anchuras y calidades, e incluso introducir el cultivo del lino en toda la provincia, destinado a producir *bretañas* de la misma calidad que en Francia. Al cabo de dos años, hubo quejas sobre su incumplimiento de estas promesas. Si bien las hilanderías tenían cierto éxito, pocos telares habían sido construidos,



Fig. 0-6. Tejer con telar en las tierras bajas de Bolivia hoy: el proyecto Salvatierra.

Fuente: http://www.salvatierraimports.com/email_graphics/weaving5.JPG

la calandria para bruñir la tela se había roto, y los indios no aprendieron esta técnica. Radding (2001a: 120-121) subraya que el problema no residía en la falta de interés de parte de los indígenas para aprender las técnicas y tecnologías mecánicas europeas, sino en las exigencias de los administradores regionales para producir mayores cantidades de tela sin ofrecer mejoras salariales ni incentivos en general. Además, la introducción de nuevas tecnologías no tomó en cuenta los valores de las actividades del textil, con sus dimensiones espirituales y transformativas. Sólo el traslado de los obrajes de producción textil a los centros urbanos posibilitó gestionar mejor los plazos y volúmenes de la producción textil, de acuerdo con exigencias administrativas ya más autónomas.

De todos modos, tanto en los Andes como en Occidente y en distintas coyunturas, la propia complejidad de las redes de producción textil, en articulación con los modelos organizativos para manejar estas redes, han sido los motores de expansión y mejoramiento de la producción textil, cuyo diseño y manejo se podía aplicar posteriormente con éxito a otros dominios. Por ejemplo, la experiencia en la cadena de producción textil a nivel mundial ha sido clave para la expansión de la industria automotriz en el Japón, así como su eventual capacidad para superar el sistema de producción Ford con el sistema de producción Toyosa.

La Toyota Motor Corporation fue fundada el 23 de septiembre de 1933. Menos conocido es el hecho de que esta compañía multinacional se estableció originalmente en 1926 como fabricante de telares automáticos, la Toyoda Automatic Loom Works Ltd., gracias al impulso de Sakichi Toyoda, inventor de una serie de telares manuales y mecánicos desde 1897. Antes de la Primera Guerra Mundial, Toyoda había instalado varias fábricas y compañías para producir hilos y maquinaria textil. Aquella guerra le brindó la oportunidad para expandir la empresa, merced a la demanda de hilanderas industriales, y en 1918 se creó la compañía Toyoda Spinning and Weaving para producir hilo de alta calidad dirigido al telar automático que estaba en vías de desarrollo. El avance clave de Toyoda fue el mejoramiento del mecanismo de la lanzadera del telar, haciéndolo más suave, y reduciendo de esta manera el riesgo de fallas mecánicas y el consumo de energía (Mass y Robertson 1996). Sobre la base del éxito de este desarrollo, tres años más tarde se estableció la fábrica Toyoda Spinning and Weaving Works en Shanghai, China, y desde entonces la compañía distribuye su producción entre estos dos países.

El más avanzado de los telares desarrollados en esa compañía fue el Toyoda Automatic Loom, Type G, lanzado en 1924 como un telar automático y de alta velocidad, que ofrecía la ventaja de cambiar lanzaderas sin detener la máquina, aparte de muchas otras innovaciones **(figura 0-7)**. En una planta piloto en Nagoya, Japón, se fabricaron 320 de estos telares dirigidos a la producción masiva, y en su momento, fue el telar más avanzado del mundo, lo que supuso un incremento dramático en la calidad textil y multiplicar la productividad de la industria por un factor de 20.

En 1925, se escindió el departamento de producción de telares de la Toyoda Spinning and Weaving Co. para establecer la compañía Toyoda Automatic Loom Works, en Kariya, con el fin de concentrarse en la producción de los telares automáticos. Estos telares tenían una capacidad por lo menos tres veces superior respecto de un telar convencional, puesto que un solo obrero podía operar 25 de estos telares a la vez. Con este desarrollo, los productores de textiles podían automatizar sus operaciones y recortar los costos de producción.

Aparte de mejorar la industria textil a escala mundial, ésta fue la empresa madre (o *kaisha*) de la Toyota Motor Corporation, que luego se convirtió en una empresa filial. Toyoda Automatic Loom Works fue una empresa altamente rentable, de tal manera que los miembros de la junta directiva decidieron reinvertir gran parte de los beneficios en el dinámico rubro de la fabricación de automóviles (**figura 0-8**), para la cual la venta de los patentes del telar automático a los hermanos Platt de Inglaterra proporcionó



Fig. 0-7. E Toyoda Automatic Loom, Type G, desarrollado en 1924. Exposición en el Museo Toyota en Nagakute-cho, Aichi-gun, Aichi pref., Japón.

Fuente: Imagen por Berthel Schmidt en wikipedia/commons.



Fig. 0-8. Automóviles Toyota en cuyo chasis se aplicó el conocimiento del bastidor metálico del telar. Museo Conmemorativo de la Toyoda Spinning and Weaving Co., en Nagoya, Japón.

Fuente: http://2.bp.blogspot.com/-OtftspEuXPo/UHwXDIn_KCI/AAAAAAAADT0/x1S5518HqnI/s640/DSC00694.JPG

el capital. Se creó una nueva división dedicada a la fabricación de automóviles bajo la dirección del hijo del fundador, Kiichiro Toyoda, produciendo su primer motor tipo A en 1934, y en estos primeros prototipos del automóvil, el diseño del chasis se basó en el armazón metálico del telar automático. Aunque el grupo Toyota es más conocido hoy en día por sus automóviles, aún está activo en el rubro del textil y sigue fabricando telares automáticos y máquinas de coser eléctricas que se venden en todo el mundo[5].

En desarrollos técnicos paralelos en Europa, es sabido también que el británico Alan Turing utilizó su conocimiento de la tecnología textil como base para el desarrollo del sistema binario en los diseños preliminares de la computación, durante los años cuarenta en la Segunda Guerra Mundial **(figura 0-9)**.

DEFINICIONES Y PRINCIPIOS BÁSICOS DEL LIBRO

El estudio de caso del grupo Toyota corrobora el papel global de la cadena de producción textil como prototipo para el desarrollo de otras cadenas de producción, que hasta hoy lleva el nombre del modelo Toyota. En el presente libro nos propusimos la tarea mucho más modesta de identificar los elementos técnicos y tecnológicos emergentes de esta cadena en el proceso de la producción textil tradicional —tanto en el contexto arqueológico como en el etnográfico—, y darles nombres.

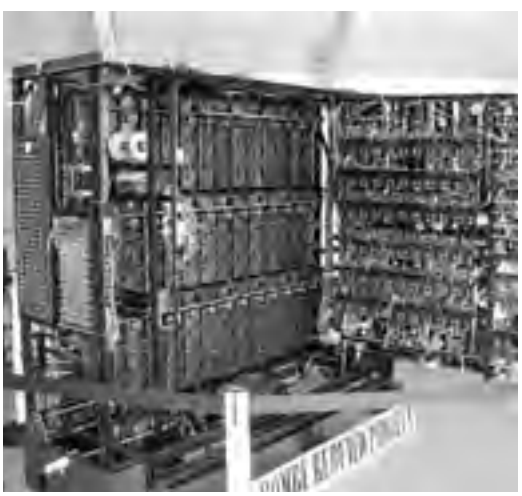


Fig. 0-9. Precursor de la computadora: el famoso "decodificador-bombe" de Alan Turing en los años 40, actualmente en el Museo de Bletchley Park, Reino Unido.

Fuente: Commons: campusvirtual.unex.es

En el caso de los procesos técnicos de la elaboración textil, identificamos cuatro categorías principales según la función que estas técnicas pragmáticas desempeñan en el textil:

- las técnicas estructurales,
- las técnicas de selección y conteo por hilo y por diseño,
- las técnicas de expresión y
- las técnicas de terminaciones.

Consideramos estas técnicas como los modos más específicos de cada comunidad de práctica textil —y de cada tejedor como individuo— para ofrecer soluciones capaces de resolver los problemas presentados en la elaboración textil, resolviendo a la vez estos problemas en términos de expresión. Más detalladamente:

- ***las técnicas estructurales*** son las estrategias para armar el telar, urdir, ordenar las capas de urdimbre (y trama), y ordenar las capas de color;
- ***las técnicas de efecto estructural en la superficie*** son las estrategias para armar el urdido y combinar la urdimbre con la trama, para producir los efectos de tornasolado y jaspeado (que se llaman *ch'imi* en aymara y *ch'imisqa* en quechua);
- ***las técnicas de selección y conteo*** son las estrategias técnicas para seleccionar contar los hilos dominantes, realizar las pasadas de la trama, y manejar en general los instrumentos del telar (lizos, palos, golpeadores o *wich'uña*, seleccionadores o *jaynu*);
- ***las técnicas de expresión*** (o técnicas expresivas) son las estrategias que se usan para generar las imágenes (sean diseños, motivos o figuras) en el textil. Abarca cuestiones de estilo, estilo tecnológico, composición, iconografía, técnicas de aplicación de color, etc. y
- ***las técnicas de terminación*** son los modos de resolver los límites del textil, tanto bordes exteriores como interiores.

Para hablar más sucintamente de estos aspectos técnicos en la elaboración de faz de urdimbre, que es nuestro tema

principal de estudio, recurrimos a sólo los *dos* términos principales ya mencionados, que usan las mismas tejedoras actuales en sus equivalentes en las lenguas andinas para describirlos:

- ***estructura textil*** (*tilata* en aymara y *allwina* en quechua): se refiere a las formas de urdir el textil en un número determinado de capas;
- ***técnica textil***: son los órdenes de selección y manejo según los patrones de conteo de los hilos dominantes (1|1 o 2|1 o 2|2 o 3|3 o 4|4) que definen las diferentes superficies tejidas. La técnica textil se deriva de la estructura textil.

La terminología andina al respecto es sumamente técnica y se expone en el Glosario del presente volumen. A lo largo de este libro ilustramos estas estructuras y técnicas de varias maneras: en fotografías, en dibujos, en maquetas desarrolladas por Elvira Espejo, en dibujos en 2D o en simulaciones en 3D mediante el programa Sawu 3D, o en imágenes tomadas de secuencias de video.

En cuanto a los principios iconográficos del textil, nuevamente nuestro interés ha sido explorar estas nociones desde la perspectiva de la tejedora y no desde afuera. En el capítulo 6 desarrollamos, desde esta perspectiva, una terminología más adecuada para los elementos compositivos y los procesos técnicos de la iconografía textil.

METODOLOGÍA DE TRABAJO

Como prioridad del trabajo, respetamos la terminología textil que usan las propias tejedoras, sea en aymara o quechua u otras lenguas de la región. Los datos presentados aquí provienen de nuestro trabajo en comunidades bolivianas: del sur de Oruro (principalmente en Qaqachaka y también en Chipaya), en el Norte de Potosí (Bolívar, Uncía, Llallagua), en Cochabamba (Sacaca) y La Paz, en la región lacustre (islas del Sol y de la Luna), y los valles interandinos de La Paz (Ayata y Mollo). Trabajamos también con comunidades textiles del sur del Perú (Puno) y en la región de Cusco (Pitumarca y Chawaytiri). Hemos trabajado principalmente en aymara, aunque hicimos comparaciones con el quechua en regiones quechuahablantes (Sacaca, Ayata y Mollo, Pitumarca y Chawaytiri) **(figura 0-10)**.

La labor en esas comunidades ha sido respaldada por los trabajos realizados en las comunidades del Norte de Chile (Colchane, Pisigacarpa, Pisigachoque, Central Citani, Escapiña y Enquelga) por Bárbara Cases y Carla Loayza (2011, 2012). También recurrimos a las fuentes históricas en torno a la terminología del textil. Para el caso del aymara, usamos el *Vocabulario de la lengua aymara* de Ludovico Bertonio (1984 [1612]) y para el caso del quechua, usamos el *Vocabulario de la lengua qquichua* de González Holguín (1952 [1612]). También tomamos en cuenta los trabajos elaborados por Gisbert y otras en cuanto a la terminología textil en aymara (1982, 1984-1988, 1992 [1988]), y el *Glossary of Textile terminology* de Nicki Clark (1993b). En lo que respecta a la lectura de fuentes, incluimos las fuentes principales del libro en la Bibliografía, y remitimos a las y los lectores interesados al respaldo de la bibliografía



Fig. 0-10. Elvira Espejo aprende la técnica de escogido con urdimbre pareada, *liyi palla,* con una maestra tejedora de Pitumarca, Perú.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.

más extensa en el sitio del proyecto: www.comunidadestextiles.org

El presente volumen es el resultado de tres años de trabajo con los textiles arqueológicos y etnográficos en colecciones de museos en el Reino Unido, en Perú, Bolivia y Chile. En total, registramos 705 textiles, que consistían en 308 textiles arqueológicos (*ca.* d.C. 600–1532), 33 textiles históricos (1532-1900) y 204 textiles etnográficos (1901-presente).

Como manera de trabajar, usando los principios de la teoría fundamentada, pero aplicada al dominio del textil, desarrollamos esquemas preliminares de la sistematización y ordenamiento de las estructuras y técnicas textiles, sobre todo en una secuencia de complejidad, una secuencia de evolución y desarrollo en el tiempo, y una secuencia de aprendizaje en las comunidades de la práctica contemporáneas.

A nivel técnico, desarrollamos modelos conceptuales de estas sistematizaciones de las estructuras y técnicas textiles en el programa de software Cmap Tools y, ontológicamente, en el programa yEd. Al inicio usamos el editor de ontologías Protégé pero posteriormente pasamos a modelar la ontología directamente en los mapas de yEd y en archivos de RDF (Marco de Descripción de Recursos, del inglés *Resource Description Framework*). Hemos presentado versiones preliminares de estas sistematizaciones a colegas en reuniones sobre el tema, así como en publicaciones preliminares.

Para comprobar estas sistematizaciones, Elvira Espejo elaboró una serie de aproximadamente 160 réplicas de los patrones de estructuras y técnicas (que llamamos "maquetas"). Estas réplicas nos permitían verificar las posibles estructuras y técnicas de elaboración de los ejemplares museológicos más dudosos, y luego consolidar y ordenar mejor las secuencias de clasificación. Para tomar un ejemplo, pensamos al inicio que los patrones de urdimbre cruzada y urdimbre transpuestas estaba fuera del marco de faz de urdimbre. Luego, con su modelado, nos dimos cuenta de que era más adecuado ubicarlos dentro de este marco. De esta manera, paulatinamente desarrollamos un modelo de sistematización de las estructuras y técnicas de los textiles andinos que pudimos modelar en textos y visualmente en una matriz interactiva en el internet.

Asimismo, proponemos una expresión gráfica de estas estructuras y técnicas a través de dos programas de software que desarrollamos en el proyecto: Sawu-3D (que usamos en el presente libro) e InaSawu, desarrollado en Birkbeck.

ORGANIZACIÓN DEL LIBRO

El volumen está estructurado en tres partes principales: la primera presenta los conceptos básicos del libro, la segunda trata sobre la producción del textil como objeto y la tercera examina la socialización posterior del textil entre sus usuarios.

En la parte I, a modo de prolegómenos, delineamos las ideas detrás de nuestra inquietud de examinar la tridimensionalidad del textil. Proponemos aquí algunas razones para explicar por qué se ha pasado por alto este aspecto del textil en los estudios anteriores, y comenzamos a explorar la cuestión del textil durante sus procesos de producción en tanto objeto material, en paralelo con su construcción social ligada con su tridimensionalidad, como un sujeto entre otros sujetos en el mundo.

La parte II del libro, sobre la producción textil propiamente dicha, se centra en la tecnología del textil, del telar y los distintos tipos de instrumentos de respaldo, ligados a las estructuras y técnicas textiles que se busca elaborar con ellas, así como los instrumentos de planificación y las técnicas de aplicación del color. En los capítulos 2 y 3 se explora los instrumentos y su clasificación en la región según su función en los procesos de la cadena de producción. El capítulo 2 examina "Los instrumentos textiles: del esquilado al teñido", abarcando los instrumentos del esquilado y peinado de la fibra como recurso regional, y los instrumentos para su transformación en materia prima, mediante el hilado, sobre todo las ruecas, el ovillado y el teñido. El capítulo 3 pasa a examinar los instrumentos de la elaboración propia del textil, en los procesos del urdido, tejido y acabado, incluyendo el

telar y el conjunto de útiles e instrumentos relacionados: los golpeadores o *wich'uñas* de hueso de llama, los separadores, los seleccionadores y agujas, entre otros. El capítulo 4 examina "Los instrumentos de planificación, de diseños y composición del color", centrándose en las llamadas *waraña*. Por su lado, el capítulo 5 examina "La *k'isa* intrusa: pugnas andinas sobre el color y sus significados sociales", enfocando la noción de *k'isa* en el contexto de la introducción de los tintes industriales en los Andes, frente a las prácticas de teñido de los siglos anteriores.

La parte III del libro se centra en el "Textil como documento social". El capítulo 6, "Repensar la iconografía textil en los Andes", busca replantear este tema desde el punto de vista de la tejedora y en el contexto de la elaboración del textil. El capítulo 7 examina "Los peinecillos y la documentación de la cadena productiva", tomando casos de los estudios arqueológicos y etnográficos para definir su codificación y significados, y la relación entre esta iconografía textil y la cadena operativa. El capítulo 8 explora otro estudio de caso: "Los tejidos aymaras de la región lacustre", para contextualizar mejor los denominados "textiles aymaras". Finalmente, en el capítulo 9 se retoma la cuestión de "El cuerpo textil y las redes sociales que se generan", haciendo un repaso de las diversas ceremonias y ritos en la vida humana que se entrelazan mediante los intercambios de elementos textiles.

El lector cuenta adicionalmente con mapas de los sitios mencionados en el volumen **(figuras 0-11 a 0-13)**, respaldados por listados de sitios al final del volumen, un Glosario de los términos clave en aymara y quechua, Notas con detalles sobre los temas abordados en el texto principal, y la Bibliografía. El libro está estrechamente relacionado con la información disponible en el sitio del proyecto www.comunidadestextiles.org

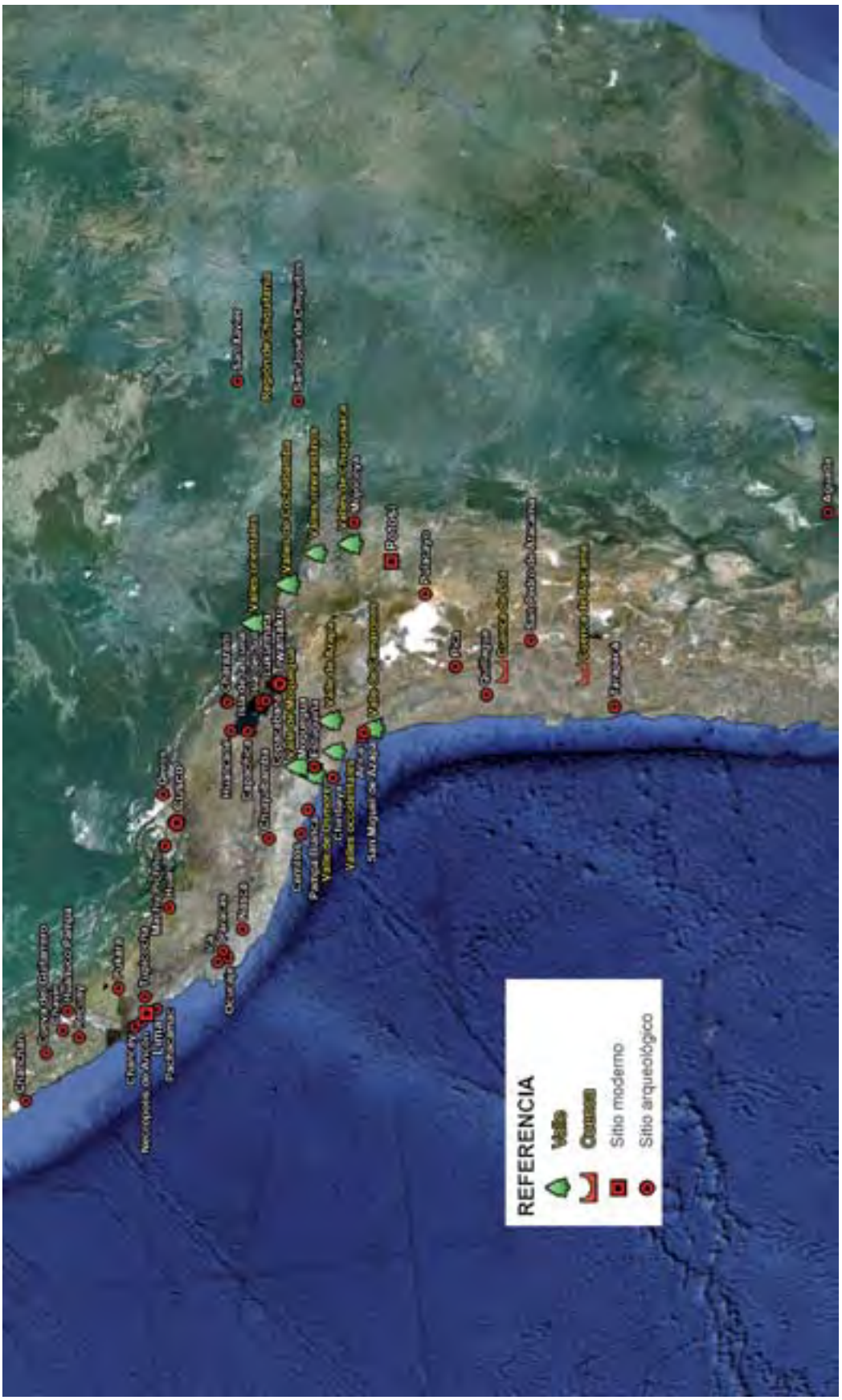


Fig. 0-11. Mapa de los sitios arqueológicos mencionados en el libro.
Fuente: Dibujado en ILCA por Nilton Callejas y Denise Y. Arnold.

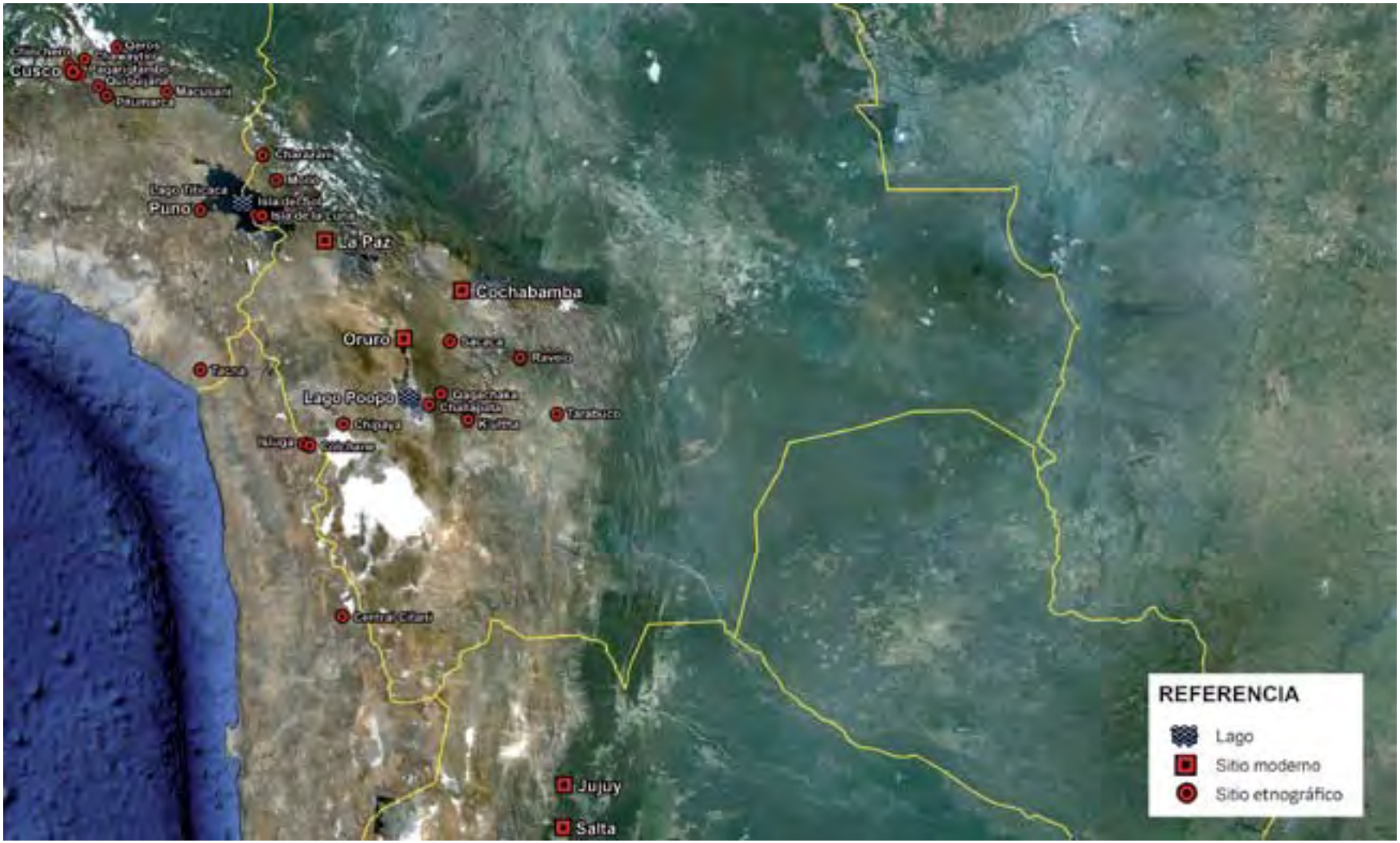


Fig. 0-12. Mapa general de los sitios etnográficos mencionados en el libro.
Fuente: Dibujado en ILCA por Nilton Callejas y Denise Y. Arnold.

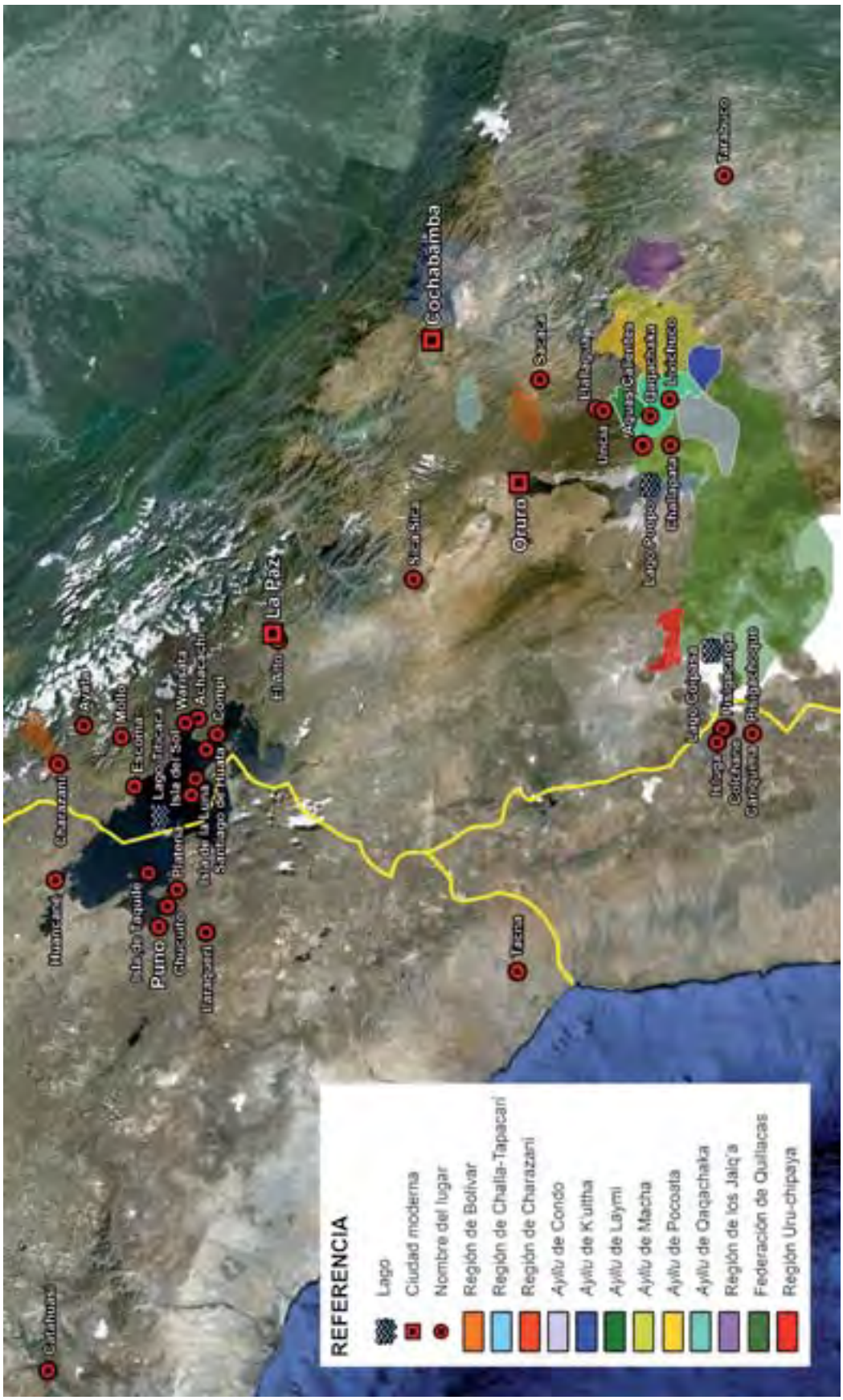
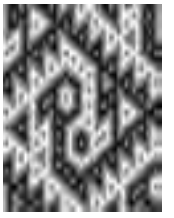


Fig. 0-13. Mapa detallado de los sitios etnográficos mencionados en el libro.
Fuente: Dibujado en ILCA por Nilton Callejas y Denise Y. Arnold.

PARTE I
PROLEGÓMENOS



CAPÍTULO 1
El textil en sus aspectos tridimensionales



La idea principal que exploraremos ahora es la naturaleza del textil en su aspecto tridimensional. Con esto, queremos ir más allá del hecho de considerar el textil como un objeto bidimensional con dos caras, anverso y reverso, que a veces cuenta con diseños iconográficos interesantes, los que se suelen tratar como un fenómeno meramente superficial. Nuestro reto es el de entender el textil como una construcción compleja en tres dimensiones (3-D), que a su vez documenta y expresa las realidades económicas y productivas, sociales y culturales de su entorno, incluyendo sus múltiples interacciones con los ciclos de vida de los seres humanos en este entorno, con un enfoque también tridimensional. En este sentido, agregamos a la apreciación del textil como otro objeto material más en el mundo, la percepción del textil como un sujeto, que además está relacionado con otros sujetos.

¿Qué implica esta tridimensionalidad del textil?, ¿qué tiene que ver esta tridimensionalidad con los aspectos técnicos y tecnológicos del textil? y ¿qué tiene que ver esta tridimensionalidad del textil con la idea del textil como un ser viviente en proceso de desarrollo? En resumen: ¿cómo podemos expandir nuestro horizonte desde un entendimiento de lo superficial del textil a entender con mayor profundidad sus nexos con los objetos y sujetos de su entorno?

En primer lugar, es necesario revisar la literatura etnográfica existente para saber por qué no se ha explorado hasta ahora esta noción de la tridimensionalidad del textil. Dicho de otro modo, ¿de dónde provienen las ideas previas sobre el textil, dadas por sentado y limitadas a criterios sólo superficiales y simples? Y en segundo lugar, es necesario entender cómo los aspectos técnicos y estructurales del textil que en efecto dan a luz a esta tridimensionalidad, son entendidas y valoradas por las propias sociedades andinas, y cómo se transmite el sentido de la importancia de estos valores de una generación a otra.

En breve, buscamos demostrar que la importancia que conceden las propias tejedoras a la tridimensionalidad del textil subyace en el objetivo mayor de la tejedora de expresar en su vida la tridimensionalidad del objeto textil en la práctica, como un sujeto en el mundo con alto valor para sus usuarios. Buscamos entender también cómo este sentido tridimensional del textil influye en la autopercepción y experiencia de la tejedora de su mismo cuerpo (sobre todo sus manos), como instrumento de trabajo. Al mismo tiempo, buscamos entender cómo a través de ello, la tejedora transfiere este sentido corporal a los objetos que ella produce y traspasa a otras personas en su vida productiva, para crear las complejas redes sociales que conforman las comunidades actuales de la práctica textil.

EL TEXTIL PERCIBIDO COMO UNA PIEL SOCIAL

La noción de la corporalidad del textil, como objeto y como sujeto ha sido pasada por alto en algunos estudios claves del pasado, limitando así el campo de su análisis. Se ha ignorado, por ejemplo, una de las preguntas fundamentales en relación con la socialización del textil en los Andes: la manera regional de entender no sólo la aplicación de la indumentaria al cuerpo humano, en sentido identitario, sino también su significado como un objeto transmitido entre generaciones.

Es más. En muchas etnografías de las tierras bajas y de las tierras altas de América Latina hasta la fecha, se da por sentado el comentario de Terence Turner en su ensayo de 1980 sobre la condición de la indumentaria como "una piel social". Quizá Turner no fuera el primero en plantear esta relación; Strathern también ha llamado la atención, en su ensayo de 1979, sobre los adornos corporales entendidos como los "recursos visibles" de una persona expresados en la piel (Strathern 1979: 250). De todos modos, dentro del planteamiento de Turner se entiende que esta piel social, y los eventos y procesos de socialización, ocurren en este dominio de la superficie. Turner se refiere específicamente a las ideas de los kayapó, una etnia de las tierras bajas de Venezuela, y extrapola estas ideas para aplicarlas a una escala universal. De esta manera, para Turner, es un hecho universal que se trata la superficie del cuerpo no sólo como el límite del individuo en tanto entidad biológica y psicológica, sino también como la frontera de lo social (Turner 2007: 83). Desde allí, para Turner, la superficie del cuerpo deviene el escenario simbólico en el cual se actúa el drama de la socialización, a través del lenguaje de los adornos corporales (pintura, plumaje, tejido, maquillaje) sobre la piel (*ibíd*.: 85). Sobre la base de estas nociones de Turner, se ha conceptualizado la vestimenta en sentido universal como la aplicación de una piel adicional al cuerpo humano.



Fig. 1-1. Vestimenta actual de los shipibo de la selva peruana.

Fuente: http://4.bp.blogspot.com/_iAfKeNIncxo/SHu5SCGqFfI/AAAAAAAAAH0/aOT_sttYARw/s400/shipibo-Sampaio1.jpg

En el caso de las túnicas largas llamadas *cushma* con sus diseños abstractos, que usan los shipibo y los conibo de las orillas del río Ucayali en las tierras bajas del Perú, se ha demostrado que los diseños de esta piel social (llamados *kené*), además, se percibe como una especie de placenta, que se aplica para humanizar a la persona o a cuyos diseños se recurre en ciertos ritos de curación **(figura 1-1)**. Aquí hay otro factor que conviene tomar en cuenta en relación con lo tridimensional o no del textil, que tiene que ver con la experiencia de las superficies externas e internas según el sexo de la persona. Peter Gow ha desarrollado esta idea en relación con los piro, otro pueblo que habita en las tierras bajas del Perú, en torno a los ríos Urubamba, Madre de Dios y Ucayali. Según Gow, los varones, en sus expresiones culturales, sobre todo en un estado de consciencia excitado por el consumo de alucinógenos, buscan la coincidencia de estas superficies en una "red sin costuras". Las mujeres, en cambio, a través de la experiencia reproductiva, buscan más bien externalizar las superficies internas (del feto intrauterino) en sus manifestaciones artísticas en la cerámica y textil (Gow 1999, citado en Arnold 2000: 21)[1]. ¿Será que el énfasis comparativo entre los aspectos superficial o tridimensional manifieste algo de estas diferencias corporales de expresión, según el sexo y el género?

Por lo que respecta a las tierras bajas, algunas etnografías hablan también de los momentos en que se cambian estas pieles. Por ejemplo, Aparecida Vilaça describe los

momentos cuando una persona entra en trance, como si cambiara su piel humana por una piel animal (Vilaça 1999). Refiriéndose a este tipo de contexto en que se cambian las formas externas, Viveiros de Castro también hace referencia a la tendencia en el pensamiento amerindio de percibir múltiples "naturalezas" en vez de solamente una, y de las posibilidades de interactuar con ellas a través de estos cambios de superficie y de estados de consciencia (Viveiros 2004). Aquí Viveiros contrasta el pensamiento amerindio al respecto —que percibe diversas naturalezas y una sola cultura— con el pensamiento europeo —en el que se percibe una sola naturaleza, pero se reconoce la existencia de varias culturas, a tal punto que se habla de "multiculturalidad"—. Las dos conceptualizaciones son opuestas[2].

Estas reflexiones concitan nuestra atención y nos sugieren las siguientes preguntas: ¿Existe también en el pensamiento de los habitantes de la selva la idea de la tridimensionalidad corporal y textil?, ¿o este pensamiento y el andino constituyen cosmovisiones opuestas?

En realidad, el ensayo clásico de Turner nos ofrece ciertas pautas en sentido de que la situación es más compleja, por lo menos entre los kayapó. Turner reconoce, por ejemplo, que el juego de contrastes entre el uso del color rojo y el negro en la pintura corporal está dirigido a expresar las diferencias entre la superficie y el interior del cuerpo (Turner 2007: 91-92) **(figura 1-2)**. Pero conviene anotar que la universalización que Turner logra aplicar a estas ideas de superficies deriva de la aplicación a sus datos de un modelo teórico basado en la oposición entre naturaleza y sociedad (léase "cultura"), que es sospechosamente europeo y muy de la época. Turner admite también que las ideas sobre la belleza entre los kayapó están muy ligadas a las ideas sobre la riqueza, aunque no se detiene en explorarlas con mayor detalle.

Dicho esto, es verdad que en las tierras bajas existen ciertas técnicas textiles que atribuyen importancia a las superficies. Nos hace sospechar que en las tierras bajas quizá se trate de los tejidos como una piel de la superficie a la cual se



Fig. 1-2.
La piel social entre los kayapó de las orillas del río Amazonas en Brasil.

Fuente: http://3.bp.blogspot.com/-9Hst3_uOTO0/T4UxBpS10DI/AAAAAAAAAHE/z-i1ba3PNFI/s1600/34492045.jpg

aplica el color y el diseño. Esto ocurre por ejemplo en la aplicación de la pintura por medio del pincel o de los tintes por inmersión, en una técnica por reserva, del tipo *plangi* (*qhawata* en aymara), en que se asegura que otras partes de la tela resisten esta aplicación del color. Se constata el empleo de estas técnicas en el caso de los rombos aplicados de esta forma, que parecen imitar las manchas de los felinos de la selva **(figura 1-3)**. ¿O es que estas técnicas de aplicación de color a las superficies predominan en la selva, y se da menor importancia al aspecto estructural del textil? Carecemos aquí de datos suficientes. Y nuevamente surge la pregunta: ¿en comparación con los Andes, estamos hablando del mismo tipo de cosmovisión o de cosmovisiones opuestas, o quizá mal interpretadas?

Por otra parte, en los mismos Andes existen ciertas ideas sobre la importancia de las pieles superficiales que no podemos pasar por alto. Por ejemplo, en la propia



Fig. 1-3.
La técnica de amarro por reserva (*qhawata*) con las manchas del felino, en un unco cerrado sin mangas, de estilo Aguada, del Noroeste argentino, del período Formativo Tardío (400-900 d.C.).

Fuente: Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige S.J., San Pedro de Atacama, Chile (registro 1983:15).

región de Qaqachaka (en el Sur de Oruro, Bolivia) hemos encontrado algunas de estas ideas en torno a la vestimenta percibida como una piel adicional, que en nuestros trabajos intentamos expresar en términos más bien regionales de "envolturas" o "capas tejidas" que se agregan al cuerpo humano para socializarlo. Aparte del uso de tales capas en el dominio humano, hemos encontrado ejemplos de la aplicación de envolturas de un tipo u otro en la crianza de los animales de rebaño. Por ejemplo, cuando las crías de los camélidos nacen en los cerros, las pastoras las envuelven en ciertos tipos de textil, sobre todo en ahuayos de color rojo o castaño (color *ch'umphi*) y con hondas especialmente decoradas con lindos diseños. Luego, en las ceremonias dirigidas a los animales, en Carnavales y en otras fechas importantes del calendario, es costumbre que las mujeres canten a los animales. Según sus comentarios, ellas perciben estos cantos como "envolturas" de sonido, que a modo de textiles, socializan a los animales en el ámbito humano de la casa familiar y los corrales domésticos (Arnold y Yapita 1998a: 240).

Parecería que la situación en los Andes es más compleja aún, puesto que los orígenes, por lo menos conceptuales, del textil subyacen en ideas vinculadas a la dominación del enemigo y sus partes corporales (Arnold 2000). Desde el momento en que interviene el dominio del enemigo, hay una división conceptual entre las tareas propias de los varones y aquellas asignadas a las mujeres. Planteamos que el varón está encargado de vencer al enemigo y apropiarse de ciertas partes de su cuerpo, sobre todo la cabeza (y quizá en el pasado también su piel), y traerla al hogar. Allí, hemos rastreado una serie de eventos de socialización del enemigo difunto, esta vez en manos de las mujeres. Durante estos eventos, hemos argüido que la cabeza trofeo del enemigo sufre una transformación esencial (o metamorfosis), mediante la elaboración del textil, que lo convierte en una persona o guagua del mismo grupo. En este sentido, el textil encarna el espíritu domado del enemigo, y ponerlo como indumentaria es, en algún sentido, como vestirse con la piel del enemigo.



Fig. 1-4. Reconstrucción de un textil de Recuay, del sitio de Aukipukio. Los diseños son de una figura bicéfala que se alterna con una figura de felino (con simetría bilateral), con colores complementarios.

Fuente: Museo Arqueológico de Ancash, Huaraz, Perú. © George F. Lau (2010: 272, Fig. 9).

Esta serie de acciones ligadas a la socialización de los miembros del grupo en general, los animales o los enemigos, en miembros propios del interior del grupo, a través de alguna forma de manipulación de las pieles aparece también en otros estudios. Por ejemplo, George Lau, en algunos trabajos recientes, recurre a la idea de las superficies donde se verifican procesos vitales de transformación. Lo hace en relación a los textiles de Recuay, una cultura de la Sierra norte del Perú durante el Intermedio Temprano (1-700 d.C.) (Lau 2010, 2012). **(Véase la figura 1-4.)** Lau también considera que esta atención a las superficies era fundamental en las sociedades andinas; plantea que las élites de Recuay prestaban más atención a estas superficies en su indumentaria, y controlaban el acceso a los procesos productivos a través de los cuales se podía modificar estas superficies, sobre todo para expresar su poder y prestigio por medio de la texturación y coloración de estas superficies corporales, y además para expresar las relaciones de identidad y alteridad en juego entre el propio grupo en el poder y los otros grupos fuera del núcleo del poder (véase también Lau 2013), tema que se ha restringido anteriormente a estudios de las tierras bajas.[3] Lau toma en cuenta aquí una amplia gama de aplicaciones a las superficies corporales, por ejemplo al tatuaje, a la vestimenta en el textil y a la cerámica, o en el consumo de su propia comida.

Es posible que el lenguaje de Lau sobre las superficies en relación con Recuay esté demasiado anclado aún en las etnografías de las tierras bajas y no suficientemente pensado en términos más bien andinos (este autor cita los trabajos de Turner y Gow, entre otros). También cabe la posibilidad de que en la tecnología textil de Recuay se haya desarrollado variantes distintas a las normas más extendidas de la región andina, debido a su interacción con otras tecnologías en juego. Llama la atención, por ejemplo, el lenguaje de Lau para describir las superficies, en términos de espacios negativos y relieves, de la negativización en sí, y la relación entre figura y fondo de forma complementaria. Este lenguaje no es parte convencional del lenguaje textil en faz de urdimbre, aunque evidentemente en Recuay se practicaba más el tapiz o técnica llana. Pero este lenguaje sí es parte de las técnicas de aplicación de color en la cerámica, las técnicas de fundición con cera perdida de la metalurgia y los relieves del grabado en la escultura de Recuay, que Lau describe (Lau 2010: 265-266, 274).

De todos modos, en los Andes surcentrales de la actualidad, poco o nada se habla de "superficies" en las lenguas de la región. Hasta la misma palabra "piel" es problemática. Se la traduce como *janchi* en aymara, pero *janchi* tiene el sentido de todo el cuerpo y no solamente la piel de la superficie. Más bien, para decir "cuerpo", en la actualidad se toma prestado el término *kurpu* del castellano. Estas características de las lenguas andinas nos hacen reflexionar más detenidamente sobre las posibles relaciones entre la vestimenta, en términos de textiles, y el cuerpo humano: ¿se aplica a su tridimensionalidad o a sus superficies?

Del mismo modo, estas reflexiones llaman nuestra atención a las ideas en juego en la región sobre la relación entre la superficie de un objeto y su interior. Como demostró César Paternosto en su libro *Piedra abstracta* (1989), las ideas dominantes en la historia del arte sobre la decoración de superficies derivan de un fenómeno relativamente reciente. Se trata de conceptualizaciones europeas del siglo XIX, referidas a las imágenes en las superficies de las ánforas de la Grecia antigua y cómo pensarlas. Para Paternosto, la noción de una decoración u ornamentación inscrita sobre superficies deriva de estas preocupaciones europeas y no forma parte del lenguaje universal del arte. En cambio, Paternosto enfatiza que, en los Andes, la superficie se percibe, por lo menos en la escultura incaica y en el textil, simplemente como el aspecto exterior de una estructura más profunda. Para referirse a esta relación, Paternosto recurre al término "tectónico", para enfatizar la profundidad de esta estrecha articulación entre la superficie y el interior de un objeto, y ligarla además a las nociones regionales sobre la tierra como el cimiento primordial de estas relaciones **(figura 1-5)**.

Este tipo de observación sobre el nexo entre la superficie y el interior es también común en los estudios andinos. Por su parte, la experta en metalurgia andina Heather Lechtman (1993), llama nuestra atención hacia este mismo tipo de conceptuación acerca de la relación entre la superficie y el interior de los objetos en los desarrollos de la tecnología metalúrgica de la región. Su argumento es que las técnicas sofisticadas de tratamiento de los metales (plateado electroquímico por reemplazo, dorado por agotamiento, procesos de aleación) se habrían desarrollado para mejorar los colores de los metales preciosos (sobre todo el oro y la plata) en un enriquecimiento de la superficie de los objetos, y de este modo hacer parecer que todo el objeto era de este mismo material. Desde sus primeras exploraciones



Fig. 1-5. La piedra *inti watana* en Machu Picchu como ejemplo de lo "tectónico".

Fuente: http://www.mon-photo.com/South_America/Peru_2/images/MachuPichu2_jpg.jpg

en este tema, Lechtman (1984) sospecha que se trataría de la misma gama de ideas en relación a los textiles andinos. En base a los ensayos seminales de Mary Frame, sobre las estructuras profundas de los textiles, Lechtman propone que la relación entre la superficie textil y el interior del textil es fundamental, y no se puede tratar del primer aspecto sino en relación con el segundo.

HACIA LA COMPLEJIDAD DEL TEXTIL Y SU CONFIGURACIÓN TRIDIMENSIONAL

EL LENGUAJE TÉCNICO DEL TEXTIL Y LO TRIDIMENSIONAL

En el lenguaje técnico del textil, las tejedoras de la región andina reiteran una y otra vez la importancia de la complejidad estructural y técnica en sus tejidos. Nunca se habla de las superficies de los textiles ni de la decoración de superficies y, al menos en la región de Qaqachaka, siempre se busca la mayor complejidad de las técnicas a su disposición.

Lo 'simple' se traduce como *ina* en aymara (y *siq'a* en quechua), mientras que el término para designar lo 'complejo' es *apsu* en ambas lenguas. Por simple, se entiende un textil con solamente una o dos vueltas de urdido en su estructura. 'Complejo' se refiere a los textiles con tres a ocho capas de urdido en la estructura. Las técnicas textiles derivan directamente de las estructuras de base, de tal manera que las técnicas simples derivan de estructuras con uno o dos urdidos, en tanto que las técnicas complejas derivan de estructuras con tres o más urdidos. Son las estructuras y técnicas complejas las que cuentan con el uso de más colores y diseños iconográficos más complejos. Son estas estructuras y técnicas complejas las que se consideran propiamente "tridimensionales" **(figuras 1-6 y 1-7)**.

Por estas razones, según las tejedoras de la región, no se puede hablar de la complejidad ni de la tridimensionalidad de estructuras y técnicas simples; tampoco se puede hablar sólo de la superficie en el caso de los textiles de tres o cuatro capas de urdido (*apsu*) con muchos colores. Se trata de un fenómeno estructural que se expresa tridimensionalmente. Además, en términos prácticos, la elaboración de estos textiles con estructuras y técnicas complejas suele estar en manos de las personas jóvenes, que se denominan "de estructura". Son ellas quienes saben plasmar en sus creaciones las relaciones complejas entre la superficie y el interior del textil.

Por consiguiente, tampoco se puede hablar de una sola cara del tejido como si fuera una superficie textil aislada. Como dice Elvira Espejo al respecto: "sería como separar el cuerpo de la mente". Las tejedoras tampoco ven las texturas textiles simplemente como parte de la superficie del tejido; no se presta atención a ello. Tampoco ven las composiciones iconográficas del textil como imágenes de la superficie del tejido. Y a diferencia de muchos libros técnicos sobre los textiles de la región andina que hablan de las técnicas de "sarga", las tejedoras no conciben los diseños de la superficie de una sarga abstraídos de sus formas técnicas de elaboración. En cambio, las tejedoras siempre están buscando en su mirada la combinación de las estructuras o capas textiles y la aplicación posterior de las técnicas, por los conteos y selecciones de los hilos de urdimbre, de 1 | 1 o 2 | 2 o 2 | 1. Les interesa cómo está construido el textil tridimensionalmente. Asimismo, les interesa cómo está construida la persona dentro de la tridimensionalidad del textil.

Nunca se habla de una aplicación decorativa al textil, o a la persona dentro del textil, como si fuera un adorno u ornamentación adicional sobre una base dada. Es más, las tejedoras dicen que las superficies engañan. Por tanto, se busca entender las articulaciones entre las diferentes partes de la estructura del textil y de la persona dentro del textil. Se considera que, en tanto la persona tiene su esqueleto estructural al cual las otras partes se articulan, análogamente el textil tiene su estructura de capas o urdidos, a la cual se puede agregar tramas, colores, diseños o lo que sea. Estos elementos adicionales permiten que "el textil viva", y a la vez permiten que "la persona viva" dentro del textil.

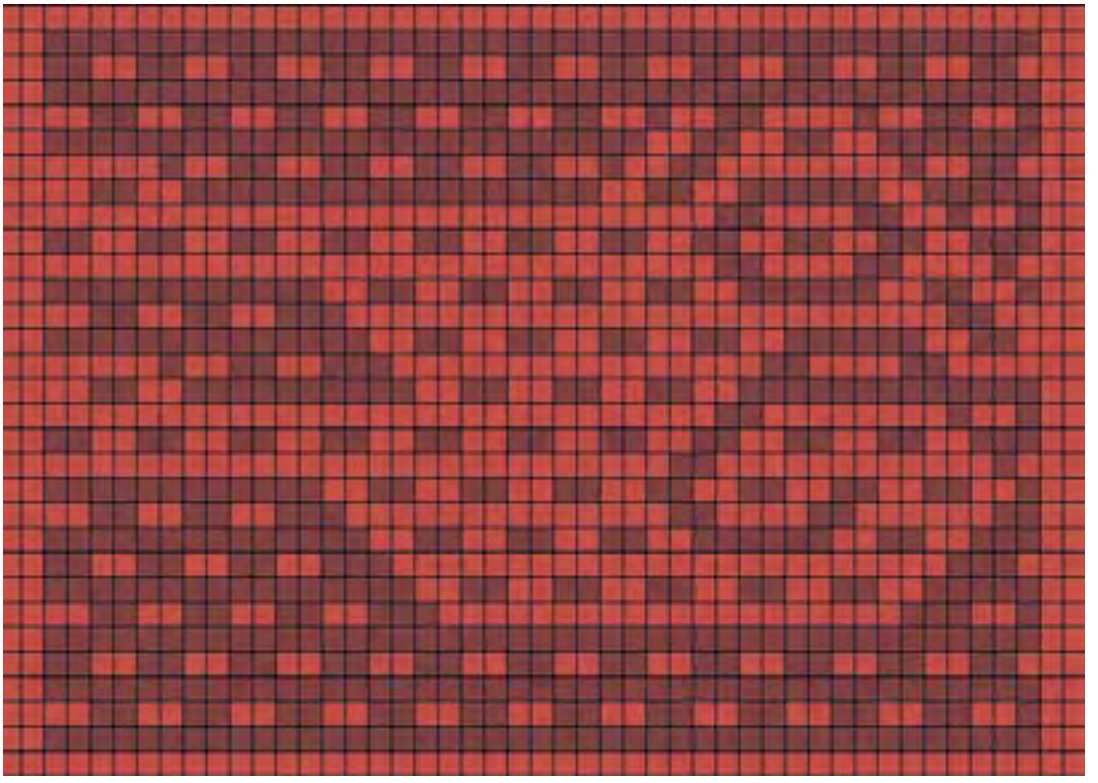


Fig. 1-6. Dibujo de Sawu-3D: motivo de vizcacha con sólo dos capas de urdido (lo simple), en una bolsa-chuspa de estilo Tiwanaku provincial, pero probablemente de los Valles interandinos centrales, ahora de Bolivia.

Fuente: Dibujo en Sawu-3D por Germán Apaza y Elvira Espejo, del textil del Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige S.J., San Pedro de Atacama, Chile (registro 4089.1).

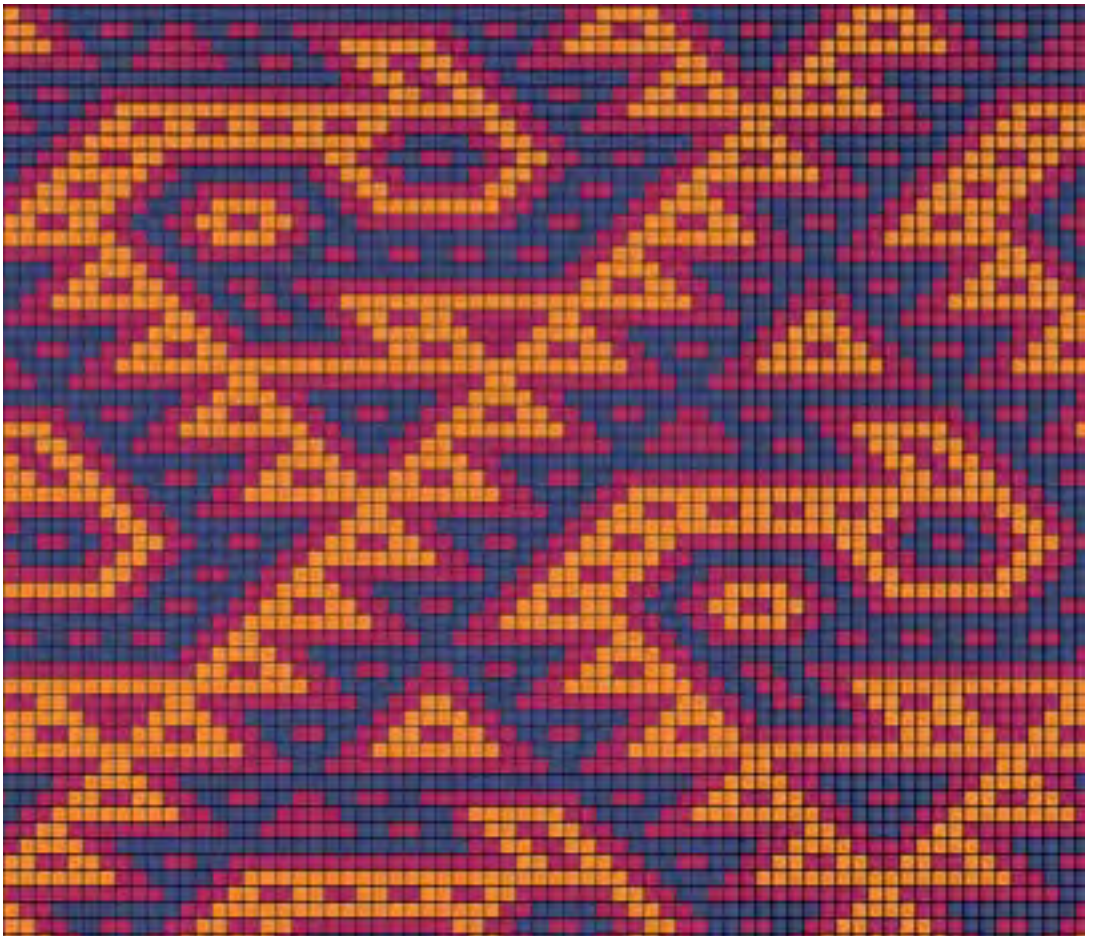


Fig. 1-7. Dibujo de Sawu-3D: motivo de aves con colas aserradas, con tres capas de urdido (lo complejo), en un fragmento de panel, de la Costa central del Perú, del período Intermedio Tardío.

Fuente: Dibujo en Sawu-3D por Germán Apaza y Elvira Espejo, del textil en el Museo Británico, Londres, Reino Unido (registro Am1948,06.8).

Estos conceptos regionales de las tejedoras sobre la tridimensionalidad del textil como objeto confirman la propuesta del antropólogo inglés Tim Ingold que los que hacen objetos en efecto "tejen" todos los objetos del mundo (Ingold 2000: 347). Ingold pone en cuestión el punto de vista convencional en que el hacer un objeto trata de la imposición de cierta forma sobre el mundo material por un actor humano que cuenta con el diseño del objeto ya pensado con anticipación en su cabeza (Ingold 2010: 91). Ingold sostiene que más bien a los objetos se "les hace crecer" en sentido orgánico. Se hace crecer el objeto no de una superficie sólida hacia afuera, sino al generar formas que surgen precisamente dentro de campos de fuerzas y flujos de los materiales con los cuales se trabaja en este sentido tridimensional. Para Ingold, es al intervenir en estos campos de fuerzas, y al seguir estos flujos, que se hacen las cosas. El hacedor debe aprender a encajar su propio flujo de fuerzas con los flujos materiales que componen el mundo. Se hace ello en una intervención generativa y continua, "a la vez itinerante, improvisada y rítmica" (Ingold 2010: 91). Entonces, en la actividad de tejer, este proceso emerge en las interacciones entre las tejedoras como productoras, su materia prima y el telar como instrumento estructurante de estas formas.

LOS TRES CORAZONES DE LA PERSONA

Por estas razones, el marco conceptual que manejan las tejedoras —y que posibilita la vida del textil o la vida de la persona en el textil— trata de algo formal, ligado a la tridimensionalidad del textil como artefacto y la tridimensionalidad de la persona que elabora el textil, además de la persona que habita el textil desde adentro. Se trata de ciertas formas (en un sentido casi platónico) que ellas piensan que generan vida, a la vez que ellas conceptualizan la vida misma en estos términos formales.

En la región de Qaqachaka, se reflexiona mucho acerca de la relación entre la estructura tridimensional del textil y la posibilidad de pensar en tres dimensiones. Según tejedoras como Elvira Espejo, si no se ha logrado pensar en tres dimensiones en la vida real, no se puede construir un textil con tres dimensiones. En efecto, el dicho: *Kimsa chuymanti luranta*, que se puede traducir como "Elaborada con tres corazones", se entiende en el sentido de que la tejedora puede concebir la estructura textil con toda su capacidad conceptual sólo si ha logrado el desarrollo de sus tres personalidades. Se refiere en esencia a un tipo de conocimiento profundo ligado a lo que se percibe como los tres corazones de la tejedora, que le han otorgado la habilidad de elaborar en diferentes momentos diseños más realistas, más abstractos y más figurativos.

Esta noción de los "tres corazones" de la tejedora tiene que ver también con la búsqueda por cada tejedora de la habilidad de plasmar en su obra no solamente el mundo cotidiano, sino los tres mundos en su totalidad: el de arriba, el de abajo y el del medio o interior. Cuando una persona alcanza este logro conceptual en su vida, se dice que es capaz de dominar todo lo que quiera. Este logro personal permite a la tejedora "percibir las cosas de otra forma", y en algunos casos trascender aún más allá de los tres niveles convencionales, para llegar inclusive a entender y manipular cuatro capas o más en los niveles del textil y del mundo.

Estas nociones interrelacionadas sobre el manejo de la complejidad en el textil, en la vida y en el mundo en general, son valoradas a lo largo de los Andes, de tal manera que la persona que logra dominar la multidimensionalidad en estas esferas es más apreciada en la sociedad. Por ejemplo, en la comunidad de Pitumarca (cerca del Cusco, Perú), se considera que la persona que logra manejar más de tres capas en sus textiles es muy importante en la comunidad. Se considera que esa persona ha superado a las demás, puesto que ha logrado pensar en tres o más dimensiones. Esta habilidad se juzga como una capacidad técnica y a la vez como una capacidad intelectual.

Es posible que en el pasado, este manejo multidimensional del mundo

formara la base de la ciencia de la región, con aplicaciones en la astronomía y la medición de los flujos de acontecimientos celestiales y terrenales, ambas ligadas con la esfera productiva. Los comentarios de Gail Silverman (2008 y 2012), sobre nociones parecidas entre las tejedoras de la comunidad de Qeros (cerca del Cusco, Perú) arrojan ciertas pautas de que así era en el pasado. Allí se piensa que, al manipular una estructura con sólo dos capas, se está manejando el espacio, pero todavía de forma secular. En cambio, al manejar una estructura textil de tres capas, ya se está manejando el espacio y el tiempo en su conjunto, y de una forma sagrada.

Específicamente, al manejar las estructuras y técnicas más complejas basadas en tres capas de urdido, se puede agregar a las composiciones de configuraciones espaciales una mayor texturación del tiempo. En este caso, la mayor complejidad textural del tejido permite a la tejedora manejar con más precisión el significado de las rayitas del diseño que irradian de los motivos de rombo-soles. Esto le permite definir mejor la dirección de la luz solar (hacia la persona que observa o alejándose de ella), para así calcular el momento del día, y en última instancia, juzgar la relación entre la comunidad determinada de la tejedora con respecto al Cusco, dado su nexo histórico con la salida del sol, ligada a su vez con la presencia del Inka.

EL DOMINIO DE LOS TRES ASPECTOS DE LA PERSONA

A la luz de estas pautas adicionales acerca de la importancia de la trimensionalidad del textil, es necesario reconsiderar las ideas presentadas en las etnografías de la selva, que parecen pasar por alto estos aspectos estructurales más profundos sobre la naturaleza de las formas para resaltar los aspectos superficiales, limitándose a la idea de aplicar pieles a la superficie del cuerpo para lograr cambios más profundos.

Nos parece que estas conceptualizaciones acerca de la naturaleza formal de la realidad se encuentran tan arraigadas en los Andes, que estamos hablando inclusive de los fundamentos de la ciencia de la región. Esto nos lleva a pensar que este tipo de percepción estructural, que insiste tanto en articular las partes y la superficie siempre con la totalidad formal de algo, implica no solamente el dominio del textil sino otros dominios, por ejemplo, las ideas relacionadas con el paisaje y las cosas terrenales, además de las ideas vinculadas al firmamento y las cosas de la astronomía.



Visto de este modo, se puede apreciar que en el dominio del textil, las ideas en torno a la belleza son precisamente aquellas que tratan de lo estructural y de sus significados. No se trata de colores o juegos de luz y brillo que se aplican a la superficie, sino de procesos de aplicación de estos elementos en el interior del textil. Se habla de "construir" el textil, desde la estructura de base, y de la forma de construir la persona en el textil.

Algo similar ocurre en el campo de la cerámica. Por ejemplo, en el *ayllu* Macha, mucha gente habla de la forma preferida de construir un jarrón. Cuando los macheños iban a Qaqachaka para elaborar cerámica, los qaqachakas preferían que se construyese ese jarrón en forma de una persona, una mujer, igual que el textil que ellos conocían mejor. Se dice "*Warmi jina ruwana, warmi jina jap'ina*", que implica que debes agarrar el jarrón como a una mujer, delicadamente. No es simplemente cuestión de aplicar una pintura a la superficie para que sea bonita. Hay otro sentido de su estructura, su cuerpo y su ser como objeto material: es lo que se debe construir con la participación humana.

En este sentido, quizá la noción compartida entre las tierras altas y bajas es la de la persona en el objeto. Pero quizá se tome esta noción solamente en relación con la piel en las tierras bajas y en relación con todo el cuerpo en las tierras altas. O tal vez en las tierras bajas se esté viendo desde afuera el uso que se hace de ese objeto a modo de piel como parte de ellos. Pero también habría que preguntar a la gente de allá: ¿cómo se siente si se pone esa piel? Quizá uno quiera convertirse en un ave o felino con la misma estructura de la piel que se pone, y es esa estructura la que se busca también, y no solamente la superficie.

Sucede algo similar respecto de la aplicación del color. En los Andes se habla de la introducción del color en la profundidad de la estructura del objeto textil; no se habla solamente de la aplicación del color a la superficie. A las tejedoras les interesa cómo introducir el color en las propias fibras del hilo, inclusive se habla en la actualidad de introducirlo en el nivel molecular. En este sentido, el color saldría de la misma estructura del textil, en el juego de la articulación de los colores contrastantes según las capas estructurales del tejido **(figura 1-8)**.

Hay que tomar en cuenta, asimismo, la relación entre el color y la estructura textil. En la tradición europea, la teoría del color está muy vinculada a la elaboración del tapiz. Y en ese marco, se habla de agregar el color a la superficie del tejido, porque en este medio hay que agregar literalmente el color de un conjunto de hilos a la estructura de base del tejido, que es simple, de solamente una capa, en relación con las estructuras mucho más complejas de faz de urdimbre. En cambio, en relación con la faz de urdimbre, no se puede hablar de "aplicar color" o "introducir color" a la superficie del textil, porque el color deriva de la misma estructura textil. Pero sí se puede hablar de cambiar el efecto del color y el brillo en las tres dimensiones del textil según la manipulación de la estructura, cuyos efectos se manifestarían en la misma superficie. Se emplea los términos *iskay wiyayu* en quechua y *pä iñnaqa* en aymara para describir las dos caras del textil, como un objeto material tridimensional, y se percibe el color como otro elemento más que participa en estas dos o tres dimensiones de la construcción textil. Es preciso articular el tratamiento de las capas del color tomando en cuenta los dos lados del textil en sentido tridimensional.

Sólo en la región lacustre del lago Titicaca se constata una atención muy concentrada en la superficie del textil, con el desarrollo de una variedad de técnicas de tornasolado y jaspeado (*ch'imi*), para resaltar este efecto de la superficie. Cabe preguntarse si estas técnicas se desarrollaron en la región como parte de un intento propio de imitar los efectos de la superficie del agua, o si estas técnicas son la consecuencia mucho más reciente de imitar las telas de seda que se trajeron desde afuera en la Colonia (o quizá antes, durante las expediciones tempranas de los chinos, de que se habla actualmente). Pero independientemente de sus orígenes, esos llamados "efectos de la superficie" también son el resultado de la manipulación de los hilos de la estructura textil. Hay varias opciones para obtener aquel efecto jaspeado o *ch'imi*. Puede ser mediante el uso de cabos de distintos colores, o con hilos de un color natural pero desigual en una parte u otra del hilo, o de un color introducido de manera uniforme en el hilo, o de hilos que se ha torcido en distintos sentidos (en "S" o en "Z"), o del juego entre los colores contrastantes de los hilos de la urdimbre y de la trama. Todos estos procedimientos alternativos para lograr el efecto jaspeado son en realidad estructurales, puesto que dependen del tratamiento del hilo en procesos estructurales dentro de la elaboración textil. En este sentido, las tejedoras de la región lacustre también están logrando los efectos de forma estructural y no solamente a través de la manipulación de la superficie.



Fig. 1-8. La introducción del color en las moléculas de los hilos.

Fuente: Foto por Elvira Espejo en Aguas Calientes, Proyecto Infotambo-Challapata.

Se trata de un efecto estructural, y la tejedora está mirando el mismo efecto del agua en sus dos o tres dimensiones. No se trata solamente de mirar la superficie ondulada.

Este tipo de preocupación por la multidimensionalidad de un objeto determinado no es evidente sólo en el terreno del textil. Con respecto al paisaje ocurre algo similar. No se trata solamente de un pantallazo de cierto lugar. Hay que penetrar el tercer paisaje, el tercer tiempo, la tercera persona: *Kinsantiw, taypin, chawpin*…, como se dice en aymara, y ese aspecto está muy presente, porque *ujnin iskaynin* es muy común. Tú eres mujer o eres hombre, pero siempre existe ese estadio intermedio que es *chawpin* o *taypin*, que es un ser andrógino que no es ni uno ni otro. Está en el medio. Hay ese sentido de las tres dimensiones de la existencia que se manifiesta dentro de la propia persona. Se dice que una persona tiene dos caracteres conocidos, puede ser lo bueno y lo malo, pero siempre tiene otro carácter que es algo intermedio entre esos dos extremos. Por tanto, se percibe a la persona en tres dimensiones todo el tiempo; no se la ve en blanco y negro en términos dicotómicos. Se toma en cuenta los tres aspectos simultáneamente y la suma de estos tres efectos en uno que los integra.

Sucede lo mismo con las tierras. Siempre se habla de lo de arriba, de lo de abajo y de lo del medio. Entre estas tres categorías, se considera que el medio es más importante, porque es el lugar compartido por todos. Análogamente, no sólo importan los extremos de masculino o femenino, sino también lo del medio, lo andrógino. Se aplica esta conceptualización a todo, inclusive a los tamaños: el grande, el pequeño y el mediano. De la misma manera, el tamaño mediano siempre es considerado el más interesante.

En el campo del textil también se habla de los tres niveles, el de arriba, el de abajo y el del medio: *patan, uran* y *chawpin* en quechua, y *patana, manqhana* y *taypina* en aymara, respectivamente. Se habla de lo que pasa arriba, abajo y en el medio. En este sentido, estamos ante un lenguaje universal de los Andes, sea en la producción agrícola o en la producción del textil.

Además, estos tres niveles son manejables, con las manos humanas como con los instrumentos clave, en todas las tareas prácticas. Incluso los sabios (*yatiris*) hablan en su lenguaje esotérico de esto. Se dice que ellos manejan las dos dimensiones principales con sus dos manos, y la tercera dimensión con su mente:

P'iqiña may uñji;
pay amparñant uñjta.
Mi cabeza ve uno;
con mis manos veo dos.

Otra expresión parecida es la siguiente:

Pay katum amparmant,
may piq'it mä katuqam.
Agarra dos cosas con tus manos y
agarra una con la cabeza.

Es en la articulación de la mano y la cabeza, añade Elvira Espejo, "que tú entiendes estas relaciones complejas, y tú sabes en el sentido de un conocimiento ya incorporado".

Otro ejemplo. En la distribución composicional de una bolsa, como afirmaba Verónica Cereceda hace tiempo en sus estudios etnográficos de Isluga, en Chile, es necesario tener los dos costados y el centro. Por tanto, se dice que la bolsa tiene su "corazón" (*chuyma*) y las bocas (*laka*) a sus dos costados. La bolsa también tiene sus tres aspectos, que no son iguales. La tejedora es consciente de estas diferencias en el movimiento de la trama, porque el lado derecho de un textil siempre es diferente del lado izquierdo, y ambos son distintos en relación al centro del textil. Se dice que el lado derecho siempre está mejor trabajado y mejor tejido que el lado izquierdo, porque se ciñe más fuertemente el hueso prensador (*wich'uña*) en ese lado (considerando que la mayor parte de las tejedoras lo manejan con la mano derecha), y como consecuencia la acción del prensador es más débil en el lado izquierdo.

En este contexto más amplio de la filosofía que está detrás de la práctica textil, a las chicas de trece o catorce años, cuando empiezan a tejer, siempre se les hace la siguiente recomendación:

—P'iqiñant tantiyt'am,
chuymamant apsum, kunämay
munta, amparmant luram.
—Piensa con tu cabeza,
saca los diseños de tu corazón, y
como tú te inspiras,
realice con tus manos.

Es decir, "planifica todo con tu mente, luego consolidas este conocimiento en tu corazón y con las manos tú lo haces". No es simplemente "planifica en tu mente y luego lo haces", sino que se trata de una secuencia de tres etapas". Para confirmar que las aprendizas han comprendido correctamente este consejo se las somete a una secuencia de preguntas y respuestas según el siguiente diálogo:

—P'iqimant tantiytati?
—Jisa, tantiytw, chuymankiw.
—Ak luram.
—¿Has pensado con tu cabeza?
—Sí, he pensado y está en mi corazón.
—Entonces, hazlo.

El aprendizaje sigue invariablemente estos tres pasos. Debido a ello se dice siempre que el proceso del aprendizaje en el textil tiene su teoría y tiene su práctica: "Agarras o absorbes [los conocimientos] en la mente, resuelves los problemas de la realización en el corazón, y expresas lo que quieres con tus manos". Al final es la tejedora quien tiene el control sobre todos estos pasos; no depende de otra persona de afuera.

EL MANEJO DE LAS ESTRUCTURAS COMPLEJAS Y LA SABIDURÍA

Es en este contexto más amplio del aprendizaje y el desarrollo del conocimiento, relacionado a su vez con las ideas en torno a la estructuración del mundo, como se debe entender los conocimientos de la tejedora.

Ya hemos mencionado que en la esfera del textil, como en otras facetas del mundo, el hecho de manejar tres elementos se considera más complejo (*apsu*) que el manejar uno o dos elementos, que se califica como simple (*ina*). Durante los últimos siglos, estas categorías fundamentales del lenguaje técnico del textil han pasado al dominio social. Así, en términos del conocimiento, la tejedora que maneja una o dos capas del textil es considerada una persona común u ordinaria, que se denomina en la misma terminología *ina jaqi*. En cambio, la tejedora que sabe manejar tres o más capas de urdido es considerada sabia, con buenos pensamientos. De manera similar, la persona que se viste con prendas de tres o más capas de estructura es considerada una persona con conocimientos, con estatus y privilegios. Se refieren a ella como *aspu jaqi*, que quiere decir una persona selecta y una persona compleja, como lo muestra la siguiente expresión en aymara:

Uka apsu awayun jaqika
suma yatiñan jaqïkaspasa...
Esa persona con el ahuayo complejo
es como si fuese una persona
con mucho conocimiento...

Manejar estas múltiples capas del textil no es fácil. Las estructuras clasificadas dentro de la categoría "complejo" o *apsu* no se tejen fácilmente. Manejar los colores es también difícil porque hay que escoger los colores continuamente, tanto en el urdido como en las técnicas de selección y conteo. Como decía doña Nicolasa Ayca, la madre de Elvira Espejo:

Solamente las personas que real-
mente saben pueden tejerlos bien.
Las personas que no saben, difícil
que lo hagan. Algunas personas
nomás saben. Todos no sabríamos.

Las mujeres muy capaces piensan para tejer por colores separados. Por su parte, los hombres muy sabios de la región de Qaqachaka llegan a manejar la complejidad cuando tejen sus chullos a palillos, de tres o cuatro capas de estructura o *apsu*. Asimismo, los hombres muy agudos y capaces llegan a trenzar varias capas o *apsu* en sus hondas, manejando a veces tres y hasta cuatro de estas capas. Son los que tienen conocimiento quienes tejen y trenzan estos trabajos complejos que son muy valorados. Se admira a las personas que llevan un *apsu awayu* de varias capas de estructura. El tejido con tres *apsu*, que tiene tres colores, es muy

apreciado, y la persona que lo ha tejido o que se viste con él es muy respetada; siempre se destaca.

En el proceso del aprendizaje, las jóvenes (o *palachu*) aprenden a tejer las estructuras complejas cuando sus madres les enseñan **(figura 1-9)**. Algunas jóvenes inteligentes aprenden con éxito, y cuando muestran mucho interés, piden que alguien les enseñe técnicas aún más complejas. Una joven que sabe tejer bien es muy cotizada, y los jóvenes de la región (*maxt'a*) tienen interés en casarse con ellas. Ellos comentan entre sí: "Qué bonito *apsu awayu* tiene, debe saber tejer bien".

Esta capacidad de manejar las estructuras y técnicas llamadas *apsu* está muy difundida aún en la región de Charkas-Qharaqhara. Los de Pocoata manejan los *apsu*, y hasta los laymi suelen tener *apsu* en sus tejidos. Pero no todos pueden realizar estas técnicas. Sólo las tejen las personas que las dominan.

Cuando una tejedora sabe tejer estructuras de cinco *apsu*, merece la admiración de la gente: "¡Qué bien teje!", comentan. "¿Cómo habrá aprendido a tejer tan bien?", dicen. Esta habilidad de tejer las estructuras complejas de *apsu* suscita comentarios, inclusive en el momento de la muerte de la tejedora. Por ejemplo, cuando la madre muere, los hijos van a admirar sus tejidos de dos, tres o cuatro *apsu*. Como dice doña Nicolasa, a partir de su experiencia personal:

> Ellos comentan: "La mamá había tejido así, ¿de cómo lo pensaría así?", diciendo se van a admirar. Sus hijos siempre van a valorarlo o reconocerlo. Cuando una muere, la gente va a admirar en su lavatorio, diciendo que "esa familia había hecho lindas cosas". En el lavatorio, siempre van a sacar sus tejidos y van a admirarse, comentando: "¿Cómo habrá tejido de cinco?". Luego, estos textiles van a ser bien guardados por sus hijos. Aunque no fuese familia, siempre van a decir: "Yo quisiera tejer así", diciendo. Nosotros al ver los tejidos siempre brindamos para que nos inspire: "Yo quisiera hacer así", diciendo.

Al mismo tiempo que se reconoce el talento individual de la tejedora, se considera que su talento en el textil se hace extensivo a toda la familia. Es una cuestión del linaje, aunque se admite que en una familia determinada algunos miembros pueden sobresalir y otros no. Al respecto, doña Nicolasa comenta:

> Supongamos que tiene varios hijos. Algunos de sus hijos pueden tener interés y pueden hacer igualito. En esta circunstancia las personas de la familia comentan que sus hijos han hecho igualito. Se admiran. Este dicho existe.

La cuestión de la inspiración en el textil dentro del linaje es evidente en diferentes contextos. Por ejemplo, es costumbre invocar la inspiración de los abuelos en el tejido, en ciertos días de la semana, especialmente cuando se inicia un textil, en un rito de contemplación al acullicar la coca. Doña Nicolasa Ayca comenta al respecto:

> Yo personalmente, digo: "Dame energías, dame más coraje" a mi papá y mamá. Pues, para eso se acullica la coca. Al comenzar el telar se acullica. Mi madre solía tejer bien, "que su alma me ayude", diciendo, se acullica.



Fig. 1-9. Doña Nicolasa Ayca enseña a su hija Silvia.

Fuente: Foto de Denise Y. Arnold.

LA TRANSMISIÓN TEXTIL EN SU TRIDIMENSIONALIDAD

El hecho de que las tejedoras enmarquen el textil dentro de los asuntos del linaje nos sugiere otras pautas acerca de dos fenómenos relacionados. El primero de ellos es el vínculo que se siente corporalmente entre la tejedora y el textil elaborado con sus propias manos, como si fuera parte integral de su cuerpo y su linaje. El segundo es la comprensión del contenido iconográfico de los diseños textiles y las ideas culturales en la región sobre su pertenencia.

En los capítulos de este libro exploramos la primera idea sobre la corporalidad del textil, en sus diversos aspectos, a partir de nuestras investigaciones anteriores al respecto, sobre todo la idea de la persona en el textil. La segunda idea nos abre otros horizontes para replantear o expresar más enfáticamente, pero con otro énfasis, ideas que hemos explorado antes. Planteamos en otros lugares que los diseños textiles documentan los recursos naturales de un territorio determinado (pastos, ríos, terrenos de una forma u otra), y los productos materiales (sobre todo alimentos) generados a partir de estos recursos por la mano de obra de las poblaciones locales. De ahí la preocupación de las tejedoras por la importancia de su continuidad a través de las generaciones, y en ese territorio determinado. Dicho de otro modo, el contenido del textil documenta visual- y táctilmente los principios jurídicos que subyacen al derecho a usar ciertos diseños, y a pasarlos de generación en generación. Pero más allá de simplemente *documentar* estos asuntos jurídicos, el textil también materializa corporalmente estos derechos, de una forma también sentida corporalmente por las tejedoras.

En los trabajos de campo surge reiteradamente la asociación de estos derechos a usar determinados diseños textiles (que se llaman *salta* en la región de Qaqachaka) con una comunidad o linaje determinado, y la circunscripción exclusiva de estos derechos a los miembros de los linajes que viven en un territorio específico, sea un *ayllu* o una comunidad de la práctica textil, de modo que las personas ajenas no pueden usar los mismos diseños. Esta cuestión afloró en un taller del proyecto Infotambo, cuando Elvira Espejo y su ayudante Bernabé Maraza, sin darse cuenta, intentaron enseñar un diseño textil (*salta*) de la comunidad de Livichuco a los miembros del pueblo de Qaqachaka. Inmediatamente uno de los participantes del taller les dijo: "No hay que enseñar este diseño; es nuestro". Doña Nicolasa Ayca, como otras tejedoras, reconoce esta cuestión de los derechos exclusivos sobre los diseños:

> *Saltaw ukham saña.*
> *Livichukun mayamaspay*
> *nanakan ukhamaraki.*
> Se dice así de los diseños.
> En Livichuco puede ser diferente y de nosotras puede ser también diferente.

Nuestro argumento esencial en el presente libro es que son los principios jurídicos concernientes al acceso a recursos y territorios, y los productos generados a partir de ellos, los que rigen en las comunidades de la práctica textil, sea en los asuntos de la práctica cotidiana, en los ritos de paso periódicos y en las prácticas de transmisión intergeneracional. Por estas razones, en el fondo de cada evento social subyace el textil, en su condición de objeto material y también como sujeto jurídico, tanto en las transacciones entre los miembros de los *ayllus* y otras comunidades de la práctica textil, como en las redes sociales más amplias que se generan a través de estas interacciones en base al textil.

Se nos ocurre que el textil como indumentaria debe ser entendido también en este sentido: no sólo como una piel social superficial, sino también como la materialización tridimensional de identidades en contacto. Es más: en tanto materialización de la expresión corporal identitaria en una coyuntura dada, y de su transmisión intergeneracional, el textil lleva en sí la condición de patrimonio del linaje, y en cierto modo su riqueza. De ahí el nexo estrecho entre las nociones sobre la belleza y la riqueza, que, desafortunadamente, Turner olvidó explorar.

LA TRANSMISIÓN TEXTIL EN SU TRIDIMENSIONALIDAD

El hecho de que las tejedoras enmarquen el textil dentro de los asuntos del linaje nos sugiere otras pautas acerca de dos fenómenos relacionados. El primero de ellos es el vínculo que se siente corporalmente entre la tejedora y el textil elaborado con sus propias manos, como si fuera parte integral de su cuerpo y su linaje. El segundo es la comprensión del contenido iconográfico de los diseños textiles y las ideas culturales en la región sobre su pertenencia.

En los capítulos de este libro exploramos la primera idea sobre la corporalidad del textil, en sus diversos aspectos, a partir de nuestras investigaciones anteriores al respecto, sobre todo la idea de la persona en el textil. La segunda idea nos abre otros horizontes para replantear o expresar más enfáticamente, pero con otro énfasis, ideas que hemos explorado antes. Planteamos en otros lugares que los diseños textiles documentan los recursos naturales de un territorio determinado (pastos, ríos, terrenos de una forma u otra), y los productos materiales (sobre todo alimentos) generados a partir de estos recursos por la mano de obra de las poblaciones locales. De ahí la preocupación de las tejedoras por la importancia de su continuidad a través de las generaciones, y en ese territorio determinado. Dicho de otro modo, el contenido del textil documenta visual- y táctilmente los principios jurídicos que subyacen al derecho a usar ciertos diseños, y a pasarlos de generación en generación. Pero más allá de simplemente *documentar* estos asuntos jurídicos, el textil también materializa corporalmente estos derechos, de una forma también sentida corporalmente por las tejedoras.

En los trabajos de campo surge reiteradamente la asociación de estos derechos a usar determinados diseños textiles (que se llaman *salta* en la región de Qaqachaka) con una comunidad o linaje determinado, y la circunscripción exclusiva de estos derechos a los miembros de los linajes que viven en un territorio específico, sea un *ayllu* o una comunidad de la práctica textil, de modo que las personas ajenas no pueden usar los mismos diseños. Esta cuestión afloró en un taller del proyecto Infotambo, cuando Elvira Espejo y su ayudante Bernabé Maraza, sin darse cuenta, intentaron enseñar un diseño textil (*salta*) de la comunidad de Livichuco a los miembros del pueblo de Qaqachaka. Inmediatamente uno de los participantes del taller les dijo: "No hay que enseñar este diseño; es nuestro". Doña Nicolasa Ayca, como otras tejedoras, reconoce esta cuestión de los derechos exclusivos sobre los diseños:

> *Saltaw ukham saña.*
> *Livichukun mayamaspay*
> *nanakan ukhamaraki.*
> Se dice así de los diseños.
> En Livichuco puede ser diferente y de nosotras puede ser también diferente.

Nuestro argumento esencial en el presente libro es que son los principios jurídicos concernientes al acceso a recursos y territorios, y los productos generados a partir de ellos, los que rigen en las comunidades de la práctica textil, sea en los asuntos de la práctica cotidiana, en los ritos de paso periódicos y en las prácticas de transmisión intergeneracional. Por estas razones, en el fondo de cada evento social subyace el textil, en su condición de objeto material y también como sujeto jurídico, tanto en las transacciones entre los miembros de los *ayllus* y otras comunidades de la práctica textil, como en las redes sociales más amplias que se generan a través de estas interacciones en base al textil.

Se nos ocurre que el textil como indumentaria debe ser entendido también en este sentido: no sólo como una piel social superficial, sino también como la materialización tridimensional de identidades en contacto. Es más: en tanto materialización de la expresión corporal identitaria en una coyuntura dada, y de su transmisión intergeneracional, el textil lleva en sí la condición de patrimonio del linaje, y en cierto modo su riqueza. De ahí el nexo estrecho entre las nociones sobre la belleza y la riqueza, que, desafortunadamente, Turner olvidó explorar.

PARTE II
LA PRODUCCIÓN TEXTIL



CAPÍTULO 2
Los instrumentos del textil: del esquilado al teñido



Una parte fundamental de la cadena operativa de la producción textil y sus características en un momento determinado se plasma en los desarrollos tecnológicos de los telares e instrumentos del textil disponibles para los productores. Estos desarrollos también dependerán en parte de las redes de acceso de cada comunidad de práctica textil a la materia prima, y del *know-how* vigente en cualquier período, tanto en el pasado arqueológico e histórico como en la actualidad. Ya estamos en el dominio del término griego *mekhanē*, que se refiere a los instrumentos o herramientas manuales que asisten al productor como sujeto en la aplicación del *tekhnē* (Ingold 2000: 316). En este sentido, los instrumentos textiles son mediadores, animados por el intento del usuario en el impacto en la materia prima. Los instrumentos extienden la capacidad de un productor en un ambiente determinado, como intermediarios entre personas y su ambiente, dirigidos hacia la elaboración del objeto textil en este caso. Este nexo que establecen los instrumentos entre lo material y lo social constituye el dominio de la tecnología textil.

Hace tiempo hubo cierto nivel de atención hacia la tecnología textil en los estudios de la región andina[1], sobre todo bajo la influencia de Junius B. Bird[2]. No obstante, en los decenios recientes han recibido menos atención, con algunas excepciones, por ejemplo el trabajo de Olsen Bruhns sobre los instrumentos prehispánicos del sur del Ecuador (Olsen Bruhns 1989). También cabría hacer notar que el tema de la tecnología instrumental del tejido haya recibido comparativamente más atención en Mesoamérica que en los Andes. En los Andes, a pesar de la riqueza de la información arqueológica sobre las culturas tejedoras, especialmente las costeñas, de Ecuador, Perú y Chile, todavía se carece de estudios comparados sobre los avances tecnológicos en telares e instrumentos que facilitaban los desarrollos en el textil.

Estas carencias se deben en parte a las condiciones de preservación de los telares y de los instrumentos textiles elaborados de madera en las tierras altas de los Andes y en la costa también. Aun así, existe una cantidad considerable de información disponible al respecto, y ya es posible elaborar estudios comparados entre períodos, regiones y países. Además, algunos instrumentos han sido elaborados con materiales más estables en el tiempo, como el metal. Heather Lechtman llamó hace tiempo nuestra atención sobre el uso de instrumentos de metal en la producción textil, y estos instrumentos sí se preservan. Por ejemplo, Lechtman

menciona evidencia de agujas y torteras de ruecas elaboradas con una aleación de cobre y arsénico, en los Andes septentrionales, desde el Horizonte Medio, y con referencia al incanato, menciona el uso aún más extendido de instrumentos de este tipo (Lechtman 1981, 1993: 250 y siguientes).

En este contexto, resulta sorprendente que muchas cuestiones fundamentales sobre el uso de los instrumentos textiles todavía queden por explorar, y que pocos arqueólogos, por lo menos en Bolivia, tengan interés en explorarlas. Contamos con estudios generales sobre los tipos de telar en uso en el período precolombino (Skinner 1974), pero todavía sabemos poco sobre sus orígenes, o sobre sus desarrollos tecnológicos, en la conformación de los lizos, por ejemplo. Sabemos poco también sobre el uso de distintos tipos de telar e instrumentos en diferentes períodos históricos o en distintas regiones, o el grado de interacción tecnológico entre estos tipos de telar. Más sorprendente aún es lo poco que se ha explorado los contenidos de las cestas de instrumentos que se halla con frecuencia en los museos del mundo (con la excepción de Dransart 1992).

Este desconocimiento del instrumental textil es sólo parte de un desconocimiento mayor sobre la producción textil en la arqueología de las tierras altas. De acuerdo con nuestra experiencia en el proyecto "Comunidades de práctica textil", muchos objetos hallados en los sitios arqueológicos de la región, que posiblemente sean instrumentos del textil, son clasificados según otros criterios. Como resultado, ni se inicia la exploración de una de las esferas productivas más importantes de la región.

Dada esta situación, en este capítulo y en el siguiente revisaremos la clasificación y terminología de los telares y sus instrumentos desde una perspectiva etnográfica. Nuestro examen va dirigido principalmente a la función del telar o instrumento del textil en la cadena operativa mayor de los productos textiles en proceso de elaboración. El examen se orienta también a las exigencias productivas en términos de la calidad (fina o rústica) de las prendas producidas, sea a nivel local, regional o estatal, y paralelamente a las exigencias referidas a los tipos de instrumentos que se debía usar.

Este abordaje nos ha permitido desarrollar un sistema clasificatorio común (con posibilidades de estudios comparados) que se puede aplicar tanto al nivel etnográfico como al nivel arqueológico, para clasificar el conjunto de instrumentos del pasado, de distintos períodos arqueológicos e históricos (cf. Rivera Casanovas 2011a y b, 2012a y b). Al hacerlo, estamos muy conscientes de los riesgos de aplicar el "presentismo etnográfico" al pasado[3]. No obstante, consideramos que este tipo de clasificación sistemática de los instrumentos puede ayudar a los arqueólogos a plantear nuevas preguntas de investigación y nuevas técnicas de análisis.

Por estas razones, examinaremos los mismos instrumentos según su momento de uso en la cadena operativa. En este capítulo reconstruimos su uso según el ordenamiento de los procesos de acopio de recursos naturales y de su transformación en materia prima (mediante las actividades de esquilado, hilado, doblado y teñido). Prestamos más atención a la terminología en aymara —especialmente a la de la región del sur de Oruro, Bolivia que conocemos mejor—, aunque mencionamos de paso algunos términos en quechua y ejemplos comparados de otras regiones.

Como veremos, la clasificación y terminología de los instrumentos ligados a estos procesos también hacen referencia a la tridimensionalidad del textil, y de la persona en el textil.

INSTRUMENTOS PARA EL ESQUILADO Y PEINADO DE LA FIBRA

Comenzamos con los procesos de la cadena productiva del textil relacionados con el recojo de los recursos naturales de fibra de los animales criados para producirla, a través del cortado o esquilado de estos animales, y las maneras de preservar la calidad de esta fibra en los procesos de peinado y escarmenado, antes de aplicarla en la elaboración textil.

LONAS PARA ESQUILAR LA FIBRA VIVA

En el proceso del esquilado hay básicamente dos opciones: una es esquilar al animal vivo y la otra es cortar la fibra del cuero (*lip'ichi*) de un animal muerto. La fibra que resulta de cada proceso es distinta. La fibra que se obtiene de esquilar un animal vivo es más suave; la fibra obtenida del cuero de un animal muerto es más tosca.

En la práctica actual, se hace echar al animal sobre una lona sintética extendida en el piso, y se lo sujeta allí con soguillas. El uso de la lona evita que la fibra trasquilada se ensucie. Según cuentan los comunarios, en el pasado reciente de la región meridional de Oruro se usaba un ahuayo grande llamado acolla (*aqulla* en aymara) para el mismo propósito.

CARDADORES DE LA FIBRA

Uno de los instrumentos empleados en el proceso del esquilado son las peinetas o cardadores para escarmenar la fibra. Estos instrumentos se conocen en aymara como *t'arwa saxraña*, que quiere decir literalmente 'peine de fibra'. Una variante de este término, más frecuente en la región de La Paz, es *t'arwa tisaña*, que es una derivación del castellano 'tesar'.

Antes de cortar la fibra destinada al textil —ya sea esquilada de un animal vivo o cortada del cuero (*lip'ich t'arwa* en aymara)—, se la peina con el instrumento llamado *lip'ich t'arw saxraña*. Estas peinetas son excelentes para escarmenar la fibra. Los productores de fibra comentan que es muy difícil peinar o escarmenar (*wakharaña* en aymara) la fibra en un animal vivo porque le produce dolor, y resulta mucho más fácil peinarla en un cuero.

Existen varios tipos de peineta, cuyos dientes se hacían en el pasado principalmente de madera o espinas de cactus, y en la actualidad de metal. A cada tipo corresponde un determinado grado de finura del peinado. Los tres tipos principales son los llamados *ralu saxraña*, *lluku saxraña* y *saxraña saxraña*. El *ralu saxraña* se construye con pocos dientes de espinas, en tanto que el *lluku saxraña* tiene numerosos dientes. El tipo *saxraña saxraña* tiene una cantidad intermedia de dientes o espinas. En la primera pasada del peinado de la fibra se usa el *ralu saxraña* para desenredar más rápidamente los nudos de la fibra, a continuación se emplea el *saxraña saxraña* para desenmarañar la fibra un poco más, y finalmente se usa el *lluku saxraña* para afinar el trabajo, desenlazando aún más la fibra escarmenada.

Es común hallar ejemplos de estas peinetas en las cestas arqueológicas. A menudo son largas, y elaborados de alguna madera fina y dura. En muchos casos son de uso personal. En los ejemplos actuales, los dientes son de metal. Aun así, en la región de los *ayllus* de Challapata, no se usa cardadores y el escarmenado se realiza a mano.

CORTADORES DE LA FIBRA

Después de escarmenar la fibra del animal vivo o de un cuero con las peinetas, se pasa al proceso del cortado de la fibra, que se denomina *t'arwa yawiña* en aymara. En el pasado lejano se usaba como cortadores tiestos de cerámica filos (*philu jik'illa*) o piedras afiladas (*philu qala*). Hasta no hace mucho se usaba láminas de hojalata afiladas, y en la actualidad se usa cuchillos de metal **(figura 2-1)** e inclusive máquinas esquiladoras, cuando se dispone de energía eléctrica.



Fig. 2-1. Tejedora cortando la fibra de un cuero con cuchillo, en el proyecto Infotambo, en la comunidad de Qaqachaka (Oruro, Bolivia).

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA, proyecto Infotambo-Challapata.

INSTRUMENTOS PARA EL HILADO

SUJETADORES DEL VELLÓN

Los cúmulos de vellón crudo que se obtienen tras el esquilado, el escarmenado y el cortado de la fibra resultan aún inmanejables. Antes de pasar al proceso del hilado en sí, es necesario enrollar el vellón obtenido en ovillos sueltos.

El primer paso en esta secuencia de trabajo es la *wakharaña*, o sea escarmenar la fibra, y luego se procede a la *paywintaña*, que es sujetar el vellón. Existe una variedad de instrumentos para sujetar el vellón en un ovillo, que suelen consistir en palos en horquilla alrededor de los cuales se enrolla en vellón antes del hilado, y cuya función es la de dosificadores para alimentar la rueca durante el hilado, a fin de obtener un hilo homogéneo y sin cortes. En inglés se llama *distaff* a este tipo de instrumento para enrollar y manejar el vellón; en aymara se llama *t'arwa paywiña* al instrumento, en tanto que *paywintaña* es la acción de envolver el vellón en el mismo. Estos instrumentos varían según el tipo de fibra que se maneja; en el Ecuador, por ejemplo, se usan palitos que se bifurcan para envolver la fibra de algodón.



Fig. 2-2. Instrumento sujetador de vellón en uso durante el hilado, en un dibujo de Guamán Poma de Ayala (*ca*. 1615).

Fuente: La Biblioteca Real de Dinamarca: http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/225/en/text/?open=id2972614223 [225] QV[I]NTA CALLE, *CIPASCONA* [mujeres jóvenes] / de edad de treynta y tres años / donzelas para casar y acudan a la comunidad y *sapci* /

Los instrumentos sujetadores de vellón llamados *t'arwa paywiña* también pueden ser de varios tamaños: grandes, medianos y pequeños, según la cantidad de vellón que se pretenda manejar. Los grandes sujetan mayor cantidad de vellón y están dirigidos a la obtención de un hilo más grueso. Los pequeños sujetan una pequeña cantidad de fibra, y están dirigidos a producir el hilo más fino. El tamaño intermedio se usa para obtener hilo de grosor mediano. En la **figura 2-2** se ve un instrumento sujetador en uso en un dibujo de Guamán Poma de Ayala, del inicio del siglo XVII.

Una vez sujetado el vellón con los instrumentos sujetadores, se pasa al hilado propiamente dicho, que todavía forma parte del procesamiento de la materia prima.

LA RUECA Y SUS COMPONENTES

En los Andes, históricamente se tuvo la presencia de *dos* sistemas de hilar: uno propiamente de la región llamado Bakaïrí y centrado en el procesamiento de fibra de camélidos, y otro con influencia de las tierras bajas llamado Bororó y centrado en el procesamiento de algodón y otras fibras vegetales. En el sistema Bakaïrí, que describimos aquí, se usa la rueca de forma vertical, en tanto que en el sistema Bororó se la usa de forma horizontal, lo que influye en la dirección de torsión del hilado y otros factores (Millaire 2008: 235)[4].

La rueca vertical se llama *qapu* en aymara y *phuska* en quechua. En castellano también se llama 'huso', aunque este término es algo ambiguo puesto que se aplica solamente al elemento cónico sobre el cual se enrolla el hilado. La rueca en sí suele estar compuesta de dos elementos distintos: el eje vertical y la tortera o tortero, cuyo peso y forma contribuyen a la calidad y grosor del hilado en elaboración.

El eje vertical de la rueca

El eje vertical de la rueca se llama *qapu tisi* en aymara y *spindle shaft* en inglés.

Este eje vertical permite al hilandero o hilandera controlar la velocidad y el sentido de la rotación de la rueca, así como el tipo de hilo que se produce en términos de tensión y grosor o finura. Debido al nexo cercano entre la rueca y la mano de la persona que hila, se debe apreciar también que los distintos componentes de la rueca, en este caso el eje vertical, actúan como transmisores de las fuerzas de la mano al hilo en elaboración.

En los ejemplos etnográficos actuales, este eje suele ser de madera, pero en los ejemplos arqueológicos más finos, el eje puede ser de metal, sobre todo cierto tipo de cobre (*yawri*).

La tortera

La tortera (o tortero) se conoce como *phiraru* en aymara y quechua (y *whorl* en inglés). El tamaño de este elemento (pequeño, mediano o grande) determina el peso (masa) total de la rueca, y consiguientemente, define la velocidad de rotación, que es un aspecto clave para lograr mayor o menor tensión en el hilo, lo que proporciona hilos de distintos grosores **(figura 2-3)**.

Entre los hallazgos arqueológicos en distintas regiones de las tierras altas y de la costa hay torteras de piedra, de cerámica y de madera, y en algunas regiones torteras de hueso y también de metal (Lechtman 1981, 1993: 250). En la práctica, las torteras de piedra, al ser más pesadas, siempre logran mayor torsión, aparte de ir ajustando y tesando más el hilo durante el hilado. El hilo producido de esta manera presenta pocos grumos. Las torteras más pequeñas sólo permiten la acumulación de pequeñas cantidades de fibra durante el hilado, y se destinan a la producción del hilo más fino.

Según las tejedoras actuales de la región de Oruro (Bolivia), las torteras de cerámica no eran tan apreciadas en el pasado como las torteras de piedra, porque producen un hilo de grosor mediano, con una torsión intermedia. Las torteras de madera son las más livianas, y se usaban para producir un hilo grueso. En el caso de las torteras de madera, el diámetro —y por tanto el peso de la tortera— influye en la torsión y la finura del hilo que se produce. Asimismo, las torteras de madera de mayor diámetro (y con más peso) se destinan a la producción de hilo más grueso, y las de menor diámetro (y con menos peso) se destinan a la producción de hilo más delgado.



Fig. 2-3. Selección de ruecas etnográficas según el tamaño para hilar y torcelar. Izquierda: pequeño; Centro: intermedio; Derecha: grande.

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.

Tortera redondeada

Dentro de estas variantes en la tortera, se identifica *dos* tipos principales ligados a la materia prima que se trabaja. Uno de

ellos es la tortera de forma redondeada: *muruq' phiraru* en aymara, que hace girar el hilo desde debajo de la tortera **(figura 2-4)**:

Manqhat jalayaña.
Se hace dar vueltas desde abajo.

Este tipo de tortera se usa sobre todo para el hilado del algodón, y se asocia con los lugares donde se produce algodón, los valles y las tierras bajas. Por esta razón, su nombre alternativo en aymara es *alwurun phiraru*.

Según las tejedoras, en el pasado había también torteras cuadradas o alargadas con los bordes curvados (*taru phiraru* en aymara). Este tipo de tortera se asocia además con las actividades de los muertos de continuar hilando en su pueblo en el otro mundo, puesto que son las más livianas **(figura 2-5)**:

Alma markan taru phirarunt qapuñaw siwa.
Dice que en el país de los muertos se hila con torteras alargadas.

Este tipo de tortera de madera o cerámica se usaba en la región del lago Titicaca.

A veces en los sitios desérticos se halla este tipo de tortera conjuntamente con su eje vertical.

Tortera plana

El otro tipo principal de tortera corresponde a las llamadas *p'alta phiraru*, de forma plana, elaboradas en cerámica, madera o piedra, que se hacen girar "desde arriba" de la tortera: "*Patxat jalayaña*" (Hace dar la vuelta desde arriba). Estas torteras de forma plana se asocian sobre todo con el hilado de la fibra de camélidos, y se identifican con las tierras altas. En este caso, su denominación alternativa es *t'arwa phiraru* (tortera de fibra) **(figuras 2-6 y 2-7)**.

LAS RUECAS PARA HILAR

Para hilar, se identifica tres tamaños de rueca ligados esta vez con el tipo de hilo que se quiere producir. Por tanto, las distinciones en tres tamaños de las ruecas se funden principalmente en los tamaños (y los pesos) de la tortera (*phiraru*), y como aspectos derivados de ello, en el diámetro del orificio de la tortera, donde pasa el eje vertical, y en la dimensión del largo de este eje vertical.



Fig. 2-4.Torteras arqueológicas de cerámica, de forma redondeada, de Tiwanaku del Horizonte Medio (400-1000 d.C.), que hace girar desde abajo y que se usa sobre todo para fibra de algodón.

Fuente: Foto por Elvira Espejo de torteras del proyecto Lukurmata (Altiplano norte, Bolivia), cortesía de Julio Condori y Claudia Rivera.

Como generalizaciones en todos los tipos de rueca, se identifican la rueca pequeña, *jisk'a qapu* en aymara, que produce el hilo más fino o delgado (*juch'us ch'ankha*). En segundo lugar tenemos la rueca de tamaño intermedio, *murmuy qapu* o simplemente *murmuya*, que es para producir un hilo de grosor mediano (que se llama *murmuy ch'ankha*). Y en tercer lugar, la rueca grande, *jach'a qapu*, para producir el hilo grueso (que se llama *llankhu ch'unkha).*

Otro criterio de clasificación de estos tamaños de rueca atiende al tipo de fibra que se hila. Por ejemplo, las ruecas destinadas para hilar la fibra finísima de vicuña eran las más pequeñas. No se usaba ruecas de tamaño mayor porque el hilo se rompería constantemente. En este contexto se puede decir:

Wikuña qapuñatakiw;
alpach qapuñatakiw.



Fig. 2-5. Torteras arqueológicas de madera, de forma plana y alargada, de sitios en la región de San Pedro de Atacama.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold de torteras del Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J., San Pedro de Atacama, Chile, cortesía de Carolina Agüero.



Fig. 2-6. Torteras arqueológicas de piedra de forma plana para la fibra de camélidos, de Tiwanaku del Horizonte Medio (400-1000 d.C.).

Fuente: Foto por Elvira Espejo de torteras del proyecto Lukurmata (Altiplano norte, Bolivia), cortesía de Julio Condori y Claudia Rivera.



Fig. 2-7. Torteras etnográficas de madera de forma plana para fibra de camélido. Izquierda: tortera pequeña; Centro: tortera mediana; Derecha: tortera grande.

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.

Es para hilar [fibra de] vicuña;
es para hilar [fibra de] alpaca.

No obstante, es más importante para las tejedoras clasificar los componentes de estas ruecas en sus distintos tamaños. Así, se identifican las torteras o *phiraru* de tamaño pequeño (*jisk'a phiraru*), las de tamaño intermedio (*murmuy phiraru*) y las grandes (*jach'a phiraru*). Las pequeñas almacenaban poco hilo y estaban destinadas a producir hilo fino, las intermedias se destinaban a producir hilo mediano y las grandes permitían la acumulación de más hilo, y se destinaban a producir hilo grueso, de cualquier material.

Algo similar ocurre en relación con los palos o ejes, llamados *qapu tisi* en aymara. Hay palos pequeños (*jisk'a tisi*), de 7 hasta o 10 cm, dirigidos a producir hilo más fino, palos intermedios (*murmuy tisi*), de 10 a 15 cm, orientados a producir hilo de grosor mediano, y los palos grandes (*jach'a tisi*), 15 cm o más de largo, dirigidos a producir hilo de mayor grosor. Otro factor que se debe tomar en cuenta en el caso de los ejes de las ruecas es su rectitud. Como dice la tejedora de Qaqachaka doña Nicolasa Ayca, "el eje de la rueca tiene que ser bien recto. Con los rectos se hila bien. Los chuecos no corren; estos van de un lado a otro".

Asimismo, se clasifica los orificios de las torteras según el grosor de los ejes que estos sujetaban. Algunas torteras arqueológicas de piedra tienen orificios de diámetro grande, para acomodar ejes más gruesos y probablemente de madera, que producían un hilo de mayor grosor que en el caso de un eje delgado sujetado por un orificio de diámetro pequeño. En el caso de los orificios de torteras arqueológicas de menor diámetro, se ha usado ejes de metal, probablemente de cobre. Este tipo de eje tenía dos ventajas sobre las torteras de madera: se podía producir un hilo más fino, y como el metal no se rompía con el uso como en el caso de la madera, se podía hilar mientras se caminaba o realizaba otras actividades (por ejemplo, durante el pastoreo).

En las comunidades rurales del Altiplano en la actualidad, las tejedoras suelen usar ruecas grandes, con torteras de madera y ejes de madera muy largos, orientadas a la producción de hilo grueso, sobre todo de lana de oveja, para la elaboración de frazadas domésticas. Pero, en los proyectos dirigidos a producir textiles finos para la venta, es necesario reducir el tamaño de rueca a dimensiones más pequeñas de la tortera y eje, para así producir hilo más fino. Describimos una experiencia de este tipo en el libro *Ciencia de las mujeres* (Arnold y Espejo 2010: 117).

Es posible que en el pasado arqueológico, bajo el Estado de Tiwanaku o el de los inkas, se sistematizara mucho más el diseño, los materiales y los tamaños de estos instrumentos, a fin de producir hilo más fino, así como textiles de gran finura y alto estatus social. Aun así, es probable que se manejara una clasificación y jerarquización de distintos tamaños de ruecas y sus elementos según toda la gama de tipos de prendas (más finas o más bastas) que se buscaba producir en un momento determinado. En el caso de los textiles de Pulacayo, por ejemplo, se usa una fibra muy rústica. Por tanto, es necesario examinar los conjuntos de instrumentos de cada época, para clasificar cada grupo de instrumentos en sí y sus relaciones mutuas.

LAS RUECAS PARA TORCELAR

Las ruecas para torcelar, llamadas *k'anthi* en aymara, son en general de mayor tamaño y peso que las ruecas para hilar (las *qapu* o capu) **(figura 2-8)**.

Análogamente, se identifica tres tipos principales en función de la calidad del hilo torcelado. En primer lugar, la rueca más grande y de mayor peso, para torcelar hilos gruesos, denominada *lankhu k'anthi*; luego se tiene la rueca intermedia para torcelar hilos medianos, que se llama *murmuy k'anthi*, y finalmente la rueca pequeña para torcelar hilo fino, que se llama *juch'us k'anthi*.

ICONOGRAFÍA DE LAS RUECAS

La iconografía de las ruecas también está vinculada con la cadena productiva y sus características.

Penelope Dransart llamó hace tiempo nuestra atención a la estrecha relación entre los instrumentos del hilado, la

materia prima de vellón usada en su elaboración y su transformación en caito mediante los procesos de hilado y torcelado. Dransart propone que esta imaginería visual se combina con una consciencia táctil de parte de las hilanderas, ligada a su vez con la percepción del hilado en las comunidades de práctica, y la interiorización del mundo que esto significa para ellas (Dransart 1995: 228-29). Esta interiorización del mundo trata en efecto de una serie de transformaciones de este tipo, cuya primera fase es la transformación del agua y el pasto en vellón, y la segunda es la transformación del vellón en caito mediante el proceso del hilado, y posteriormente en tela a través del proceso del tejido. Para Dransart, esta serie de transformaciones materiales constituye la temática de la iconografía de las ruecas. Esta autora cita los estudios de Ana Macías de Arias (1988) entre los calchaquí en el Noroeste de la Argentina, donde se usa una rueca especial (el *muyuna* votiva) para hilar el primer vellón obtenido de los animales de rebaño cada año. Se celebra esta práctica ceremonial en la orilla de un río, precisamente para rememorar los orígenes del vellón en las aguas y los pastizales de la región. Dransart conjetura que esta gama de nexos semánticos entre el agua y el vellón se encuentra presente en la iconografía de las ruecas arqueológicas de la cultura Aguada, de la misma región (Dransart 1995: 235).

En la actual región de Challapata (Oruro, Bolivia), se tiende a decorar las torteras con motivos botánicos, plantas, hojas y flores, pero se establece la misma relación entre esas plantas y las actividades del hilado con el vellón, aunque en este caso se enfatiza más la vegetación local en los lugares donde se trabaja el hilado. Según la tejedora de Qaqachaka doña Nicolasa Ayca, esto se debe a que siempre se usa la rueca en ambientes con plantas cuando se hila. En sus propias palabras:

> *Mä familiarakiskicha ukham qaputanti uka sawutanakanti asta uka yapuchañanakampis ukaraki signifique wila awayunti jant'akusin junuqañataki.*
>
> Es la misma familia lo de hilar y luego lo de tejer, acciones que incluso se hacen en las chacras; eso significa que luego se tiende un *awayu* de color rojo para cosechar.



Fig. 2-8. Ruecas etnográficas en general para torcelar.

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.

Estos comentarios arrojan luz sobre el uso de tales motivos durante el período precolombino en Mesoamérica y en Sudamérica en general (McMeekin 1992).

Además, existe cierta funcionalidad práctica en los motivos que se aplican. Por ejemplo, las torteras suelen estar "bien adornadas con unas rayas, para que corra bien". En otros casos, según el patrón de círculos concéntricos en la tortera se puede estimar la cantidad de hilo que se está almacenando allí. Posiblemente este habría sido el caso en el pasado también (cf. Rivera 2012a y b).

HILANDERAS MECÁNICAS E INDUSTRIALES

Es necesario mencionar de paso que simultáneamente con el uso de las ruecas de hilar y torcelar en las áreas rurales del Altiplano, en las ciudades grandes e intermedias se utilizan las hilanderas mecánicas industriales para la industrial textil **(figura 2-9)**.

TIPOS DE HILO O CAITO COMO PRODUCTOS DEL HILADO

Es necesario apreciar que el hilo en proceso de elaboración primero actúa como un transmisor de fuerzas en el que cada cabo del hilo en elaboración actúa a su vez como *instrumentos* adicionales al torcerse entre sí (cf. Ingold 2000: 304). Luego, durante el hilado, el hilo que se genera en la rueca es un *producto* de este proceso. Finalmente, como resultado del uso de los distintos tamaños de rueca para hilar (*qapu*) y para torcelar (*k'anthi*), el hilo se ovilla en bobinas cónicas —llamadas *jaya* (lejos, en aymara)—, para distintos tipos de hilado.

En el habla actual de las áreas rurales del Altiplano se reserva el uso del término "hilo" para el hilo industrial y sobre todo para la lana acrílica. Para el hilado de fibra natural se emplea el término aymara *ch'ankha*, y *q'aytu* en quechua, de donde se deriva el término castellano andino de "caito" para este tipo de hilado.

En aymara existen términos específicos para designar distintos tipos de caito: *lankhu ch'ankha* es un caito grueso, *murmuy ch'ankha* un caito mediano y *juch'us ch'ankha* un caito fino. Los caitos más comunes, hilados a la derecha, se denominan *kupi ch'ankha*, o simplemente *ch'ankha*, en tanto que el caito hilado a la izquierda (lloque o zurdo) se conoce como *lluq'i ch'ankha*. Estos caitos hilados a la izquierda tienen usos protectores y rituales, pero también se los usa en el acabado de los bordes de prendas mayores, por ejemplo, para evitar que se doblen las esquinas de los ponchos.

Cada cabo del caito o hilo se denomina *millaya* en aymara. Un hilo de un solo cabo, es decir una hebra simple, hilada pero no torcelada, se llama *mä millaya* o, alternativamente, *ch'ulla ch'ankha*.

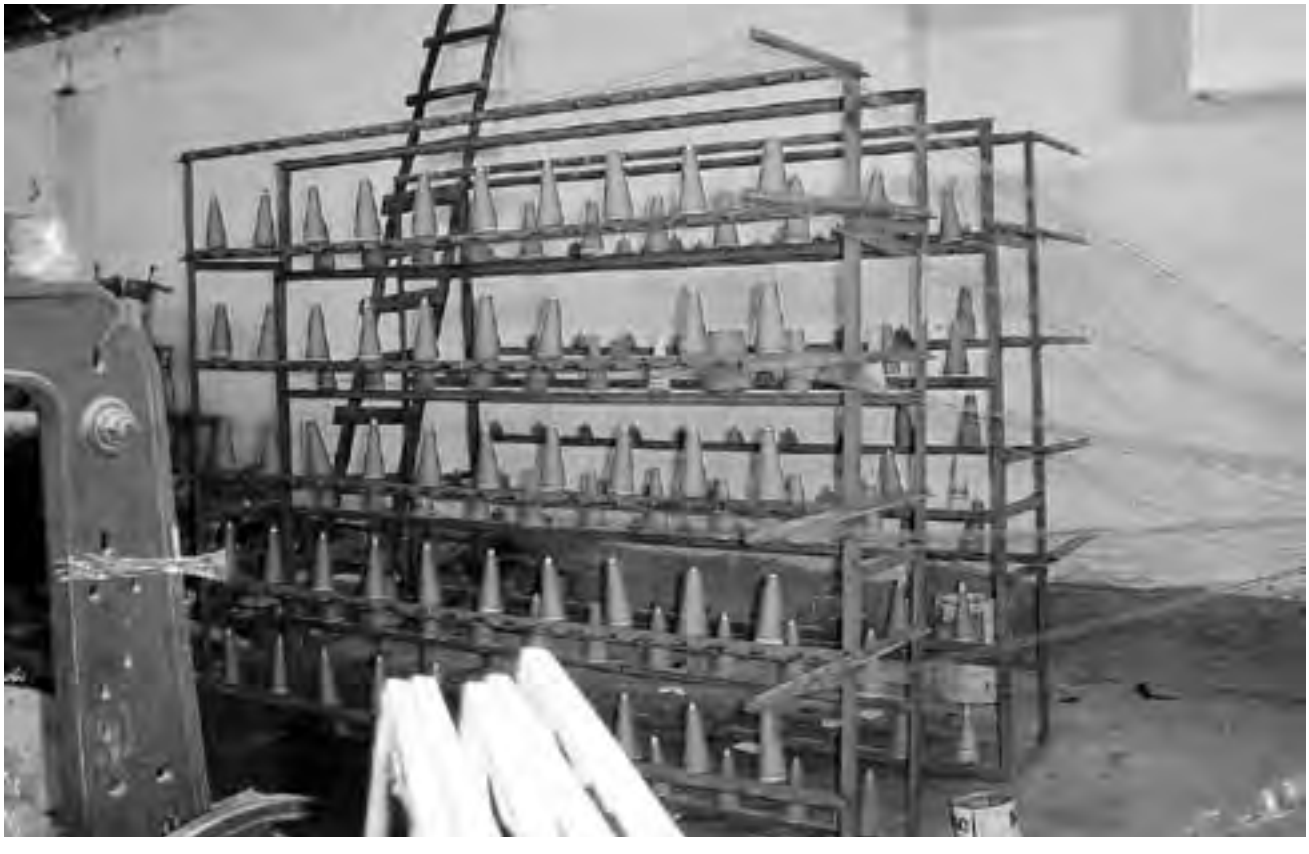


Fig. 2-9. Bobinas del aparato de una hilandera mecánica industrial en un taller en la ciudad de El Alto de La Paz.

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.

El caito más usado que resulta del torcelado de dos cabos, ya sea de torsión en "S" o en "Z", se llama *pä millaya*. A veces se elabora este tipo de caito con dos cabos de colores distintos para producir el efecto jaspeado llamado *ch'imi* **(figura 2-10)**.

El caito o hilo de tres cabos se llama *kinsa millaya* en aymara. Es menos frecuente y se usa para elaborar los hilos gruesos para la primera pasada de la trama (*pulu*) en un textil.

Los caitos de entre cuatro y doce cabos se usan para confeccionar varias clases de sogas o soguillas, y se los denomina según la cantidad de cabos: desde *pusi millaya* (con cuatro cabos) hasta *tunka payan millaya* (con doce cabos) **(figura 2-11)**.

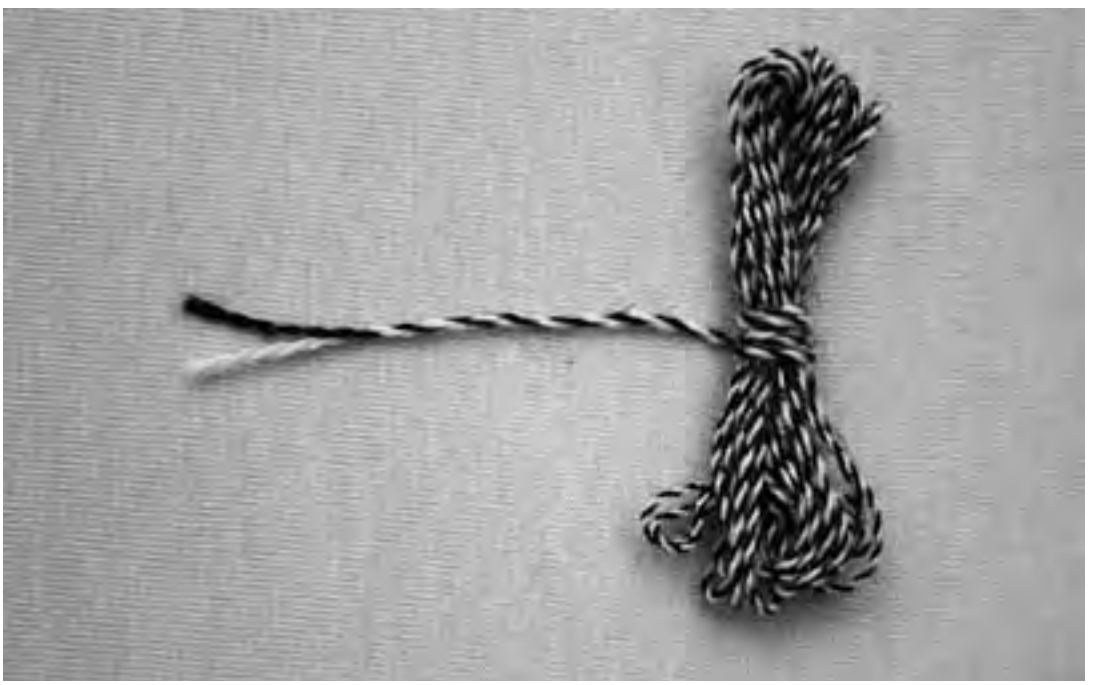


Fig. 2-10.
Caito de dos cabos en colores distintos,
pä millaya.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.

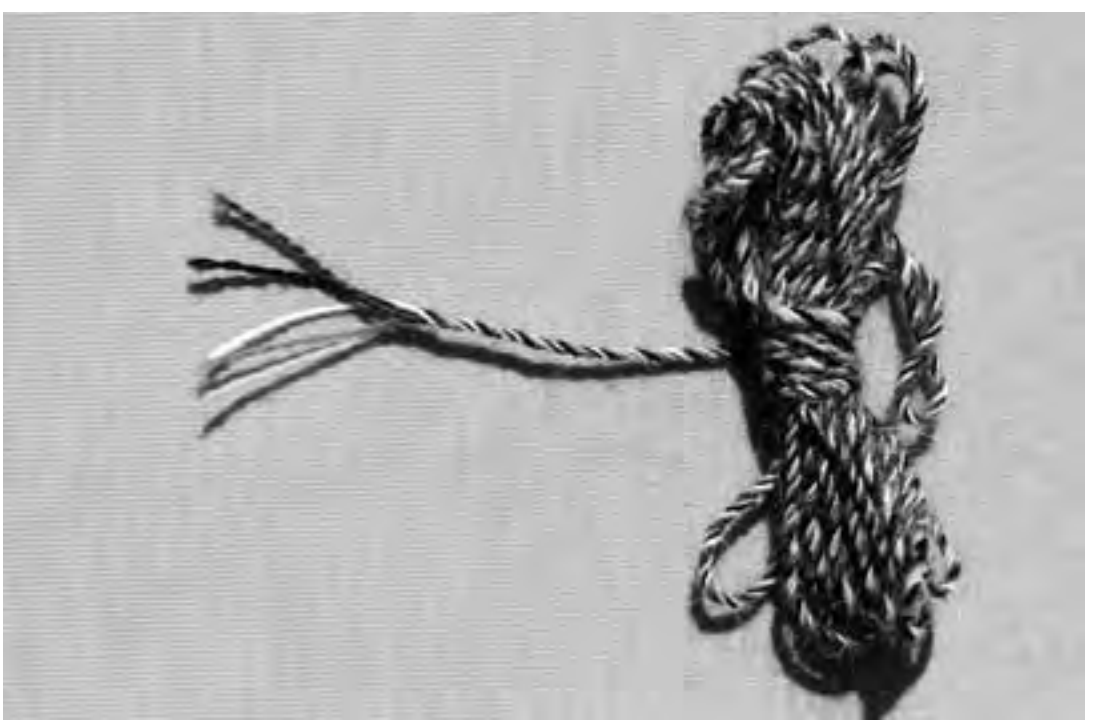


Fig. 2-11.
Caito de cinco cabos en colores distintos,
pisqa millaya.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.

INSTRUMENTOS PARA EL OVILLADO

Después del hilado, pero antes de urdido del telar, se realiza los procesos del tesado y ovillado con la ayuda de una serie de instrumentos para este propósito.

LOS TESADORES

En el proceso del ovillado, al igual que en el hilado, el grado de torsión del caito o hilo es muy importante. En el pasado era más común tejer con fibra de alpaca, que si se torsiona demasiado se forman bucles a lo largo del hilo. Para evitar estos bucles (*jullut'uma* en aymara), había que mojar previamente el hilo y luego tesarlo de una manera u otra, antes del ovillado.

Tesadores de hueso para el ovillado

Según las tejedoras actuales, en el pasado se tesaba el hilo en nudillos de hueso parecidos a aquellos que se usaba para urdir, pero con marcas en el hueso en vez de orificios. Estas marcas señalaban el lugar para sujetar el hilo e ir jalándolo de un lado al otro en el tesado. Estos tesadores de hueso se llamaban *ch'ankha tukiyañ chhunkula* ("nudillo para tesar el caito"). Las falanges en sí se denominan *chhunkula* en aymara[5].

Para tesar se usaba también otro hueso en la pata trasera de una llama, la rótula o taba (*qanchi*), que es un poco más pesado y que se podía utilizar incluso para el ovillado. El término preciso era *ch'ankha khiwiña qanchi* ("la taba para ovillar el hilo") **(figura 2-12)**.

En el caso de los entre-nudillos llamados *qanchi*, los huesos pequeños suelen ser usados para ovillar hilos delgados en tanto que los huesos grandes son para ovillar hilos gruesos. Los huesos intermedios se usan para ovillar hilos medianos. Según las tejedoras, los huesos pequeños se obtienen de los cadáveres de crías de animales, y se dice que se usan "para seguir el camino de las crías, siempre con cosas finas". Los huesos muy grandes provienen de los animales adultos: los abuelos (*achach qarwa*) o las abuelas (*awil qarwa*) y se usan específicamente para ovillar hilos gruesos y rústicos para sogas.

Tesadores de piedra para el ovillado del hilo de alpaca

En las tierras altas, sobre todo en el caso de la fibra de alpaca, se solía tesar y ovillar el hilo en piedras grandes, de forma cónica. Se enrollaba el hilo en la piedra, y se lo dejaba allí durante tres meses. Según los comentarios de las tejedoras actuales, al cabo de tres meses, el hilo salía "como si fuera industrial", sin bucles y muy tensado. Estas piedras de forma cónica eran grandes, de una brazada de diámetro (aproximadamente 50 a 80 cm). A menudo presentaban una ranura (*q'asa*) donde se insertaba y se enrollaba el hilo, que debía permanecer allí durante un tiempo hasta que estuviera convenientemente tesado y alisado.

Estas piedras, llamadas *ch'ankha tukiyaña qala* ("piedras para tesar caito"), se guardaban dentro de la casa o formaban parte de la estructura de la pared, sobresaliendo del muro. El hilo se dejaba allí hasta que se lo necesitaba para urdir una prenda.

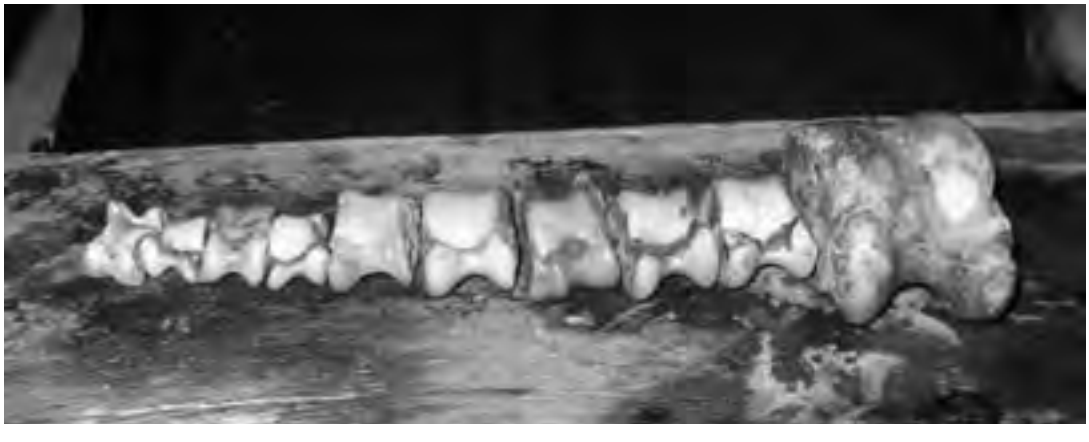


Fig. 2-12. Conjunto etnográfico de los huesos de la rótula o taba llamados *qanchi* que se usa para ovillar, en una ceremonia en el pueblo de Qaqachaka (Oruro, Bolivia).

Fuente: Foto por Roberto Espejo.

Parece que en las excavaciones arqueológicas se ha pasado por alto la importancia de estas piedras en el interior de la casa para ovillar el hilo, llamándolas *inti watana* (amarrador del sol) u otro nombre por no saber su función en el dominio textil. Es necesario que los arqueólogos busquen estas piedras teniendo en mente su verdadera función.

LOS OVILLADORES

En cuanto al proceso del ovillado, las tejedoras actuales mencionan que en el pasado se usaba ovilladores de tres materiales distintos: de cerámica, que son de uso generalizado; de piedra, que se suelen usar en las tierras más altas del Altiplano, y de semilla, que se suelen usar en los valles.

Ovilladores de piedras pequeñas para los hilos de fibra natural

En el proceso de ovillado para preparar el hilo antes de urdir la prenda, se usaba otro tipo de piedra, concretamente piedras pequeñas de sólo una pulgada de diámetro (*khiwiña qala*: "piedras para enrollar"), además de otros implementos de cerámica o semillas que cumplían la misma función **(figuras 2-13 y 2-14)**. Durante nuestros trabajos en los museos notamos que en las cestas arqueológicas se suele hallar varios tipos de bolitas de cerámica o piedra, y también de semillas, cuya función o utilidad ignorábamos. Pensamos que eran para tesar los hilos. Nuevamente las pautas sobre su posible uso provienen de conversaciones con la madre y la tía de Elvira Espejo, así como con otras tejedoras de Qaqachaka (en las asociaciones textiles Aptanaq y Apsu).

Según las tejedoras, se usaba piedras pequeñas de este tipo para enrollar los hilos. Estas piedras presentan en su parte media una marca para señalar dónde enganchar el hilo. Se inserta el hilo allí y se lo va ovillando alrededor de la piedra, acción que en aymara se conoce como *qalar khiwiña* ("envolver en piedra"). Según ellas, se debía ovillar el hilo



Fig. 2-13. Centro: piedra arqueológica pequeña, de forma redondeada, probablemente para ovillar el hilo. De Tiwanaku en el Horizonte Medio (400-1000 d.C.).

Fuente: Foto por Elvira Espejo de piedras del Proyecto Lukurmata (Altiplano norte, Bolivia), cortesía de Julio Condori y Claudia Rivera.



Fig. 2-14. Piedra pequeña etnográfica para ovillar el hilo, de Qaqachaka (Oruro, Bolivia).

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.

tensado en estas piedras pequeñas a fin de lograr la tensión suficiente para realizar el urdido adecuadamente.

Se aplicaba esta técnica del ovillado en piedra sobre todo en el caso de los hilos destinados para urdir el área grande y monocolor (*pampa*) de una prenda, porque "la *pampa* tenía que durar igual que la piedra", ya que es la parte principal y más grande de la prenda. Se decía que esto se hace para que el hilo "dure como la piedra", y para que la dureza del hilo "le ayude a correr", puesto que está bien tesado. La expresión en aymara es "*Qalan chuxru khiwiña*" (Hay que ovillar igual que una piedra dura). Al mismo tiempo, permite mejorar el tesado del hilo, para que el hilo se desajuste y para evitar grumos y bucles de enredo (*jullunt'uma* en aymara). Comúnmente la *pampa* es de un solo color natural de fibra (negro o castaño) y el hilo para la *pampa* se ovillaba en estas piedras pequeñas.



Estas piedras tenían que ser muy finas y pulidas: "como si estuvieran lavadas por el agua en un río", afirmaban las tejedoras; en aymara se diría "*uman apat qala*" (piedra arrastrada por el agua). Con estas piedras finas, se decía que el hilo del urdido corría mejor ("como el agua") en el momento de lanzarla.

Ovilladores de semilla para organizar los hilos de color



Los hilos de color eran sometidos a este mismo proceso de tesado. Pero en vez de ovillarlos en las piedras pequeñas como los hilos de color natural, se los ovillaba en semillas de los productos alimenticios, en una mazorca de maíz, por ejemplo. A estas semillas para ovillar se las llama según el producto que se usa; en el caso del maíz sería *tunqu khiwiña*.

Las tejedoras afirman que eran principalmente las mujeres de los valles quienes ovillaban en semillas, comúnmente mazorcas de maíz. Ellas piensan en el "brote de su textil", en el sentido de que el textil "iba a brotar" como las plantas de maíz. En cambio, la gente del Altiplano enfatiza que el hilo debe durar como la piedra. Posiblemente estas ideas en el Altiplano estuvieran más ligadas a una cultura de tipo guerrero, quizá para que los textiles de los guerreros durasen más tiempo. La evidencia arqueológica en las *aqllawasi* incaicas de que se usaba más piedras que semillas para este tipo de actividad es otra prueba del nexo entre los instrumentos del textil y esta cultura bélica.

Concretamente se usaba una mazorca de maíz de color amarillo para ovillar un caito de color amarillo para que así el hilo conservase su color, similar al del maíz. Análogamente, el hilo verde se ovillaba en vainas de haba u otra vaina de color verde y así sucesivamente.

Las tejedoras nos decían que todos los hilos de color se ovillaban en semillas. Esta podría ser la razón por la que en las cestas halladas en los sitios arqueológicos suelen contener un marlo o mazorca de maíz (*thulu*), a menudo de maíz de color morado o rojo oscuro. Posiblemente se trate de una mazorca completa de la cual se había usado todos los granos de este color en distintos momentos para ovillar hilos del mismo color. Además, estas cestas suelen contener semillas de otros colores también. Los caitos bicolores o multicolores, los jaspeados llamados *ch'imi*, se ovillaban en mazorcas de maíz de este mismo color jaspeado (*sirq'u* o *ch'ixch'i* en aymara). De ahí la necesidad de guardar granos de maíz de distintos colores, además de otras semillas de productos alimenticios, en la cesta de trabajo o en la bolsa de implementos del tejido, para usarlos eventualmente durante estos procesos de ovillar los hilos de distintos colores.

Debemos mencionar que los hilos destinados para elaborar la *pampa* del textil se ovillaban en una piedra pequeña. Se decía que la *pampa* es la chacra o parcela para cultivar. Entonces, los caitos monocolores o de color natural se destinaban para esta *pampa* o chacra. En cambio, para las tejedoras, los hilos de color eran las semillas de todos los productos; como dicen las mujeres, "son los cultivos y todo lo que genera la producción", y se destinaban los hilos de color para elaborar las listas y motivos textiles relacionados con estos productos.

Esta división de los tipos de color de hilo destinados para el textil ayudaba a las tejedoras a seguir la planificación de su trabajo. Pues en la misma organización

del proceso de ovillado y luego en el urdido de la estructura del textil, en la preparación para las listas y figuras que se iba a generar posteriormente con la aplicación de las técnicas textiles, ya se estaba determinando el significado de todos los cultivos que se iban a cultivar, documentándolos en el textil, además de la cuantificación de sus conteos mediante el número de hilos de cada color en el urdido.

Se trata entonces de una especie de codificación visual que permite a la tejedora organizar en la práctica y, al mismo tiempo, registrar y documentar la cuantificación de la producción que se está realizando en el hogar como unidad de producción. Es más: se puede saber por esta codificación visual de color en los elementos del textil, sobre todo en las listas de color, quién tiene más o menos maíz, o quién tiene más papa u otro producto. Se puede saber esto en términos de la producción familiar o en términos de los productos que se ha traído de otros lugares. Constituye una verificación visual del flujo de los ingresos de la producción.

Es también por esta razón que en cada comunidad de la práctica textil se tiene cierta codificación y cierta cuantificación de los colores en uso; no todas las comunidades emplean el mismo repertorio de colores. Esta variación en los colores usados entre comunidades responde a la documentación de la producción en los términos reales de los productos característicos que se cultivan en cada comunidad. El uso del color no es simplemente un asunto estético, sino de carácter esencialmente práctico y directamente vinculado a la producción agropastoril.

Así, cuando las mujeres hablan de las listas de varios tamaños, de las angostas por ejemplo, con sus términos distintos de *taniqa*, *jalaqa* o *willinta*, especifican con toda claridad que éstas son las semillas. Ellas ilustran este hecho al explicar que cuando se rotura un surco de la chacra, se siembra la semilla en una fila o surco parecido a la forma rectilínea de estas listas (*williña*), acción que se denomina "*willintam*" (derrame).

Estas prácticas de conteo y cuantificación también tienen su aspecto corporal. Por ejemplo, cuando los hilos de color natural para la *pampa* están ovillados en las piedras, reciben el nombre de *qala chuymani* o alternativamente *qala chuyman ch'ankha*, que quiere decir "corazón de piedra". Esta expresión captura la idea de que estos hilos envueltos en piedra van a durar mucho más que los hilos convencionales. Por su parte, los hilos de color se designan como *maq'a chuymani*, que quiere decir "corazón de comida". Se está hablando en este caso de los cereales que se está "sembrando" en el textil, y al mismo tiempo se está pronosticando los cereales o semillas que se van a comer tras la próxima cosecha. En este contexto, se considera que cada ovillo corresponde y es equivalente a un producto determinado, de modo que también se puede decir *alwirj chuymani* (corazón de alverja), *tunqu chuymani* (corazón de maíz) o *jawas chuymani* (corazón de haba). Sin embargo, en este contexto es más común usar los apelativos de cariño (*q'ay sutichata*) cuando se habla de cada producto. Por ejemplo, para referirse a las habas se diría: *chukar imill chuymani* ("la joven difícil de agarrar"), usando su nombre ritual. O se puede usar la expresión *chullchuq chuymani* ("corazón ruidoso"), aludiendo al sonido de la cebada en el viento.



En este sentido, las tejedoras consideran que cada hilo o caito (*ch'ankha*) tiene su corazón, que es un corazón de piedra. El corazón de piedra, *qala chuymani*, dura más que cualquier otra cosa, "porque corre bien y tiene peso". Por tanto, el "corazón de piedra" siempre va destinado a las *pampas* de la prenda, de un solo color, y normalmente de un color natural. La *pampa*, en este caso, proporciona el entorno para la producción, y las listas de colores son las semillas de los distintos cultivos que germinarán en las chacras de las *pampas*. De este modo, el uso de los colores en general, al igual que el tratamiento ritual de los hilos de color, es una forma de documentar la producción misma.

Estas prácticas de ovillar los hilos en piedras o en las semillas de los productos no son solamente actividades de paso, que se ejecutan durante un proceso textil determinado. Están muy ligadas con la propia vida de cada mujer como tejedora. Tenemos el caso de una tía mayor de Elvira Espejo. Esta señora, que es una tejedora

excelente, solía ovillar todos sus hilos en piedras. Pero durante las reflexiones con las otras mujeres mayores, resultó que ella no conocía las otras prácticas de ovillar los hilos de color en las semillas. Las mujeres mayores que son también tejedoras le dijeron que en la otra vida ella iba a estar buscando todas sus piedras. Con este temor, le dijeron firmemente que ella debía agrupar todas las piedras en un solo lugar para poder pasarlas a otra persona en esta vida, antes de morir. "No hay que botar estas piedras con la muerte", le aconsejaron, "porque son piedras rituales. Si se las bota, siempre se va a estar buscándolas, aun en la otra vida".

Estas piedras especiales se llaman *ch'ankha khiwiñ qala* ("piedras para ovillar los hilos") o *ch'ankha muruq' qala* ("piedras para hacer ovillos de hilo"). Cuando una mujer muere, todas sus piedras deberán pasar a otra tejedora; no tiene que botarlas. Las mujeres sabias dicen: "Si se botaran, la persona que muere buscará permanentemente sus piedras; no va a descansar en paz, sino que va a buscar los 'corazones' de sus hilos". Nótese que estas mujeres dan por sentado que se va a seguir tejiendo en el otro mundo. Pero, como decían ellas, "si se pasa [las piedras] a otra persona, es todo completo, y ya no buscas. Está liberado tu espíritu con la otra persona. Porque una parte de tu espíritu está en la piedra, y otra en los hilos". De ahí la expresión "*ch'ankhas qala chuymani*" (incluso los caitos tienen corazón de piedra).

En realidad, para las tejedoras todo tiene su corazón. Esta noción forma parte de la idea más amplia de la tridimensionalidad del textil y de la persona también. Para las tejedoras, el hilo tiene corazón, *chuymani*, y los productos cultivados tienen corazón. Inclusive el ahuayo como textil terminado tiene su corazón o *chuyma*, que es su costura central. En este contexto se preguntan: *Kuna chuymanrak uchaña*? (¿qué tipo de corazón hay que poner?). Hasta el costal tiene un corazón, que es su lista principal en el eje central del textil. Para las tejedoras, todo el mundo del textil es como la persona, que tiene tres dimensiones, que se reflejan en su corazón.

INSTRUMENTOS PARA EL TEÑIDO

Después del hilado se pasa al proceso de teñido. La producción del teñido usando tintes naturales en la cadena de producción textil andina, como en Europa hace siglos, es muy compleja y consta de varias etapas. En cada una de estas etapas se recurre a instrumentos distintos.

LAS MOLEDERAS DE PIEDRA

La primera etapa trata del aislamiento de la fuente del teñido, como una sustancia material (de origen animal, vegetal o mineral) que debe ser triturada, cortada, fermentada, infundida, lavada y luego filtrada o destilada para permitir la obtención y concentración de las partículas activas. En estos procesos preliminares se recurre a instrumentos como molederas o moleros de piedra (*k'iyañ qala* en aymara). Se ha encontrado este tipo de piedras, de menor tamaño, en los sitios arqueológicos y en las cestas arqueológicas **(figura 2-15)**. En la actualidad se tiende a usar piedras molederas de mayor tamaño **(figura 2-16)**:

Luego las partículas del tinte deben combinarse con otros elementos (a menudo minerales, sales metálicas o cristales) para preparar la materia prima antes del proceso del tintóreo. Esta combinación de sustancias depende de la materia fuente del tinte (su composición química) y la técnica que se usará para aplicarlo al textil, sea por pintado, por técnicas de resistencia, por aplicación mediante impresión o por inmersión y cocción en el tinte.

Finalmente, la cohesión entre el color del tinte y las moléculas de las fibras del textil se asegura con la eliminación preliminar de la grasa de las fibras, que se realiza por inmersión en latas o tinas, usando jabones o detergentes naturales o industriales.

Merece mencionar la importancia en los Andes del proceso de molido para aprovechar los colorantes del tinte. En cambio, en las técnicas tradicionales de tinción en Japón, se ha buscado maximizar la extracción de los colorantes mediante la aplicación de varios procesos de filtrado, antes de las inmersiones de la tela (Cardon 2003: 17-19).



Fig. 2-15. Moledera de piedra de forma cóncava, con un fragmento de hematites roja, del valle de Camarones, posiblemente del período Intermedio Tardío.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold de la moledera del Museo Arqueológico y Antropológico de San Miguel de Azapa, Arica, Chile (registro CA-9 Tumba 3 No. 6118).



Fig. 2-16. Moledera de piedra para moler cochinilla, en el proyecto Infotambo, Qaqachaka (Oruro, Bolivia).

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA, proyecto Infotambo-Challapata.

LAS OLLAS PARA TEÑIR

El teñido en sí se efectúa por cocción breve de las fibras (a menudo en forma de madejas) en el medio líquido del tinte, y el agregado de un conjunto de mordientes y fijadores para crear las condiciones de acidez o alcalinidad para obtener el color deseado. Las propiedades químicas del medio líquido son de importancia capital en estos procesos, y se pueden controlar con la adición de ablandadores del agua y sustancias que coadyuvan a la absorción de las fibras. En el pasado reciente se usaba para el teñido ollas de cerámica (*tiniñ phukhu*), pero en la actualidad se usa ollas de metal, generalmente de aluminio **(figura 2-17)**.

Los tejedores actuales clasifican las ollas según los colores que se tiñen dentro de éstas y luego por las tonalidades del color que se obtiene al usar cada olla. En una prenda compleja pueden intervenir hasta doce colores, y por tanto se identifica hasta doce tipos de ollas, aunque en realidad los tipos básicos son tres.

Atendiendo a la acción química de cada tipo de tinte, y los restos de estas sustancias químicas que quedan en la superficie interna de la olla, se prefiere separar las ollas en grupos de color, para no contaminar las reacciones químicas de un proceso de teñido con las de otro proceso. Entonces, por los colores de base, se identifica la olla para teñir rojo (*wil tiniña phukhu*), la olla para teñir amarillo (*q'ill tiniñ phukhu*) y la olla para teñir azul (*laram tiniñ phukhu*), y así sucesivamente.

El otro sistema de clasificación de las ollas, según la tonalidad de los colores, los separa en claros, intermedios y oscuros, añadiendo estos adjetivos al nombre del color básico que se va a teñir en aquella olla. Por ejemplo, se habla de ollas para teñir los colores oscuros (*ch'iyar tiniña phukhu*), los colores intermedios (*chhuw tiniñ phukhu*) y los colores claros (*qhan tiniña phukhu*). O se puede hablar de una olla para teñir un "rojo oscuro" (*ch'iyar wil tiniñ phuku*).



Fig. 2-17. Olla de metal actual para el proceso de tinción, en el proyecto Infotambo, en el pueblo de Challapata (Oruro, Bolivia).

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA, proyecto Infotambo-Challapata.

OLLAS PARA EL FERMENTADO

Se usa otro tipo de olla exclusivamente para fermentar los mordientes, ya sean los obtenidos a partir de metales o de orines. Las ollas para fermentar orín se llaman *wich'i* o *yaq'a p'uña*. Las ollas de este tipo no pueden ser usadas para otros propósitos, porque los residuos de las sustancias químicas en su interior pueden contaminar otras reacciones químicas.

LAS PALETAS PARA REMOVER LA MEZCLA EN EL PROCESO DEL TEÑIDO

Análogamente, es conveniente separar en grupos las paletas de madera para remover el contenido de las distintas ollas, pues los residuos en sus superficies también podrían contaminar las reacciones químicas. Estas paletas en general se llaman *lawa* y, más específicamente, *qaywiñ lawa* ("paleta para remover").

Después de los lavados finales para enjuagar y eliminar de las telas las sustancias químicas usadas en el teñido, normalmente se extiende el textil en el aire libre para asegurar la fijación del color mediante los procesos de oxidación bajo la luz directa del sol o más indirectamente en la sombra, lo que depende del tinte usado.

* * * *

Con el hilo ya teñido, se pasa a los procesos de la elaboración textil propiamente dicha, o sea el urdido, el tejido y el acabado, que examinaremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3
El telar y sus instrumentos: del urdido al acabado



Pasemos ahora a analizar los instrumentos usados en los procesos de elaboración textil: el urdido, el tejido y finalmente el acabado. Tratamos de paso también los instrumentos de medición de los productos textiles como parte de su planificación y elaboración para asegurar cierta estandarización de estos productos.

Veremos en estos contextos que el desarrollo y el uso de los instrumentos textiles por las poblaciones andinas se encuentran muy ligados a las estructuras y técnicas del tejido que se quiere aplicar. Por tanto, se percibe muchas similitudes entre la terminología de los instrumentos del urdido y del tejido y las propias estructuras y técnicas que se van implementando con aquellos instrumentos.

Nos centramos igualmente en la región central-sur de los Andes, y lo hacemos con una metodología que determina los principios de la clasificación de los instrumentos según su papel en la cadena operativa del textil, para poder aplicar esta clasificación comparadamente a contextos etnográficos y también arqueológicos.

LOS INSTRUMENTOS PARA EL URDIDO

Después del teñido, se pasa al proceso del urdido. Si bien en la actualidad aún se realiza el proceso del urdido a mano, en el pasado había instrumentos específicos que ayudaban en esta tarea.

LOS URDIDORES DE HUESO

Inicialmente no comprendimos que ciertos elementos en las cestas arqueológicas que examinamos podrían ser urdidores, hasta el momento de comparar su organización y patrón de elementos considerando los urdidores que se usan en el presente.

Por ejemplo, en algunas cestas arqueológicas había elementos óseos pequeños, de unos 10 cm, probablemente elaborados a partir de costillas (*jaraphi*) o nudillos (*chunkhula*) de camélido, y que llamaban nuestra atención por su parecido con los urdidores actuales. Un ejemplar de este tipo, pero sin cesta, proviene del sitio arqueológico de Lukurmata (cultura Tiwanaku en el Horizonte Medio) **(figura 3-1)**:

El uso de estos instrumentos ayuda al tejedor en el proceso de urdir. En

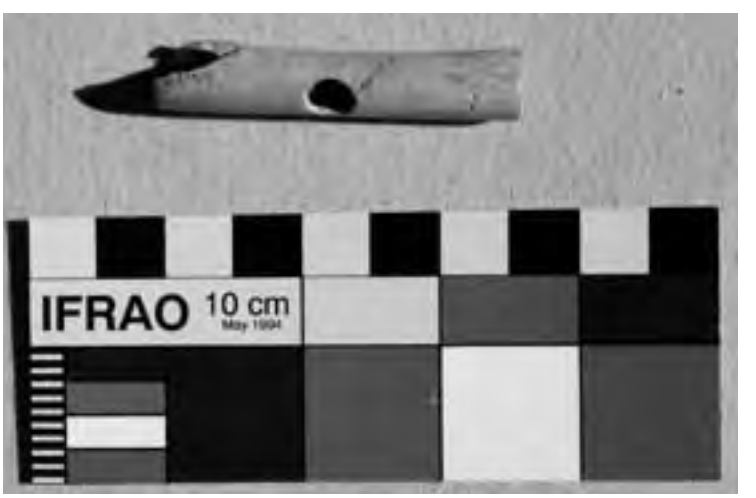


Fig. 3-1. Urdidor arqueológico de hueso de Tiwanaku, período Horizonte Medio (400-1000 d.C.).

Fuente: Foto por Elvira Espejo del urdidor del Proyecto Lukurmata (Altiplano norte, Bolivia), cortesía de Julio Condori y Claudia Rivera.

las comunidades rurales del Altiplano actual resulta difícil urdir. Para urdir el telar horizontal se requiere el esfuerzo de dos personas sentadas en el suelo, pasándose entre ellas los hilos de la urdimbre en forma de la figura de "8" entre los palos travesaños principales del telar, y no siempre hay otra persona con disponibilidad de tiempo. Además, el trabajo de urdir es arduo, y el manejo de los hilos bajo mucha tensión suele lastimar los dedos, llegando incluso a cortarlos.

En este contexto, una tejedora sola suele usar un instrumento para urdir en que se une dos palos de unos 10 cm de largo. Se va insertando un hilo, según el color elegido, conjuntamente con los otros hilos de color seleccionados, en tres entradas en la configuración de palos, cuidando que los hilos no se crucen. Los hilos van dando vueltas dentro del instrumento y luego salen del instrumento con los hilos en el mismo orden de colores:

Sawu tilañataki,
jan paltxasiñpataki.
Es para urdir
sin cruzar los hilos de urdimbre.

Evidentemente había otras soluciones en el pasado para efectuar este paso en la elaboración textil. Los nudillos que se han hallado en las cestas arqueológicas presentan a veces un pequeño orificio, a veces dos, y en algunos casos tres. Aplicando la lógica de los urdidores contemporáneos a los presuntos urdidores arqueológicos, proponemos que los nudillos con un orificio eran usados en un urdido simple, de un solo hilo, para evitar la formación de grumos. De manera similar, los nudillos con dos orificios podrían orientarse a urdir textiles complementarios de dos urdidos. Análogamente, los nudillos con tres orificios podrían haber sido dirigidos a un urdido complejo, en el que intervienen tres colores de hilo. El uso de este tipo de urdidor ahorraba tiempo y evitaba el daño en los dedos, porque el nudillo de hueso absorbía el impacto, la fricción y la tensión de las manipulaciones del hilo.

Actualmente se habla de tres tipos de urdidor de nudillo elaborado de hueso, que se clasifican igual que las técnicas textiles a las cuales van dirigidos. Primero se identifica aquellos con un solo orificio para urdir textiles simples, que se llaman *ina chunkhula* (nudillo simple). Luego los urdidores con más de un orificio, que se usan para urdir textiles complejos, se llaman *apsu chunkhula* (nudillo complejo).

Según esta división básica, se identifica el *khiwiña chunkhula* (ovillador de nudillo) con un solo orificio, que se emplea para urdir textiles llanos o alternativamente para ovillar, lo que justifica su nombre. Luego tenemos los *sawu tilañ chunkhula* (nudillos para urdir las capas del textil). Entre los nudillos para urdir las capas del textil tenemos el nudillo con dos orificios (*pä p'iyan chunkhula*), para urdir un textil simple y complementario de dos urdidos. Luego se pasa a los nudillos complejos (*apsu chunkhula*) con tres orificios (*kinsa p'iyan chunkhula*) o más para urdir los textiles complejos de varios urdidos. Los urdidores de este tipo se conocen alternativamente como *kinsa apsu chunkhul*a (el nudillo para tres capas de escogido). Y así, sucesivamente, hasta los urdidores del textil de cuatro capas o más.

Este instrumento urdidor no se usa en el piso, sino que se sujetaba los dos palos travesaños principales (*tila*) del telar en una pared, de modo que una sola persona pudiera ir manejando el nudillo urdidor para pasar los hilos en conjunto en una figura de "8" entre estos palos travesaños. La tarea ya no exigía el esfuerzo ni el tiempo de dos personas.

En otros casos, se usaba urdidores de semillas, de manera parecida a los ovilladores de semillas. Con relación a estos urdidores, es común entre las tejedoras quechuahablantes preguntarse retóricamente "*Ima sunquyuq*?" (¿Qué corazón tienen los ovillos?). Y la respuesta es "*Rumi sunquyuq*" (Tienen corazón de piedra), en el caso de los urdidores elaborados de piedra. O se diría "*Ima sunquyuq*; *muju sunquyuq*" (Tiene corazón de semilla) en el caso de los urdidores elaborados de semilla de maíz. El equivalente en aymara sería "*Kuna chuymani*; *qala chuymani*" (¿Qué corazón tiene? Tiene corazón de piedra), en el caso de los urdidores de piedra, o "*Kuna chuymani; maq'a chuymani*" (¿Qué

corazón tiene?; Tiene corazón de comida), en el caso de los urdidores hechos de mazorcas de maíz.

Para las tejedoras, todos estos instrumentos de trabajo tienen su corazón, al igual que el textil y al igual que la persona.

LOS URDIDORES DE CERÁMICA

Este tipo de organización del trabajo, usando los recursos del lugar disponibles en el plano cotidiano, recordaba a Elvira Espejo cómo su abuela urdía sus almillas tejidas a mano en el pasado, recurriendo a ollas de cerámica para este propósito.

En una oportunidad, su abuela quería tejer una pollera de cuatro metros de ancho, y era difícil para ella urdir una urdimbre de tales dimensiones en un telar horizontal convencional. En estas circunstancias, la abuela improvisó un dispositivo de estacas en forma de zigzag, con cuatro ejes de un metro de largo cada uno, lo que le permitió urdir su pollera ella sola. Para la acción de urdir, la abuela recurrió a una pequeña olla vieja de cerámica, que tenía tres orificios en la tapa. Ella colocó sus ovillos dentro de la olla, y pasó los extremos de cada uno de los tres hilos de colores distintos por cada uno de estos orificios. Manipulando el conjunto de la olla y los tres hilos, ella pudo urdir estos tres colores simultáneamente por medio de las estacas dispuestas en zigzag, y además completar el trabajo rápidamente en unas tres horas. El recuerdo de la olla urdidora con los tres orificios dirigió la atención de Elvira hacia el uso en la práctica de los urdidores de hueso en las cestas arqueológicas o hallados en algún rincón de un sitio arqueológico.

Algunas mujeres mayores de su región le dijeron que estas ollas o fuentes para urdir se conocían con el nombre de *sawu tilañ phuku* o *sawu tilañ phuntilla*. Estas ollas contaban con dos o tres compartimentos internos, donde se colocaba cada ovillo de manera que no se mezclase o enredase con los otros hilos. Cada compartimento tenía un orificio por donde salía un hilo para el urdido, y de este modo se podía urdir desde textiles simples con uno o dos urdidos, hasta textiles complejos con tres capas de urdido.

Alternativamente, se usaba con el mismo propósito ciertas vasijas de cerámica, agrupadas en conjuntos de dos o tres recipientes (del tipo *chikachika,* que se usa en las libaciones de la boda). Se las llamaba *ch'ankha ch'uwa* (platos de hilos).

Se puede evidenciar el uso de instrumentos de cerámica para preparar el hilo antes de urdir en las comunidades de práctica textil en la región quechuahablante de Cochabamba. Allí, durante los preparativos previos para tejer la bayeta, se usa platos de cerámica en la tarea de tesar el hilo (*sik'iy* en quechua) antes del urdido. Se pasa los hilos de color de cada plato a través de un implemento llamado *arakaran* que se fija en el suelo. Y se jala los hilos de caito para agruparlos, cuidando de no romperlos **(figuras 3-2 y 3-3)**.



Fig. 3-2. El uso de platos de cerámica y el *arakan* en el proceso del jalado (*sik'iy* en quechua) en una comunidad de Cochabamba (Bolivia).

Fuente: Quispe Almendras (1983: 7).



Fig. 3-3. Un *arakaran* que se usa en el proceso del jalado (*sik'iy* en quechua) en una comunidad de Cochabamba (Bolivia).

Fuente: Quispe Almendras 1983: 4).

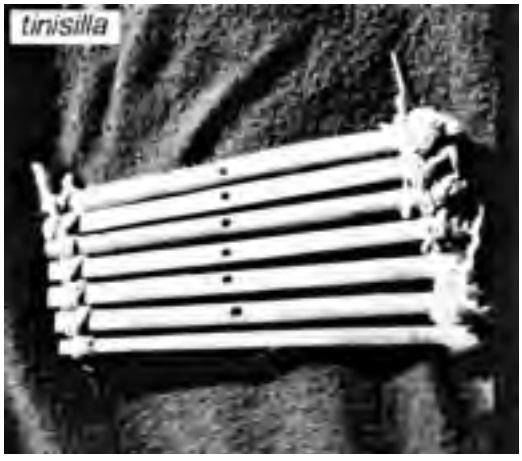


Fig. 3-4. El instrumento del *tinisilla* en el proceso de medición del hilo después de jalarlo, en una comunidad de Cochabamba (Bolivia).

Fuente: Quispe Almendras (1983: 4).

Como segunda etapa, la tejedora mide la longitud de los hilos que han sido "jalados" con otro instrumento de madera llamado *tinisilla*, que sirve para separar cada hilo **(figuras 3-4 y 3-5)**.

Fig. 3-5. El uso del *tinisilla* en el proceso de medición de la longitud del hilo después de jalarlo, en una comunidad de Cochabamba (Bolivia).

Fuente: Quispe Almendras 1983: 10).

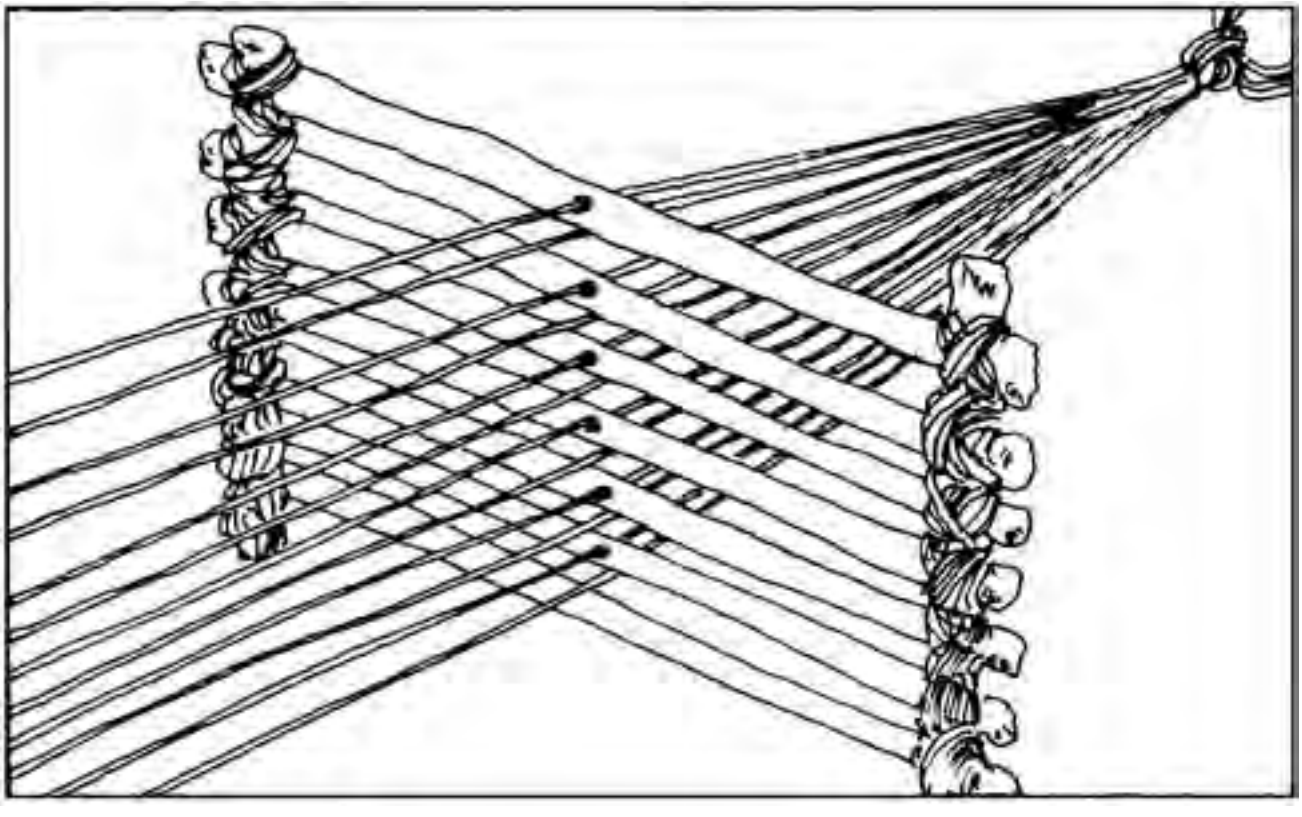
LOS INSTRUMENTOS PARA EL TEJIDO EN FAZ DE URDIMBRE

Con respecto a la nomenclatura de los telares, el sistema actual de clasificación en la región del sur de Oruro y en los *ayllus* del Norte de Potosí se basa en el tamaño del telar y, según ello, de su conjunto de instrumentos. Este sistema de clasificación se basa en el uso de cada una de sus partes, que en su conjunto se conoce como los "útiles del telar" o "enseres del telar" (*loom furniture* en inglés). Se basa también en el tipo de producto textil al cual está dirigido, según el tamaño de la prenda.

Las formas de clasificar el telar de pedal son distintas, porque no es de la región, sino importada desde Europa con la Conquista, y con antecedentes en el Medio Oriente. Es lo mismo en el caso de los telares mecánicos e industriales.

Ya mencionamos en el capítulo anterior que los instrumentos textiles ya no deben ser percibidos como accesorios externos de cuerpos trabajando en tareas técnicas, sino como "extensiones" de estos mismos cuerpos trabajando en actividades técnicas dentro de un campo de fuerzas, en que un objeto, en este caso el objeto textil, emerge de la interacción rítmica entre cuerpo, instrumento y materia prima.

Esto es muy pertinente a la apreciación del textil como un objeto tridimensional. En las lenguas andinas, las ideas sobre las estructuras y técnicas textiles presuponen



la presencia de los instrumentos textiles como la base del trabajo, y el telar como el instrumento textil por excelencia. Debida a la complejidad de los telares andinos y sus "enseres", en combinación con los movimientos corporales, nos lleva a llamar al telar un tipo de "máquina". Esta cuestión ha interesado a Tim Ingold (2000: 303) en sus reflexiones sobre Marx y su noción de "máquina", y si es pertinente llamar al telar una máquina, o cuándo en su desarrollo histórico se convierte en una "máquina".

En los hechos, la complejidad del telar depende en gran medida de las coordinaciones precisas con el instrumento somático del cuerpo humano en operaciones manuales y otras operaciones más complejas parecidas a aquellas de una máquina. Estas coordinaciones incluyen aquellas entre el torax y los hombros, brazos, manos y dedos, piernas y dedos del pie, además del uso de la vista y a veces la boca (para cortar un hilo con los dientes por ejemplo). Estas coordinaciones, sean por unidad o en conjunto, juegan el papel de comunicadores o modificadores de los movimientos del telar. Como veremos, al manipular cada tipo de telar, hay algunas acciones que son más mecánicas, que exigen habilidades menos desarrolladas, y que dependen más de las coordinaciones corporales generales según patrones rítmicos. Pero existen otras manipulaciones más complejas del telar, sus enseres e instrumentos, que exigen coordinaciones muy finas entre las funciones manuales, visuales y tactiles, en que todos estos elementos trabajan conjuntamente, como una máquina.

Pasemos ahora a considerar los distintos tipos de telar y sus posibilidades.

EL TELAR Y SUS ÚTILES

Tipos de telar

En el pasado arqueológico, la evidencia de distintas regiones sugiere que se usaban un conjunto de telares: de cintura, telares horizontales, telares de bastidor en "A" y telares verticales (Crawford 1916, Grossman 1958, Bird 1983, Skinner 1974).



Fig. 3-6.
Jarra de cerámica de bruñido negro, Museo del sitio de Pachacámac. Detalle con escena de tres personas (un hombre que dirige y dos mujeres sentadas) con un telar vertical.

Fuente: VanStan (1979: 234, figs. 1 y 2). Fotos de Abraham Guillen M.

El telar vertical

El telar vertical es el menos conocido, aunque su uso pervive en muchas regiones de Norteamérica y en las tierras bajas de Sudamérica (Vreeland 1977). Este tipo de telar es más apropiado para la producción de piezas largas, anchas y pesadas, sobre todo en tapiz con técnicas de anudado en esteras y alfombras (O'Neale 1936). Los telares verticales son característicos de la región andina. En el período precolonial probablemente se usaba el telar vertical para producir las telas largas y anchas para envolver fardos, así como los tejidos equilibrados y las telas destinadas para los toldos incaicos. Una vasija de cerámica de Pachacámac también testimonia su uso en la región costeña (VanStan 1979). En este ejemplo **(figura 3-6)**, dos mujeres están trabajando simultáneamente, bajo supervisión, en un solo telar, quizá con dos conjuntos de urdimbre, pero sin lizos o instrumentos.



Fig. 3-7. Derecha: Telar de cintura para tapiz en un dibujo de Guamán Poma de Ayala (*ca*. 1615), con una espada de forma plana (*ruki*).

Fuente: La Biblioteca Real de Dinamarca. SEGVNDA CALLE, PAIACONA [viejas] / de edad de cinqüenta años / muger que cirue al prencipal / / payakuna /.

Los dibujos de Guamán Poma de Ayala en su *Nueva corónica y buen gobierno* (*ca.* 1615) muestran algunos tipos de telar que, según él, se usaban en el incanato, y que incluyen telares de cintura de distintos tamaños y el telar vertical. Parecería que en todos los dibujos se estaría elaborando tipos de tapiz en vez de faz de urdimbre, **(figuras 3-7 y 3-8).** Esto pasa también en el caso de la imagen del uso del telar vertical **(figura 3-9)**.

Se asocia el uso de telares verticales con las actividades textiles durante el incanato, probablemente en tapiz, de los cumbicamayocs, destinados para uniformes oficiales o dones a nuevos súbditos del imperio. Se cuenta con escasa documentación sobre los desarrollos tecnológicos en telares en Europa durante los siglos XVI y XVII, lo que dificulta las comparaciones entre Europa y los Andes respecto del grado de influencia y las diferencias en juego.

En los años setenta, Vreeland documentó el caso de una comunidad en la región de Arequipa (Catahuasi-Pampamarca) en la Sierra sur del Perú, donde casi la mitad de los varones solían usar un telar vertical para producir alfombras y cubrecamas con técnicas de anudado con napa (Vreeland 1977: 189). Estos varones trabajaban como artesanos fuera de los circuitos de la producción doméstica, bajo contrato con los pasantes de fiestas, por ejemplo, en cuyos recintos familiares ellos trabajan con los



Fig. 3-8. Abajo: Telar de cintura para tapiz en otro dibujo de Guamán Poma de Ayala (*ca*. 1615), con el uso de dos espadas de forma plana, una puntas en ambos extremos (*ruki*).

Fuente: La Biblioteca Real de Dinamarca. FRAILE DOMINICO MVI colérico y soberbioso que ajunta solteras y biudas, deziendo que [e]stán amanzebadas. Ajunta en su casa y haze hilar, texer rropa de cunbe [tejido fino], auasca [corriente] en todo el rreyno en las dotrinas.



Fig. 3-9. Derecha: Telar vertical para tapiz en un dibujo de Guamán Poma de Ayala (*ca*. 1615).

Fuente: La Biblioteca Real de Dinamarca. FRAILE MERZENARIO MORVA. Son tan brabos y justiciero y maltrata a los yndios y haze trauajar con un palo en este rreyno en las dotrinas, no ay rremedio./ dotrina /.

componentes del telar proporcionados por este cliente (a menudo con palos de eucalipto). Las mujeres en aquella comunidad continúan con el uso del telar de cintura.

Según la documentación, este tipo de telar se conocía también en Hatuncollo y otros lugares, y por el uso de una urdimbre continua, parece derivar de los ejemplos precolombinos (Vreeland *ibíd*.: 197). Los tejedores comentan que, un siglo antes, en la misma comunidad de Catahuasi-Pampamarca, se elaboraba tapiz fino en el mismo tipo de telar, y que la transición a las técnicas de anudado es relativamente reciente. Los tejedores asocian la forma del telar con el perfil de los cerros principales, que eran considerados los guardianes de la comunidad.

En la actualidad, a lo largo de la región andina se usa diversos tipos de telar, que incluyen el telar de cintura, el telar vertical y el telar horizontal, además del telar de pedal.

El telar de palo

No obstante, según los procesos de aprendizaje de los jóvenes, y sobre todo de las jóvenes en el manejo de faz de urdimbre, es importante señalar que se pasa de un tipo de telar a otro tipo cada vez más complejo durante el ciclo de aprendizaje, cuando se pasa de una etapa a otra de mayor complejidad en las estructuras y técnicas textiles.

Por tanto, se debe incluir también en la gama de telares regionales los tipos más rudimentarios, utilizados al inicio de este ciclo, para elaborar los pequeños huatos llamados *tirinsa*. En este caso, la construcción del telar es simplemente de palos en vez de una base estable, lo que no saldría a la luz ni sería evidente en los restos arqueológicos.

Este tipo rudimentario de telar se llama *tirins lawa* ("palos de trencilla"), y las niñas de la región andina centro-meridional aprenden a tejer con él **(figura 3-10)**.

El telar horizontal y de cintura

En cuanto al telar horizontal (a veces llamado 'de cuatro estacas') y de cintura, conviene recordar que actualmente se los llama *tila* en aymara, como préstamo del castellano, aunque en el pasado se los llamaba *sawu* (el equivalente

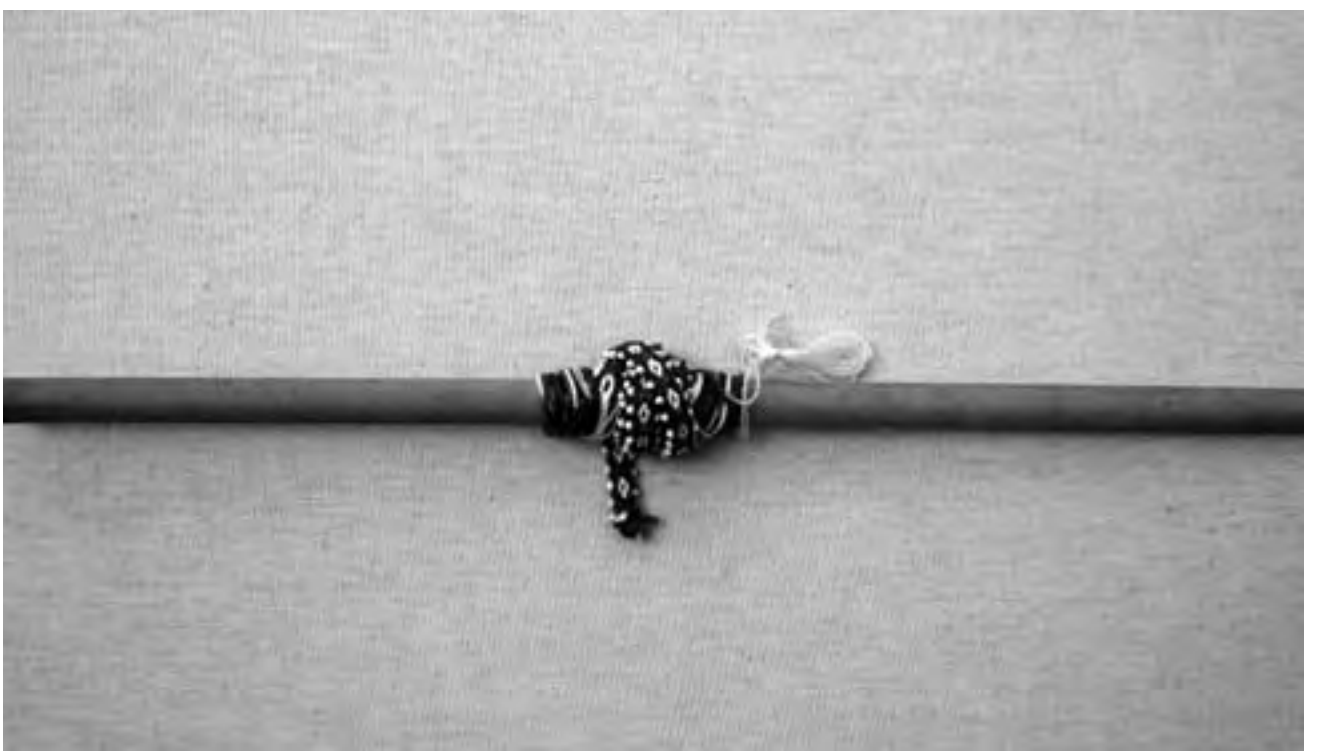


Fig. 3-10. Telar de palo (*tirins lawa*) para trabajar las trencillas con la técnica de urdimbre cruzada con 1 trama (elaborado por Elvira Espejo).

Fuente: Foto por las autoras, de la Colección ILCA.

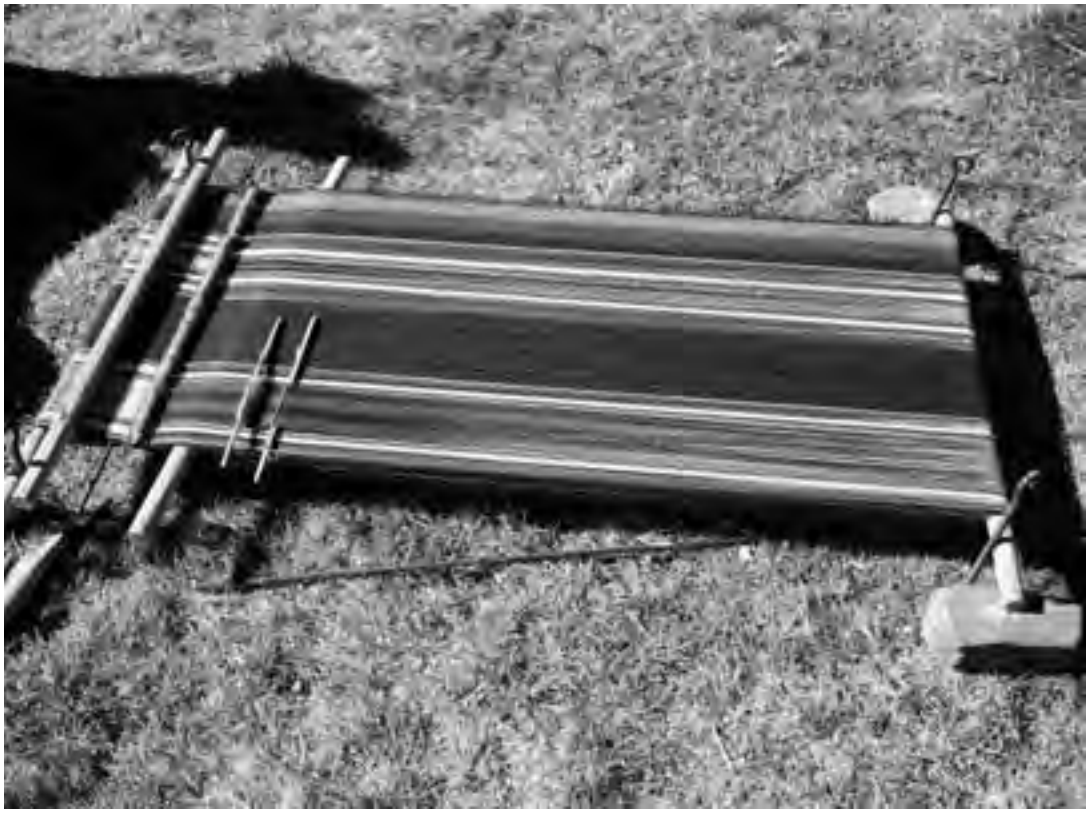


Fig. 3-11. Telar horizontal con el urdido armado para elaborar un ahuayo.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.



Fig. 3-12. Una tejedora con su juego de implementos de elaboración del textil; proyecto Infotambo, Qaqachaka (Oruro, Bolivia).

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA, proyecto Infotambo-Challapata.

en quechua es *awana*), de ahí que los instrumentos del telar en su conjunto se siguen llamando *sawu lawa* en aymara, en sentido de los palos del tejer **(figuras 3-11 y 3-12)**.

Los instrumentos de elaboración del textil se llaman por sus nombres específicos. Sin embargo, es necesario entender primero que en el mismo proceso del tejer, por lo menos en el caso de las prendas pequeñas, se usa el mismo conjunto de palos e instrumentos primero como un telar horizontal y luego como un telar horizontal. Entonces, los términos específicos tienen cierto grado de flexibilidad.

Estos implementos se compran en las ferias regionales y en lugares como la feria de la Av. 16 de Julio en El Alto de La Paz, donde se puede escoger las ruecas, los seleccionadores llamados *wich'uña* y otros enseres **(figura 3-13)**:

Las tejedoras actuales suelen conocer otros tipos de telar que se usan en otras regiones, pero su sistema de clasificación se basa más en los componentes comunes a todos los telares que en sus diferencias. Se clasifica el telar también por su tamaño, y según este criterio se identifica el telar pequeño (*jisk'a tila*), el telar intermedio (*taypi tila*) y el telar grande o *jach'a tila*. Los telares pequeños se usan para elaborar pequeñas prendas como las fijas angostas o *t'isnu*, y se conocen también como *t'isnu tila*. Estos telares pequeños son de cintura. Los telares intermedios se usan para elaborar los paños para coca llamadas *unkuña* y las pequeñas bolsas llamadas taleguitas o cañi (*qhañi* en aymara), y se conocen también como *unkuña tila* o *qhañi tila*. Estos son telares de cintura de mayor tamaño o de tipo horizontal. Los telares grandes se usan para elaborar ahuayos, ponchos y costales, y se conocen también como *kustal tila*, *away tila* o *punchu tila*. Suelen ser telares de cintura de tamaño mayor o de tipo horizontal.

En la región no se distingue entre los telares de cintura o los horizontales; es el tamaño de sus componentes el que rige en el sistema de clasificación.



Fig. 3-13. Un juego de instrumentos de elaboración textil en la feria de la 16 de Julio de El Alto de La Paz.

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.



Fig. 3-14. Una tejedora arma un telar horizontal con estacas de madera, proyecto Infotambo, Qaqachaka (Oruro, Bolivia).

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA, proyecto Infotambo-Challapata.



Fig. 3-15. Una tejedora arma un telar horizontal con estacas de metal, proyecto Infotambo, Qaqachaka (Oruro, Bolivia).

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA, proyecto Infotambo-Challapata.



Fig. 3-16. Telar mecánico en un taller de El Alto de La Paz.

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.



Fig. 3-17. Conjunto de soguillas para sujetar el telar. Qaqachaka (Oruro, Bolivia).

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.

LOS ÚTILES DEL TELAR

LAS ESTACAS DEL TELAR

La construcción del telar siempre cuenta con una forma de lograr estabilidad, a través de un nexo con la tierra, sea por el cuerpo de la tejedora en el caso de los telares de cintura, o a través de sus cuatro estacas (*pusi ch'akura*) en el caso del telar horizontal, y sujetándolo a un árbol o edificio en el caso de un telar de cintura.

En la actualidad se usa estacas de madera y de metal **(figuras 3-14 y 3-15)**:

Los telares mecánicos se introdujeron en la región a partir del siglo XVIII. Con los telares mecánicos y digitales de la actualidad se logra la estabilidad por la combinación de su peso y las formas de fijarlos al piso **(figura 3-16)**.

LAS SOGUILLAS PARA SUJETAR EL TELAR

Las soguillas que se usan actualmente para amarrar las estacas del telar horizontal y así sujetarlo al suelo y darle estabilidad son de un grosor intermedio y se llaman genéricamente *ch'ankhulla* o "soguilla".

Hay tres tipos conocidos de estas soguillas, que se diferencian según su grosor específico y el tipo de diseño que llevan **(figuras 3-17 y 3-18)**. El primero se llama *kinsa k'ana*, "trenzado por tres" (con un diseño tripartito), el segundo se llama *chichill paki* (según el diseño de *chichilla* que es un bicho de color), y el tercero es *sanu sanu* (que expresa el diseño de esta hierba medicinal).

Fig. 3-18. Soguilla para sujetar la estaca de una esquina de un telar horizontal, con un ahuayo en elaboración.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.





Fig. 3-19. El conjunto de palos travesaños del telar horizontal.

Fuente: Foto por las autoras, de la Colección ILCA.

LOS PALOS TRAVESAÑOS

Todos los telares tienen su juego de palos travesaños, de los cuales unos cinco son las claves en la estructura del telar: dos de arriba, dos de abajo, y uno del medio **(figura 3-19)**.

Los palos principales de la estructura del telar, que son fijos, incluyen el palo de arriba, que se llama *patxa tila*, y el palo de abajo, que se llama *manqha tila*. Luego está la *axacha* o *ayja*, que es el palo del medio, para separar las capas de urdimbre que forman la "boca" del textil.

En adición, hay otros palos móviles. Uno de ellos se llama *panki tila*, el que dobla la tela (y que se llama "enfullo" en un telar de pedal), y éste ayuda o reemplaza en determinados momentos al palo de abajo (*manqha tila*). Otro es el palo que viene de arriba, cuando se efectúa la acción de separar los dos palos travesaños del inicio del telar, al entrelazar la hebra sujetadora de hilo grueso y resistente llamado *ch'ukurkata*,



Fig. 3-20. Telar con un textil en elaboración que demuestra el conjunto de lizos correspondiente.

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.



Fig. 3-21. Textil estrecho de tipo huato en elaboración con el hilo sostenedor.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.

con las primeras pasadas de la trama (en el *pulu*). Este palo sirve de sostén al hilo al reemplazar la *ch'ukurkata.* En algunas regiones se llama "chucurcata" a este mismo palo. En el sur de Oruro, Bolivia, se lo llama *mura tila*, en tanto que el verbo *mursuña* se aplica a este cambio de palos. Durante este cambio de palos, el palo que viene de arriba se puede convertir en *mura tila*, en *panki tila* o en el *axacha.* Su función se alterna entre la de estos otros dos palos. Entonces, el telar funciona con estos cinco palos travesaños fundamentales, aunque se lo puede manejar con sólo cuatro palos en caso de ser necesario.

Otros palos también tienen nombres específicos: pueden ser *wich'kata* (la lanzadera puntiaguda en ambos extremos y de forma redondeada a lo largo del eje), *ruki* (la espada plana de tamaño pequeño con los dos extremos en punta) y *k'awk'a* (la espada plana pero de forma más ovalada que el *ruki*) y que también se llama *tharuna* en quechua. Estos nombres toman en cuenta la forma del instrumento: si es plana, redonda, o puntiaguda.

LOS LIZOS

Otro componente fundamental del telar es el de los lizos, que se llaman *illawa* en aymara y quechua (y *heddles* en inglés). El nombre genérico de los lizos es *illaw lawa*: palo de los lizos.

Para un textil simple (*ina*), se usa solamente un juego de lizos, pero para un textil complejo (*apsu*) se puede usar entre dos y seis juegos de lizos **(figura 3-20)**. Estos conjuntos de lizos se combinan con conjuntos de hilos sujetadores.

En el caso del tejido equilibrado, en el que el espaciamiento de la urdimbre y el de trama son iguales, se requiere un conjunto fijo de lizos.

EL HILO SOSTENEDOR

Después de urdir la estructura en el telar, en el caso de las prendas estrechas como huatos o fajas, se suele sujetar algunos grupos de hilos de urdimbre con un hilo sostenedor, que en aymara se llama *qhat'ayaña*, y *warp shed* en inglés, para sostenerlos y así evitar que los hilos se desagrupen **(figura 3-21)**.

Este hilo sostenedor hace las veces de las varillas separadoras llamadas *axacha* en un telar más complejo para la elaboración de prendas mayores.

EL SELECCIONADOR DE COLORES O *JAYNU*

En el proceso del tejido, para hacer la separación general de los hilos de cada color de las capas de color se usa palillos puntiagudos llamados *ajlli tila*.



Fig. 3-22. Conjunto etnográfico de los seleccionadores y separadores de la urdimbre llamados *jaynu*, en madera y metal.

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de su propia colección de instrumentos textiles.

Luego, para realizar las separaciones de color con más detalles, se usa el juego de seleccionadores llamados *jaynu* en aymara (que sería *pick* en inglés). Con el *jaynu* se hace la selección o reselección de los hilos de color para crear las figuras textiles. El término *jaynu* se refiere tanto al instrumento textil como al camino de aprendizaje en todas las operaciones de las actividades textiles. En este sentido, se habla del *sawu jaynu* (sinónimo del *imill thakhi*) como el camino de la joven en los quehaceres del textil.

En la actualidad, los *jaynus* se elaboran con palillos de madera, cordeles gruesos e incluso con piezas de metal, a menudo alambres delgados **(figuras 3-22 y 3-23)**. Sin embargo, muchos ejemplos arqueológicos de estos implementos han sido elaborados de hueso de camélido o de venado, y en algunas regiones del sur del Ecuador, se sigue usando aún hoy seleccionadores elaborados de hueso de res (Olsen Bruhns 1989: 72-73).

Una tejedora suele manejar un juego de cinco o seis de estos palillos puntiagudos para realizar estas operaciones, dependiendo de su grado de experiencia y habilidad en general. Para cada separación se usa un palillo, y se puede hacer cinco o seis separaciones de este tipo para elaborar una figura textil. Esto depende de la complejidad de la estructura: si se trata de un urdido de 1 o 2, en el caso de los textiles simples (*ina*), o de 3 a 8, en el caso de los textiles complejos (*apsu*). En el caso de los textiles simples, se puede manejar sólo un *jaynu*, pero en el caso de los textiles complejos, se usa todo un conjunto.



Fig. 3-23. Detalle de un conjunto etnográfico de seleccionadores y separadores, llamados *jaynu,* de los hilos de color de la urdimbre.

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.

En efecto, hay tres procesos distintos y consecutivos para elaborar las figuras textiles: el primero es la selección general de capas con el *ajlli tila*; el segundo es la separación de las capas de color utilizando el palillo llamado *jaynu*; y el tercero es la reselección de las capas de color por medio del reseleccionador llamado *qaquña*. Alternativamente se puede usar los mismos *jaynus* para estas tres etapas: separaciones, preselecciones y selecciones.

Se considera que el palillo llamado *jaynu* es muy importante, porque "es el que guía el camino o *thakhi* del propio textil". Las tejedoras dicen del *jaynu*: "*ukaw thakhichi*" (es él que guía el camino), y añaden estas otras expresiones:

Jaynu thakhincha,
jaynu thakhichi,
jaynu salta thakhi,
salt irpiri…
Es el camino del *jaynu*,
el *jaynu* guía el camino,
el *jaynu* es el que guía el camino de
la figura, de los diseños…

Para explicar mejor esta idea, las tejedoras añaden que el *jaynu* guía "porque es como si fuera el agua que riega lo que está en los surcos de las listas angostas —refiriéndose a los *taniqa, jalaqa* y *willinta*, con todos sus colores—, que riega a estos colores y a los otros colores del hilo para que puedan brotar mejor en las figuras del textil". Se dice "*liq'u irpa*" (guía de animales) o "*salta irpa*" (guía de figuras), puesto que se considera que todo tiene sus propios colores.

Las tejedoras dicen también que el *jaynu* es "para escoger", y en este contexto ellas usan el verbo aymara *ajlliña*, con referencia a la técnica del "escogido" en el textil. Se dice "*saltatak ajlliñataki*" (es para escoger las figuras). Se pregunta: "*Kunats ajlliña*" (¿Para qué hay que escoger?). Y se incluye en esto a los animales también, pues se contesta: "*Uywam ajlliñaw*" (Se escoge como a los animales). Esto es porque se puede reunir a las crías de los animales para pastar en los prados o en los cercos, donde hay más pasto. En este caso, las listas angostas, con todos sus colores, son los cultivos que están creciendo en los surcos próximos. Pero las crías saben escoger lo que comen y no comen las plantas de color (los cultivos), solamente comen los pastos, a diferencia de los animales adultos que comen todo. En este sentido, el *jaynu* te ayuda a seleccionar los animales del rebaño y agruparlos en "crías" y "adultos", y en "machos" y "hembras".

Análogamente, el *jaynu* separa las capas de colores de la estructura textil, y no permite que un grupo de colores se mezcle con otro grupo de colores. Con el *jaynu* seleccionas los colores de la misma manera en que seleccionas tus cultivos en las chacras. Así, se puede hacer figuras en el textil reflejando la forma en que separas las crías con ciertos colores y no con otros, y de esta forma estás documentando cómo organizas el pastoreo de los animales durante el período de cultivo en un año determinado.

Las expresiones *ch'alikun* en quechua y *ch'axruntasi* en aymara ("se ha mezclado") se utilizan cuando se mezclan los colores o se mezclan los animales con los cultivos.

El *jaynu* ayuda a evitar esta mezcla, por lo que se dice de los *jaynus*: "*Jani ch'axruntasiti, thakh irpi*" (Para que no se mezcle, se guía el camino). Como el textil se percibe como una chacra, con sus plantas y semillas, como cultivos, en todo su territorio; entonces, es como si este guiador o seleccionador denominado *jaynu* regara el agua en cada planta, como si guiara el agua en cada planta. Se dice *Umäm irpañapaw*: "Es como llevar el agua".

Umäma irpi,
umäma irpi jaynu,
jaynu umäm irpi,
k'ach sarañpataki,
thakh thakh thakh
thakh irpanti…
Guía como el agua,
el *jaynu* guía como el agua,
el *jaynu* guía el agua
para que vaya bien,
la guía por los caminos…

El *jaynu* es guía no solamente del agua, sino de otros elementos en la esfera de la producción agropastoril. Otra expresión de las mujeres tejedoras: "*Jaynut liq'u ajlliña*" (del *jaynu* se escogen los animales como figuras), alude a todos los tamaños de figuras textiles en que se expresa a los animales o *liq'u*. Para ellas, la clave de la organización del trabajo está en el *jaynu*, sin cuya ayuda se mezclaría todo, se mezclarían todos los colores y todas las capas de color. De ahí la máxima "*kinsa apsut alajar*" (hay que manejar bien "las tres capas del textil y más"). Y se hace esto con el *jaynu* como guiador. En las estructuras simples (*ina*), no es tan importante, y se puede manejar las capas con un caito o hebra gruesa, pero con las estructuras complejas (*apsu*), es casi imprescindible contar con un *jaynu* o palillo fino para ayudarse en todo este proceso de selección de capas. Se dice que antes se usaba como *jaynus* inclusive los pinchos de puercoespín. Son muy lisos y ayudan a seleccionar mejor.

Este aspecto del control, mediante el *jaynu*, del movimiento de las crías de los animales en relación con los adultos, y por ende del control de las listas menores en relación con las listas mayores del textil, llamó poderosamente nuestra atención. En su ensayo seminal de 1978 sobre las talegas de Isluga, Chile, Verónica Cereceda describía cómo la terminología aymara para la relación entre las listas mayores en relación con las listas menores les denomina en términos de "madres" y "crías". En aquel entonces, esta observación sobre la genealogía de las listas se inscribía dentro de un análisis semiótico de las partes del textil como un texto cerrado.

Aquí, en el contexto de la relación viva entre las partes del textil y la esfera de la producción agropastoril, esta relación cobra más sentido, como una forma de control a través de la composición textil, de las prácticas de pastoreo de los rebaños, en relación con las chacras en plena producción. En este contexto, es la iniciativa del *jaynu* (y no simplemente su sentido como categoría de la semiótica) que se percibe como la que organiza las partes del textil, de tal manera que las listas menores o *taniqa*, como las crías de animal, no deben mezclarse con las listas mayores que se perciben como las madres adultas, ni en las chacras ni en el textil. Esto explica la necesidad de la separación entre ellas, con la agregación de otras listas menores adicionales. Es de notar también que en las bolsas agropastoriles, son precisamente las listas mayores las que se perciben como la *pampa* del textil, frente a las listas menores



Fig. 3-24. El prensador del textil, llamado *wich'uñ wich'uña.*

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.

que son sus crías o guaguas, en sentido de las semillas de los productos que se va a cultivar durante el año agropastoril.

LOS SELECCIONADORES Y PRENSADORES DE HUESO: LAS *WICH'UÑAS*

Los implementos característicos de toda la región andina, elaborados del hueso metacarpo de la llama, para seleccionar los hilos de color de la urdimbre, se llaman *wich'uña* en aymara y quechua. Una variante de este material se halla en los instrumentos prehispánicos del sur del Ecuador, elaborados de hueso de venado (Olsen Bruhns 1989: 74).

Hay una gran variedad de tipos de *wich'uña* para las distintas tareas de la elaboración textil. Dentro de esta variedad hay tres tipos básicos de *wich'uña* para los distintos procesos de selección y conteo al hacer el tejido, cada uno con sus subtipos, haciendo un total de seis tipos. El uso de cada uno depende del grado de elaboración figurativa y la complejidad técnica.

El prensador

El tipo básico de prensador del textil se llama *wich'uñ wich'uña*, que agarra el color y a la vez prensa los hilos de la trama. Este tipo de prensador se construye a partir del hueso metatarso o metacarpo entero de la llama, de cual se forma una punta en uno de sus extremos **(figura 3-24).**



Fig. 3-25. Los seleccionadores arqueológicos de hueso llamados *pallañ wich'uña*, de Tiwanaku del Horizonte Medio (400-1000 d.C.).

Fuente: Foto por Elvira Espejo de seleccionadores del proyecto Lukurmata (Altiplano norte, Bolivia), cortesía de Julio Condori y Claudia Rivera.

El seleccionador general de figuras

Luego se tiene la *pallañ wich'uña*, que es la *wich'uña* para escoger las figuras textiles mediante la aplicación de las técnicas de selección y conteo de los hilos de urdimbre **(figuras 3-25 y 3-26)**. Es el más fino de los tres tipos básicos de *wich'uña*, y es muy

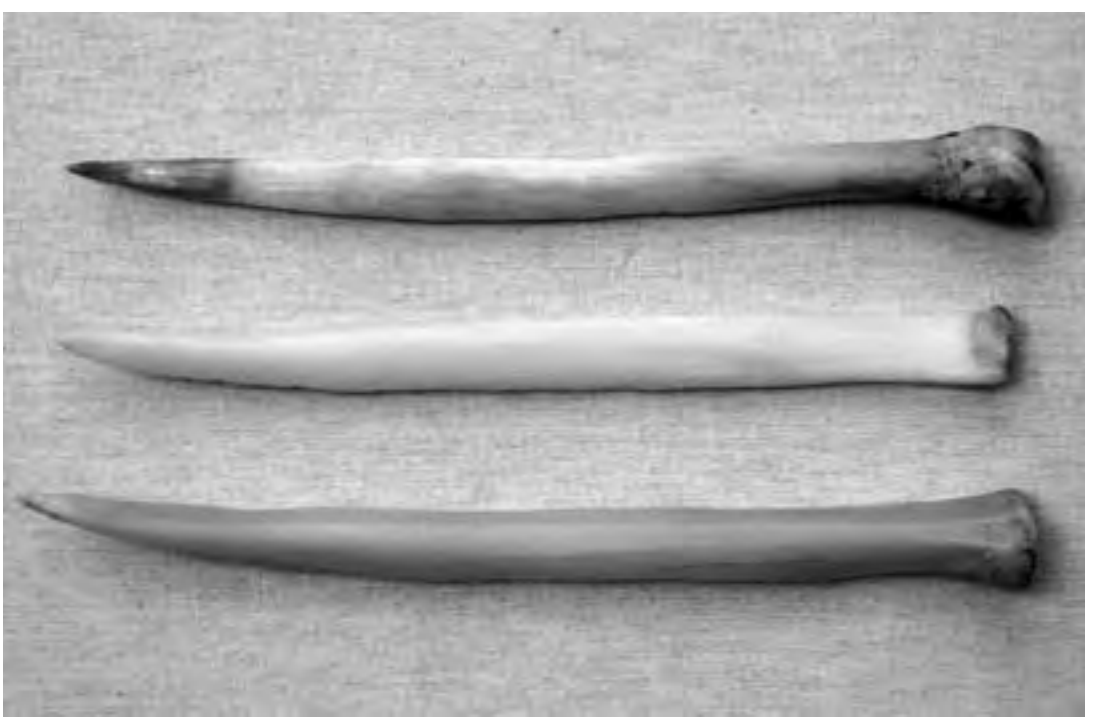


Fig. 3-26. Los seleccionadores etnográficos de hueso llamados *pallañ wich'uña.*

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.



Fig. 3-27. Los separadores de urdimbre llamados *qhachikañ wich'uña.*

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.

delgado y puntiagudo. Se lo elabora de la mitad del hueso de la llama, es decir el hueso se parte longitudinalmente en dos porque tiene que ser más delgado y fino, más aplanado y menos redondo, para poder separar los hilos de la urdimbre, listo para la aplicación de las técnicas de selección y conteo. Inclusive se puede partir los huesos longitudinalmente en tres para lograr un *pallañ wich'uña* muy delgado. Para las figuras textiles más grandes se usa este tipo de *wich'uña*.

Los separadores de las capas de urdimbre

Por su parte, la *chhalla wich'uña* y su variante, la *qhachikañ wich'uña*, se usan para separar las capas de urdimbre. Su forma es más plana que las demás *wich'uñas* **(figura 3-27)**.

Los separadores de los colores de las capas de urdimbre

Luego tenemos los *qaquñ wich'uña*, que también se elaboran de huesos largos y delgados, aunque no tan filos ni puntiagudos. Su función es la de separar las capas de colores de los hilos e introducir la segunda trama. Se conoce esta *wich'uña* como el separador por excelencia. Después de seleccionar las figuras con el primer tipo de *wich'uña*, se pasa a usar la *qaquñ wich'uña* para hacer la segunda selección, en el caso de las técnicas de reescogido (*ajllita* o *ajllira*). Si este tipo de *wich'uña* no está disponible, se puede usar alternativamente un *jaynu*, e inclusive un alambre de metal.

Los seleccionadores finos de diseños

Finalmente se tiene la *salta pallañ wich'uña*, que es la más delgada y puntiaguda de todas las *wich'uñas*, para escoger los diseños en faz de urdimbre, aunque se considera que este instrumento es simplemente un desarrollo un poco más fino del *pallañ wich'uña*. Es el separador fino de los diseños textiles **(figura 3-28)**.

Otros tipos de *wich'uña*

Otros tipos de *wich'uña* se clasifican según el textil o prenda que se elabora con ellos. Por ejemplo, existen *phullu wich'uñas*, que son los más grandes y gruesos, y con más peso, que se usan para elaborar las frazadas gruesas llamadas en aymara *phullu*. Luego hay las *chusi wich'uñas* para elaborar las frazadas más ligeras,



Fig. 3-28. Conjunto de prensador, separador y seleccionador de distintos tipos de *wich'uña*. De arriba a abajo: prensador (*wich'uña wich'uña*), separador (*qhachikañ wich'uña*) y seleccionador (*pallañ wich'uña*).

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.

y *kustal wich'uñas* para elaborar los costales. Estos tres tipos son las *wich'uñas* más grandes y gruesas de todas. Se las usa para producir las prendas del hilo más grueso, y la *wich'uña* tiene que aguantar este peso adicional en su manejo. Una *wich'uña* de este tipo también se llama *wulsun wich'uña*, porque tiene peso, es grande y ayuda a prensar las prendas pesadas más rápidamente.

En el caso de las prendas de vestir, se tiene la *wich'uña* del poncho (*punchu wich'uña*) y del ahuayo (*away wich'uña)*, cuya elaboración exige el uso de las *wich'uñas* de tamaño intermedio. En el caso de un ahuayo, se debe usar una *wich'uña* mediana pero fina, para prensarlo mejor.

Finalmente se tiene las *wich'uñas* pequeñas (*jisk'a wich'uña*) que se usan para elaborar las prendas pequeñas, para no romper el hilo a cada rato.

El conseguir estos tres tamaños de *wich'uña* en la cadena operativa depende del tamaño y edad del camélido. Las *wich'uñas* pequeñas se obtienen de las llamas jóvenes o *ayruya*, en tanto que las *wich'uñas* grandes derivan de los machos adultos. En cuanto a otros camélidos, la *wich'uña* de la alpaca es pequeña y sirve para "arrear" los hilos de urdimbre. De forma parecida, la *wich'uña* de la vicuña o guanaco es pequeña y además de un hueso muy delgado que se parte longitudinalmente en dos. Estas *wich'uñas* se usan específicamente para las *salta pallañ wich'uña*, para escoger las figuras y técnicas. La desventaja de estos huesos delgados es que se rompen fácilmente, y en general se prefiere usar los huesos enteros de las llamas. Este aspecto requiere más investigación.

Es común usar estos tres tipos de *wich'uña* en una sola prenda. Si es una prenda muy simple y llana (*ina)*, se la puede elaborar solamente con la *wich'uña* que es prensadora. Pero si es un textil complejo (*apsu)*, con figuras complejas, se suele usar los tres tipos de *wich'uña* en distintos momentos. Esto siempre depende de la complejidad técnica del textil. Si se trata de una figura simple (*ina salta)*, solamente se usa la *wich'uña* como prensadora y la *salta pallañ wich'uña*, para escoger los hilos de la figura. Pero si es una figura compleja (*apsu)*, se debe usar los tres tipos de instrumento: primero para escoger la figura se usa la *salta pallañ wich'uña*, luego para seleccionar los hilos se usa la *qaquñ wich'uña* y finalmente para prensar los hilos se usa la prensadora o *wich'uña* propiamente dicha. Inclusive, una buena tejedora



Fig. 3-29. El uso de conchas marinas como separadores de capas de urdimbre en el pueblo de Chipaya.

Fuente: Foto por Elvira Espejo de las conchas cortesía de doña Virginia Zuleta.

puede contar con aún más instrumentos de este tipo, para pequeñas variaciones en estas tres técnicas, llegando a cuatro y más tipos de *wich'uña* en su repertorio.

A diferencia de los pueblos aymara y quechuahablantes, en el caso de los pueblos uru-chipayas, observamos el uso de una concha marina (*palt'a ch'uru*) en vez del hueso de la llama para separar las capas de urdimbre y para abrir la boca del textil **(figura 3-29)**.

La elaboración de las *wich'uñas*

Elaborar los distintos tipos de *wich'uña* es un trabajo especializado y no es cualquiera persona que puede realizarlo. Se comenta que esta persona debe ser por lo menos un *paqu*, o ayudante del sabio (*yatiri*). El abuelo de Elvira Espejo, don Daniel Espejo, era una de estas personas elaboradoras de *wich'uñas*, que se llaman *wich'uñ q'achiri* (los que saben cortar los huesos y manejar el humo); es decir, que dominan los aspectos técnicos de la preparación y el templado al humo de los huesos de llama (*ankuñt'ayañaw* en aymara). El abuelo de Elvira tenía una senda de huecos en la pared de su cocina para recibir estos huesos. La gente de la comunidad llegaba a su casa con huesos para pedirle que él los templara, proceso que solía durar unos seis meses. Asimismo, los llameros de las comunidades de las alturas traían estos huesos, que él compraba a cambio de cierta cantidad de productos alimenticios (maíz, habas o trigo) por arrobas. Él preparaba las *wich'uñas* y luego las revendía ya terminadas a las tejedoras, igualmente por comida en el caso de las tejedoras de las zonas bajas, o intercambiaba por fibra en el caso de las tejedoras de las alturas. La casa del abuelo era un centro de transacciones de este tipo.

En la preparación de las *wich'uñas*, el abuelo de Elvira hacía primero las tareas técnicas para afilar el hueso con azuela el día después de la visita, y convertirlo en uno de los tres tipos de *wich'uña*. Luego los dejaba en filas en el humo durante seis meses para templarlos, para que no se rompan, adquieran mayor resistencia y sean más resbalosos (*llusk'a* en aymara) "como si estuvieran barnizados".

En los intercambios posteriores para venderlas, las *wich'uñas* con más valor eran aquellas partidas en dos, puesto que el trabajo de partirlas es muy difícil y exigente. En cambio, las *wich'uñas* elaboradas de huesos completos eran de menos valor. Como él decía: "Cuanto más fina, más costosa".

El abuelo de Elvira también elaboraba los palillos llamados *jaynu* para seleccionar los colores, puesto que no había arbustos apropiados para este propósito en las tierras altas del *ayllu*. Durante sus viajes a los valles para adquirir maíz valluno, él siempre conseguía trozos de la madera dura de quina quina para elaborar los *jaynus*. Y los vendía según las mismas normas de intercambio.

LA LANZADERA: *QIPA LAWA*

La lanzadera para tejido de faz de urdimbre, que se usa para introducir el hilo de la trama dentro de las capas de urdimbre ("para morder la trama"), se llama en aymara *qipa lawa*: "palo de trama" por ser elaborado de madera. Son más largas que las lanzaderas de los telares mecánicos, que son pequeños canalizadores que se mueven rápidamente ("como ratones") de un lado al otro de la prenda en elaboración. La longitud de los "palos de trama" (*qipa lawa)* deberá corresponder al ancho de la prenda.

Llaman nuestra atención algunos ejemplares arqueológicos de instrumentos de este tipo hallados en la Necrópolis de Ancón, en la Costa central del Perú, en las excavaciones del siglo XIX por los geógrafos alemanes Wilhelm Reiss y Alphonse Stübel, y publicados en su libro *The Necropolis of Ancon* (1880-1887). Lo interesante es que estas agrupaciones de palos, canalizadores y ejes de rueca, a menudo presentan conjuntos de diseños textiles, tal vez como una manera de replicar un lenguaje en común de imágenes del tejido semióticamente en distintos tipos de instrumentos usados en el dominio textil.

En el caso de lo que Reiss y Stübel llaman "palos para envolver" (*ibíd*.: figuras 9-17, Placa 85), éstos son más probablemente los canalizadores o lanzaderas de trama llamadas actualmente *kanaltaña* en aymara. En los ejemplos de Ancón, éstos suelen tener tres piezas, con dos ejes en madera dura, angostos y puntiagudos, que parecen lustrados en las puntas, y una pieza central que es un tubo de madera dentro de cual se los guarda (*op. cit*. Placa 85, Vol. 3). Reiss y Stübel comentan que la mayor parte de estos tubos están "ornamentados con diseños elegantes, sean pintados, quemados o tallados", y que los palillos mismos "comúnmente son ornamentados de forma similar". En algunos ejemplos (*op. cit*.: figuras 16 y 17, Placa 85), se han agregado torteros de piedra, en un caso al palillo, en otro caso al tubo, como si se doblaran cual ruecas. Reiss y Stübel observan que los palillos han sido cuidadosamente aguzados en ambos extremos, para dar la impresión de que las partes pintadas "han sido pulidas, y como si el propósito del tubo fuera preservarlos" (*op. cit.*, Placa 85, Vol. 3). No obstante, ambos tipos de canalizadores, a pesar de su grado de figuración, suelen estar cubiertos con hilos que ocultan totalmente la pieza central **(figura 3-30)**.

Estos palos de trama se elaboran actualmente de madera dura y fuerte, de quinaquina o huasicucho, de los valles o de las tierras bajas. Se enrosca el hilo de la trama a cada extremo de este palo, y se asegura el hilo así. Luego, se da la vuelta de un extremo al otro del palo con el hilo, como si fueran los "músculos" sujetados



Fig. 3-30. Canalizadores (*kanaltaña* en aymara) para envolver el hilo de trama antes de pasarlo con la lanzadera.

Fuente: Reiss y Stübel (1880-1887, Placa 85, Vol. 3, figuras 9-17).



Fig. 3-31. Lanzadera contemporánea de madera armada con el caito para la trama.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.

a un hueso, que es el palo plano mismo **(figura 3-31)**. Se llama *khachi* a esta acción, del verbo aymara *khachiña*, que se refiere específicamente a la acción de cortar el hueso. Si no se hace esto, el hilo de la trama se desenvolverá rápidamente del palo. Cuanto más trenzado esté, es mucho mejor y así no se deshace, porque tiene su propia estructura de músculo al hueso.

LOS INSTRUMENTOS PARA EL TAPIZ

A diferencia de la faz de urdimbre, en el caso de la elaboración de tejido de tapiz, los tipos y formas de telar son distintos, para acomodar el énfasis en la cara de trama, y se usa instrumentos adecuados para manejar mejor los hilos de la trama (véase también Rivera 2012a y b).

LOS TIPOS DE *WICH'UÑA* PARA EL TAPIZ

Si en el caso de faz de urdimbre se usa *wich'uñas* delgados y puntiagudos para la selección de los hilos de urdimbre, en el caso de tapiz se usa *wich'uñas* de forma plana, con ranuras (*q'asa*) en ambos extremos. Se pasaba el hilo de la trama a través de estas ranuras, lo que permitía un mayor control sobre la selección de los hilos de trama. Alternativamente, se usaba un instrumento plano con punta roma en un extremo y con un agujero en el otro extremo, donde se pasaba el hilo de la trama a través de la urdimbre.

LOS PRENSADORES PARA EL TAPIZ

Como prensadores de tapiz, se usan los mismos tipos de espada de madera, de forma plana, que se llaman *k'awkiña* en aymara y *ruki* en quechua, que se usan en faz de urdimbre. Hay también tipos de *wich'uña* de forma plana que se llama *jinchun wich'uña*, "*wich'uña* con oreja" donde se inserta la trama, y que son dirigidas específicamente para el uso en el tapiz. Inclusive se puede usar una costilla de animal plana con los dos bordes arqueados y con un orificio en una de las puntas donde igualmente se inserta el hilo.

La diferencia es que, en el caso de tapiz, la forma del instrumento es distinta. Cuando la espada es para faz de urdimbre, en especial para doble tela, tiene una forma curvada en los bordes, dando una forma ovalada pero plana en su totalidad, con puntas en ambos extremos. En cambio, para la aplicación al tapiz, la forma de los bordes longitudinales es más recta, y los extremos son menos puntiagudos **(figura 3-32)**. Esta diferenciación ayudaría a los arqueólogos para identificar la aplicación del instrumento en los sitios de práctica textil del pasado.



Fig. 3-32. Prensadores de doña Nicolasa Ayka, Qaqachaka (Oruro, Bolivia). Arriba: de forma recta para faz de trama; Abajo: de forma ovalada para faz de urdimbre.

Fuente: foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.

Fig. 3-33. Espada de forma plana (*ruki*) en uso en el pueblo de Chawaytiri, Cusco.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.

En Chawaytiri, cerca de Cusco, vimos el uso actual de una espada plana de este tipo para prensar los hilos, aun con la elaboración de faz de urdimbre **(figura 3-33)**. La tejedora no usaba una *wich'uña* de hueso como las tejedoras en el Norte de Potosí y sur de Oruro, que es necesario usar en caso de faz de urdimbre cuando la urdimbre es fuerte y tupida. Elvira piensa que este uso puede derivar de las prácticas de elaborar tapiz en el pasado.

En la región de Qaqachaka, es interesante que las niñas aprenden el uso de la espada plana llamada *k'awk'a* (o *ruki*) primero, para elaborar las pequeñas prendas como la cinta, antes de pasar a usar la *wich'uña* en las prendas mayores. En caso de estos textiles livianos, se distingue la forma más liviana del instrumento con el término *challa kawk'iña* (prensador liviana). En cambio, los instrumentos más pesados que se usan posteriormente para prensar los textiles pesados, por ejemplo las fajas, se llaman *jat'i k'awk'ina* (prensador pesado).

INSTRUMENTOS PARA MEDIR EL TAMAÑO DE LA PRENDA EN ELABORACIÓN

Se usa otro tipo de instrumento para medir las dimensiones principales de las prendas ya en elaboración en el telar, y luego como productos terminados en las entregas de textiles como tributo en el pasado.



EL TUPU

Tupu es un término aymara y quechua que designa el instrumento para medir las dimensiones de la prenda en elaboración y así asegurar su forma y tamaño. Según la memoria colectiva de la región centro-sur de los Andes, el uso del *tupu* está vinculado con la expansión del Estado incaico, la expansión en paralelo de la producción textil y la necesidad de cierto nivel de estandarización de las medidas. Por estas razones, *tupu* es también un término genérico en las lenguas andinas para significar "medida", lo que incluye los *tupus* mejor conocidos como accesorios personales de metal, y también los *tupus* elaborados de caitos (véase también Arnold 2012, capítulo 4). Ilustramos un *tupu* actual en la **figura 3-34** .

Menos difundido es el hecho de que los *tupus* de metal se usan hasta hoy en las actividades textiles, como una especie de seleccionador de hilos (parecido al *jaynu*), en el escogido de los diseños textiles. También hay *tupus* elaborados de hueso, por ejemplo, los del sur del Ecuador que describe Olsen Bruhns (1989: 74, figura 6). Pero nos centraremos aquí en los *tupus* actuales elaborados de caito.

Tal como sucede con los *wich'uñas*, hay varios tipos de *tupu*, dependiendo del tipo de prenda en elaboración, así como de la composición de esa prenda. En todos los casos, el *tupu* se elabora de un caito grueso, con lazos en ambos extremos para sujetar los palos del telar. Se dice que, en el pasado, los *tupus* eran especiales, y se los elaboraba de las cerdas (*uywi*) del camélido o del cabello humano, para que no se rompan en el uso, y para no expandir o comprimir sus dimensiones de largo, y así alterar las dimensiones de la prenda. El *tupu* es para tesar y esta función exigía su elaboración de estos materiales. Además, tenía que ser suficientemente rígido como para ayudar a fijar la dimensión.

Hay *tupus* diseñados exclusivamente para medir el largo de un textil, de un ahuayo o poncho, por ejemplo. Si la prenda en elaboración es cuadrada, se puede usar el mismo *tupu* para medir el ancho y el largo de la prenda. En el ahuayo que es casi cuadrado, y elaborado de dos mitades, se usa solamente un *tupu*. Asimismo, en el caso de un acso, elaborado de dos mitades, se usa solamente un *tupu*.

En cambio, en el caso de los ponchos, según la moda del momento, esta prenda puede tener esquinas muy elevadas, que cuelgan en uso para proteger el cuerpo del usuario a los dos bordes, y una parte central (de la costura central) de menor largura, en forma de mariposa. Las partes elevadas, de dimensiones mayores, se llaman *jinchuchaña* ("hacer orejas"). En otras modas del poncho, es al revés, puesto que la parte central es más larga que los dos bordes, y la forma es trapezoidal. En ambos casos, se requiere el uso de dos o tres *tupus*



Fig. 3-34. *Tupu* actual elaborado de caito grueso, para medir una prenda determinada en el telar.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.

para asegurar la simetría precisa de la prenda. En este contexto, el *tupu* para medir el centro de la prenda se llamaría *taypi tupu* (*"tupu* del medio"). El *tupu* para medir los costados se llama *wit'u tupu* (*"tupu* de la esquina"), o alternativamente *jinchunchañ tupu* ("*tupu* de los orejones"). Y finalmente el *tupu* para medir el ancho de la prenda se llama *inñaqt'añ tupu* (*"tupu* para que sea recta", en el sentido de dirigir la alineación de los hilos de urdimbre).

Dos mujeres mayores muy expertas en elaborar el urdido de los ponchos en Qaqachaka sabían del uso del *tupu* en este caso, y ellas le explicaron a la madre de Elvira Espejo cómo se manejaba el *tupu* en su elaboración.

Examinamos el uso del *tupu* más detenidamente en otro lugar (Arnold 2012).

INSTRUMENTOS PARA EL COSIDO Y EL ACABADO

Después de terminar de tejer se pasa al proceso del cosido y el acabado, usando otro conjunto de instrumentos. Los implementos del cosido y acabado incluyen una gama de agujas y agujones.

LAS AGUJAS O YAWRI

Yawri en aymara (o su variante por metátesis *yarwi*) alude al metal cobre, aunque en la actualidad la palabra también se refiere a varios tipos de agujón y aguja, que se usan en los procesos de cosido y acabado de las prendas textiles. Como en el caso de los otros instrumentos textiles, hay varios tipos de *yawri*, según su función y uso **(figura 3-35)**.

El *yawri* más grande (*jach'a yawri*) se emplea para terminar toda la prenda en elaboración, para pasar de canto a canto, cuando la lanzadera ya no pasa la calada entre las capas de urdimbre. Otro *yawri* de tamaño mediano (*taypi yawri*) se usa cuando se desata los lizos, y se tiene que hacer las primeras pasadas de la trama. Otro de tamaño pequeño (*jisk'a yawri*) se emplea para terminar la prenda en la última parte, cuando los otros tamaños de aguja ya no entran en el espacio de la calada de la urdimbre. En este caso, se puede pasar la aguja pequeña a través de pocas cantidades de hilos de urdimbre, por ejemplo de 5 en 5 hilos.

Luego tenemos el *p'itsuña yawri*, que es la aguja pequeña, después el *pit'añ yawri*, que es la aguja mediana, y finalmente el *qipa pasayañ yawri* o *arkiya yarwi*, que es la aguja más grande, la que permite pasar a la trama en toda la prenda.

Igualmente se habla de las "orejas del *yawri*" que son su huecos, y se identifica el hueco u oreja grande: *jach'a jinchuni*, el hueco u oreja mediano: *tantiw jinchuni*, y el hueco u oreja pequeño: *jisk'a jinchuni*. La aguja con oreja grande se usa para hilos gruesos, en la elaboración de camas o frazadas y costales. La aguja con oreja mediana se usa para hilos de grosor

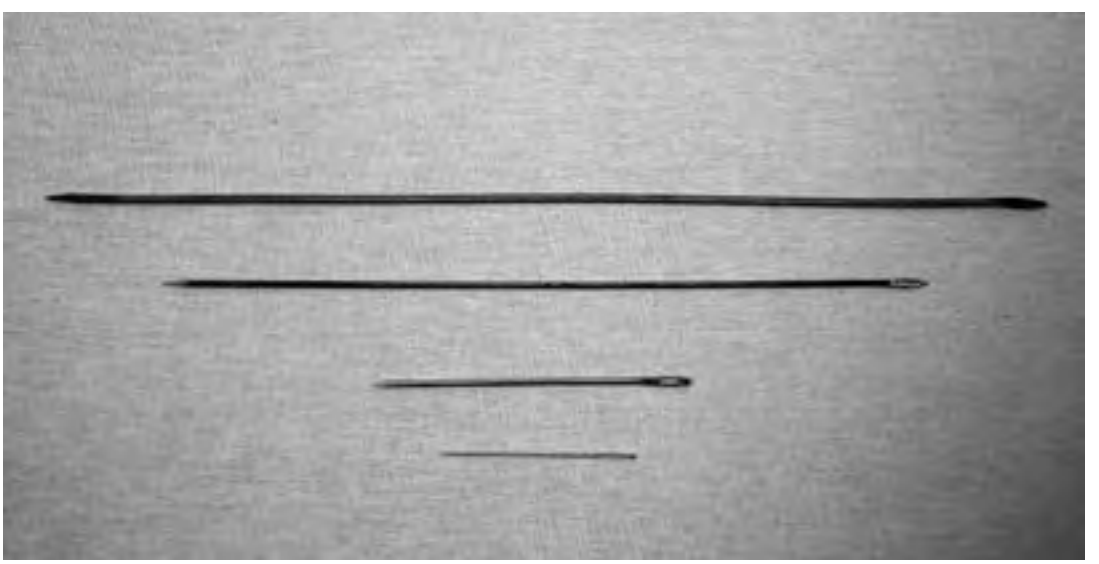


Fig. 3-35. Selección etnográfica de agujas o *yawri* de metal.

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.

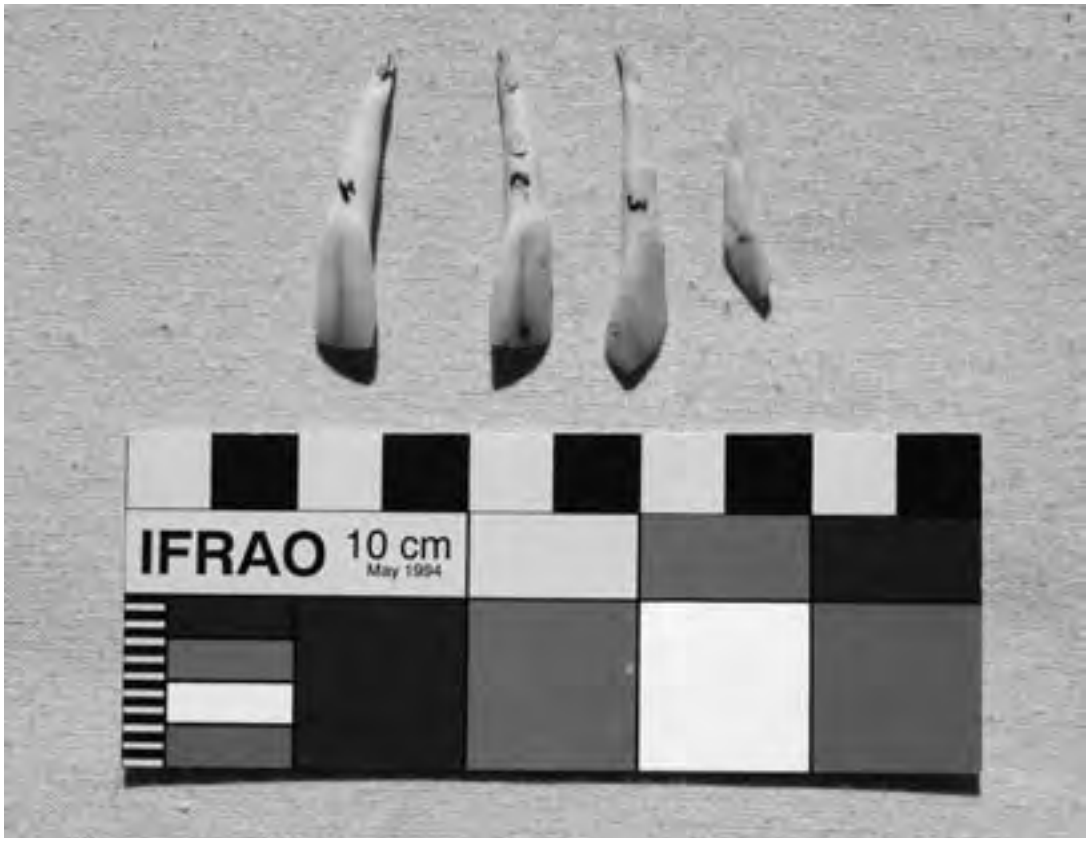


Fig. 3-36. Selección de instrumentos probablemente para un tipo de croché, elaborados de incisivos de camélidos, de Tiwanaku, período Horizonte Medio (400-1000 d.C.).

Fuente: Foto por Elvira Espejo de instrumentos del proyecto Lukurmata (Altiplano norte, Bolivia) (registro: ILCA_LUK_CRO002_IMG_1612.JPG), cortesía de Julio Condori y Claudia Rivera.

mediano, en la elaboración de prendas como la *unkuña*. Y la aguja con oreja pequeña se usa para hilos finos, en la elaboración de prendas pequeñas.

En el pasado, estas agujas se hacían de cobre. Pero la gente recuerda también que los *yawris* del pasado se elaboraban de espinas de cactus, o de palos. También hablan de agujas hechas de huesos, pero han debido ser huesos de aves pequeñas, por ejemplo del colibrí.

El abuelo de Elvira Espejo también elaboraba agujas de espinas, y aplicaba las mismas técnicas para templar las *wich'uñas* al templar las espinas con el humo. Concretamente, usaba las espinas grandes del cactus redondo llamado *sank'aya* (parecido al *achakana* o *waraqu*) que medían unos 15 cm de largo. Sometía a estas espinas al mismo tratamiento de humo para hacerlas más resistentes, dóciles y flexibles.

INSTRUMENTOS PARA TÉCNICAS DE CROCHÉ

Existe cierta evidencia del uso de instrumentos arqueológicos para manejar técnicas de croché. Se llama a estos instrumentos en aymara *p'itañ k'achi*: "instrumento de incisivo para el anillado". Estos instrumentos se elaboran de los dientes incisivos de la llama **(figura 3-36)**. Se usa estos instrumentos también en los acabados de festón de anillado simple y cruzado.

ELEMENTOS ASOCIADOS CON LOS INSTRUMENTOS TEXTILES

LOS CONTENEDORES DE LOS INSTRUMENTOS DEL TEXTIL

Desde el punto de vista cotidiano, era necesario tener un receptáculo adecuado para guardar el conjunto de los instrumentos del textil, que a menudo son delicados, y que además permita transportarlos a los lugares de trabajo. Las tejedoras actuales de la región de Qaqachaka recuerdan el uso en el pasado de varios tipos de contenedores de implementos para el textil, que se diferenciaban según la región y las exigencias en su uso.

Los contenedores de las tierras altas

En las tierras altas, por la modalidad de una vida cotidiana centrada en el cuidado de los animales de rebaño, y la exigencia a las mujeres de mudarse constantemente con sus animales, se requería un recipiente flexible y portátil de los instrumentos. Para este propósito, se tenía contenedores elaborados de textil.

La bolsa para instrumentos

Por tanto, en el pasado reciente se usaba un tipo de bolsa de textil de forma cuadrada que se llamaba *tapichu*, destinada a guardar y portar los instrumentos textiles de tamaño pequeño e intermedio: ruecas, *wich'uñas* pequeñas, urdidores, ovillos, los modelos de diseños en tela (*salta waraña*), etc.

Es posible que anteriormente se usara una bolsa de totora, como en los ejemplos hallados en la Necrópolis de Ancón, e ilustrados por Reiss y Stübel, en su libro (1880-1887). Estas bolsas de tipo *tapichu*, trenzadas en junco, se usaban para guardar las ruecas y otros instrumentos de tejer. En la **figura 3-37**, la bolsa de totora contiene bandas talladas, probablemente para medir las unidades mínimas del diseño textil (Reiss y Stübel *ibíd*.: figuras 9-18, Placa 84 y figuras 3 y 4, Placa 87).

El ahuayo para instrumentos

Para portar los instrumentos de tamaño mayor: principalmente las estacas y los palos del telar y del conjunto de lizos, se usaba un ahuayo especial llamado *sawu awayu*: "ahuayo del telar".

Los contenedores de la costa

La cesta de instrumentos

En los valles y las regiones costeñas, donde hubo menos exigencias para cuidar los animales de rebaño, a diferencia de las bolsa tejidas, se solían manejar cestas de caña hueca y otros materiales, para guardar los instrumentos pequeños del textiles. Se suele llamar a estas cestas también "canasta" o "costurera".

Se ve ejemplos de cestas de caña hueca, además de bolsas tejidas de algodón, de forma alargada, en los dibujos de las excavaciones de la Necrópolis de Ancón documentadas por Reiss y Stübel, de objetos que fechan de varios períodos del pasado, sobre todo el Intermedio Tardío

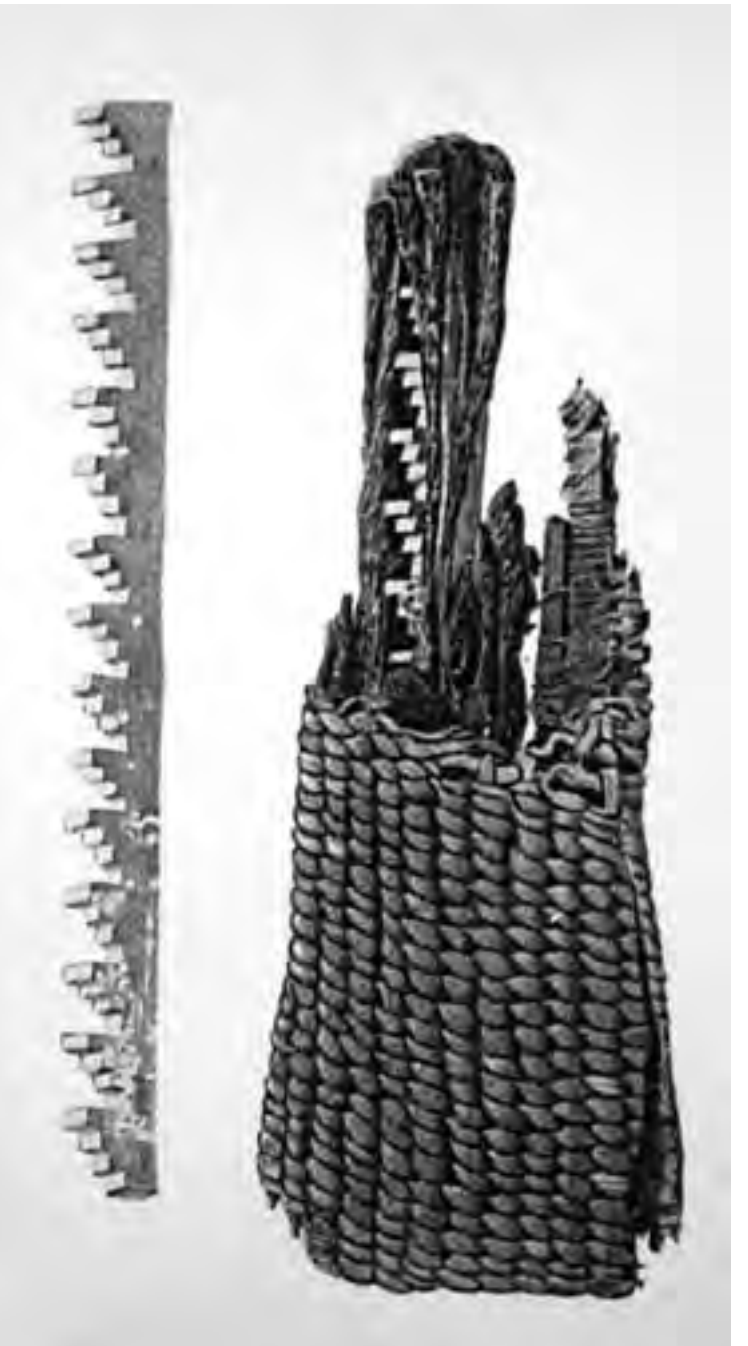


Fig. 3-37. Bolsa de totora de tipo *tapichu*, que contiene una banda escalonada, posiblemente para medir la anchura de hilos en las bandas de diseño, de la Necrópolis de Ancón.

Fuente: Reiss y Stübel, 1880-1887, Placa 87, Vol. 3, figuras 3 y 4).



Fig. 3-38. Bolsa de algodón y cesta arqueológica para los instrumentos del tejido, de la Necrópolis de Ancón.

Fuente: Reiss y Stübel (1880-1897: Placa 86, Vol. 3, figuras 1 y 2).

(Reiss y Stübel 1880-1887: Placa 86, Vol. 3, figs. 1 y 2) **(figura 3-38)**.

Las cestas a veces llamadas "costureras" de la Costa central del Perú suelen contar con tapas, pero en otras regiones, por ejemplo la Costa de Arica, existe otro tipo de cesta elaborada solamente de una estructura de palitos, conectados por un entrelazado de caitos **(figura 3-39)**.

Estas cestas forman parte de la tecnología de trenzados, anudados, torzal y arrollados que se usaban en la construcción de casas, esteras, envolturas de los fardos, gorros, los botes de totora, y otros objetos (Dransart 1992: 131 y sig.).



Fig. 3-39. Cesta arqueológica para los instrumentos de tejer, de la Costa de Arica. La cesta contiene siete piezas de vellón de camélido en blanco, algunas pintadas con pigmento rojo, un hueso de ave grabado y una tortera de piedra.

Fuente: University Museum Oxford, Reino Unido, registro 1887.1.633, dims. alto: 150 mm; largo 186 mm, en Dransart (1992: 139, fig. 149).



Fig. 3-40. Cesta moderna para los instrumentos de tejer

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de su colección personal.

Esta tecnología es muy antigua; un fragmento de cestería ha sido hallado en la Cueva de Guitarrero en Perú, en un nivel cuya data se remonta a 8600-8000 a.C.[1]; otro fragmento ha sido hallado en una cueva en el Noroeste de Argentina que corresponde al mismo período[2]. La influencia entre las estructuras y técnica de la cestería y del textil aún son objeto de investigación.

En la actualidad, las canastas de cestería repletas con tapas son aún muy populares entre las tejedoras o costureras de las áreas rurales e inclusive en los centros urbanos **(figura 3-40)**.

HACIA UN DEBATE MÁS AMPLIO EN TORNO A LOS INSTRUMENTOS TEXTILES

Con este recorrido de los instrumentos del textil del pasado y del presente, conjuntamente con sus sistemas de clasificación, nuestro propósito es provocar un debate más amplio al respecto. Ya no es suficiente apreciar estos instrumentos como accesorios externos a cuerpos humanos en vías de trabajar en tareas técnicas. En lugar de ello, es más pertinente apreciar estos instrumentos como "extensiones" de los cuerpos de las tejedoras, ellas que además están trabajando en actividades técnicas dentro de un campo de fuerzas, y en que el objeto textil emerge precisamente de la interacción rítmica entre el cuerpo, el instrumento textil y la materia prima de base. Por eso, planteamos que los instrumentos textiles son animados por el intento del usuario para lograr el impacto deseado en esta materia prima. Es en este sentido que los instrumentos textiles extienden la capacidad de la tejedora en un ambiente determinado, como intermediarios entre las personas y su ambiente, dirigidos hacia la elaboración del textil.

Desde este punto de vista, los instrumentos textiles ayudan a transmitir las fuerzas del cuerpo humano (sea la mano o los dedos) al textil en elaboración. No se trata de intentos de usarlos de manera pasiva para generar forma de superficies o caras textiles sólidas. Se trata más bien del intento de generar formas textiles a partir de complejos campos de fuerzas, en que los instrumentos juegan un papel clave ayudando a estructurar y concentrar los nexos entre el cuerpo, sus fuerzas y sus impactos en el mundo. En estos procesos, observamos que el mismo hilo en elaboración en la rueca no es solamente un producto del hilado sino también un instrumento en sí, generando formas en las interacciones

consigo mismo. Y como instrumento por excelencia tenemos el telar cuyo manejo, ligado con las partes corporales, es tan complejo como cualquier máquina.

Consideramos que este debate es necesario a nivel etnográfico, en la antropología de la tecnología y la cultura material de los Andes, y también en la arqueológica, en los estudios de la cultural material en la práctica. Nuestra esperanza es que se pueda profundizar así la naturaleza de las continuidades y diferencias entre las tecnologías del pasado y las del presente en esta región.

Sobre todo queremos incentivar a los arqueólogos a buscar e identificar cada tipo de instrumento en sus excavaciones, y a explorar sus usos en la práctica con más tino, aprovechando también el conocimiento al respecto de las tejedoras actuales de la región andina con preguntas más pertinentes.

CAPÍTULO 4
Los instrumentos de planificación, de diseños y composición de color: el caso de las *warañas*



Los estudios recientes sobre las cuerdas anudadas andinas, llamadas *khipu*, consideran su uso no sólo para registrar cantidades, sino también como dispositivos más generales para recordar y documentar, así como para asuntos de planificación[1]. Esta función en la planificación ha sido explorada no sólo en relación con los *khipu*s como artefactos terminados, sino también como objetos complejos en proceso de construcción[2]. En cambio, los estudios de los textiles andinos suelen restringir su análisis a la construcción semióticamente constituida de artefactos ya terminados, y prestan menor atención a su relación con este dominio administrativo mayor, o a su función dentro del mismo. La exploración de los textiles como formas de "texto" en particular, si bien suscita preguntas interesantes, pasa por alto la naturaleza de los textiles como objetos compuestos, cuyos componentes diversos derivan de distintas fuentes en sistemas complejos de producción, manejados por diversas poblaciones en comunidades regionales de la práctica. En esta cadena productiva, los recursos naturales (plantas, minerales, vellón) se convierten primero en materia prima (tintes, mordientes, hilos), y luego se somete esa materia prima a una serie de transformaciones (en el caso del hilo: al hilado, torcelado, teñido), antes de iniciar la elaboración textil (urdido, tejido y acabado) (Arnold y Espejo 2010).

En este capítulo consideramos algunas maneras en que los textiles se asemejan a los *khipus* en su papel en estos procesos productivos y reproductivos más amplios, ya sea en sus totalidades o en sus partes constituyentes. Como otros objetos complejos, los distintos elementos del textil son ensamblados en fases, modificados, reestructurados y reutilizados con nuevas asociaciones funcionales e indexicales, e incluso desconstruidos y reciclados en nuevas secuencias (manejadas por arqueólogos o curadores de museos) una vez que acaba su entrelazado original con una vida humana particular. Recurriendo a los estudios sobre las relaciones complejas entre personas y cosas[3], buscamos demostrar que muchas interacciones en las trayectorias de la vida social de los textiles como artefactos son planificadas en su elaboración, y aún forman parte integral de la biografía de los textiles como objetos terminados.

Pocos estudios realizados hasta la fecha sobre los textiles como formas de documentación, registro o planificación, hacen referencia a los sistemas productivos mayores, de los cuales sus componentes forman parte. Esta omisión es seria, puesto que los textiles formaban parte integral de los sistemas económicos andinos conjuntamente con la agricultura y el pastoreo, constituyendo un recurso vital en el flujo del tributo de las periferias a los centros del poder, posiblemente a partir



del período Intermedio Tardío (Day 1978). Se ha argüido que los sistemas tributarios del Horizonte Tardío incaico simplemente se construían sobre la base de los sistemas administrativos ya establecidos para manejar estos flujos de bienes (Day *op. cit.*: 191). Y es sabido que las estructuras administrativas del sistema incaico siguieron en funcionamiento mucho más allá del inicio del período colonial (Julien 2001). Estas fases del complejo de producción textil, administradas por el Estado, debieron haber sido planificadas, documentadas y registradas. Hay casos en que los textiles parecen haber sido planificados en los *khipus* anudados (Ascher y Ascher 1997: 122). En otros casos, dispositivos específicos para el propósito de planificar la producción textil formaron parte de un repertorio mayor de medios de comunicación secundarios con funciones semióticas similares (Brokaw 2010: 6-7). Planteamos que una parte de esta información para la planificación está materializada en la propia naturaleza de los tejidos (Arnold 2012).

Reconsideramos algunos instrumentos arqueológicos e históricos del tejido desde este punto de vista, usando fuentes etnográficas para sugerir maneras en que estos dispositivos se usaban como parte de sistemas mayores de administración y planificación. Nuestro abordaje etnográfico demuestra el punto que nos señala Lechtman (1993: 246), en el sentido de que los sistemas andinos de tecnología en los que estos instrumentos juegan un papel, a diferencia de la tecnología occidental centrada en desarrollos materiales, eran complejos, estaban pensados regionalmente y dirigidos hacia el manejo de los recursos naturales y las unidades sociales de producción. Agregamos a su punto observaciones sobre las maneras cambiantes en que la materialidad de las tecnologías textiles regionales suele mediar entre los recursos naturales y humanos. Nuestra comprensión de este papel mediador de la tecnología también recurre a las observaciones del filósofo Nelson Goodman (1976 [1968]), examinadas por Frank Salomon con referencia al diseño de los *khipus*, en su libro *The Cord Keepers* (2004 o su traducción al castellano como *Los quipocamayos* de 2006), de que para entender plenamente el fenómeno documento, se debe tomar en cuenta no sólo las propiedades formales del medio (o signo), sino también las propiedades formales del esquema cultural que constituye el conjunto de referentes (Salomon 2004: 32).

Centramos nuestro estudio en las tierras altas de los *ayllus* del Norte de Potosí y de la región meridional del departamento de Oruro, en la Bolivia contemporánea, en particular el *ayllu* aymarahablante de Qaqachaka (provincia Abaroa, departamento de Oruro) donde estos instrumentos se han usado hasta tiempos recientes (Arnold 1996, Arnold y Espejo 2010). Nos enfocamos especialmente en la aplicación de estos instrumentos a los tejidos de faz de urdimbre, puesto que éstos son los tejidos más complejos de los Andes y posiblemente del mundo.

Aunque en la práctica se usaba una gran cantidad de implementos textiles distintos en estos sistemas mayores, aquí nos centramos solamente en un tipo: las llamadas *warañas*. Primero ubicamos su uso en este contexto etnográfico, allí donde las memorias colectivas aún recuerdan su uso dentro de redes regionales de producción textil y, por tanto, hay más información disponible. Luego consideramos algunos ejemplares arqueológicos de los que juzgamos como objetos similares. Concluimos con algunas observaciones generales sobre la dinámica regional de los cambios tecnológicos.

EL USO DE LAS *WARAÑAS* EN CONTEXTOS ETNOGRÁFICOS

Waraña es el verbo aymara para la acción de verter un líquido y, por analogía, copiar algo y transformarlo en una forma similar. Su derivación *waraqaña* se refiere a la acción de copiar algo escrito en papel, por ejemplo, copiar un documento histórico en una versión nueva, cuando se alude al original como el documento "madre" (*tayka*) y a la copia como su "guagua" (*wawa*) (Arnold, Yapita *et al.* 2000: 291). *Waraqaña*, como verbo, también hace referencia a copiar algo tejido; en este

caso *waraña*, como sustantivo, es el modelo físico que se usa como base para la copia. El equivalente en quechua es *away yupana* (el conteo de textiles).

Nuestras inquietudes sobre los posibles usos de estas *warañas* en el pasado suscitaron varias preguntas: ¿cómo se los integraba en los sistemas productivos mayores?, ¿qué tipo de lógica se usaba en sus operaciones? y ¿hasta qué punto podemos hablar de sistemas en común para planificar determinados elementos de la práctica textil, con variantes regionales, frente a sistemas de variantes locales sin mayor relación? El uso ampliamente difundido de las *warañas* apunta a la primera opción, a la vez que plantea una pregunta asociada: ¿cabe la posibilidad de que algunos objetos con patrones similares (trenzas envueltas en hilos entorchados, pelucas del Horizonte Medio con trenzas pendientes envueltos en hilos) sirvieran propósitos similares? Esto nos lleva al punto de Frank Salomon sobre la necesidad de incluir tales objetos, aparentemente disímiles, en cualquier estudio que pretenda entender los *khipus* y los textiles como parte de una semiosis mayor (Salomon 2004: 177).

En un contexto etnográfico contemporáneo, como el de Qaqachaka, los distintos tipos de *waraña* circulan dentro de circuitos prescritos vinculados a la producción textil. En las comunidades rurales, lejos de las distracciones del internet y la televisión, es la calidad y la complejidad técnica del diseño textil, en combinación con el uso del color en diferentes partes de una prenda determinada, lo que se valora, se observa con atención y se comenta constantemente como parte del discurso cotidiano. Cuando se acerca una fiesta, especialmente si se trata de una de esas ocasiones en las que por tradición se debe mostrar por primera vez las nuevas prendas del año, hay una curiosidad aún más marcada entre las tejedoras sobre quién teje qué, dónde y cómo. Se vigila y espía a las mejores tejedoras, intentando entrever por cualquier medio los tejidos en elaboración.

De manera parecida, toda la comunidad, y en particular los jóvenes pretendientes, observan con atención la primera entrada de una adolescente en la pista de baile de la plaza principal con un nuevo conjunto de mantas (ahuayo), puesto que aún hoy se considera el conocimiento del textil como un requisito que una joven debe cumplir para entrar en el matrimonio (Arnold 1994). Por su parte, las tejedoras actúan con discreción absoluta para asegurar que nadie, ni propios ni extraños, puedan fotografiar sus trabajos, lo que posteriormente les permitirá cobrar precios altos por prestar un textil para tales propósitos. También fijan precios exorbitantes si alguien osara mostrar interés en comprar la pieza, ya que el precio de las mantas de moda ronda los 250 dólares (1.800 Bs) o más. En este contexto, cualquier modelo para las composiciones textiles con sus diseños y combinaciones de color se valora igualmente como parte integral de estos procesos de cambio dinámico y permanente en las modas y estilos regionales del tejido.

Doña Nicolasa Ayca, una tejedora madura del pueblo de Qaqachaka, y madre de Elvira Espejo, nos proporcionó información vital sobre las *warañas*. En nuestras conversaciones, doña Nicolasa recordó los comentarios de su propia madre (la abuela de Elvira), doña Gregoria Mamani (y los comentarios que ella a su vez escuchara de su madre, la bisabuela de Elvira) acerca del uso principal de las *warañas* en el pasado. Entonces, estamos hablando de la memoria oral de unas cuatro generaciones de tejedoras, que se remonta a los años 1800, al final de la Colonia.

Nuestras conversaciones comenzaron cuando Elvira dirigía la producción textil en la asociación local de tejedoras, Aptanaq (Asociación de Productores de Textiles Naturales de Qaqachaka), y quería estandarizar sus diseños y dejar un registro en la comunidad para planificar la elaboración de ciertas prendas. Las mujeres mayores se sentían frustradas al no poder seguir los dibujos que Elvira hacía en la pared o en el papel cuadriculado de sus cuadernos, y le narraron cómo en el pasado se contaba los hilos con la ayuda de palos llamados *musa waraña*. Un día, mientras caminaba, Elvira se topó casualmente con una anciana que estaba



Fig. 4-1. *Salta waraña* contemporánea de la región de los jalq'a, en los Valles interandinos centrales de Bolivia, estilo Yampara Este.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold de la *waraña* de la colección privada de Sophie Desrosiers, cortesía de ella.

usando un modelo semejante, y luego Elvira replicó los principios de este modelo para planificar sus propios diseños; la asociación de tejedoras aún usa estas *musa warañas* sencillas para estandarizar ciertas prendas destinadas a la venta.



Fig. 4-2. Otra *salta waraña* contemporánea de la región de los jalq'a, en los Valles interandinos centrales de Bolivia, estilo Yampara Este.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold de la *waraña* del Museo Británico, Londres, Reino Unido (registro Am1981,28.51).

SALTA WARAÑA: MODELOS PARA TEJER DISEÑOS

El primer tipo de *waraña* que examinaremos es el *salta waraña,* que se usa para planificar los diseños textiles **(figuras 4-1 y 4-2)**. *Salta* es el término aymara para referirse a un diseño textil, equivalente a *pallay* en quechua. *Salta waraña*, como "modelos de figuras", son muestras en tamaño real de ciertos diseños textiles, a menudo en colores naturales. Aparte de las *salta warañas* y *musa warañas*, existen otros modelos de *waraña* para expresar luz y brillo (llamados *warawar waraña*), y también para la producción de semillas (las llamadas *jatha waraña*), pero dejamos el examen de estos últimos tipos para otra ocasión.

Muchas tejedoras llevan consigo en su bultos de instrumentos muestras de diseños textiles del tipo llamado *salta waraña*. Las mujeres mayores suelen elaborar sus *salta warañas* en hilos gruesos, para poder ver y contar los hilos con facilidad. Las jóvenes suelen elaborar sus *salta warañas* en hilos más finos, o sobre palillos finos de caña hueca de los valles o tierras bajas, que se consideran mejores porque no se rompen fácilmente, y en cualquier caso, se puede reutilizar las astillas. Alternativamente, ellas usan palillos de maderas duras de las tierras bajas, ya sea chonta o mara **(véase la figura 4-3)**.

La *salta waraña* elaborada por una tejedora determinada le recuerda la cantidad de niveles estructurales de urdido que se debe usar en las construcciones simples, llamadas *ina*, de 1 o 2 capas de tela, o las más complejas, llamadas *apsu*, de 3 a 8 capas. Principalmente, le recuerda cómo tejer un diseño determinado, según las técnicas de selección y conteo de los hilos de urdimbre, que dan forma y textura a los diseños, ya sea en las técnicas de escogido de contar los hilos (en un sistema de 1|1, de 2|1, de 2|2, de 3|3 o de 4|4), o en las técnicas más complejas de reselección o doble tela (Arnold y Espejo 2012a, 2012c).

Las tejedoras con menos habilidad manejan estos modelos durante toda la

vida, y simplemente repiten las figuras en las mismas *salta warañas* en todos los productos textiles que elaboran. En este caso, se llega a conocer a la tejedora por lo reducido de su repertorio textil, que se limita a las mismas figuras que teje una y otra vez: vizcachas, estrellas, gallinas, o lo que sea. Otras tejedoras más hábiles usan las *salta warañas* como modelos iniciales de referencia, y luego aprenden a tejer las figuras sin mayor referencia a éstas.

Hace dos generaciones, en ciertas familias se guardaba conjuntos de *salta waraña*, que se transmitían como legado por la línea femenina, restringiendo el derecho a emplear ciertos diseños a un linaje determinado. El derecho a usar los diseños de la familia era hereditario y otra gente no podía usarlos. Por ejemplo, en la familia de la abuela de Elvira Espejo, se usaba solamente tres modelos de diseños: *anu kayu* (pata de perro), *paqalitu* (flor o estrella de ocho puntas) y *llallu* (gallo), cada uno en una técnica de conteo de 2|2.

Las tejedoras más hábiles, conocidas por la belleza y complejidad técnica de sus diseños, podían prestar sus *salta warañas* a otras tejedoras de la comunidad para que las copien, pero a cierto precio. Se considera vergonzoso simplemente copiar los diseños de otras tejedoras sin pedir permiso, y hasta hoy se acostumbra pagar por el préstamo de una *salta waraña*, ya sea en productos alimenticios (principalmente en chuño) o en dinero. El monto del pago se negocia, dependiendo de la complejidad del diseño y de su tamaño (pequeño, mediano o grande). En la juventud de la madre de Elvira, los diseños más grandes y cotizados eran el cóndor, la serpiente de ocho cabezas y el águila de cuatro cabezas. Cuando Elvira era muy joven diseñó un tigre grande que se consideró único en la comunidad, y cuyos derechos cedió temporalmente a su tía, a cambio de una cantidad importante de chuño.

Este sistema de pagos también se aplica en el caso de un diseño para una prenda de encargo específica; por ejemplo una pareja que deba desempeñar cargos de autoridad en la comunidad en el año venidero, necesitará un conjunto de atuendos para llevar adelante esta tarea. Puesto que el uso de las *salta warañas* está determinado por las diferentes tejedoras según sus necesidades y niveles de competencia, cada modelo es distintivo de la tejedora que lo hizo o de la persona que lo encargó. Al mismo tiempo, estas variaciones individuales en las *salta warañas* son parte integral de una comunidad de práctica textil y los repertorios de estructuras y técnicas textiles en regiones determinadas históricamente, que se basan a la vez en los criterios tecnológicos y en las técnicas disponibles para las tejedoras en cuanto a tipos de telar o lizos, y el influjo de las exigencias externas e internas sobre la producción textil y los mercados. De estas estructuras y técnicas surgen las posibilidades en las composiciones de los diseños textiles, y sus combinaciones únicas en forma, textura, escala y simetrías.

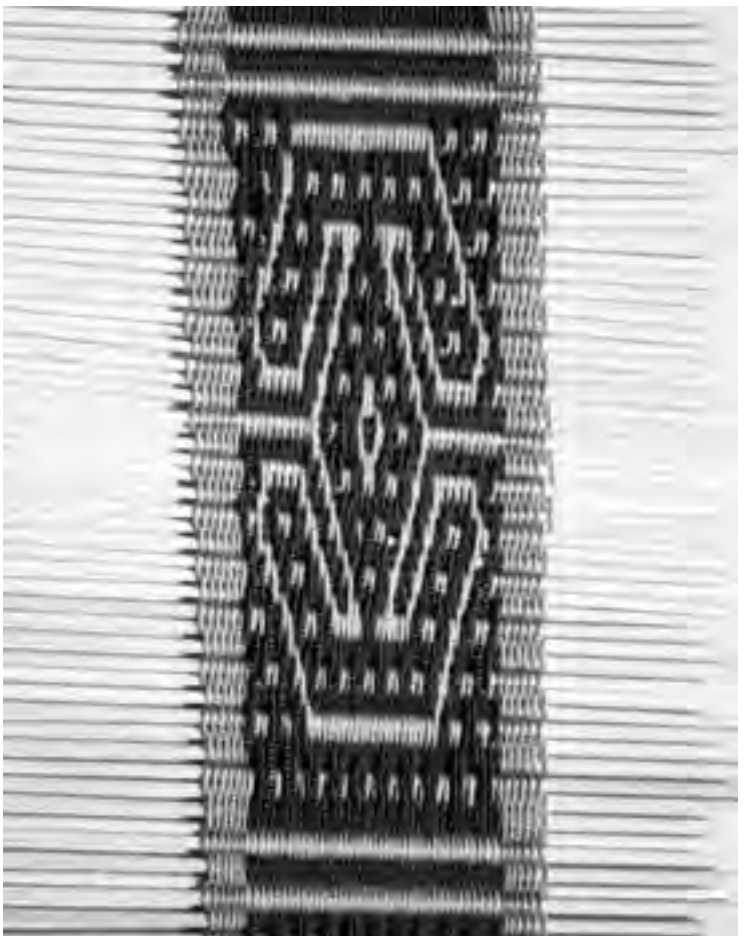


Fig. 4-3.
***Salta waraña* contemporánea elaborada en una serie de palillos.**

Fuente: Modelo de figuras elaborado por Elvira Espejo, de la Colección ILCA (registro ILCA_MEE001).

MUSA WARAÑA: MODELOS PARA COMBINAR COLORES

Lo mismo ocurre en el caso de las *musa warañas*, que son los modelos de combinación del color que se usan en un prenda o producto textil determinado **(figura 4-4)**. El verbo *musaña* se refiere a la acción de combinar bien los colores, específicamente en el proceso de urdir el telar.

Al igual que los modelos de diseño llamados *salta waraña*, la *musa waraña* está preparada por una tejedora muy hábil para el uso de las tejedoras menos hábiles en la planificación de una prenda determinada, o por grupos de tejedoras que deben elaborar un tipo de textil estandarizado. Entonces, como la *salta waraña*, cada *musa waraña* también es única, a la vez que su forma específica está determinada por los repertorios regionales y de cada comunidad de práctica de técnicas y estructuras, que se determina a su vez en los criterios tecnológicos del telar y sus instrumentos disponibles en un momento histórico dado. Y como las *salta warañas*, las variantes individuales en el diseño de la *musa waraña* hasta hoy forman parte integral de la gama de posibilidades en la producción, composición, estilo, diseño y figuración de color, de acuerdo con tendencias regionales en la producción de prendas. Al mismo tiempo, estas tendencias regionales han sido estructuradas por las demandas históricas y contemporáneas, y los constreñimientos externos e internos en la velocidad, escala y calidad de producción para los propósitos tributarios en el pasado o por mercados particulares del presente. Y estas restricciones, a su vez han influido en la escala, dimensiones y composiciones de productos determinados en las industrias textiles de la región.

La esencia del uso de las *musa warañas* como modelos en la planificación del color y sus combinaciones es cómo se organizan y combinan los patrones de color en bloques o unidades, en un sistema de enrollar hilos de colores en los palos de madera. En las telas de faz de urdimbre, estos bloques de hilos enrollados replican las combinaciones de los hilos de urdimbre en el urdido de las estructuras textiles en el telar. En este caso, se suele enrollar los hilos de color en un solo palo.



Fig. 4-4. *Musa waraña* en uso actualmente en el proyecto Infotambo-Challapata.

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA, proyecto Infotambo-Challapata.

El objetivo del ejercicio de combinar bien los colores es el de producir textiles con un mayor contraste en los colores usados, lo que resalta más los diseños, puesto que éstos son lo más apreciado. Nuevamente, estas combinaciones de color se asocian con ciertos linajes de familias que residen en altitudes determinadas. Las familias que viven en las alturas suelen emplear preferentemente hilos de colores naturales, con menos uso de contrastes, en tanto que las familias que viven en las zonas bajas suelen producir más colores teñidos y con mayores contrastes. Al casarse, una mujer de un piso ecológica distinto al de su esposo, tiene que aprender las nuevas combinaciones de color de la familia de su cónyuge.

Los conteos de los hilos de color en el palo de madera, en el caso de prendas menores, por ejemplo paños para coca (incuña), son a veces literales. Sin embargo, en las prendas medianas (por ejemplo ponchos y ahuayos) hay que duplicar, triplicar o cuadruplicar los conteos, una, dos o varias veces para lograr los conteos necesarios de los hilos. Esta práctica reconoce la necesidad de planificar el tamaño real de tales prendas pero en una escala menor, con implementos que una tejedora puede llevar consigo fácilmente en un contenedor para tales instrumentos, juntamente con los hilos y agujas que se puede necesitar en el camino. Los comentarios de las tejedoras actuales refuerzan lo que sostemos en el capítulo 3, que era más común trabajar de cestas en los valles y en la costa, donde había menos animales para cuidar y menos necesidad de salir mucho de la casa. Pero con la exigencia de trasladarse constantemente con los animales en las tierras altas, no era práctico usar una cesta delicada, y se solía usar el *tapichu*, una bolsa tejida de algodón, fibra o totora.

Aparte de estas diferencias de escala entre los productos textiles, cierto grado de estandarización en los tamaños de los productos textiles resulta en la práctica común de elaborar tres tamaños distintos (pequeño, mediano y grande) en el caso de ahuayos, ponchos e incuñas o chuspas. De manera similar, la estandarización de los diseños clasifica las figuras en pequeñas (*jisk'a salta*), medianas (*taypi salta*) y grandes (*jach'a salta*). Este reconocimiento de que algunas prendas y sus componentes son versiones de otras a menor o mayor escala evidencia el proceso histórico en que se estandarizó la producción textil en el pasado, particularmente en contextos tributarios, en unidades pequeñas, intermedias y grandes, a las cuales se podía aplicar formas comunes de planificación, producción y ejecución, algo así como las estrategias de mercado que se usa en la actualidad (Arnold 2012).

Otro factor que se debe tomar en cuenta en este sistema de estandarización y medidas es que, en tanto que una prenda menor, como una incuña, es una sola pieza de tela, las prendas intermedias como un poncho o un ahuayo se suelen construir actualmente uniendo dos piezas similares (*pay khallu*). Tradicionalmente, se las unía con una costura central en una relación de simetría bilateral (invertida en 180 grados), aunque en los últimos 50 años ha surgido mayor variación en estas posibilidades. En la composición de la *musa waraña* es preciso tomar en cuenta estos criterios de composición y también la cantidad de multiplicaciones que se deben hacer.

En cada uno de los tres tamaños de prendas en faz de urdimbre, se tiende a estandarizar los bloques de diseño en la composición de la prenda, que se reducen a solamente cuatro o cinco unidades en total. En el caso del ahuayo, al pasar de un extremo al otro a través de la trama, estas unidades son el borde textil (*t'irja* en aymara), el área de tejido llano (la *pampa*), el área de diseños (la *salta*) y los grupos de listas mayores y menores (que se llaman *qutu, taniqa, jalsu* o *tansu* y *jalaqa* o *taniqa*), dependiendo del tipo de prenda y a qué parte se aplican estas unidades identificables en la composición total. En el ahuayo, estas unidades se organizan invertidas en la otra mitad del textil, Sin embargo, en una incuña pequeña de una sola pieza, el orden será borde, *pampa*, *salta* y listas —y eventualmente algunas repeticiones de éstas—, y luego el otro borde. Se considera que el poncho tiene unidades de listas que se repiten varias veces a lo ancho del textil.

La **figura 4-5** muestra una *musa waraña* que consiste en un único palo enrollado con hilos de color que se prepara para la estandarización de las combinaciones de color en la mitad de un ahuayo que debían tejer varias tejedoras en la asociación textil Aptanaq, del pueblo de Qaqachaka, en el año 2009. Después de tejer esta mitad, se invierte el palo para urdir la otra mitad y se repite la tarea. En la práctica, cada tejedora de la asociación pedía prestado el palo cuando lo creía conveniente, contaba los hilos de cada color, y luego se lo pasaba a otra persona, diciendo "*Pasayam, pasayam… apanim, apanim*" (Pásamelo, pásamelo... tráemelo, tráemelo). En este caso, se toma el palo de forma horizontal, y se lee los conteos, "como en un código de barras", antes de pasarlo a otra tejedora.

Las *musa warañas* se organizan según estas divisiones composicionales para determinar las combinaciones de color en secciones al urdir, trabajando de la izquierda a la derecha de la tejedora, y al pasar de un lado del textil al otro, o de un borde del textil al otro (o en el caso de las pendas mayores, a la costura central). Esto suele ser el paso de los elementos menores de la composición, por ejemplo en el borde, a los elementos mayores de la *pampa* llana y monocolor, y el área de diseños llamada *salta*. Entonces, en la práctica, si el borde llamado *t'irja* debe tener cierta cantidad de hilos de color, se tendrá esta cantidad pero en una escala menor, enrollada en el palo de la *musa waraña*, seguida por el conteo de los hilos en la *pampa*, y finalmente el conteo de las partes figurativas de la *salta* y sus listas acompañantes.

Cada uno de los bloques composicionales en la *musa waraña* puede diferenciarse fácilmente en un solo palo. Esto funciona en el caso de las prendas llanas con listas en todo el ancho del textil, por ejemplo las *huayllasas* listadas de la región lacustre del Perú (en torno a Acora) y de Bolivia (en torno a Escoma). Otra manera de organizar estas unidades múltiples en una prenda es hacer incisiones en un palo con las medidas principales en cada unidad de la dimensión aproximada de la urdimbre, de un lado de la trama al otro. Algunas tejedoras preparan un palo tallado con incisiones de este tipo para una prenda determinada, y luego lo usa durante toda la vida para replicar esta prenda, sólo cambiando la combinación de colores y diseños según la moda regional y el estilo en boga.

Sin embargo, en los diseños más complejos, se prepara un sistema escalonado de palos de distintos tamaños, cada uno de los cuales corresponde a una determinada unidad del textil. Así, se va de un palo corto (para los conteos de los bordes) a palos de mayor tamaño para los conteos de la *pampa* y de la *salta* (el área figurativa), respectivamente. Esto da a las *musa warañas* complejas su forma característica de zampoña (*siku* en aymara). Según doña Nicolasa Ayca, esta manera de organizar las *musa warañas* ordenando de menor a mayor los palos unidos como zampoñas, reconoce el poder de la unidad menor para determinar las unidades mayores "puesto que forma el inicio de la secuencia y por eso marca sus orígenes". La tejedora que pretende urdir su textil según el plan documentado en sus palos, debe leer la *musa waraña* con esta estructura en mente. Se la sostiene de forma horizontal, y se lee los conteos de hilos desde el palo menor en posición inferior (de izquierda a derecha), pasando del palo menor al palo mayor en la secuencia "de izquierda a derecha" y de "pequeño a grande". **(Véase la figura 4-6.)**

En el caso de faz de trama o tapiz, el diseño se ejecuta manipulando los hilos de la trama, y ofrece más libertad en las opciones disponibles. Entonces, en vez de las cuatro o cinco unidades de los textiles de faz de urdimbre, se podría tener 10 o 20 unidades, o aún más. Aquí, en vez de organizar los bloques de color en secciones como en faz de urdimbre, se trabaja el color en los cuadros composicionales de los diseños de faz de trama, que inclusive se pueden duplicar o triplicar varias veces. Doña Nicolasa no conocía las *musa warañas* para tapiz en detalle, por lo que no pudimos analizar estos tipos con mayor profundidad.

Otra alternativa es que una tejedora guarde todos los palos simples que ha usado en su vida, amarrándolos en un



Fig. 4-5.
Musa waraña **contemporánea que consiste en un palo envuelto con hilos de color que provee un modelo para construir la mitad de un ahuayo.**

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA, proyecto Infotambo-Challapata.

Fig. 4-6.
Correspondencia de una *musa waraña* de múltiples palos con la mitad de un ahuayo.

Fuente: Elaboración propia en base a un ahuayo del Museo Británico, Londres, Reino Unido (registro Am 1983,17.1).

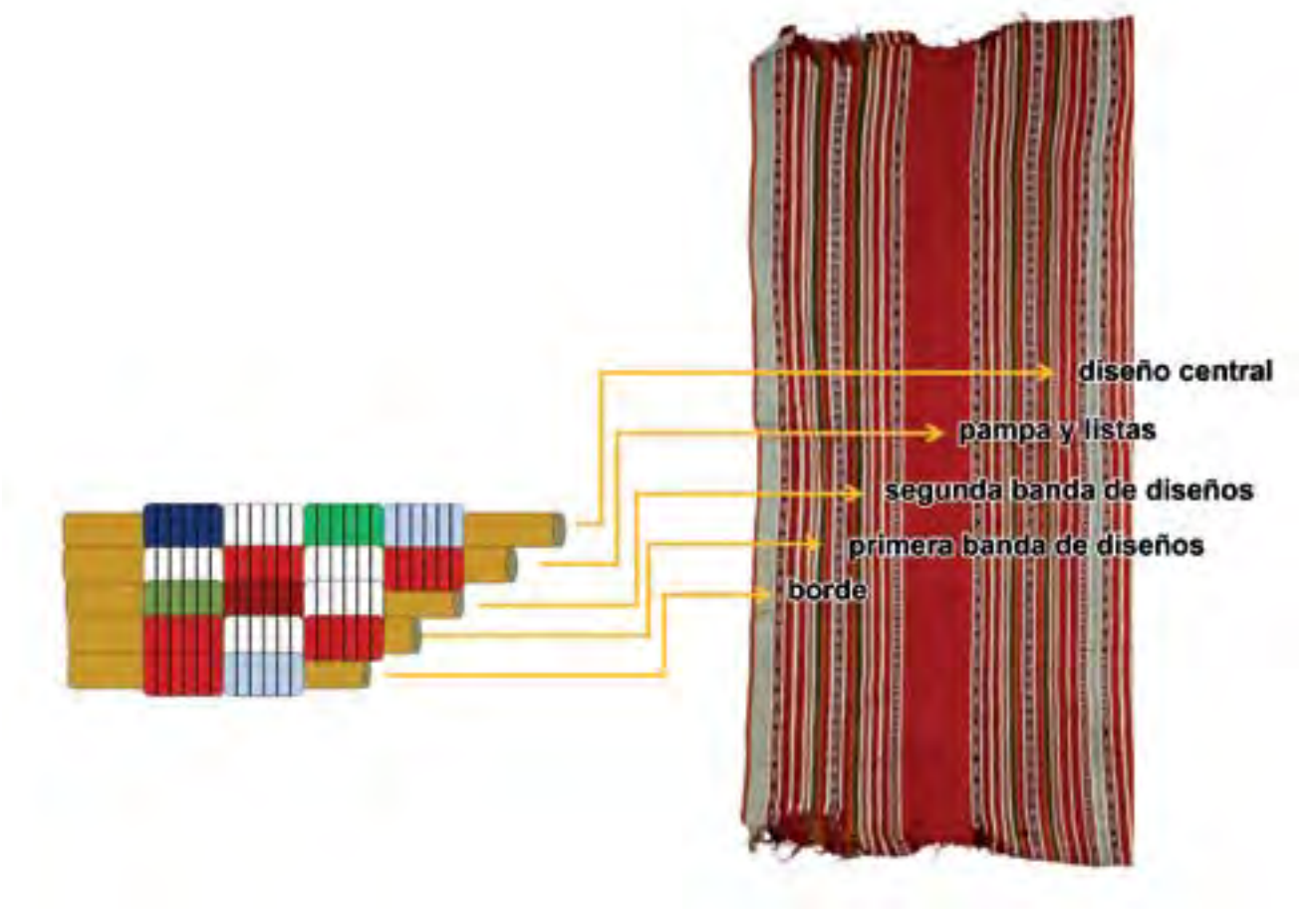
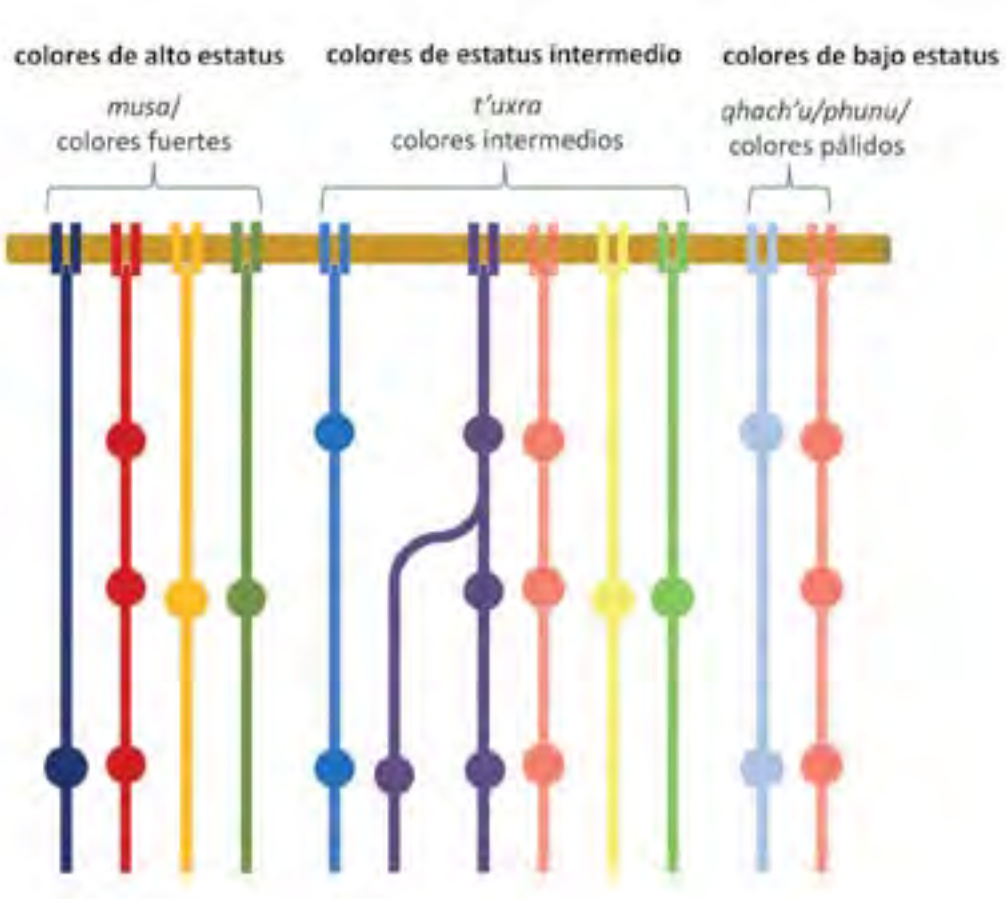


Fig. 4-7. Representación esquemática de un *khipu* femenino.

Fuente: Figura elaborada por Denise Y. Arnold.



haz de distintos tamaños, que se entierra con ella a su muerte. Por ejemplo, Elvira Espejo relata que su abuela fue enterrada con un conjunto de palos envueltos en hilos de colores, parecidos a una *musa waraña* en forma de zampoña.

LOS TINTOREROS ESPECIALIZADOS Y LA PRÁCTICA DE SU ARTE

El uso de los modelos de combinación del color, llamados *musa waraña*, deriva de una larga tradición. Todavía hace un siglo, en las regiones de Charkas-Qharaqhara y Killakas-Asanaqi, el uso del color estaba muy restringido a ciertas clases de la población, siguiendo un patrón de uso muy extendido en la región andina[4]. Además, los recursos naturales necesarios para la producción del color eran difíciles de encontrar y su obtención era muy costosa en términos de tiempo y mano de obra. Esta situación cambiaría radicalmente con la introducción masiva en los países andinos de los baratos tintes de anilina (desde la década de 1940) y luego la lana acrílica (a partir de los años setenta).

Los relatos narrados en Qaqachaka tienden a pasar por alto esta historia de élites, en favor de una genealogía algo improvisada de desarrollos autónomos en el campo del color, llevados adelante como experimentos por los comunarios del lugar. Los historiadores locales recuerdan cómo, en el inicio, todos los textiles eran de un solo color, negro o café. Luego, con el deseo de introducir más color en los tejidos, alguien empezó a pinturrear la fibra de un animal de rebaño con los pigmentos de la localidad, y luego, después de esquilarlo, usaba la fibra teñida de esta manera para tejer. Otro paso posterior fue el de usar pigmentos parecidos en las técnicas de teñir por amarrado o por reserva (que en aymara se llaman *qhawata,* y *plangi* o *batik* en otras lenguas) en figuras lineales simples. Finalmente, la gente del lugar experimentó con plantas tintóreas y el uso de hilos de colores en las figuras textiles.

Esta versión popular de los eventos omite mencionar que el acceso al color estaba bajo el control estricto de los especialistas de la época. Los especialistas en tintes, llamados 'tintoreros' en castellano, *tullpuycamayoc* en quechua y *waykuri* en aymara (o *tiñiri* en el aymara actual), recibían pedidos de clientes según las opciones disponibles. Seguidamente, los tintoreros trabajaban sus pedidos en lotes y reservaban el uso del color a ciertas categorías de la sociedad andina según su sistema de pedidos y entradas, y el control de sus lotes de producción de tintes y salidas.

El uso de los colores en las prendas estaba determinado por el rango de la persona en la sociedad regional. Doña Nicolasa Ayca identifica el rojo, el azul y el amarillo como los colores "poderosos" asociados con los señores o *mallkus* de las federaciones aymaras y quechuas, llamadas naciones o señoríos en el período postincaico. El verde y otros colores, menos asociados al rango, se usaban como respaldo, para resaltar los colores con más valor. Los colores más "poderosos", el azul de índigo y el rojo de cochinilla, se usaban de manera sumamente restringida, en sólo una lista angosta de dos hilos de urdimbre de ese color, seguido por los amarillos que también se usaban limitadamente. La gama completa de los colores utilizados en aquel período no pasaba de unos seis colores. Hace dos siglos, los colores de respaldo que actualmente se obtienen del arbusto local *t'ula*, no se usaban en la región.

Según doña Nicolasa, los tintoreros guardaban registro de los colores disponibles en un momento dado en hebras que pendían de palos envueltos con hilos de estos colores, también llamados *musa waraña*, que colgaban de las paredes del taller. Los pedidos de prendas de estos colores se anotaban por medio de nudos en estos hilos parecidos a *khipus*, con información adicional también codificada en nudos, para identificar al cliente y su comunidad de origen. Un nudo de carácter sumatorio en cada hebra le recordaba al especialista la cantidad total de pedidos de un color determinado, en cada lote de tintes. **(Véase la figura 4-7.)**

El resultado de este proceso de documentación era un dispositivo parecido a un *khipu*, que se aplicaba específicamente a las cantidades de hilos de colores en la esfera femenina de la producción textil. Esta orientación a un dominio femenino

era evidente también en el uso de la *musa waraña* para las combinaciones de color, en que se leía los conteos de los hilos de urdimbre con las uñas, y no con los dedos como en los *khipus* que se aplicaban al dominio masculino de la administración estatal. En la sociedad andina, se considera que los hombres y las mujeres tienen sus propias esferas de actividad y, en la región de Qaqachaka, corresponden a los varones la administración política, la agricultura y la ejecución de la música, en tanto que las actividades reservadas a las mujeres son el tejido, el pastoreo y el canto.

En la práctica, los tintoreros vivían y trabajaban en los valles cálidos, donde se podía obtener la materia prima de las plantas tintóreas (índigo y *Relbunium*[5]) e insectos (cochinilla), además de las maderas duras necesarias para los palos de las *musa warañas*, que no se rompían ni se doblaban. Trabajaban con tintes usando las tinajas grandes llamadas *wirki* para fermentar y combinar los colores. Después de recibir suficientes pedidos de clientes para justificar un lote de tintes, preparaban estos lotes dos o tres veces por año. El proceso más lento era el fermentado de la materia prima, que podía durar meses. Y aun así, un lote de tintes en proceso de fermentación podía degradarse, lo que obligaba a volver a fermentar otro lote de plantas.



Las sucesivas inmersiones en las tinas de tinción producían distintos tonos de color. La primera inmersión producía los colores más fuertes (*musa*) y más apreciados por los clientes del especialista. La segunda inmersión producía colores menos fuertes (*t'uxra*), que eran menos valorados y así sucesivamente. En el Horizonte Medio, con la expansión de la influencia de Tiwanaku, posiblemente se empleara un sistema de cuatro inmersiones, que corresponden a las siguientes categorías de colores: claro, medianamente claro, medianamente oscuro y oscuro, según su intensidad (Oakland 1986: 182).

En estas circunstancias, los clientes de escasos recursos sólo podían optar por los hilos teñidos con colores pálidos (que se llamaban *qhach'u* o *phunu*) de las últimas inmersiones. En el verso de la canción popular "*T'uxra jakañas mirq'isi*" (Un color pálido es como la vida gastada), *t'uxra* alude al menor estatus de estos colores diluidos que se asocian con personas gastadas, o gente muy mayor (los *mirq'i*). En cambio, la gente joven se asocia con los colores fuertes y vivos como los rojos y azules, y con la vida aún llena de fuerza y vitalidad.

PRODUCCIÓN TEXTIL, COLOR Y CLASE SOCIAL

En la práctica, estas memorias sociales sobre la restricción en el uso del color a aquellos de cierto rango en las políticas del período de los señoríos, bajo el control de los tintoreros especializados a su servicio, implica un escenario de especialistas artesanales al servicio de las élites que se ha documentado para otros períodos[6]. Quienes tenían poder eran considerados "gente escogida" (*apsu jaqi*), tanto los señores por nacimiento o por el sistema rotativo. Sólo ellos tenían conocimiento directo y acceso a los colores del especialista, quien les proveía según sus derechos hereditarios a estos recursos. En cambio, si un miembro de una comunidad de pastores quería usar hilos de color rojo o azul tenía que pagar al especialista. Además, los comunarios, llamados *ina jaqi* o "gente común", no tenían el derecho a usar estos colores ni los tintes empleados en su manufactura. El valor de estos colores era tal que las plantas tintóreas para su elaboración se valoraban tanto como las hierbas medicinales. Se aplicaban las mismas restricciones al acceso a estructuras y técnicas, y el uso de ciertas prendas.

En este contexto, el azul y el rojo eran colores relacionados con los linajes de sangre y poder. El rojo define el linaje de sangre, y *wila kasta*, "la casta de sangre", son las autoridades por sangre. Hasta hoy la expresión aymara *wilat wilpar sarani* hace referencia a la sangre que fluye de una persona a otra y de una generación a otra en el linaje de sangre. El rojo es el color de la tierra, de la sexualidad y la fertilidad. Antiguamente, las niñas no podían usar el color rojo en su vestimenta, sin haber pasado a la adolescencia. En cambio, el color azul (o violeta) se relaciona con

el poder político que deriva de estos derechos de linaje, y se lo considera como el florecimiento (*t'ikacha*) del linaje de sangre. En cambio, el amarillo y los verdes se encuentran más vinculados con la producción agrícola.

El argumento de doña Nicolasa era que, con el tiempo, los comunarios desarrollaron una codificación alternativa de colores, paralela a la de las élites con sus linajes de sangre. Mientras que las élites monopolizaron la producción y uso de la fibra teñida (que se llama *qhatiyata* en aymara, literalmente hilos "cocidos"), los comunarios podían dominar la producción y el uso de los colores naturales de la fibra (que se llama *pana* o *ch'uqi* en aymara). En términos de las relaciones políticas de poder, el color castaño o *ch'umphi* se consideraría equivalente en estatus a un azul teñido, y una cantidad de fibra de alpaca de color castaño podía intercambiarse directamente por una cantidad equivalente de fibra teñida de azul. Entonces, la fibra de color castaño sería tan valorada y requerida por los comunarios como la fibra teñida de color azul, por ejemplo, en las fiestas en que el poder político era un asunto importante. Por otra parte, la fibra de color blanco natural se consideraba equivalente en estatus a la fibra teñida de color rojo, y se las podía intercambiar directamente. La fibra blanca gozaba entre los tintoreros de un valor superior al de los otros colores, dada la facilidad con que absorbía los otros colores en el proceso del teñido. De forma análoga, la fibra de color negro natural se consideraba equivalente en estatus a la fibra teñida de color amarillo, y era directamente intercambiable con ésta. Por su parte, los grises naturales se consideraban equivalentes a los verdes teñidos, y eran directamente intercambiables entre sí.

Esta codificación de colores señalaba las relaciones políticas. Con respecto a las relaciones rituales, la codificación de colores y sus equivalencias eran distintas. En este caso, la fibra de color castaño natural (*ch'umphi*) era considerada equivalente a la fibra teñida de color rojo, que es el color ritual por excelencia debido a su asociación con la sangre y la tierra. La importancia atribuida a los colores castaños se consideraba suficiente para tejer prendas de este color en las *pampas* amplias monocolores, flanqueadas por listas angostas de rojo y blanco, en una prenda que debía expresar el poder en ambas esferas de actividad. El color negro se dejaba para usos más comunes.

Adicionalmente, los comunarios también asociaban los blancos y negros puros con un rango social superior. La "casta negra", *ch'iyar kasta*, se refiere a la realeza regional de negro y blanco, en que domina el negro. Es el linaje de mayor categoría en el *ayllu*, el más puro y dominante. Se asocia el negro también con el *ch'amakani*, el chamán que manipula las fuerzas de la oscuridad, y que es poderoso. La "casta blanca", *janq'u kasta*, se refiere al sabio o *yatiri* que maneja las fuerzas de la luz. En cambio, "la casta de color gris", *uqi kasta*, tenía menor estatus, y los miembros de este linaje debían situarse detrás de los demás en las ceremonias. Asimismo, en los banquetes comunales, primero se servía la comida a los del linaje negro y blanco, y los miembros de las castas de otro color considerado inferior debían esperar su turno después.

Esta equivalencia entre colores naturales y teñidos continúa vigente hasta el día de hoy. Aparte de atenuar en la práctica las diferencias de estatus entre las élites y los comunarios que antiguamente se expresaban en los privilegios de uso de los colores teñidos, esta equivalencia contribuyó a la creación de un sistema regional de intercambios, en que se demandaba los colores naturales de la fibra de los rebaños criados en las alturas para lograr los procesos de tintóreo en los valles. Debido a ello, se considera esta equivalencia entre los colores como el fundamento de las relaciones de intercambio en fibra establecidas entre Altiplano y valles.

Al mismo tiempo, esta relación entre pares de colores naturales y teñidos contribuyó a la creación de un sistema estético, en que se expresa esta equivalencia en el tejido terminado al ubicar lado a lado cada componente del par. Por ejemplo, es común encontrar listas de rojo y blanco una al lado de la otra. De forma parecida, el color castaño

natural se combina con el azul teñido en listas contiguas de las prendas especiales que visten las autoridades en fiestas y ceremonias donde es importante reflejar las relaciones del poder político. Inclusive, en lo que respecta a los cabos, se suele combinar cabos de azul teñido y castaño, o rojo y blanco, en los hilos bicolores, cuyo uso en un área amplia del textil crea el efecto jaspeado llamado *ch'imi* en aymara, en la superficie de algunos textiles, especialmente en aquellos que se usan para los matrimonios. **(Véase la figura 4-8.)**

El derecho a usar colores teñidos, y el uso de colores fuertes o débiles, señalaba no sólo las relaciones de clase sino también las relaciones entre grupos de edad. Los niños menores de diez años tenían prohibido el uso de los colores fuertes, y doña Nicolasa recuerda que, cuando era niña, solamente podía usar prendas de color gris (*uqi*) o pardo (*sañi*); se le prohibía estrictamente usar rojos, azules o amarillos. Como explicación, su madre (la abuela de Elvira) le dijo que si los niños usaran el color rojo, entonces iban a darse raptos entre ellos: "*Jaqinakaw katsuristam*" (Los hombres te pueden raptar). Sólo a partir de sus doce años tenía el derecho a usar estos colores fuertes. Y sólo a partir de los dieciocho años se podía usar el color rojo. Elvira también recuerda cómo su padre le prohibía usar una pollera roja hasta que cumpliera los dieciocho años.

Esto implica que el uso de los colores fuertes se asocia no sólo con la juventud sino específicamente con el poder sexual, a tal grado que el uso del color rojo indicaba la potencia sexual al punto de una pasión incontrolada por el lado del varón. En el lado femenino, se sabe de estudios previos que el color rojo se asocia con la plenitud sexual, en el sentido de anunciar que una mujer se encuentra en el período fértil de su vida, con la aparición del primer flujo de sangre menstrual en la menarquía (Arnold y Yapita 1998b: 89). Véase la **figura 4-9**. Entonces, parece que el derecho a usar los colores fuertes está determinado para ambos sexos por el inicio de la adolescencia y el período fértil de la vida, en un ciclo que se señala por el uso de estos colores fuertes, especialmente el rojo, en la vestimenta. Luego este derecho a usar el rojo, posiblemente como un símbolo de todos los colores fuertes, se mantiene durante todo el período fértil, por lo menos para las mujeres. Finalmente, a las mujeres que han alcanzado la menopausia se les prohibe nuevamente usar el rojo o los colores fuertes en su vestimenta. En este sentido, los colores pálidos de la vejez se asemejan a los colores de la niñez.

Este uso del color para exteriorizar el estatus y los grupos de edad formaba parte de un sistema de clasificación más amplio, en el que las categorías de la organización de la producción textil replicaban las categorías de clase en la sociedad andina. Se reconoce que ésta es la razón por la cual cada sistema usa la misma terminología. Aún hoy las estructuras y técnicas textiles se agrupan en categorías simples (denominadas *ina* en aymara y *siq'a* en quechua) y complejas (denominadas *apsu* en ambas lenguas). *Ina* o *siq'a* se refiere a un textil sencillo, en el que domina sólo un color, por ejemplo negro, castaño o café, o con listas simples (*listas*). Si se tuviera figuras, serían los diseños elaborados con solamente uno o dos niveles de urdimbre en la estructura textil. En cambio, los textiles *apsu*, que cuentan con entre tres y ocho niveles de urdido, permiten la aplicación de un abanico más amplio de técnicas, en los grupos de escogido (con hilos flotantes), o de reescogido (con hilos suplementarios) y en doble tela.

En el pasado reciente, se clasificaba a las familias de la misma manera: en *ina jaqi*, literalmente "gente sencilla" o "comunarios", y *apsu jaqi*, que quiere decir "gente seleccionada" en el sentido de élite. Los comunarios vestían los textiles sencillos, y nunca osaban lucir las configuraciones de color o composiciones de diseño de los textiles elaborados con las técnicas complejas de selección, que se usaban en las prendas elegantes y bellas. Los insultos comunes en aymara entre estos dos grupos eran "*Ah, ina jaqikïtaw janipin kunäktasa*" por decir "Eres gente sencilla, no eres nada," o alternativamente "*ina jaqikiw*" (alguien inútil y sin importancia). El término *ina* se integra también en otras expresiones, por ejemplo "*inaskiw*", que se refiere a alguien que dispone de mucho tiempo (por no desempeñar cargos



Fig. 4-8. Detalle de los hilos bicolores en azul y café que se usan para crear el efecto jaspeado (*ch'imi*) en la *pampa* de una *huayllasa* republicana de la región lacustre de Bolivia.

Fuente: Colección del Museo Británico, Londres, Reino Unido (registro Am1988,10.7).



Fig. 4-9. Ahuayo contemporáneo de *ayllu* Qaqachaka, elaborado por Elvira Espejo.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold de un textil en la Colección ILCA (registro ILCA_ ILCA070).

importantes), o como el calificador *ina*, que significa abundancia, en el sentido de cantidad en vez de calidad.

Las configuraciones o diseños más complejos en las composiciones de los tejidos complejos (*apsu*) estaban reservados a las élites o personas seleccionadas (los *apsu jaqi*): los *mallkus*, señores y jefes de los *señoríos*, que tenían el privilegio de usarlos.

También en los sistemas de nominación, se usaba alusiones basadas en esta relación entre clase y color para diferenciar entre los apellidos de los linajes de las élites o los de los grupos más comunes. Por ejemplo, en el caso del apellido *Kuntiri* (Cóndor), *Kunturi Kunturi* señala el linaje superior, en tanto que *Uqi Kunturi* (Cóndor gris) es un linaje inferior, y *Janq'u Kunturi* (Cóndor blanco) otro linaje menor todavía. El mismo sistema funcionaba con los nombres, de tal manera que *Uqi Pharanku* (Franco gris) se consideraba una versión inferior de un "Franco" verdadero. Finalmente *phunu kasta*, la clase gastada, era la más baja de todas.

LOS MONOPOLIOS EN LOS INTERCAMBIOS DE LA PRODUCCIÓN TEXTIL

En la práctica, se esperaba que la gente seleccionada dedique su tiempo a las actividades más complejas del textil. Se les elegía como autoridades con un año, un año y medio o dos años de anticipación, a fin de darles tiempo suficiente para planificar los atuendos que debían usar. Una vez nombrados, tenían la obligación de obtener estas prendas, y no podían asumir el cargo al cual se les había elegido mientras no dispusieran del atuendo completo. Doña Nicolasa nos comentó que esta situación continúa hasta hoy, en el sentido de que el primer requisito es presentarse con voluntad para cumplir el papel de autoridad, y el segundo es demostrar que se tiene acceso a suficientes recursos materiales para cumplir con este cargo, principalmente al hacer la ronda cada seis meses de todas las autoridades ya en sus cargos, ofreciéndoles chicha (cerveza de maíz). Sólo entonces, después de elaborar las prendas, son confirmados en el cargo.

A diferencia de las personas seleccionadas, que seguían las actividades textiles como parte de sus privilegios de poder, los comunarios más modestos solamente tejían como una actividad secundaria, cuando estaban libres de quehaceres en sus ocupaciones principales del pastoreo y la agricultura, en meses determinados del año, sobre todo de octubre a diciembre. El tejido no era una actividad de todo el año. Y cuando los comunarios tejían, ellos elaboraron los elementos básicos de la vestimenta con combinaciones de listas con áreas llanas. Como vimos, el acceso para los comunarios a los procesos del tejido estaba controlado en todos los niveles. Desde el inicio, el teñido como actividad no se ha realizado en la comunidad, como hoy; en cambio la preparación y el uso de los teñidos estaba monopolizado por los tintoreros especializados asentados en los valles.

Otros especialistas en el color monopolizaban el acceso a las combinaciones de color en el urdido de determinadas prendas, que ellos modelaban en sus *musa warañas*, quizá combinando esta actividad con indicaciones sobre los tipos de hebra que se debía usar de antemano en el hilado y torcelado de la materia prima. Doña Nicolasa Ayca insiste en que los diseñadores de las combinaciones de color siempre eran mujeres, y que ellas solían vivir en el Altiplano. Elvira Espejo compara estas especialistas en las combinaciones de color con las *aqlla* del período incaico, y se pregunta si acaso eran sus sucesoras. Estaba pensando en las élites de mujeres seleccionadas (el término *aqlla* tiene este sentido en quechua) quienes eran escogidas en sus comunidades a temprana edad para vivir aisladas en instituciones especiales, y dedicar sus vidas a tejer y a elaborar chica para el propio Inka y para la élite de la sociedad inka. Finalmente el tejido de las figuras complejas era monopolizado por otro grupo de especialistas, mediante sus modelos de figuras textiles (*salta waraña*).

Según doña Nicolasa, estas especialistas podían limitar el uso del

color a ciertas clases en las sociedades altiplánicas a través de su manejo de la codificación de estilo en las prendas de las élites, y su conocimiento amplio de las tradiciones textiles de toda la región de Charkas-Qharaqhara y Killakas-Asanaqi. Esta codificación del estilo se expresaba en los diseños composicionales documentados en las *musa warañas*, y también en las figuras textiles documentadas en las *salta warañas*.

Las *musa warañas* y *salta warañas* se obtenían de estos especialistas a cambio de sumas de dinero o alternativamente por productos alimenticios. Doña Nicolasa nos explicó que era común para un diseñador cobrar 50 quintales (medida española equivalente a 4 arrobas, o 100 libras españolas o 46 kilos) de productos, o una llama entera, por sólo uno de los modelos de diseños llamados *salta waraña*. En algunos casos, los comunarios conseguían los tintes, pero aun así era difícil obtener los colores. Elvira narró cómo los colores eran tan apreciados que la gente los valoraba en términos de oro:

> Hasta el valor de oro se hablaba, ni se hablaba del valor de moneda o comida, dice. Había que pagar el oro en bolas [pepitas], se dice. ¿Cómo será? Así se habla, de bolas, o *chuqi* en aymara. "*Uru chuqint pagañaw layra timpu siw"* (Antes se pagaba con pepas de oro), se decía. Con eso obtenías, y si no alcanzabas el color que querías, tenías que modificarlo ahí mismo.

Como resultado, los especialistas en el diseño podían vivir el año entero sin labrar la tierra, simplemente con sus ingresos de los diseños textiles, que se preparaba solamente tres meses del año.

Dados estos monopolios en la industria textil regional, los comunarios se veían obligados a caminar largas distancias para consultar a estos especialistas. Los viajes eran complejos y con facetas múltiples, puesto que seguían la secuencia de la cadena operativa de la producción textil. Primero, había que llevar la fibra, probablemente de los rebaños en las alturas, y hacerla hilar por una hilandera hábil. Luego, se hacía la visita inicial a los tintoreros especializados en los valles para pedirles cierto color. Varios meses más tarde, los altiplánicos tenían que regresar nuevamente al taller del tintorero para recoger el hilo teñido, que ellos intercambiaban por fibra de color natural de sus rebaños. Si el proceso de fermentación fracasaba, había que volver después de algunos meses. Finalmente, se podía visitar a las especialistas en otras comunidades altiplánicas para pedir una combinación de color determinada y uno de los diseños. Y aun así, se debía regresar después de algunas semanas para recoger los modelos llamados *musa waraña* y *salta waraña*, que estas diseñadoras elaboraban mientras tanto.

Los costos en términos económicos eran tan altos que solamente las élites y aquellos dispuestos a servir como autoridades podían acumular los recursos necesarios para realizar estos viajes. Aún hoy se recuerda estos viajes para visitar a las mujeres especialistas con cierto temor; según Elvira Espejo:

> Si entraba una autoridad en un lugar como Qaqachaka… Mi abuela dice que, en su época, cuando era changuita, que su misma abuela tenía que tejer un poncho rojo para su abuelo. Y le había mandado a tres días de caminata. No sé dónde sería, no sé exactamente el lugar. Pero ella había caminado tres días, es lo que cuenta ella, tres días, y ha ido donde esta familia especializada en combinación de color, que es esto de *musa waraña* y también *salta waraña*. Ella tenía que adquirir y ha ido con fibra, con fibra ha ido desde Taqawa, desde el cerro Jujchu, con fibra de alpaca, porque llama no se negociaba allí. Llama es más gruesa, y por tanto ha ido con alpaca. Ella personalmente había ido a tres días de caminata, cuando tenía sus doce años, algo por ahí. Pero allá ella ha adquirido simplemente esto de *musa waraña* y no de la figura, no había adquirido esto de

salta waraña. Su mamá renegaba
y al final solamente han hecho
esta combinación en el poncho.
Solamente se usaban para las
autoridades y en las fiestas.
No se usaban color para otros usos.
Ellos han usado, eran para
sus abuelos.

Aun así, se consideraba estas mujeres especializadas como pensadoras profundas, que contemplaban sus diseños día y noche, puesto que la planificación de un nuevo diseño era una tarea muy compleja, y su creación era la más valorada de todas las tareas humanas. De manera similar, si alguien en la comunidad tomaba el modelo textil (*musa waraña* o *salta waraña*) preparado por esta especialista y luego lo modificaba en cualquier forma, esto también se consideraba un acto creativo "como si hubiera agregado algo nuevo al modelo original". Esta persona creativa luego podía pedir su propio precio al negociar los términos para transmitir este modelo ya modificado. El modelo podía pasar por varias manos de esta manera, agregando valor en las manos de cada creador nuevo. Un dicho común era que "nada se crea de las mismas cosas", y este proceso de agregar ideas de forma cumulativa, al mismo tiempo que se reconocía la genealogía de cada idea nueva, era el preferido de todos. La memoria colectiva de estas especialistas en el diseño pervive hasta hoy, incluso generaciones después de su desaparición física.

Posiblemente se denominara a estas especialistas en el diseño textil con el nombre de *warañ sawuri* "tejedoras de diseños". Sabemos muy poco sobre ellas. Sin embargo, una referencia de paso en el libro *Weaving and Dyeing in Highland Ecuador* (2007) por Ann P. Rowe, Laura M. Miller y Lynn A. Meisch, habla de una especialista de este tipo, en el Ecuador de los años ochenta. Esta mujer, doña Eliva Villacruz Vinueza, de Quero (en la provincia Tungurahua), hilaba y urdía pero no tejía. En una foto, se la ve llevar con orgullo un conjunto de lo que nos parece modelos de combinaciones de color, o *musa waraña*, como palos envueltos en bloques de hilos de colores (Rowe *et al.* 2007: 24, figura 1.1.2). Doña Eliva dijo que ella manejaba estos palos con distintos patrones de listas para que sus clientes seleccionaran las combinaciones de colores que preferían. **(Véase la figura 4-10.)**



Fig. 4-10. Doña Eliva Villacruz Vinueza, de Quero (provincia Tungurahua, Ecuador), una especialista en las combinaciones de color con algunos de sus modelos o *waraña*.

Fuente: en *Weaving and Dyeing in Highland Ecuador*, de Rowe, Miller y Meisch (2007: 24 fig. 1.1.2).

Doña Nicolasa Ayca comentó que esta misma práctica de acudir a especialistas con monopolio sobre los recursos disponibles seguía vigente hace apenas una generación en cuanto al cosido de los trajes femeninos de bayeta (llamados *almilla*). En aquellos años, solamente una persona de la comunidad tenía acceso a una máquina de coser, y había que esperar en fila horas, e incluso días, el turno para poder entregar los cortes de una prenda a la costurera, y pedirle que ella los cosa.

EJEMPLOS ARQUEOLÓGICOS DE MODELOS TEXTILES

LOS MODELOS DE FIGURAS Y DE COMBINACIÓN DE COLORES

Estas reflexiones etnográficas ofrecen pautas para la interpretación de lo que parecen ser ejemplares de modelos de diseños (*salta waraña)* o de combinaciones de color (*musa waraña)* en las colecciones de algunos museos. Desafortunadamente, la mayor parte de estos ejemplos están descontextualizados, lo que dificulta los estudios sobre su uso y contexto. La mayor parte de ellos han hallados en tumbas con fardos, o con cestas de instrumentos para el tejido.

En algunos casos, podemos identificar los modelos de diseños o *salta waraña* por su escala, por el uso de figuras textiles y por su atención a la técnica (véase la **figura 4-11)**.

El siguiente ejemplo, característicamente descontextualizado, del Museo de la Casa de Moneda, en Potosí, Bolivia, muestra una *musa waraña* de un solo palo, que posiblemente se usara para urdir un textil de faz de urdimbre **(figura 4-12).** El palo de esta figura la tiene enrollados hilos de colores negro (o morado oscuro), rojo y amarillo, con torsión en S2Z.

En el mismo museo existen otros posibles ejemplos de *musa waraña* de palos múltiples y unidos, más probablemente destinados a planificar las combinaciones de color en textiles de faz de trama (tapiz). La **figura 4-13** presenta un ejemplar pequeño de seis palos unidos por una hebra gruesa y envueltos en hilos de torsión S2Z de color rojo, blanco, amarillo y verde.

Otro ejemplo del mismo museo consiste en dos conjuntos algo más grandes de modelos de combinación de color con palos múltiples **(figura 4-14)**. El modelo de la izquierda tiene ocho palos en forma de zampoña, en los que se ha enrollado hilos de color negro, blanco, rojo claro, rojo oscuro, verde y café intermedio. Los bloques de hilo de color se sitúan en posiciones parecidas en cada palo. El modelo se asocia con las actividades del tejido no sólo en su forma y posible relación con una *musa waraña*, sino también por el hecho de que, unidos al modelo por medio de cordeles, hallamos un agujón o *yawri* grande y un implemento de madera con tres agujeros, que Elvira Espejo identifica como un urdidor. Como mencionamos en el capítulo 3, el uso de estos urdidores permitía a una tejedora insertar en cada agujero un hilo de distinto color. Luego se podía usar la combinación de uno, dos o tres hilos para urdir (*chinuña*) textiles de una, dos o tres capas de color, en términos de la estructura textil. La tejedora simplemente lanza la pieza de madera (o hueso) para crear una vuelta (en figura de "ocho") de los hilos de urdimbre, en vez de arrojar hasta tres ovillos de hilo en cada vuelta, para lograr el mismo propósito.

Por su parte, el modelo a la derecha de la figura 4-14 cuenta con 16 palos, también dispuestos en forma de zampoña, alrededor de los cuales se ha enrollado hilos de colores negro, rojo, amarillo y café claro. Si bien este tiene el doble e palos que el ejemplo de la izquierda, presenta menos bloques de color en posiciones parecidas en los palos, y en general estos bloques se encuentran más dispersos. Este ejemplar también tiene como complementos una aguja (*yawri*) y un posible urdidor de madera con tres agujeros, ambos unidos al modelo por medio de cordeles.

En ambos casos, los palos están unidos entre sí por medio de una hebra gruesa de color beige. Los dos ejemplares han sido untados con una sustancia negra, probablemente alquitrán, en ambos extremos del modelo, tal vez en una reparación realizada por los curadores del museo. La similitud en los colores usados y la proporcionalidad entre 8 y 16 palos en la construcción de cada modelo permiten suponer que los dos ejemplos estén relacionados. Tal vez el ejemplo más pequeño se usara para un textil más pequeño de faz de trama, en tanto que el ejemplo más complejo correspondería a un tapiz de mayor tamaño.

OTROS OBJETOS ASOCIADOS CON LAS *WARAÑAS*: GORROS Y TRENZAS CON TERMINACIONES ENTORCHADAS

Al inicio de este capítulo hicimos notar que la práctica de cubrir objetos con un hilo arrollado en espiral alrededor de



Fig. 4-11. Posible *salta waraña*. Procedencia probable: Chancay, Costa central del Perú, del período Intermedio Tardío (1000-1400 d.C.).

Fuente: Museo Británico, Londres, Reino Unido (registro Nº Am1907,0319.16).



Fig. 4-12. Posible *musa waraña* de un solo palo, procedencia desconocida.

Fuente: Museo de la Casa de Moneda, Potosí, Bolivia (sin registro).



Fig. 4-13. Posible *musa waraña* de 6 palos a modo de zampoña, con hilos de torsión S2Z de colores negro, blanco, rojo, amarillo y verde; procedencia desconocida.

Fuente: Museo de la Casa de Moneda, Potosí, Bolivia (sin registro).



Fig. 4-14.
Dos *musa waraña*s con forma de zampoña, cada una con una aguja e instrumento de urdido conectados; procedencia desconocida.

Fuente: Museo de la Casa de Moneda, Potosí, Bolivia (Nº 59).



Fig. 4-15. Una peluca funeraria con gorro blanco y trenzas de cabello humano, envueltas en hilos, que data del Horizonte Medio (600-1000 d.C.), en el estilo Nasca-Wari, de la Costa central o Costa sur del Perú.

Fuente: Colección Maiman, Israel, Cat. 77, en Makowski *et al.* (vol. 1, 2006: 117), dims. largo: 97 cm.

los mismos es muy difundida en otros contextos, aparte de los palos usados para los modelos de combinación de colores. Por ejemplo, se ha constatado el uso de esta forma de acabado, conocida como entorchado, en relación con los *khipus*, las pelucas y los tirantes de bolsas.

Dejando a un lado los *khipus* entorchados por el momento, se describe una peluca de entierro de este tipo, con gorro blanco y trenzas de cabello humano, del Horizonte Medio (600-1000 d.C.), en el libro *Weaving for the Afterlife. Peruvian Textiles from the Maiman Collection* (Makowski *et al.* vol. 1, 2006: 117, que remite al Cat. 77) **(figura 4-15 en el presente libro)**. La peluca en el estilo Nasca-Wari procede de la Costa surcentral o sur del Perú. Los extremos inferiores de las trenzas están envueltos en torno a extensiones de algodón trenzadas de forma gruesa para proveer las estructuras sólidas que brindan los palos en la *musa waraña*. Luego estas extensiones sólidas están envueltas nuevamente en hilos de color (probablemente de fibra de camélido), aparentemente negro, blanco, rojo, dorado, verde, café y castaño, según un patrón similar al de una *musa waraña*. Esta similitud descansa en el hecho de que las extensiones gruesas de las trenzas estén cosidas entre sí para formar un haz sólido de 65 varillas en total. En el espaciamiento de los bloques de color, todos los hilos de color negro se ubican en una posición central, y los bloques de color castaño se ubican en ambos extremos. En los extremos inferiores de las extensiones, los bloques de color castaño tienen borlas de color rojo agregadas a las puntas. Los otros bloques de color están distribuidos de forma más irregular en cada uno de los palos; hay un patrón común de pares de palos de un solo color con pocas excepciones, aunque los patrones de color de los palos varían a cada lado del bloque central negro.

Pelucas parecidas han sido descritas por diversos autores[7]. En el ejemplo ilustrado por Stone-Miller, del Museo de Bellas Artes de Boston (Fine Arts Museum, Boston, EE UU), esta autora asocia tales pelucas con los representantes de la élite Wari, del período Horizonte Medio, enterrados en la costa (Stone-Miller 1992: 122, Placa 33, Cat. Nº 187). Es de notar que estas pelucas tienen muchas similitudes con aquellos hallados por Reiss y Stübel en la Necrópolis de Ancón (Reiss y Stübel 1880-1887, vol. 1: pl. 16. figs. 1 y 2). En el caso descrito por Stone-Miller, los extremos de más de 90 trenzas están entorchados en bandas de hilos teñidos de camélidos. Aquí, los extremos de las trenzas no están cosidos juntos en un solo bloque de *musa waraña* como en el ejemplo anterior, sino que se han dejado sueltos. No obstante, el patrón de los bloques de entorchados de color es similar al de una *musa waraña*.

Para Stone-Miller, los patrones de color de estas trenzas son característicos de la estética Wari (o de influencia Wari), que incluye repeticiones de las combinaciones de color, variaciones sobre un tema, y una jerarquía de colores teñidos. Esta autora identifica cinco combinaciones básicas, todas ellas comienzan con rojo y terminan con rojo y amarillo dorado. Por orden de frecuencia, tenemos café, blanco, castaño; azul, blanco, castaño; violeta, blanco, violeta; azul, blanco, azul; y castaño, amarillo dorado y castaño. Según Stone-Miller, esta jerarquía muestra que el azul y el violeta, productos de los tintes más apreciados (índigo solo o sobreteñido con cochinilla) aparecen con menor frecuencia que los otros colores. La sustitución de dorado por blanco en el último grupo, y la asimetría de una combinación (azul, blanco, castaño), son variaciones típicas que agregan un dinamismo visual (Stone Miller 1992: 122).

Las combinaciones de color identificadas por Stone-Miller presentan varias similitudes con las ideas regionales sobre color, clase y jerarquía en el sur de Bolivia, que identificamos antes; por ejemplo, la intercambiabilidad entre azul y castaño, o entre violeta-rojo y blanco. En el ejemplo previo de una peluca de este tipo, es interesante observar que las terminaciones sean del color castaño, con añadidos de borlas en rojo al final, en vez de la combinación de rojo y dorado como en el presente caso. También observamos intercambiabilidad entre castaño y rojo,

asociada particularmente con el dominio ritual. Quizás la intercambiabilidad entre rojo y dorado sea aun otra equivalencia.

Castañeda (1980) anota que los gorros de este tipo en varios estilos han sido hallados en entierros, adornados con plumas, trenzas o cordones elaborados con cabello humano, y sugiere que en este último caso se trata de vestimenta ceremonial. María Jesús Jiménez (2006: 117) interpreta estas pelucas como ejemplos de una insistente tendencia andina hacia la transformación entre el difunto vestido así y un textil, de forma parecida a lo que pasaba en la vida:

> …se puede inferir una creencia en la necesidad del alma tanto en su identidad como en su protección durante un viaje en el inframundo, como parte de una "primacía textil" andina mayor. Se identificaba al usuario, durante la vida y después de la muerte, con un textil e inclusive con su transformación en un textil. Participaba en este patrón mayor hasta el cabello, con las terminaciones de más de noventa trenzas envueltas cuidadosamente en bandas de hilos de camélido teñidos. (Traducción de las autoras).

Stone-Miller también menciona de paso una bolsa de doble tela en la misma colección del Fine Arts Museum de Boston, posiblemente convertida de otro tipo de pieza, con una trenza envuelta en cabello humano como huato o tira (Stone-Miller 1992: 21, Fig. 1.28, Cat. Nº 205). La trenza también incluye una parte envuelta en hilos de color, similar a una *musa waraña*.

Se han hallado pelucas parecidas en las momias del norte de Wari y en Paracas, consistentes en un gorro tejido, de cual cuelgan trenzas similares, de unos 73 cm de largo aun en su condición trenzada (Radicati di Primeglio 1984, láminas II y III). El extremo de cada trenza está reforzado internamente de forma similar con hilos adicionales y luego envueltos en hilos de color de fibra de camélido o de algodón, a veces con un refuerzo adicional para que no se deshagan. Radicati di Primeglio (1984: 21) sospecha que se podía leer estas trenzas de alguna manera, y las compara con los *wampum* de los hurón o algonquín[8] de América del Norte.

Como en el caso de los modelos textiles de combinación de color llamados *musa waraña*, el contexto etnográfico arroja luces sobre los posibles usos de estas pelucas. En un contexto contemporáneo, se considera a los cabellos desgreñados como algo maligno, y se los suele quemar en vez de guardarlos y valorarlos. Pero hay ciertas pautas que apuntan a la importancia de las pelucas en un episodio de memoria colectiva local sobre el uso de tales pelucas en el pasado reciente por las tropas de bailarines. Doña Nicolasa Ayca recuerda que era costumbre de las autoridades del *ayllu* visitar las comunidades locales durante el ciclo anual de festividades que duraba tres meses, acompañados por niños que en este contexto específico eran llamados *sullu* (literalmente 'fetos'), que bailaban y cantaban. La ronda de las comunidades locales terminaba en la parroquia y pueblo de reducción de Condo, al que Qaqachaka estaba afectado como anexo eclesiástico. Condo fungía como el centro regional de adoctrinamiento cristiano para las poblaciones asanaques que constituían la parcialidad superior de la federación aymara de los Killakas-Asanaques. Pero se dice que en un pasado más lejano, la ronda de bailes culminaba en el Cusco.

Los niños usaban pelucas de formas similares, con un gorro y trenzas pendientes, tomados de los muertos. Se dice que cuando una mujer moría, se solía cortar sus trenzas, y adjuntarlas a un gorro elaborado de fieltro o con técnicas de anudado. Alternativamente, los tocados eran modelados en los gorros de cuatro puntas llamados *pusi waxrani* ("de cuatro cuernos"), que se usaban originalmente en el Horizonte Medio. Las trenzas se adjuntaban en los gorros y luego se las entorchaba con hilos de color. La cantidad y tipo de colores usados se definían según la comunidad y la región, así como por la clase social de los niños participantes y el número y las edades de los niños de cada tropa. Cada tropa tendría tres o

cuatro bandas de color en sus tocados, y se procuraba que todos los tocados de cada tropa fueran similares. Las tropas de los niños comunarios usaban pocas bandas de colores como el verde o el castaño. En algunos casos, no había suficiente hilo teñido para todos los participantes, de modo que las tropas de comunarios debían resignarse a un tocado con colores identitarios, como señal de reconocimiento, y una mezcla de otros colores para los demás tocados. Los niños de las familias de las élites tenían preferencia para usar bandas con mayores cantidades de hilos de color rojo y azul, e incluso amarillo, hasta la punta de la trenza. Se pensaba que las trenzas daban fuerza a los participantes. Y los colores servían como recordatorios lexicales para indicar la procedencia de los niños, y su estatus dentro de esas regiones.

Doña Nicolasa nos explicó que con el tiempo, estas tropas de baile pasaron a ser guidadas por los pasantes de fiestas en vez de las autoridades hereditarias. Luego en una fecha aún posterior, las momias ancestrales del *ayllu* fueron sustituidas por los santos patronos del lugar, en una situación nueva con menor acceso a las trenzas de los difuntos para confeccionar los tocados de los bailarines caracterizados como fetos. Pero, en el pasado remoto, era obligatorio poner a los niños bajo la responsabilidad de las autoridades del *ayllu* durante los tres meses de las rondas de baile. Estos niños llegaban de toda la región. Los de cinco o seis años de edad eran llevados en los brazos de sus padres, en tanto que los mayores de 10 o 12 años iban bailando. Elvira Espejo comenta:

> Dice que las autoridades tenían que llevar cierta cantidad de niños para bailar en varios lados como fetos (*sullu*). Era como una especie de *qapaqjucha*[9]. O posiblemente era para presentar allí los textiles acabados. El último lugar, dice que era en Condo, pero más antes, supongo que era en Cusco, porque se iba tres meses de caminata con los niños para bailar. Había que caminar lejos… ¿dónde siempre sería?… Sólo después eran con los santos y los pasantes.

Retomamos ahora el tema del uso de los *khipus* de tipo entorchado. En este contexto, Pereyra (1997: 194-5) describe un ejemplo de una colección privada en Perú, hecho con 69 trenzas de cabello humano pendientes, separadas en grupos según el patrón de los entorchados tubulares. La similitud entre estos *khipus* y las pelucas, ambos con entorchados en forma de cartucho[10], parece confirmar que los *khipus* emergían en los Andes como parte de un repertorio mucho más amplio de instrumentos de medida, y medios de comunicación secundarios con funciones semióticas similares (Brokaw 2010: 6-7). Éstas incluían los diseños incisos e madera llamados *qillqa*, el uso de líneas grabadas de color, y el uso de las tablas de conteo llamadas *yupana* (Radicati di Primeglio 1984). Tal parece ser el caso particularmente con los *khipus* preincaicos, tales como los *khipus* en miniatura de Wari, hallados en Pampa Blanca de Nasca (aproximadamente 700 d.C.), entorchados con hilos de color en los llamados *khipu*-cartucho, término acuñado por Altieri (1941: 180). Éstos suelen tener una torsión en Z y pocos nudos simples, sin los nudos complejos o hebras totalizadoras (las que expresan la suma de las hebras previas), como si cumplieran una función distinta de la documentación de la cantidad.

Numerosos indicios sugieren que estos *khipus* eran codificados mediante estos entorchados de color, al menos en las cuerdas secundarias, de forma similar a la codificación de las líneas llamadas *qillqa* en las varas incaicas, y en las tablas pintadas. Estos *khipus* tempranos también parecen codificar un sistema de numeración de base 5 en vez del sistema decimal posterior. No carece de interés el hecho de que Conklin especule que posiblemente se usara algunas de las hebras sin nudos en este tipo de *khipu* para sujetarlo a las estacas de un telar (Conklin 1990: 32). Esto confirmaría la idea de que ambos *khipus* como textiles en aquel período tuvieran una asociación en común con las estructuras de un telar (Arnold 2007b: 265). También implicaría

el posible uso de estos *khipus* como instrumentos de planificación textil, algo así como las *warañas*. Si se sujetaba el *khipu* a los palos principales de un telar, y las hebras pendientes se envolvieran con hilos de colores, entonces estaríamos hablando de un *khipu* destinado para planificar diseños en tapiz y no en faz de urdimbre.

EJEMPLOS DE *WARAÑA* DE LA NECRÓPOLIS DE ANCÓN

Sin duda, los ejemplos arqueológicos más conocidos de instrumentos del tejido provienen de la Necrópolis de Ancón, en la Costa central del Perú, hallada en las excavaciones del siglo XIX por los geógrafos alemanes Wilhelm Reiss y Alphonse Stübel. En el libro *The Necropolis of Ancon in Peru* (1880-1887), estos autores describen una serie de palos envueltos con hilos de colores, que parecen ser modelos de combinación de color (*musa waraña* en nuestra terminología), como "utensilios del tejido", agregando que su propósito era desconocido. Algunos son palos sueltos, otros son conjuntos de palos unidos entre sí en forma de zampoña y un tercer tipo conjuntos de palos múltiples intercalados con palitos pequeños sin entorchado (Reiss y Stübel (*ibíd.*: Placas 19, 23, 86, 87).

El primer grupo de palos sueltos envueltos en hilos de color eran "sujetados en el suelo o menos comúnmente insertados en la momia" (Reiss y Stübel *ibíd.*: Placas 19 y 23). La **figura 4-16** muestra una momia con palos envueltos en hilos; algunos llevan una o más borlas (en rojo o amarillo) colgadas de un extremo, o piezas de forma cónica envueltas con algodón crudo, que los autores describen como "napas". La **figura 4-17** muestra otra momia con instrumentos para el tejido, con palos largos en la cara posterior, y palos más cortos y ornamentados en la cara anterior.

Algunos de los palos hallados en las tumbas tienen bloques convencionales de hilos de color en listas; otros presentarían diseños textiles de romboides o patrones de trenzado, como si indicaran a sus usuarios cómo plasmar estos patrones en diseños de urdimbre cruzada o trenzados de un tipo u otro (Reiss y Stübel, 1880-1887, Placa 19, Vol. 1). Otros cuentan incluso con hilos torcidos en forma bicolor, arrollados en espiral en el palo para dar el efecto de la señal de una tienda de peluquero (*ibíd.*: Placa 32, Vol. 1, figura 12).

Según Reiss y Stübel, cuando se adjunta al palo dos napas, una de ellas suele ser de algodón blanco y la otra de algodón color café natural (*ibíd.*: Placa 32, Vol. 1). Los autores se refieren en otra parte a las napas como amarros de algodón de forma cónica, y mencionan que los amarros de este tipo solían ser adjuntados como borlas a varas con envolturas de colores vivos, como las ilustradas en la Placa 32, figuras 1-4 (*op. cit.*: para un detalle véase Placa 86, Vol. 3, figura 20).

Reiss y Stübel describen estos ejemplos de fardos con instrumentos del tejido como "momias bien equipadas", pero no especifican el sexo de la persona enterrada, y su texto suele asumir que todas las momias son de varones. Ellos también describen una momia de niño (en la Placa 28, Vol. 1) con "imitaciones de instrumentos de tejer", en este caso sin entorchados de hilos, solamente el palo, y con lo que parece una imitación de la napa de algodón crudo adjuntada al extremo, pero esta vez de madera, a modo de juguete **(figura 4-18)**.

El segundo tipo de ejemplo de Ancón examinado por Reiss y Stübel es un conjunto de palos de sección ovalada pero de aproximadamente el mismo largo, "envueltos con hilos de muchos colores, y conectados en un extremos por una tira de tela a la cual están cosidos" (*op. cit.* Placa 87, Vol. 3) **(figura 4-19)**. Si bien este conjunto guarda cierta similitud con los conjuntos de palos en forma de zampoña que encontramos en el Museo de la Casa de Moneda, en Potosí, Bolivia, es más probable que la tira de tela sirviera simplemente para agrupar un conjunto de palos como instrumentos similares.

El tercer tipo de ejemplo de Ancón combina los palos con agrupaciones intermedias de una serie de 10 palillos de chonta, unidos por hebras en las partes superior, intermedia e inferior **(figura 4-20)**. Para Reiss y Stübel, se trata de un "utensilio de tejer formado por tablillas envueltas con hilo y una grilla de palillos de chonta regularmente espaciados como



Fig. 4-16.
Fardo con palos envueltos en hilos de color, de la Necrópolis de Ancón.

Fuente: Reiss y Stübel (1880-1887, Placa 19, Vol. 1, figura 1).





Fig. 4-17.
Vista lateral (izquierda) y posterior (derecha) de un fardo de la Necrópolis de Ancón, con palos envueltos en hilos de color.

Fuente: Reiss y Stübel (1880-1887, Placa 23, Vol. 1, figuras 1 y 2).



Fig. 4-18. "Instrumentos textiles imitatorios" sin hilos envueltos, sólo con palos de madera, y lo que parece ser un copo de algodón crudo adjuntado en un extremo, también de madera, hallados con la momia de un niño.

Fuente: Reiss y Stübel (1880-1887, Placa 28, Vol. 1, figura 4).



Fig. 4-19. Utensilio textil de palos de madera de sección ovalada "envueltos con hilos de muchos colores, y conectados por un extremo con una tira de tela…"

Fuente: Reiss y Stübel (1880-1887, Placa 87, Vol. 3, figura 2, nuestra traducción).



Fig. 4-20. Utensilio textil compuesto por tablillas envueltas con hilos de colores y una parrilla de palillos de chonta espaciados de forma regular, como en un peine para cardar.

Fuente: Reiss y Stübel (1880-1887, Placa 87, Vol. 3, figura 1).



Fig. 4-21. El extremo de una *musa waraña* con napa de algodón blanco en un extremo, de la Costa central del Perú.

Fuente: Colección del Museo Británico, Londres, Reino Unido (registro Am1907,0319.100).

Fig. 4-22.
Musa waraña **compleja del Musée des Jacobins (colección Lions), Auch (Toulouse), Francia, que posiblemente formaba parte integral de una cesta de instrumentos.**

Fuente: Foto cortesía de Sophie Desrosiers.



Fig. 4-23.
Musa waraña **organizada en listas de rojo, negro y blanco, de la Costa central del Perú.**

Fuente: Colección del Museo Británico, Londres, Reino Unido (registro Am1907,0319.111).

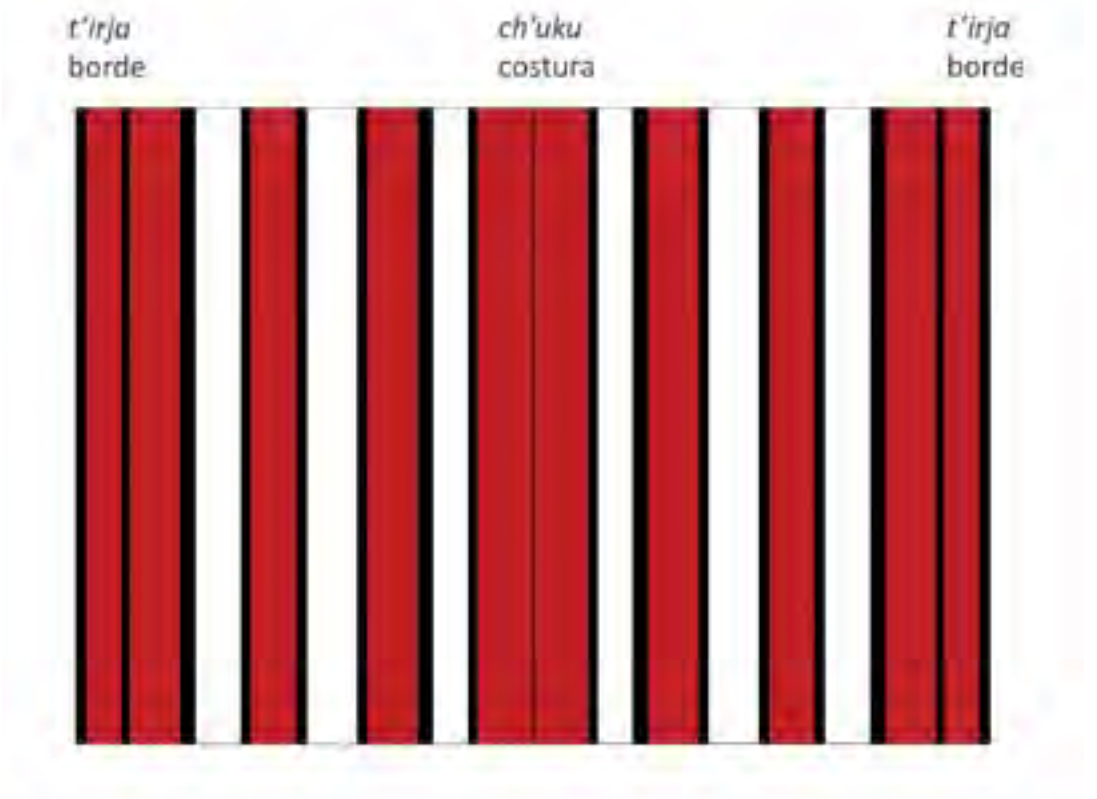


Fig. 4-24.
Patrón de composición de una manta con listas anchas generado por la ***musa waraña*** **de la figura 4-23.**

Fuente: Figura elaborada por Denise Y. Arnold.



Fig. 4-25. Atado de *warañas* de varios diseños, de la Costa central del Perú.

Fuente: Colección del Museo Británico, Londres, Reino Unido (registro Am1909,1207.150).

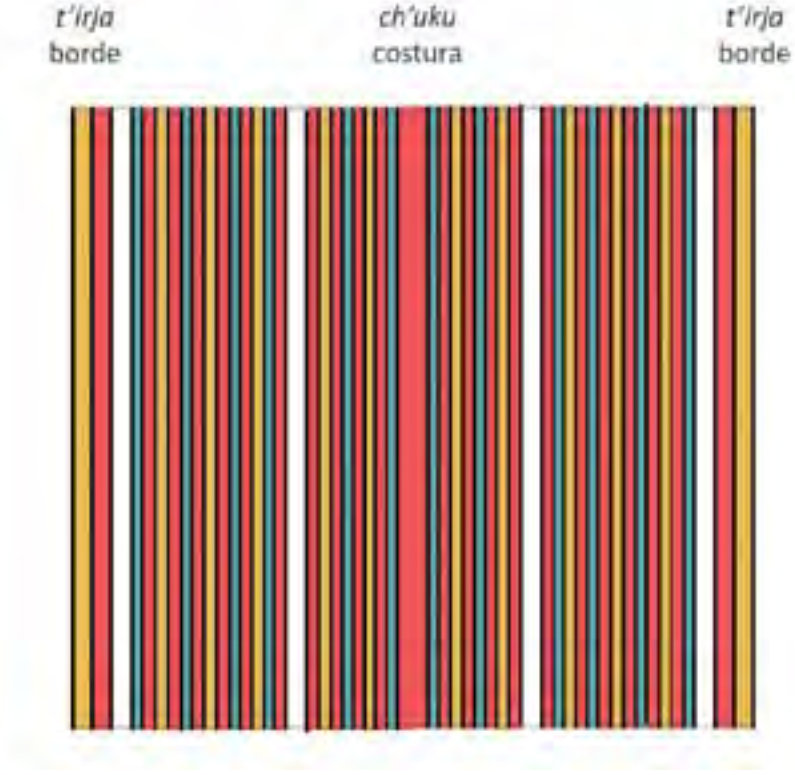


Fig. 4-26. Posible composición de una manta con varias listas, generada por una de las *musa warañas* en el atado de la figura 4-25.

Fuente: Figura elaborada por Denise Y. Arnold.

en una peineta de escarmenar" (*op. cit.*: Placa 87, Vol. 3). En este caso, los palillos de chonta podrían haber indicado el factor de multiplicación o repetición de cada unidad de diseño. Sin embargo, nos parece más probable que ofrecieran a su usuario la facilidad de enrollar todo el conjunto en un atado portátil.

LAS *WARAÑAS* ANÓNIMAS EN LAS COLECCIONES MUSEOLÓGICAS DEL MUNDO

Aparte de los ejemplos de *waraña* ilustrados en los tomos de Reiss y Stübel, existen numerosos ejemplos, especialmente de las *musa warañas*, conservadas en varias colecciones museológicas del mundo, cuya verdadera función se desconoce. Encontramos en la colección del Museo Británico de Londres algunos ejemplares con napas de algodón colgando de un extremo **(figura 4-21)**.

Hallamos ilustraciones de *warañas* también en el Musei Civici de Módena, Italia[11], así como un ejemplar sumamente complejo en el Museo de Auch, cerca de Toulouse en Francia, que posiblemente formaba parte integral de una cesta de instrumentos textiles[12] **(figura 4-22)**.

Como parte vital de la biografía de los objetos, estos instrumentos tienen mucho que decirnos, e inclusive podrían ayudarnos a reconstituir los textiles que se planificaban a partir de sus instrucciones. En el caso de los ejemplares del Museo Británico, procedimos a ilustrar el tipo de prenda que se puede modelar con la *musa waraña* de la **figura 4-23**, cuyo resultado genera la manta de la **figura 4-24.**

Asimismo, la *musa waraña* en un atado de instrumentos ilustrada en la **figura 4-25** genera la manta con un patrón de listas estrechas de la **figura 4-26.**

MÁS ALLÁ DEL TEXTIL PERCIBIDO COMO "TEXTO"

Para ir más allá de la idea que los textiles acabados constituyen una especie de "texto" para ser "leído", en el presente capítulo hemos ampliado nuestro análisis a fin de percibir los textiles no sólo como artefactos terminados, sino también como objetos compuestos y complejos en un estado de construcción dinámica, y luego en descomposición y decadencia, o posible reutilización. Como parte de tales procesos más amplios de construcción dinámica en el pasado, planteamos que los textiles eran dispositivos vitales en los ciclos productivos y tributarios manejados desde el Estado, en que los procesos de la producción textil eran cuidadosamente controlados, planificados y documentados. Argüimos que un aspecto de este proceso de documentación se materializó por medio de los instrumentos estrechamente asociados con el dominio textil, por ejemplo las llamadas *warañas*. En este sentido, percibimos los textiles conjuntamente con los *khipus* como parte de un conjunto más amplio de instrumentos que conciernen a la documentación de esferas particulares de actividad, como las fases de producción del dominio textil. Los nuevos hallazgos en Caral (Perú) con 4.000 años de antigüedad, examinados por Ruth Shady (Mann 2005), así como los de Cerrillos examinados por Jeffrey Splitstoser (2009, 2012 y en prensa), sugieren que los orígenes de los *khipus* con rasgos similares a las *musa warañas* derivan de la planificación del dominio textil.

Un aspecto clave de esta reconsideración es la manera práctica en que las propiedades formales de los instrumentos que se usaban para documentar los procesos textiles se articulaban con las propiedades formales del esquema cultural al cual se aplicaban. La evidencia etnográfica presentada aquí sugiere cómo las propiedades formales de las *warañas*, en tanto dispositivos históricos para documentar la producción textil (en la organización y codificación de color, la codificación del conteo de los hilos de urdimbre en los bloques de diseño de prendas determinadas), se intercalaban con los referentes en el dominio cultural (en las equivalencias de color en fibra cruda y teñida, en las relaciones entre color y relaciones de clase y grupos de edad, relaciones entre tonalidad y altura).

La impresión que da este sistema anterior de organización es de control, jerarquía y especializaciones al servicio de esta jerarquía. Como corolario, una serie de restricciones prohibía a las poblaciones

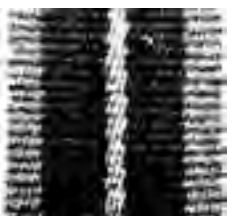
de comunarios acceder a los teñidos de color, al uso del color y al uso de diseños figurativos. Esto sugiere que la práctica del textil se ha vuelto "democrática" sólo en los últimos 50 años, con el acceso universal a los teñidos, al uso de color, de los diseños y la figuración.

En parte, estos cambios de un sistema de élite a otro más democrático se dieron de forma interna, mediante la experiencia práctica acumulada de diseminar conocimientos técnicos gradualmente en un nivel común en vez de en manos especializados. Otros cambios ocurrieron como parte de tendencias tecnológicas globales, con la introducción de tintes artificiales provenientes de Europa en el siglo XIX (y su abaratamiento en el siglo XX), que minaron el sistema previo de élites y de especialistas anteriormente encargados de los tintes y el teñido. Paralelamente, los costosos y exclusivos colores teñidos con índigo y cochinilla cedieron a las nuevas gamas fijas de colores que conocemos hoy, en que los rojos, amarillos y azules están ya disponibles para todos, sin importar su clase o edad. Finalmente en las últimas dos generaciones, la introducción de la lana acrílica de México ha relegado a la memoria social el uso de los tintes naturales, inclusive la necesidad de tener conocimiento del arte del teñido a un nivel de la comunidad. Mientras tanto, los sistemas anteriores de intercambio de fibra cruda por hilo teñido, y productos alimenticios por conocimiento en el diseño textil se han visto debilitados de modo irreversible. Hasta los rebaños de camélidos son ya escasos, debido a que sus usos para fabricar fibra hilada han disminuido ininterrumpidamente a lo largo de décadas.

Sólo unos cuantos proyectos de las ONG, inspirados por contrarrestar el daño que han causado los tintes industriales, se han introducido en la región para recuperar los tintes naturales del pasado. Sin embargo, esta tendencia *novoandina* ya toma lo pálido por lo bello. Y lo que no es menos interesante, la mayor parte de estos esfuerzos dan por sentado que el conocimiento en el textil es una práctica comunal ampliamente diseminada.

Esta situación cuestiona la tendencia reciente, quizá desde los 1970 adelante, en el léxico de los coleccionistas de textiles y otros expertos en la región, de hablar de tejidos "aymaras" o "quechuas", como si fueran parte de tradiciones generalizadas que practican todos. Esta tendencia surge como parte de una jerga antropológica, combinada con un sesgo izquierdista de la época hacia las comunidades rurales andinas, en la búsqueda de valores comunitarios perdidos tras la caída del comunismo en otras partes del mundo. De la evidencia presentada aquí, esta tendencia reciente, en que se perciben los textiles como parte de la "práctica comunal", es un producto de la modernidad, igual que los tintes anilinas y lanas acrílicas que se busca reemplazar.

CAPÍTULO 5
La *k'isa* intrusa: pugnas bolivianas sobre el color y sus significados sociales



El presente capítulo explora los nexos entre las técnicas prácticas, las ideas filosóficas y las culturas, basándose en las ideas sobre el color en relación con los textiles andinos. Las relaciones entre materiales, técnicas y teorías del color en los Andes han tenido un impacto considerable en las prácticas regionales en distintos dominios.

Heather Lechtman es desde hace largo tiempo pionera en el estudio de la relación entre el color y la técnica, con referencia a la metalurgia prehispánica (Lechtman 1993: 252, 263-8). Esta autora plantea que las técnicas sofisticadas de la metalurgia andina (plateado por reemplazo electroquímico, dorado por agotamiento, procesos de aleación) fueron desarrolladas para mejorar los colores de los metales preciosos (sobre todo el oro y la plata) en la superficie de los objetos, y así hacer parecer que todo el objeto era de ese mismo material. Lechtman (1993: 269) también arguye que las ideas sobre el color en los Andes concernían a las transformaciones de los materiales de una condición a otra. Es importante tomar en cuenta que, según Lechtman, estas técnicas prácticas en la metalurgia eran simplemente un desarrollo de las ya establecidas en la tinción de los textiles (Lechtman 1984). Esto implica que en ambos dominios productivos, metalurgia y textil, el color se considera tanto una idea como la manifestación material de procesos tecnológicos particulares (producir color). En este sentido, como demuestra Lowengard (2006) en un contexto europeo, el tema del color también tiene una existencia independiente de los objetos. Es precisamente esta naturaleza dual del color lo que exploramos aquí.

También examinamos otra implicación de los argumentos de Lechtman, en el sentido de que las ideas sobre el color son dinámicas. En tal caso, entonces las ideas sobre el color han desempeñado diversos papeles en la historia del pensamiento de la región en distintas coyunturas (precolonial, colonial, republicana). Siracusano (2011) sostiene que en el período precolonial, las ideas sobre el color estaban estrechamente vinculadas a las prácticas rituales, en coincidencia con el punto de vista de Lechtman sobre la relación entre el color y la transformación de la materia. Siracusano menciona también los tipos de conflicto que surgieron en la Colonia temprana, cuando se cuestionaron las ideas andinas en torno al color. Esto ocurrió con la introducción de nuevas técnicas, prácticas y teorías europeas que debilitaban las prácticas religiosas de la región, con sus alusiones al color y a la transformación. En el curso de la Colonia, las teorías sobre el color en los



Andes se adaptaron en sintonía con otros desarrollos en torno a la producción del color, tanto en el textil como en la pintura y la cerámica (Siracusano 2005). Al mismo tiempo, las ideas culturales del color se modificaron con la difusión de ideas que trascendían los límites geográficos y políticos habituales, como parte del conjunto de reflexiones culturales que acompañaban el intercambio y el comercio de los artefactos (textiles y otros).

Hace años, Lechtman invitó a los especialistas en textiles andinos a explorar, en paralelo con sus investigaciones en la metalurgia, las relaciones entre los significados sociales del color y los procesos de producción del color a través del tiempo. Hasta la fecha, son pocos los estudios que han explorado este tema complejo, o lo han hecho muy someramente. Existe ahora un corpus de literatura arqueológica que explora la cuestión del acceso a los tintes y la aplicación del color a los textiles prehispánicos. En algunos casos, estos estudios examinan los significados sociales de los patrones de color, y el uso del color en general en las culturas prehispánicas, además del impacto social de determinados colores[1]. Algunos estudios históricos examinan el impacto de las ideas europeas sobre el color en las prácticas culturales andinas durante la Colonia[2], en tanto que otros estudian el impacto de las prácticas andinas del tintóreo en un contexto global emergente, sobre todo el uso de la cochinilla[3]. Para el período moderno, varios estudios etnográficos exploran el uso y el significado del color en los Andes en relación con los textiles[4]. Y aun otros examinan más específicamente el uso de los tintes en asociación con la producción textil[5]. Pero pocos estudios han logrado conjuncionar las ideas sobre el color con la producción del color, el tema que nos interesa aquí.

Otro factor que impide un análisis más detallado de las relaciones entre el color y las técnicas productivas ha sido el hecho de que en la región se da por supuesto que las poblaciones indígenas viven en un estado de aislamiento respecto de estas tendencias globales. Sostenemos en cambio que el conjunto de evidencias demuestra que la región andina ha sido integrada en redes globales de comercio durante siglos, especialmente en cuanto a la producción y distribución de textiles. También proponemos que la actual tendencia de ignorar las influencias mayores que habrían estimulado las técnicas productivas es aun otro aspecto de "lo andino" (según Starn 1992), en el sentido de la tendencia de la antropología de los años sesenta y setenta a esencializar y localizar las prácticas andinas frente a las prácticas llamadas "occidentales", tendencia que actualmente goza de un respaldo oficialista. El problema es que la aplicación de "lo andino" a ideas contemporáneas sobre el color también nos lleva a situaciones paradójicas en las que se confunde el origen de nuevas tendencias con un fenómeno regional. En particular, los actuales intentos políticos de integrar estas influencias externas con una postura de reinventar la tradición tienden a disfrazar las posibles consecuencias negativas de esta integración más amplia de poblaciones regionales en circuitos económicos globales, a la vez que pasan por alto las contribuciones reales y prácticas de estas mismas poblaciones regionales a los desarrollos tecnológicos en general.

Para ilustrar este fenómeno, tomamos como estudios de caso el impacto social de la *k'isa*, término aymara para designar una manera de organizar la composición del color. En el Altiplano de la actual Bolivia se da por sentada la presencia generalizada de la *k'isa*. Hace algunas décadas, la *k'isa* era más conocida, en los textiles tradicionales de la región lacustre

del lago Titicaca, como un patrón de coloración, caracterizado por llamativas degradaciones de color. En aquellos años, esta degradación de color se aplicaba a un conteo por impar (al menos tres) de listas textiles en una sola dirección (de oscuro a claro, o de claro a oscuro), o bien una gradación simétrica de color en torno a una lista central, como su punto más claro u oscuro. Dirigimos nuestro interés muy especialmente a la cuestión de comprender cómo, cuándo y por qué la *k'isa* ha penetrado en el *ayllu* de Qaqachaka (en el sur del departamento de Oruro), que conocemos mejor, teniendo en cuenta que no formaba parte de su repertorio arqueológico u histórico.

En los últimos tres decenios, el uso de la *k'isa* ha llegado a instalarse en una gama mucho mayor de otros soportes (vestimenta folklórica, pintura, diseño, arquitectura, cerámica), y su uso se ha expandido desde las listas en el textil a un efecto general de degradado sobre un objeto determinado. Esta difusión amplia de la *k'isa* también ha influido en cierta expresión visual y política de percibir y actuar en el mundo. Esta expresión política-visual es anti-globalizadora y proecologista, y sobre todo proindígena, fundamentada en el entendido de que son las propias poblaciones indígenas, con su postura política antiglobalización, quienes pueden salvar al planeta de la crisis ecológica que lo aqueja actualmente.

Pero, a pesar del gran impacto político-visual y de significación de la *k'isa* en toda la región andina, poco se ha explorado sobre los orígenes de este fenómeno. Y tampoco se ha comparado este fenómeno predominantemente visual con tendencias similares en otras partes del mundo. Surgen las siguientes preguntas: ¿la *k'isa* es un fenómeno visual netamente regional, que surge de las tradiciones andinas del pasado?, ¿se puede rastrear las etapas del desarrollo de la expresión de la *k'isa* como parte de esta larga tradición andina, con sus raíces en la antigüedad de las civilizaciones de la región?, ¿o quizá el desarrollo de la *k'isa* sea algo más contestatario, lo que explicaría su nexo con las fuerzas antiglobalizadoras?

En el presente capítulo exploramos estas cuestiones, rastreando los orígenes de la *k'isa* a partir de los trabajos clásicos sobre el tema, con un abordaje más teórico que práctico, y luego en base a otras fuentes más ligadas a la producción práctica del textil. Finalmente reexaminamos los debates acerca de la presencia ubicua de la *k'isa* en el contexto de las influencias globales sobre sus orígenes.

EL CAMPO SEMÁNTICO DE *K'ISA*

K'isa es una palabra aymara relativamente antigua, como lo evidencian las entradas en los vocabularios coloniales, pero en su significado más limitado como algo dulce y blando. Por ejemplo, en el *Vocabulario de la lengua aymara* de Ludovico Bertonio, se da como definición de *k'isa* (o *kisa*) las raíces andinas de *apilla* (u oca), "passadas al sol" y convertidas ya en su forma mucho más dulce, el *qawi* (Bertonio 1984 [1612]: II, 302). Otra entrada relacionada es la de *k'isanchata*: "palabras dulces, regaladas" (*op. cit.*, II: 302-3) que recurre al mismo significado de algo dulce.

En el uso cotidiano del Altiplano boliviano de hoy, *k'isa* tiene esta misma gama de significados. Pero lo que se enfatiza más que la dulzura de los duraznos y otras frutas "passadas al sol" es su estado arrugado. Como la papa arrugada y en vías de perder su color, se refiere a algo en proceso de pasar su madurez, en que solamente lo dulce queda.

No obstante, los estudiosos contemporáneos han querido resaltar el nexo entre *k'isa* y la dulzura. La antropóloga chilena Verónica Cereceda cita en este contexto el nexo entre *k'isa* y el término quechua *muxsa*, lo que hace "chasquear los labios", por ejemplo con referencia a las frutas desecadas y dulces como el durazno, el "orejón" que se usa para preparar refrescos tradicionales (Cereceda 1987: 203-211). En su consideración de este nexo cercano entre *k'isa* y *muxsa*, Cereceda sugiere que el significado profundo de *k'isa* describe el estado pasivo que resulta de la ingestión de esta dulzura extrema, como si fuera por golpes, que es otro significado de los derivados de *muxsa*, además de la transformación de la enemistad o enojo en reconciliación

(Cereceda *ibíd.*). Para Cereceda, el uso de *k'isa* alude entonces a una forma de mediar entre extremos.

El interés de los etnólogos en el diseño textil de la *k'isa* y sus significados culturales surgió en gran medida promovido por la lectura del ensayo seminal de Cereceda "*Semiologie des tissus andins*" (1978: 1020), que describe este patrón de coloración en relación con los textiles de Isluga, una comunidad aymarahablante de la sierra de Chile, fronteriza con Bolivia, donde ella trabajó en los años setenta. Para Cereceda, el significado de *k'isa* en el textil está relacionado con su significado cotidiano de una fruta (durazno, higo, pera) desecada al sol y, como resultado, es dulce y suave, en el sentido de que esta suavidad describe la configuración formal de degradaciones o cambios graduales en los tonos del color del textil[6]. Asimismo, para Cereceda, ese es precisamente el efecto que la *k'isa* produce en el textil, al "suavizar" el contraste visual entre un negro y un blanco o entre un café oscuro y un gris muy claro. Las *k'isas* pueden combinarse entre sí, pero siempre podrán seguir siendo identificables: por ejemplo una *k'isa* verde combinada con una *k'isa* rosada.

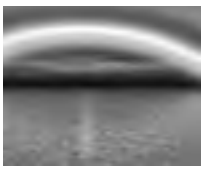


Fig. 5-1. *K'isas* en el diseño de un poncho de Tarabuco, en el Museo de las Américas, San Juan, Puerto Rico.

Fuente: wikipedia/ commons.

Para Cereceda, otro significado de las *k'isas* en la comunidad de Isluga proviene de los colores del arco iris, por cuanto la *k'isa* evoca sus colores vivos. No obstante, la continuidad de los colores en el arco iris es también considerada peligrosa por las tejedoras de esa región, y por tanto habría que tratarla con mucho respeto. Por esta razón, la combinación de colores *k'isa* en los textiles de Isluga nunca imita directamente los colores del arco iris. Sin embargo, otras comunidades de tejedoras, que también reconocen en el arco iris la fuente de la *k'isa*, no muestran el mismo temor en su uso. En el mismo ensayo, Cereceda apunta que los *axsu*s (o sobrefaldas) femeninas y los ponchos masculinos de la región de Tarabuco, cerca de Sucre, Bolivia, ya presentaban en los años setenta esta configuración característica de color en sus diseños, y aunque esta configuración de color se denomina allí directamente *k'uychi*: "arco iris", su uso no es objeto del mismo temor que inspira en Isluga. **Véase la figura 5-1.**

En un comentario sobre la historia de este fenómeno, Cereceda menciona que los *axsus* de Tarabuco de principios del siglo XX no tenían este patrón de diseño, lo que implica que este fenómeno se remonta a apenas una década atrás, es decir a los años sesenta o setenta. Según esta autora, cuando las tejedoras tarabuqueñas introducían las degradaciones de *k'uychi*, lo hacía con timidez, en los espacios entre una área figurativa y otra del textil. Si bien estas gradaciones se conocían con el término quechua *guisasqa*, Cereceda reconoce aquí un origen aymara, al sugerir que esta denominación proviene de *k'isa* (Cereceda *et al.* 1993: 27), aunque es igualmente posible su procedencia del castellano "guisar": cocer juntos:



> En los *aqsus* tarabuco de principios de siglo, los diseños no llevaban degradaciones y cuando empiezan a incorporarlas, lo hacen, tímidamente, entre espacio dibujado y espacio dibujado (con la misma intención de mediación que vimos en las bolsas), y es sólo hace unos quince años o veinte que las degradaciones empiezan a caer sobre los dibujos. Cuando esto sucede estas degradaciones entre las tejedoras tarabuco, que hablan quechua, son llamadas "guisas" y el espacio cubierto por ellas, "guisado". Hay que reconocer aquí el origen aymara ya que es evidente que esta denominación proviene de *k'isa*...

Una década más tarde, la antropóloga escocesa Penelope Dransart pudo definir otros tipos de *k'isa* en Isluga. Dransart identifica la *ch'ulla k'isa* como una degradación "impar" de listas coloreadas en una sola dirección (de oscuro a claro o de claro a oscuro); el *intir k'isa*, que describe una degradación simétrica de color, a ambos lados de una lista central, que puede ser su punto más claro o más oscuro; y el *k'isthapita*, que es una *k'isa* asimétrica compuesta de dos gradaciones cromáticas distintas que confluyen en su punto de luz (Dransart 1988: 45). Cabe anotar que Dransart contrasta esta configuración de colores en la *k'isa* andina con otros sistemas de color. Según ella, los pueblos de la antigüedad clásica y de la Europa medieval expresaban su percepción del color en términos de las materias y no de los colores en sí, lo que le hacía sospechar que quizás algo no estaba del todo correcto en el análisis de Cereceda. Según lo que decía Cereceda, e inclusive según los comentarios que las propias tejedoras de Isluga hicieran a Dransart, ellas solían usar en aquellos años los colores según el espectro solar. Y era precisamente esta descomposición de la luz lo que presentaba una imagen de los colores del arco iris.

Esta asociación sospechosamente moderna entre la teoría newtoniana del color basado en la descomposición de la luz en el espectro solar, y el patrón de color llamado *k'isa*, ha debido darse en un momento relativamente reciente. Las etnografías previas sobre ideas meteorológicas, por ejemplo las de Juvenal Casaverde Rojas (1970) y Gary Urton (1981) en las regiones quechuahablantes de los alrededores del Cusco, mencionan fuentes en que se consideran los siete colores del arco iris (*k'uychi*), pero ellos también reconocen un alto grado de variación regional en este número de colores entre los quechuahablantes de otras regiones. En efecto, Urton presta más atención al nexo entre el arco iris y la serpiente *amaru*, con su salida anual de lugares húmedos con la aparición de las constelaciones nebulosas de la Vía Láctea en el firmamento (Urton 1981: 87-88). En Qaqachaka, durante la década de 1980, encontramos la misma relación entre el arco iris y los lugares húmedos, y una idea análoga, en sentido de que el arco iris persigue a las tejedoras que se acercan demasiado en su trabajo a sus tres colores principales. Pero en aquellos años, nunca se mencionó el patrón de *k'isa* en relación con el arco iris.

La ausencia, en los vocabularios coloniales, de entradas sobre el otro significado de *k'isa* como una degradación de colores también nos hace sospechar que este uso léxico no era del todo tradicional. Evidentemente, en algún momento posterior a la Colonia, se empezó a aplicar la palabra aymara *k'isa* a cierto patrón de coloración en los textiles andinos, que lleva la forma de degradaciones por listas sucesivas de una misma gama de colores, y que va del más oscuro al más claro o viceversa. El reto que nos planteábamos era cómo encuadrar este momento de incorporación lexical de *k'isa*, en tanto término textil, en la historia regional.

K'ISA EN EL CONTEXTO DE LOS CONCEPTOS ANDINOS DE LA BELLEZA

Otras pautas hacia la historia del término *k'isa* subyacen en otro ensayo seminal de Verónica Cereceda sobre la estética andina: "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al *tinku*" (1987), en que se explora nuevamente el tema de la *k'isa* y

sus significados, desde una perspectiva histórica y etnográfica. Este ensayo, publicado en el libro *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (Bouysse-Cassagne *et al.* 1987), tuvo mucho impacto en los estudios andinos de los años ochenta.

El hilo narrativo del ensayo ubica la exploración de la *k'isa* dentro de una historia mayor de la belleza en los Andes, que se inicia con preguntas sobre las diferencias entre las concepciones europeas y andinas acerca de lo bello tras la Conquista. Para centrar su análisis de la belleza a una perspectiva regional, y no eurocéntrica, Cereceda recurre a una serie de estudios de caso del tema en distintos medios. Primero ella examina un mito acerca del Inka Tupaj Yupanki, recogido por Murúa, segundo un dibujo de Guamán Poma de Ayala sobre canto y música, tercero otro mito sobre los inkas recogido por Cobo, que vincula el tema de la belleza con un juego asociado con la suerte y con el término *wayruru*, cuarto un análisis de un juego estacional de una especie de dados, que trae la suerte, quinto un estudio de las semillas consideradas bellas que se llaman *wayruru*, y que también traen la suerte, y finalmente sobre las degradaciones del color en algunos textiles aymaras y quechuas (como en el caso de Tarabuco, **figura 5-2**) y sus influencias en otros conjuntos culturales (mesas rituales, adornos).



Esta última sección de su ensayo se basa en la misma investigación etnográfica que hizo con las tejedoras de Isluga (Chile) en los años setenta. Según estas tejedoras, el detalle más hermoso que podían tejer en aquellos años era la *k'isa*, cuya belleza, para ellas, derivaba de su luz. Cereceda se pone a explorar la morfología de la belleza de la *k'isa*, poniendo sobre el tapete sus matizaciones o degradaciones de color, su brillo, su luminosidad, y la unidad de las degradaciones a partir de su tono central. De esta forma, Cereceda desarrolla en su ensayo una terminología para los distintos tipos de *k'isa*. Según el aparato conceptual de la época (influido por la semiótica de Greimas) Cereceda propone una sintaxis de esta belleza en términos de las degradaciones hacia la luz o hacia la sombra en lo que ella llama "un universo de sentido", y que se expresa en términos de la unión y conjunción de los elementos constituyentes, además del valor estético en juego. Como siempre, la etnografía de Cereceda es impecable, lo que le permite alcanzar su objetivo principal en el ensayo, de desarrollar un lenguaje plástico acerca de la belleza en un contexto andino, con el éxito que ha merecido durante toda una generación.

Es en este sentido en el que nos atrevemos a exponer una pequeña crítica a su ensayo, puesto que en la última sección sobre la *k'isa* hay un error. Este error está ligado con la manera en que Cereceda plantea el nexo entre la función de la *k'isa* y las listas en las bolsas (costales y talegas) que ella había explorado en su ensayo anterior (de 1978). La pervivencia de la morfología estética de estas bolsas, en lo "extrañamente inalterable a través de los siglos" (Cereceda 1987: 196), permite a Cereceda implicar que ha sucedido lo mismo históricamente con las *k'isas*. Para Cereceda, se trata de un lenguaje compartido más amplio de encuentros entre luz y sombra, que se halla también en el término andino *allqa*, que hace referencia a "todo contraste nítido", pero sobre todo en relación con las tonalidades naturales. En tanto que los peinecillos y listas de las bolsas andinas unen los extremos de este contraste nítido, Cereceda concluye que las posibilidades de la *k'isa* van un paso más allá. Según Cereceda, la *k'isa* articula no sólo los extremos de los contrastes del color en las piezas textiles, sino además los extremos opuestos del lenguaje de formas más abstractas y formas más figurativas, e incluso entre los límites de la tela y el mundo que la trasciende, en lo que esta autora denomina una "mediación de mediaciones" (*op. cit.*: 199). A partir de allí, Cereceda plantea en sus conclusiones que las propiedades mágicas de las *k'isas* les "permitían enlazar dos planos distintos de la realidad, tal como las tenían la flor, la esposa del Inka, las semillas del *wayruru*…" (*op. cit.*: 203).

De esta manera, el lenguaje plástico y narrativo que Cereceda generaliza en el hilo conductor de su ensayo a distintos dominios (el del textil, el del mito, el de



Fig. 5-2.
***K'isa* en un textil de Tarabuco (Bolivia), de los Valles interandinos centrales de Bolivia, en el estilo Yampara centro.**

Fuente: Colección del Museo Británico, Londres, Reino Unido (registro Am1981,28.59).



Fig. 5-3. Detalle de faja (datada en 1938) con los inicios de la *k'isa*, de la región lacustre de Bolivia.

Fuente: Colección del Museo Británico, Londres, Reino Unido (registro Am1938,0321.7).



Fig. 5-4. Frazada tejida a mano (*chusi*) en los años 1940 por Fermina Moya Mamani, de Compi, en la región lacustre boliviana, con el uso de tintes de anilina.

Fuente: Fotos por Denise Y. Arnold, de la Colección del ILCA.



Fig. 5-5. Patrones textiles regionales de color en el pasado lejano.

Arriba: Detalle de una faja-bolsa del interior de Arica (Azapa 6), del estilo Tradición Tierras altas-Tiwanaku, del período Medio (400-900 d.C.).

Fuente: Colección del Museo Arqueológico y Antropológico de San Miguel de Azapa, Arica, Chile (registro AZ-6 T-4 Nº 12026).

Abajo: Detalle de una banda (con urdimbre transpuesta) de una bolsa-chuspa del interior de Arica, del estilo Tradición Tierras altas-Tiwanaku provincial, del Intermedio Tardío (900-1420 d.C.).

Fuente: Colección del Museo Arqueológico y Antropológico de San Miguel de Azapa, Arica, Chile (registro MASMA 30396 171 emb.).



la cultura material), la lleva a ubicar la *k'isa* dentro de otros fenómenos de diseño y significados regionales que han permanecido "extrañamente inalterables a través de los siglos". A nuestro modo de ver, este planteamiento es incorrecto. Sospechamos que el hecho de no encontrar evidencias arqueológicas ni históricas de las *k'isas* ha incitado a Cereceda a recurrir a estos dispositivos narrativos alternativos acerca de sus posibles nexos con los diseños de los costales o las semillas llamadas *wayruru*, precisamente para asegurar que el significado de la *k'isa* se lea en este contexto histórico-arqueológico más amplio. En los hechos, como ya lo hemos demostrado, Cereceda ya sabía que la *k'isa* era un fenómeno más reciente.

Planteamos además que el impacto del ensayo de Cereceda, así como el de este supuesto nexo entre la *k'isa* y las tradiciones textiles andinas de larga data, fue posible en los años ochenta, siendo esto un período de intensa producción de este tipo de estudios, en que se llegó a construir intelectualmente los fundamentos de la identidad aymara. Por ejemplo, el libro *La identidad aymara* (1987), de Bouysse-Cassagne, construyó esa identidad sobre la base de cierto sesgo hacia una lectura de la revisita del virrey Toledo del siglo XVI (igualmente equivocada según Carmen Beatriz Loza 2009), en que se suponía la larga existencia del pueblo aymarahablante como grupo étnico diferenciado para los propósitos fiscales de esa época. En los hechos, la construcción política de este pueblo, al igual que la de la *k'isa*, es un fenómeno mucho más reciente[7].

SIGNIFICADOS ALTERNATIVOS DE *K'ISA*

Entonces, ¿cuáles serían los orígenes más "auténticos" de estas degradaciones de color que llaman *k'isa*?

LOS ORÍGENES ALTERNATIVOS DE LA *K'ISA*

Para contestar a esta pregunta, primero exploramos el proceso de diseminación de la *k'isa*, según la evidencia disponible, esta vez ligada a la práctica de la producción textil. En nuestro examen de los textiles andinos en las colecciones de museos en América Latina y Europa, no hemos hallado ninguna evidencia del uso de la *k'isa*, en sentido de una degradación de color, ni en los ejemplos arqueológicos ni históricos. En los hechos, el ejemplo más temprano que encontramos de la *k'isa* data del año 1938, en una faja tejida a mano de la región lacustre, custodiada en la colección del Museo Británico **(figura 5-3).**

Es muy común hasta ahora encontrar fajas con este patrón de organización del color en toda la región lacustre del lago Titicaca, al menos en el lado boliviano, lo que nos hace sospechar que la principal difusión de la *k'isa* en los diseños textiles de las primeras décadas del siglo XX tuvo sus orígenes en aquella región. Según los comentarios de las tejedoras actuales de esta región, los patrones de luz y sombra que se expresan en las *k'isas* están ligados con el juego de luces y sombras que se percibe en la superficie del agua del lago. En este contexto, llama la atención el hecho de que el propio lago Titicaca fue el lugar de origen de la humanidad, según los mitos de los inkas y de los propios aymaras, y sin duda se ha experimentado con este efecto de la superficie acuática en los textiles de la región lacustre durante siglos. No obstante, si bien este nexo entre el patrón de *k'isa* y el reflejo de la luz sobre el agua inspira a las tejedoras en sus composiciones, no hay evidencia de que lo comparasen con el arco iris, ni tampoco con el espectro de la luz solar.

A partir de los años treinta, esta nueva moda en color da origen a las tendencias de incorporar en los textiles de esa región áreas amplias de franjas o listas, todas *k'isa*das, por ejemplo en las frazadas características de la provincia Omasuyos de hace una generación, en que se aprovechaba la introducción de los entonces novedosos tintes de anilina (de nitrobenzeno en vez de índigo) para lograr esta degradación precisa de los colores, tanto claros como oscuros, en *k'isas* **(figura 5-4)**.

Los patrones textiles anteriores a estas fechas son muy distintos, como se puede apreciar en los ejemplos arqueológicos **(figura 5-5)**.

Evidentemente la difusión territorial generalizada de la *k'isa* como patrón de color textil fue impulsada por las propias poblaciones aymaras de la región lacustre que migraron a la ciudad de La Paz en el decenio de 1940, en los albores del movimiento indígena incipiente y poco antes de la primera revolución boliviana (1952). Además, nos parece posible que estas mismas poblaciones incorporasen, en los años sesenta, las *k'isas* de la región lacustre en una nueva ola de producción industrial de tela en los telares mecánicos que estos mismos migrantes promocionaron en las zonas aymaras de la periferia de La Paz (Munaypata, Collasuyo, Alto Ch'ijini, etc.). Este tipo de telar fue introducido en la región lacustre desde los años treinta, e incluso se los usaba en la famosa escuela-*ayllu* de Warisata[8]. Véase la **figura 5-6.**

Se supone que toda una generación de inmigrantes llegados a la ciudad de La Paz desde las áreas rurales optó por aprovechar la introducción reciente de estos telares mecánicos para producir una tela reconocible como parte de la identidad aymara. Además, en la práctica, probablemente fuera más fácil producir listas *k'isa*das en estas telas semiindustriales que las figuras detalladas de faz de urdimbre; habría que esperar hasta el decenio siguiente para la producción de las figuras textiles en telares mecánicos **(figura 5-7)**.

En este escenario, la configuración *k'isada* del color iba relacionándose conceptualmente con la capacidad productiva y el poder económico emergente de las poblaciones migrantes aymarahablantes en La Paz. Este poder se centraba en el uso de las nuevas tecnologías textiles para producir telas semiindustriales en gran escala, con lana preparada específicamente para este propósito, y con procedimientos modernos que ellos manejaban. No se conoce con precisión el grado de influencia de los propios artesanos en la diseminación del término *k'isa*, como parte de su nuevo discurso. Pero, según algunos comentarios, el término *k'isa* era un pregón (*k'isa, k'isa, k'isa k'isa*…) dirigido por estos empresarios aymaras a la compra de los excedentes de los primeros intentos de producir lana en cantidad, en que los colores pálidos al final de la tira del tintóreo les recordaban la palidez de las frutas desecadas ya pasadas su madurez.

Con el surgimiento del katarismo como un movimiento político aymara en los años setenta, y la difusión de sus ideas a través de las radioemisoras aymaras de la época, es probable que este poder del imaginario se difundiera hacia las áreas rurales de todo el Altiplano, como una forma de modernismo aymara representada por la imagen de la *k'isa*. Con el involucramiento de los intelectuales de la clase media en estos movimientos indígenas, mediante la lectura de textos como los que Bouysse-Cassagne o Cereceda publicaron por entonces, este nexo entre *k'isa* y su expresión político-visual pudo diseminarse aún más.

En el contexto de estas tendencias visual-políticas masivas, ligadas con los centros urbanos de identidad aymara, sobre todo La Paz, se constata en las décadas posteriores una expansión masiva reflejada nuevamente hacia las áreas rurales. Los pobladores rurales que visitaban la ciudad han debido quedar impresionados por el vigor de este fenómeno visual, e impulsaron inmediatamente la introducción de las degradaciones de la *k'isa* en la producción familiar de los textiles rurales, en regiones cada vez más alejadas de la ciudad de La Paz. Con este impulso, la influencia de la *k'isa* debió abarcar en la década de 1970 las áreas serranas cercanas a Puno en el Perú, así como Cariquima, Colchane y por supuesto la región chilena de Isluga, cuando Cereceda estaba por allá, y en la década de 1980 se extendió gradualmente a Jujuy y Salta en Argentina.

Según este patrón de diseminación, calculamos que los diseños de listas con configuración de *k'isas* habrían llegado al pueblo orureño de Challapata, y a sus áreas rurales (incluyendo los *ayllus* de Qaqachaka, Condo y K'ultha), al inicio de los años ochenta, sobre todo con la influencia de los comerciantes del textil que iban a La Paz, y que percibían el poder de este imaginario e insistían a sus esposas para que lo tejieran. Así, en el pueblo de Qaqachaka, se comenzó a introducir *k'isas*

Fig. 5-6.
Telar mecánico en un taller de El Alto de La Paz.

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.





Fig. 5-7. Detalles de telas industriales con *k'isas* en listas (arriba) y luego con figuras (abajo), producidas en la ciudad de La Paz.

Fuente: Fotos por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.





Fig. 5-8. Incuña con *k'isas* integradas en la estética regional de tintes naturales (Livichuco, años 1990), con detalle de la *k'isa* abajo.

Fuente: Fotos por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.



Fig. 5-9. El uso de la *k'isa* en la fiesta aymara (condeños en Qaqachaka para Carnavales 2012) con detalle de la *k'isa* abajo.

Fuente: Fotos por Elvira Espejo.



en la gama de colores local. En el caso del proyecto textil APSU (Artesanías para Seguir Unidas) en Livichuco (parte del *ayllu* Qaqachaka), la aparición de la *k'isa* fue impulsada por sus líderes que iban a los centros urbanos en busca de proyectos e ideas. Con la crisis económica de los años ochenta, las tejedoras ya no tenían efectivo para comprar tintes sintéticos en polvo para teñir su fibra natural. Tampoco podían comprar las nuevas lanas acrílicas producidas con procedimientos de la industria bioquímica e importadas desde México que se vendían en los centros urbanos. Ante estas dificultades, ellas decidieron rescatar los teñidos que podían obtener a partir de los recursos naturales locales, que estaban bajo su control y eran menos costosos (Arnold 2008, Arnold y Espejo 2010).

En este contexto, las tejedoras de la organización APSU no asocian la *k'isa* con la descomposición de la luz solar ni con el arco iris; más bien, la degradación de colores de la *k'isa* llegó a enmarcarse en una teoría local del color basada en los materiales para los tintes y los propios procesos de teñido. Paulatinamente, se llegó a establecer una estética regional de colores naturales que interesaba a los consumidores extranjeros que percibían la industria bioquímica convencional como contaminante y agresiva con el medio ambiente. En este caso, las tejedoras de Livichuco se apropiaron de las *k'isas* que provenían de La Paz, pero adaptaron su degradación de colores, rechazando las gamas de colores fuertes asociados con el arco iris en favor de una gama de colores naturales, según lo establecido en su proyecto de rescate de teñidos naturales **(figura 5-8)**.

Inicialmente, las tejedoras de Qaqachaka no usaban el término *k'isa* para los nuevos patrones de color en degradaciones, simplemente transfiriendo su léxico tradicional para designar "montones" de productos a los nuevos "montones" de colores (*tawqa kulura*). También es posible que el término *kisa* (sin glotalización) hubiera sido tomado como préstamo del español "guiso", por la mezcla de ingredientes. Asimismo, las tejedoras de la región de Sacaca introdujeron los patrones de degradeo en sus textiles, pero nunca adoptaron el término *k'isa*, y preferían hablar más bien de colores "paceños".

SIGNIFICADOS POLÍTICOS DE LA *K'ISA* EN LA ESFERA PÚBLICA AYMARA

Durante estas mismas décadas, una de las principales fuentes de diseminación de los diseños de *k'isa* fue la fiesta aymara, sobre todo el *performance* del Gran Poder en la ciudad de La Paz, que se celebra cada año en una fecha próxima a la fiesta del Corpus Christi, pero también para el Carnaval de Oruro. En el Gran Poder, la *k'isa* es un elemento vital de los atuendos y adornos de la vestimenta folklórica, sobre todo en los ponchos y aguayos de los danzantes de la región lacustre. En vísperas del Gran Poder se acude masivamente a los talleres de confección de estos atuendos en los barrios de La Paz para fletarlos (a costos exagerados), o a sus equivalentes en Oruro para fletar los atuendos antes de Carnavales (cada febrero o marzo) **(figura 5-9)**.

Durante los años setenta, el significado político de la *k'isa* recibió un impulso adicional en Bolivia con los estudios del dirigente político katarista *Q'ara* (Germán) Choquehuanca, sobre los orígenes y significados de la *wiphala*, y su reconstitución en 1979 como símbolo de la unidad aymara (Choquehuanca 1982). Esta bandera, compuesta de bloques de siete colores dispuestos en diagonal, organizada a modo *k'isa*do, era asociada por Choquehuanca con el Tawantinsuyu, aunque sus orígenes más remotos se remontaban a Tiwanaku. Para Choquehuanca, los colores de esta bandera expresaba la unión del arco iris femenino (*kurmi* en aymara) en el plano horizontal con el arco iris masculino en el plano vertical, cuyo cruce resultaba en los 49 cuadrados de colores. En aquellos años, este tipo de reivindicación provocó la ira de la historiadora peruana María Rostworowski, quien afirmaba que en el Tawantinsuyu nunca hubo una bandera oficial:

> Le doy mi vida, los Incas no
> tuvieron esa bandera. Esa bandera

> no existió, ningún cronista hace
> referencia a ella… Separemos
> de un lado las cosas verídicas,
> serias y reales, de las tonterías.
> Es momento de hacer un deslinde
> y rectificar porque está tomando
> cuerpo una cosa que no es histórica.
> Y la historia hay que defenderla
> (Terra Peru 2010).

Pero Rostworowski estaba nadando contra la corriente. En 1973, la radioemisora peruana Tahuantinsuyo introdujo la *wiphala* para conmemorar su 25 aniversario, y en 1978, el alcalde del Cusco declaraba la *wiphala* como emblema de aquella ciudad. La variante de la *wiphala* construida por Choquehuanca como emblema de la unidad aymara fue reconocida finalmente como símbolo del Estado boliviano en 2008, en la nueva Constitución Política del Estado refrendada y promulgada durante el Gobierno de Evo Morales.

En el año 2011, la influencia folklórica del patrón de coloración de la *k'isa* se ha difundido aún más, gracias a su adopción como marca característica del artista boliviano Roberto Aguilar Aguilar, más conocido como "Mamani Mamani", que ha sido invitado para diseñar el programa masivo de publicidad en papel y tinta para la fiesta del Gran Poder en La Paz. En las últimas décadas, el uso exitoso que Mamani Mamani ha hecho de la *k'isa* en su obra ha influido sobre toda una generación de artistas, quienes buscan expresar visualmente su compromiso político con el indigenismo, y de paso la pervivencia del poder visual de la *k'isa* en el pueblo aymara, mediante sus imágenes del sitio arqueológico de Tiwanaku, asociada en el discurso popular con los orígenes de los aymara. Véanse las **figuras 5-10** y **5-11**.

Desde el año 2000, el uso de la *k'isa* en cualquier medio (arquitectura, pintura, indumentaria, azulejos de cerámica para el cuarto de baño, botellas de vino, etc.) se diseminaría a tal punto que actuará como un código visual impactante para expresar esta pertenencia política en favor del indigenismo y, más allá de ello, a las luchas antiglobalización y ecologistas en toda la región andina, desde el Ecuador en el Norte, pasando por Perú y Bolivia, hasta la Argentina y Chile en el Sur. El uso de la *k'isa* expresa inclusive solidaridad con los movimientos *gays*, y las bufandas con un patrón parecido, basado en los colores del arco iris, son un símbolo ecologista a nivel mundial.

Con el arribo del aymara Evo Morales a la Presidencia de Bolivia, a fines del año 2005, la *k'isa* ha podido influir también en la indumentaria oficial de los ministerios y una serie de vestimentas estatales incluyendo la bandera indígena o *wiphala*. Esta influencia abarca el uso de la *k'isa* en los atuendos de los sacerdotes que oficiaron el culto en la ceremonia de la toma de posesión del presidente Morales, que se llevó a cabo en el sitio de Tiwanaku, y posteriormente, en la celebración anual del Año Nuevo aymara en el mismo sitio de Tiwanaku. Aquí, las prendas neotiwanakotas (o neo wari) suelen estar decoradas con los degradados de las *k'isas*, intercalados con diseños de la *chakana* o cruz andina, otro símbolo poderoso de esta reinvención de la tradición. Véase la **figura 5-12**.

LA *K'ISA* EN EL CONTEXTO DE LA INDUSTRIALIZACIÓN GLOBAL DE LOS TINTES

Para entender el poder visual de la *k'isa* y su nexo con la política aymara, retomamos el tema del color y sus características en la región andina. Nos centraremos en las inconsistencias entre las ideas en torno a la *k'isa* y su aceptación como parte de la identidad regional, y otras ideas acerca del color que contradicen estos planteamientos, pero que tienen una validez similar, desde la perspectiva de la historia de la región. Se trata de pugnas entre ideas de procedencia externa y de procedencia interna acerca del color en distintas coyunturas.

Primero, llama la atención la carencia de una palabra actual para el color en la terminología del aymara o del quechua, dado que se tiende a aymarizar la voz castellana como *kulura*. Si se examinara con más detenimiento este problema, cabría hacer notar igualmente el uso en los vocabularios coloniales de términos como *sama* para el color, teniendo en cuenta que *sama* se refiere sobre todo al

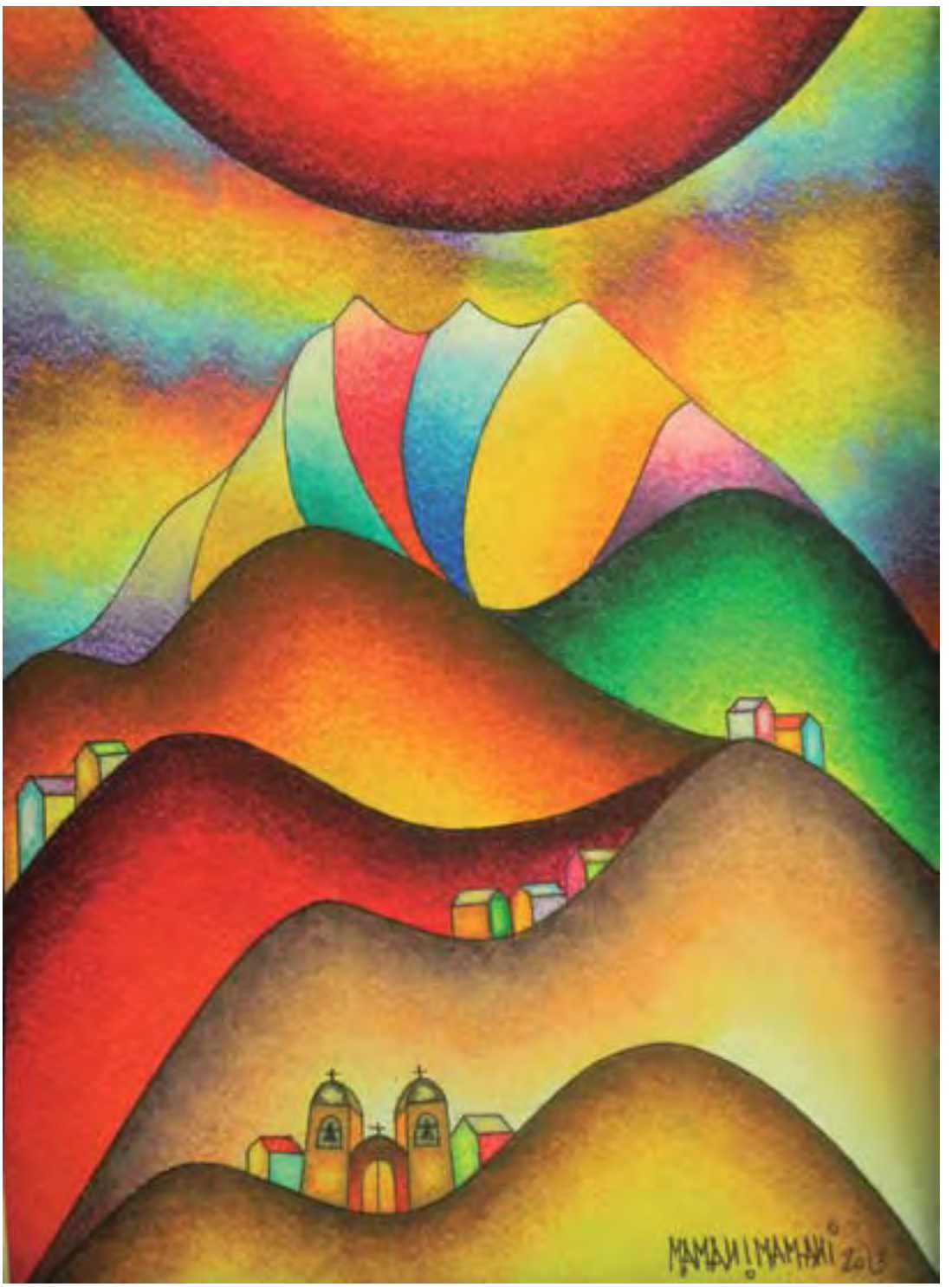


Fig. 5-10. Illimani (2013) por Mamani Mamani (pastel y óleo).

Fuente: Foto cortesía del artista.

Fig. 5-11. El estilo indígena con *k'isa* e imágenes del pasado andino. "*Iki aptaña*" por Aymar Yuthawi (acrílico sintético sobre tela 3.30 x 2.90 cm).

Fuente: Primera Bienal de Arte Indígena, Santiago de Chile, enero de 2006. http://www.collahuasi.cl/images2/recursos_humanos/sala_arte/2010/feb/images/2.jpg http://static.flickr.com/23/93251280_e5a133f665.jpg



Fig. 5-12. Atuendos con *k'isas* de los sacerdotes aymaras, en la ceremonia del Año Nuevo aymara, 2011.

Fuente: *Página Siete*, miércoles 22 de junio de 2011, p. 28. Foto por Wara Vargas.



Fig. 5-13.
El triángulo de los colores primarios y secundarios en los Andes.

Fuente: Figura por las autoras.



"aliento". Lejos del nexo entre la *k'isa* y las nociones científicas populares acerca de la refracción de la luz y su descomposición en sus elementos constituyentes, estamos aquí en el dominio propiamente regional de teorías del color que mencionaba Dransart, en las que se presta más atención a las transformaciones en una materia determinada, influenciada por el "aliento", y las consecuencias en sus cambios en el color. De ahí nuestra desconfianza en las ideas semicientíficas sobre la *k'isa* difundidas por Cereceda.

El influjo de ideas ajenas y su integración como si fueran parte el pensamiento regional es un fenómeno común desde hace siglos. Por ejemplo, es muy frecuente usar el término *sajuna* para el color azul en regiones de habla aymara, desde las orillas del lago Titicaca a la costa de Chile, como si fuera un término propio de esa lengua. Pero en los hechos, la palabra *sajuna* tiene su origen en la producción semiindustrial del color azul de lacmus (sulfato de índigo) en la región de Sajonia (Alemania), por el químico Johann Carl Barth, en el siglo XVIII, para abaratar el alto costo de las otras formas de teñir telas de ese color. Los orígenes de la *k'isa* subyacen al mismo tipo de experimento en la ciencia mundial sobre la naturaleza del color, y sus influencias en la región andina van de la mano de los propios productores aymarahablantes de tintes y textiles, usando los mismos procedimientos productivos, siglos después de los experimentos originales.

Desde un punto de vista científico, las cuestiones de fondo acerca del color no se referían a las transformaciones en el estado de la materia con el aliento, sino a la cantidad de colores que existen en el mundo, y cómo se la podría documentar. Los científicos, a partir del siglo VII, suponían que si la relación entre los materiales para el teñido es tal que la combinación de ciertos colores produce otros colores, entonces debe existir una cantidad mínima de colores a partir de los cuales se generarían todos los demás. Su reto era calcular este número mínimo de colores e identificar cuáles eran estos colores.

Lowengard, en su libro *The Creation of Colour in 18th-Century Europe* (2006), rastrea los esfuerzos de una serie de científicos de todas las épocas —Aristóteles, Bacon, Leonardo da Vinci, Descartes, Newton y otros— para proponer respuestas a estas preguntas, al buscar un sistema único y universal del color. Como explica Lowengard, los intentos de diseñar este sistema único del color se basaban en la forma visual para expresarlo, la cantidad de colores que es preciso incluir, y el medio en el cual se debe presentar esa información.



Lowengard muestra cómo los debates al respecto en Europa alternaron constantemente entre la teoría científica y la práctica de los talleres artesanales de la época. En la práctica de los talleres del teñido dentro de la producción textil, tanto en Europa como en los Andes, se usó un medio líquido para la acción química de los tintes, y se conocía muy bien las dificultades de producir los colores primarios rojo, azul y amarillo, relegando la producción de estos colores a secundarios e incluso a terciarios —en términos del orden de su producción—, a pesar de las teorías científicas vigentes.



Como mencionamos al inicio de este capítulo, los desarrollos en el uso del color en los Andes estuvieron estrechamente ligados durante milenios con la producción textil y la metalurgia, y el medio de transformación del color eran el agua o sustancias químicas disueltas en el agua. En este contexto, en vez de basar el concepto de "color primario" en la producción de los colores rojo, azul y amarillo, como tantas industrias que basan el desarrollo de los pigmentos en un medio oleoso, la producción de tintes dirigidos al textil se centraba en los colores *primarios* violeta, anaranjado y verde (VOG por las iniciales de *violet*, *orange* y *green* en inglés), en tanto que el rojo, el amarillo y el azul (RYB por las iniciales de *red*, *yellow* y *blue* en inglés) aparecen como colores *secundarios* respecto de estos colores primarios. La práctica de tinción en los Andes se encuentra más próxima al modelo sustractivo de RYB que se usa para la pintura y los pigmentos que al modelo aditivo basado en una fuente de luz, pero la percepción de lo que constituye convencionalmente los primarios y secundarios es al revés (Arnold y Espejo 2010: 132). Véase la **figura 5-13**.



Al mismo tiempo, las dificultades de producir en la práctica las combinaciones cromáticas para obtener los colores *secundarios* rojo, azul y amarillo, aseguraba su lugar en los Andes como los colores de prestigio por excelencia. Para producir el rojo, ya sea a partir de la cochinilla (de insectos) o de relbunium (de plantas), se requiere varias inmersiones sucesivas en distintos tintes y el agregado de diversos mordientes y fijadores. Asimismo, la obtención del azul, ya sea a partir del añil o de otras plantas, requiere de varias inmersiones sucesivas y adiciones para asegurar su calidad y permanencia. Por esta razón, son los colores secundarios, en sus tonalidades más intensas y oscuras, de rojo, amarillo y azul, los que se habían asociado con las élites de la región desde tiempos inmemoriales, tal como lo evidencia cualquier examen de los textiles arqueológicos e históricos de la región (Boynter 2006, Arnold y Espejo 2010, 2012b).

En uso gradual de las relaciones contrastantes entre la triada de colores *primarios* (violeta, anaranjado y verde), y la triada de colores *secundarios* (rojo, amarillo y azul), llevó a desarrollos en la gama de contrastes más usada en la textilería andina, sobre la base de los complementarios cromáticos: rojo con verde, amarillo con violeta, y azul con anaranjado. Esta gama de contrastes de color se ve en los textiles andinos arqueológicos e históricos desde al menos las culturas de Nasca y Paracas del Intermedio Tardío, hasta la introducción de la *k'isa* en el siglo XX.

Estos ejemplos demuestran que las percepciones culturales del color en los Andes, como en otras partes del mundo, están muy ligadas a los procesos de producción del color en sí. Como mencionamos en el capítulo 2, la obtención del teñido a partir de tintes naturales en la cadena de producción textil andina, así como en la Europa preindustrial, se inicia con el aislamiento de la fuente del tinte —en tanto sustancia material (sea de origen animal, vegetal o mineral)—, que debe ser triturada, fragmentada, fermentada, infusionada, lavada, filtrada o destilada para permitir la recolección y concentración de las partículas activas. Luego es preciso combinar estas partículas con otros elementos (a menudo minerales, sales metálicas o cristales) para preparar la materia prima antes del proceso del tintóreo. Esta combinación de sustancias depende de la procedencia del tinte (su composición química) y la técnica que se usará para aplicarlo al textil, sea por pintado, por técnicas de resistencia, por aplicación mediante impresión o inmersión y cocción en el tinte.

Finalmente, se asegura la cohesión entre el tinte y las moléculas de las fibras del textil con la eliminación preliminar de la grasa de las fibras, la cocción breve de las fibras en el medio líquido y el agregado de un conjunto de mordientes y fijadores para crear las condiciones de acidez y alcalinidad a fin de obtener el color deseado. Las propiedades químicas del medio líquido son claves en estos procesos, y se pueden controlar con la adición de ablandadores del agua y sustancias que coadyuvan a la absorción de las fibras (por ejemplo crémor de tártaro). Después de los lavados finales para eliminar las sustancias químicas de las telas, comúnmente se despliega el textil al aire libre para asegurar la fijación del color mediante los procesos de oxidación bajo la luz del sol, o más indirectamente, en la sombra, dependiendo del tinte usado.

Estos procesos se repetían varias veces, de tal manera que de cada inmersión en los tintes emergían telas con distintas intensidades de color. Esta gama limitada de concentraciones (a menudo se realizaba tres o cuatro inmersiones en los Andes) se empleaba para producir las distintas intensidades de color en un solo textil, o para diferenciar los colores oscuros, intermedios y claros, cuyos usos dependían de la categoría del destinatario en las jerarquías sociales regionales[9]. Esta forma práctica de percibir el color, ligada con los procesos de obtención del color a partir de tintes naturales, es totalmente distinta de la percepción del color según la gama de coloración matizada y gradual de la *k'isa* ligada a procesos químicos-industriales de la producción del color.

LA CONSTRUCCIÓN CIENTÍFICA DE LA *K'ISA* Y SU APROPIACIÓN A NIVEL POPULAR

Esta ruptura en el pensamiento regional sobre el color, ligada a su forma producción, explica mejor la manera en que la tradición propiamente andina de manejo del color cede abruptamente frente a la introducción de la *k'isa* en los inicios del siglo XX. La producción de la *k'isa* se basa más bien en los experimentos científicos europeos a partir del siglo XVII, que privilegiaban la producción de los colores rojo, amarillo y azul como primarios en vez de secundarios, y que se fundamentaban más en los principios de la teoría científica pura que en las prácticas experimentales de los talleres de teñido de la producción textil.

Bárbara Saunders, en un ensayo del año 2000, demuestra cómo, para estos científicos, hablar del color era hablar de visión. En tanto que el *explanans* de la visión es matemático, entonces visión devino el modelo fundamental para toda la ciencia de la época, y sus procesos causales se basaron en los fenómenos ópticos, específicamente los relacionados con el arco iris. Citando a Kraml (1994), Saunders encuentra en la obra del filósofo-científico inglés del siglo XIII Roger Bacon la idea de que el arco iris contenía en sí la clave no solamente para una explicación de la visión, sino también para toda la ciencia.

Para Saunders (*ibid.*), los esfuerzos de Descartes por excluir de la ciencia cualquier fenómeno que no se pudiera describir en términos puramente cuantitativos y geométricos, determinaron los objetivos en los siguientes siglos de expresar la complejidad y diversidad de la luz, a nivel físico, en los términos más simples de la visión del color. Inspirado por la metafísica cartesiana, Newton erradicó los últimos vestigios de las distinciones que hacía Aristóteles entre luces y superficies, al demostrar que los colores, en forma monocromática, son los elementos constituyentes de los rayos de luz.

En cuanto a la forma visual para expresar la gama ideal de colores, se experimentó durante siglos con barras lineales, tablas de color, sistemas de coordenadas cartesianas, triángulos y espirales. El círculo o rueda de colores era otro esquema visual común que se ha explorado en el arte occidental desde el medioevo. Esta forma tenía connotaciones religiosas, heráldicas y científicas profundas, puesto que sugiere una cantidad finita de opciones para la cantidad de colores disponibles en el mundo, a la vez que mostró los colores principales dentro de estas opciones. Es común citar a Newton como el originador de este esquema visual, por su logro de haber basado el círculo de colores en la refracción de la luz en un prisma, de tal manera que cada segmento del círculo indicaba el color del espectro producido por esta refracción de luz, además de su longitud de onda en el espectro **(figura 5-14)**. Las leyes mecánicas de Newton, aplicadas a la problemática del color, permitieron a otros científicos en siglos posteriores relacionar los tres colores primarios directamente con las terminaciones nerviosas de la retina, conjuntamente con otra distinción entre luz y sombra. De estos orígenes nació la ciencia de la óptica, como un intento de identificar y fijar la cantidad de colores para siempre, independientemente de cualquier contexto cultural.



En la segunda mitad del siglo XIX, el físico alemán Helmholtz pudo estandarizar las definiciones del color, identificando las variables de tono, saturación y valor como principios de la ingeniería. El desarrollo

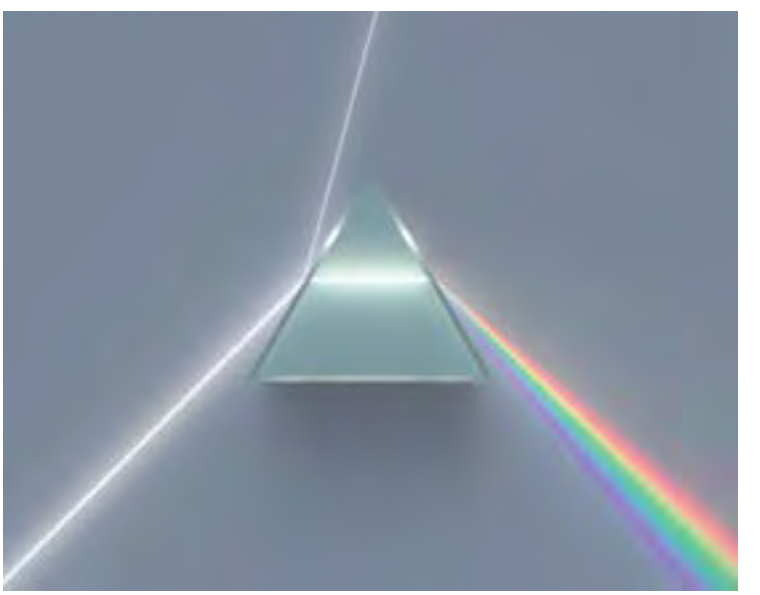


Fig. 5-14. Prisma con la refracción de la luz.

Fuente: Prisma dispersivo, ilustrado por Spigget, en wikipedia/commons.

del sistema Munsell, en el año 1915, se basa en el mismo sistema para ordenar el color de forma mecánica, tomando la teoría científica de la óptica como su punto de partida para producir científicamente las degradaciones de color. El *Atlas del sistema de color Munsell* se basa en un modelo de visualización del color a partir de la representación esquemática de un sólido tridimensional formado por tres ejes correspondientes al tono (la longitud de onda dominante del color y la cualidad que lo distingue de los demás), al valor (claridad u oscuridad) y a la saturación (intensidad o pureza). En la práctica, sus usos estaban dirigidos al comercio y la industria, sobre todo en los fabricantes de pigmentos que usan las muestras publicadas por su autor como punto de referencia; el sistema se integró prontamente en los parámetros de la CIE (*Commission International de L'Éclairage*). Véase la **figura 5-15**. A partir de allí, se podía convertir cualquier respuesta lingüística al cuadro de color de Munsell en términos de magnitudes físicas, en el espacio absoluto de la ciencia occidental (Saunders, *íbid.*).

Estos desarrollos científicos de los tintes sintéticos en el siglo XIX tuvieron varias consecuencias sociales, sobre todo los desarrollos de los tintes químicos basados en la anilina, como el acceso al uso de colores definidos y estables para todos. Otras consecuencias de los estudios de la anilina llevaron al desarrollo de una serie de nuevos productos con varias aplicaciones, por ejemplo la creosota para proteger los durmientes de madera de las ferrovías, los desinfectantes basados en los residuos químicos, la quinina para tratar la malaria y la terapia antiinfecciosa en general (Prieto 2005). Además, gracias al camino abierto por el desarrollo de los colorantes sintéticos, la industria textil, ligada con la acción de los fármacos, pudo iniciar la producción de fibras sintéticas y los plásticos. Estos desarrollos llegaron paulatinamente a los Andes varias décadas después, en parte por los altos costos de los tintes de anilina, que bajarían recién un siglo más tarde.

Gracias a estos desarrollos científicos, en vez de las tres o cuatro inmersiones en el tinte que eran habituales en los procesos del tintóreo tradicional en la región andina, ahora se podía realizar un sinnúmero de inmersiones del textil en los tintes químicos de las tinas de la incipiente industria química, generando primero los colores fuertes y oscuros y luego, con los restos del tinte, las degradaciones sutiles de colores cada vez más pálidos que en la región se llegaron a conocer con el nombre de *k'isa*. Este proceso se verificó primero en el mundo desarrollado en el siglo XIX, y luego se diseminó en los países en vías de desarrollo en los inicios del siglo XX.

En ambos espacios, los artistas regionales contribuyeron sus impresiones de los impactos sociales de los cambios en la producción del color. La estética del impresionismo europeo plasmó en los lienzos de su época estos desarrollos en la producción industrial de telas y colores, con escenas de pobladores vestidos con las nuevas gamas de color. Asimismo, las estéticas de la Bauhaus, en los años treinta, profundizaron aún más en la práctica las aplicaciones del color producido industrialmente a otros medios como el textil, en el marco del modernismo europeo. El modernismo andino expresaría estos cambios en la producción del color de otras maneras, sobre todo en los patrones de *k'isa*.

Las toneladas de lana acrílica que llegaron a Bolivia desde México en los años sesenta, dirigidas a la industria textil de medias y ropa interior, son parte vital de estos desarrollos, que las tejedoras rurales integraron rápidamente en su propia producción textil. Fabricadas en el marco de la producción industrial a gran escala de transiciones graduales de tintes controlados químicamente, las lanas acrílicas que llegaron de México se vendían en paquetes que reproducen estas degradaciones de *k'isa*. La venta de estos paquetes en los centros provinciales y ferias rurales del país fue un impulso adicional para la diseminación del patrón de coloración de la *k'isa* en toda la región altiplánica (**figura 5-16**).

Este fenómeno del procesamiento industrial de los colores tuvo un alcance global. Desde la India a Indonesia o



Fig. 5-15.
El sistema Munsell de colores.

Fuente: http://www.arq.ufsc.br/labcon/arq5656/Curso_Iluminacao/07_cores/imagens/circulo_mansell.jpg



Fig. 5-16.
Venta de lana acrílica en la feria de Sacaca, Cochabamba, en 2010.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.



Fig. 5-17. Artesonado del templo de Madurai (India) restaurado con un patrón industrial de degradeo del color muy parecido a la *k'isa* de los Andes.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.

Fig. 5-18. La venta de lana acrílica de México en los patrones de color de tintes industriales.

Fuente: Foto por las autoras, de la Colección ILCA.



Corea, era común observar escenas en que se estaba eliminando sistemáticamente las tradiciones de color anteriores, en favor de las nuevas formas industriales de producir y percibir el color. La **figura 5-17** ilustra un templo en la India cuyo tumbado se está repintando con un patrón de degradado industrial del color muy parecido a la *k'isa* de los Andes.

LAS *K'ISAS*, LA INDUSTRIALIZACIÓN Y LA MODERNIDAD AYMARA

Nuestro punto de partida en este capítulo concernía al nexo cercano entre las teorías culturales del color y los procesos prácticos de su producción. Hemos analizado dos ejemplos de esta relación en contextos andinos. El primero estaba centrado en las ideas precoloniales sobre el color, ligadas con los procesos prácticos de su producción, sobre todo en relación con la cadena de la producción textil y la metalurgia. Aquí, por las dificultades en la obtención de ciertos tintes, y además las dificultades prácticas de producir los colores rojo, amarillo y azul, estos colores en particular han llegado a tener un alto prestigio en la región, y su uso estaba restringido a las élites sociales de cada época. Al mismo tiempo, los desarrollos tecnológicos en el diseño del telar y la construcción del textil se orientaron hacia el aprovechamiento de los contrastes de color entre los complementarios cromáticos rojo, amarillo y verde, así como violeta, anaranjado y azul, que formaron parte de la estética andina en el textil durante milenios. El segundo ejemplo estaba centrado en la *k'isa* intrusa, y su desarrollo como parte de las teorías científicas universales del color, originadas en Europa desde el siglo XVII. Estas ideas sobre el color se han desarrollado en relación con la producción industrial masiva de tintes químicos, según las degradaciones generadas por la variación controlada de la concentración de los principios químicos en las inmersiones sucesivas, en que se buscaba vender los restos pálidos con el nombre de *k'isa* (véase la **figura 5-18**).

Otro aspecto relacionado que concitó nuestro interés fue la insistencia con que el medio académico boliviano pasó por alto estas influencias globales en industrias regionales como el textil, en favor de una visión estática de las poblaciones indígenas de la región, al margen de la influencia de estas tendencias mayores. Argüimos que, en las situaciones paradójicas que resultan de esta omisión, se tiende a confundir los orígenes de estas nuevas tendencias con fenómenos más bien regionales. Tal es el caso con la introducción de la *k'isa*, con la insistencia intelectual en sentido de que este fenómeno forma parte de una antigua tradición andina, o con la insistencia popular en sentido de que este fenómeno es en realidad una reinvención de las tradiciones andinas en favor de las poblaciones indígenas, y por ende ambientalista y antiglobalizadora. Para nosotras, la paradoja principal en el uso de la *k'isa* es la adopción masiva de una estética asociada con la modernización, por encima de lo artesanal, como un símbolo esencial de lo indígena y lo antiglobal.

En realidad, ocurre lo opuesto. Los tintes químicos que forman la base para la producción del patrón de coloración llamado *k'isa* causan mucho daño al medio ambiente. Es particularmente difícil mitigar los efectos contaminantes de los desechos de los teñidos industriales por absorción vertidos en las corrientes de agua, y los únicos remedios para este problema son las técnicas de oxidación o la aplicación de soluciones biológicas[10].

Como otra cara de la misma moneda, esta postura política ignora las contribuciones reales y prácticas de las poblaciones regionales a los desarrollos tecnológicos, en el pasado y el presente. El poder actual de la *k'isa* tiene sus orígenes en una forma de modernidad manejada por las mismas poblaciones aymaras, quienes han podido aprovechar, en una coyuntura determinada (la de los años cuarenta), los desarrollos mundiales en el campo de los telares mecánicos, ligados con la producción industrial de telas de fibras sintéticas y tintes químicos, para replantear ciertos elementos de su indumentaria en un contexto urbano. Además, al acuñar el término textil *k'isa*, los aymaras han podido vincular los significados anteriores de este término,

que inicialmente hacía referencia a lo pálido pero dulce, con algo que era además vendible como los restos de la producción del color. Se puede argumentar que este fue un gran logro. Ha sucedido lo mismo en el nivel global, pues la invención e introducción de la moda de "lo étnico" en los años ochenta (de la mano de Benetton) fue igualmente un intento de aprovechar la venta de todo un tiraje de producción, caracterizado por múltiples colores y diseños, en vez de restringirla al tiraje de un solo color que sea de moda en un año determinado, lo que solía generar un excedente imposible de vender.

El problema es que, al cabo de cincuenta años, cierta ceguera para el análisis de esta situación de parte de los mismos aymaras (o el éxito de su incorporación al capitalismo global), no sólo ha fomentado la diseminación masiva de la *k'isa* ligada a la identidad aymara, sino que también nos ha llevado a la importación masiva de telas chinas con estos colores y diseños industriales para las fiestas aymaras como el Gran Poder o Carnavales.

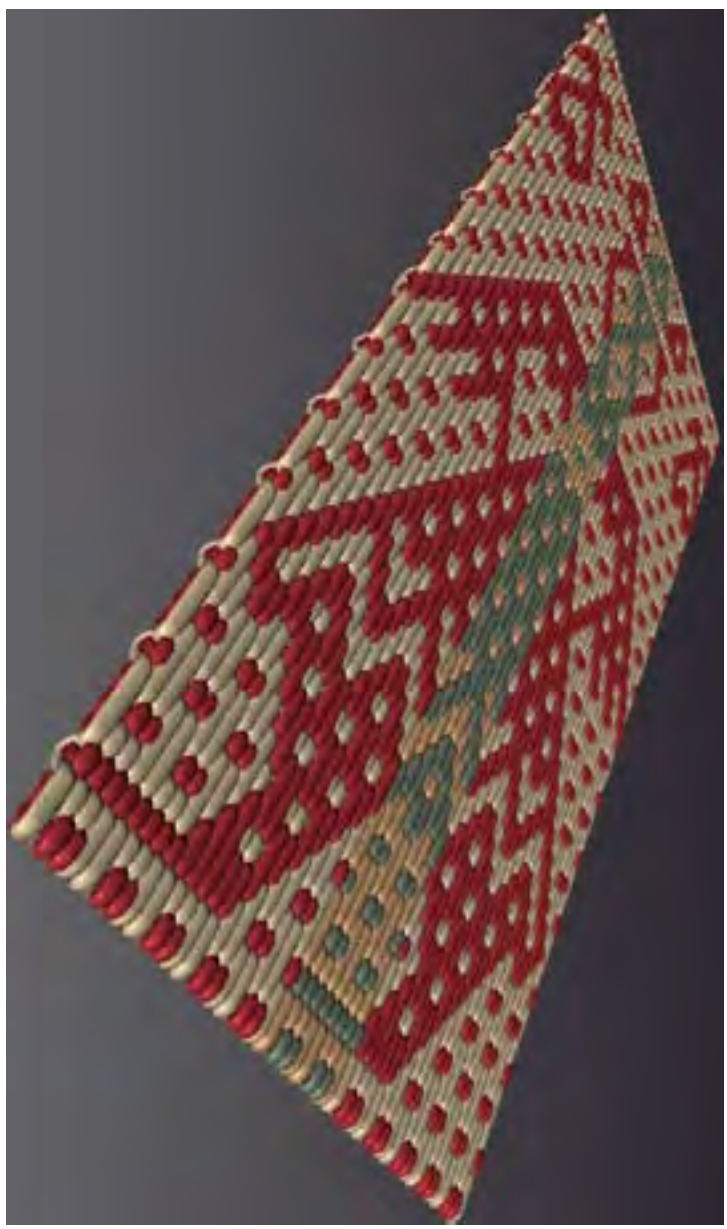
Frente a la expansión de economías industriales como la China, toda producción de tela a escala nacional y derivada de recursos regionales debería promocionarse en los mercados internos para tener alguna oportunidad de competir. Mientras tanto, un paso preliminar podría ser el estudio serio del color en la región andina, ligado a sus formas de producción, además del papel que las poblaciones andinas desempeñaron en su desarrollo, uso y significado.

que inicialmente hacía referencia a lo pálido pero dulce, con algo que era además vendible como los restos de la producción del color. Se puede argumentar que este fue un gran logro. Ha sucedido lo mismo en el nivel global, pues la invención e introducción de la moda de "lo étnico" en los años ochenta (de la mano de Benetton) fue igualmente un intento de aprovechar la venta de todo un tiraje de producción, caracterizado por múltiples colores y diseños, en vez de restringirla al tiraje de un solo color que sea de moda en un año determinado, lo que solía generar un excedente imposible de vender.

El problema es que, al cabo de cincuenta años, cierta ceguera para el análisis de esta situación de parte de los mismos aymaras (o el éxito de su incorporación al capitalismo global), no sólo ha fomentado la diseminación masiva de la *k'isa* ligada a la identidad aymara, sino que también nos ha llevado a la importación masiva de telas chinas con estos colores y diseños industriales para las fiestas aymaras como el Gran Poder o Carnavales.

Frente a la expansión de economías industriales como la China, toda producción de tela a escala nacional y derivada de recursos regionales debería promocionarse en los mercados internos para tener alguna oportunidad de competir. Mientras tanto, un paso preliminar podría ser el estudio serio del color en la región andina, ligado a sus formas de producción, además del papel que las poblaciones andinas desempeñaron en su desarrollo, uso y significado.

PARTE III
EL TEXTIL COMO DOCUMENTO SOCIAL



CAPÍTULO 6
Repensar la iconografía textil en los Andes

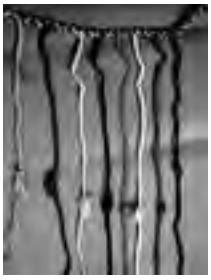


Pasemos ahora a plantear un nuevo abordaje hacia la iconografía textil, a partir de tres problemas de fondo que identificamos en los estudios anteriores de este tema, y las formas de solucionarlos. El primero es la limitación de los estudios iconográficos actuales al contenido de las imágenes, sin tomar en cuenta la elaboración material en el procesamiento de estas imágenes según su contextualización en la sociedad en la que se inscriben. El segundo es la limitación de la noción de "iconografía" —e incluso de "estilo"— a los patrones de composición y color, sin tomar en cuenta los aspectos técnicos y tecnológicos de estas composiciones, que incluyen necesariamente las formas de generar los motivos y de aplicar el color. Y el tercero —y quizá el más importante— es la limitación del estudio iconográfico a fenómenos "de la superficie", sin tomar en cuenta la calidad del textil en tanto objeto tridimensional. Como objeto tridimensional, el textil está compuesto por estructuras y técnicas de elaboración que generan los elementos de la iconografía de su composición. Es precisamente la relación entre las estructuras y técnicas del textil, y la iconografía generada por éstas, lo que constituye un punto de partida de este capítulo.

Centramos nuestros argumentos en el análisis de los textiles de faz de urdimbre, cuya iconografía textil es en los Andes mucho más compleja técnicamente que la del tapiz, aunque también mencionamos de paso la iconografía del tapiz. Presentamos como datos los de nuestras propias experiencias en la región de los *ayllus* rurales del municipio de Challapata (Oruro, Bolivia), y posteriormente los obtenidos en el proyecto "Comunidades de práctica textil".

HACIA UNA ICONOGRAFÍA MATERIAL, PROCESUAL Y DOCUMENTAL DEL TEXTIL

Entendemos por "iconografía textil" la identificación y descripción del contenido de los elementos de la composición textil, y la interpretación de este contenido (en un equivalente regional de la iconología textil, como disciplina relacionada). No obstante, también incluimos en esta categoría de análisis lo que se ha venido llamando la "iconografía material" del textil como objeto. Durante mucho tiempo, la tradición europea de analizar la iconografía de un objeto determinado se ha limitado a su contenido visual, pasando por alto los materiales usados en su construcción o los procesos técnicos de su elaboración. El análisis iconográfico del textil en los Andes debe incluir necesariamente no sólo la composición mayor en el nivel visual, sino también el estudio de sus componentes en términos de los tipos de tejido y las piezas unidas en su construcción, sus estructuras y técnicas, además de los motivos empleados, la agrupación de éstos en unidades mayores (escenas o temáticas), junto con la gama de



colores usada y las maneras de combinar estos colores en relación con la composición principal. Esto debe ser así porque el contenido visual de la iconografía textil deriva directamente del contenido técnico del textil, que comprende las técnicas de aplicación del color, las técnicas estructurales del armado del urdido del textil y la preparación de las capas de color, así como las técnicas de selección y conteo de los hilos en las actividades del tejido, lo que da la textura a la superficie del textil. Cada uno de estos elementos tiene su propio significado, y la iconografía textil debería incorporar en sus análisis la suma de todos estos significados.

Nuestro abordaje de la iconografía textil es también una consecuencia de nuestro planteamiento de que la iconografía textil en los Andes se ha desarrollado en el pasado como un lenguaje documental y de reflexión sobre la esfera productiva de un lugar determinado, en manos de las tejedoras (la mayor parte de los tejedores en los Andes eran mujeres). Asimismo, el aprendizaje social del manejo del textil y su iconografía en la esfera práctica revestían suma importancia para la transmisión de este conocimiento de una generación a otra. En este sentido, sostenemos que los significados de los textiles, en su totalidad y en sus componentes, son comparables (aunque no iguales) a los significados de los *khipus* anudados que manejaban los varones (Arnold 2012).

En este contexto documental, sospechamos que las unidades de la composición iconográfica del textil atañen a aspectos tangibles y mensurables. Nos parece posible que hagan referencia a la escala y cuantificación de la producción, a la naturaleza de los campos agrícolas en un lugar determinado y a las categorías de los productos bajo cultivo, y que de este modo nos proveen información vital sobre la organización de las tierras y aguas de los distintos pisos ecológicos que suministran los alimentos.

Como respaldo a esta información sobre la producción a escala mayor, los elementos de la composición textil corresponderían a detalles menores de las categorías de animales y plantas domésticos y silvestres que participan en esta esfera de la producción, así como las formas de llevar el agua a los campos, además del detalle de los momentos fundamentales en los ciclos productivos. En estos ciclos productivos se incluirá su inicio, cuando las tierras están aún en descanso, la siembra y los momentos de regar o aporcar, el brote de los sembradíos y luego la cosecha de los productos. Y finalmente se incluirá en estos ciclos productivos la transformación de los productos (deshidratado, molido) antes de su almacenamiento en los depósitos, o su transporte a otros lugares como parte ya de las redes de intercambio. Para asegurar el éxito de la producción, también se incluiría imágenes destinadas a mantener presente el recuerdo de las deidades de los cultivos en coyunturas determinadas, así como los astros y los fenómenos ambientales o signos meteorológicos que pronostican y controlan el clima o que previenen o acompañan el cultivo de determinados productos.

Si la iconografía textil está íntimamente ligada de esta manera a las cadenas de producción de la esfera agropastoril pertinente en tal o cual lugar, sea costa, valles o Altiplano, las cuestiones que nos interesan son las siguientes: ¿cómo se organiza esta información?, ¿cuáles son los principios de esta organización? y ¿desde cuándo se ha organizado la información así? Además, ¿hasta qué punto estas formas de organizar la información productiva se generalizan en toda la región de los Andes, incluyendo la costa y los valles, y hasta qué punto se puede identificar variantes regionales que sean reconocibles y susceptibles de análisis?

Creemos posible que los elementos principales de este sistema de documentación en el textil hubieran sido desarrollados en paralelo con formas análogas de sistematización en la organización social de la producción, desde por lo menos el Intermedio Tardío (1000-1400 d.C.) con antecedentes que se remontan a muchos siglos atrás[1]. Por tanto, algunas preguntas de fondo son: ¿hasta qué punto podemos recurrir a los mismos criterios iconográficos de referencia y análisis para examinar tanto los textiles arqueológicos como los textiles

etnográficos? y ¿hasta qué punto podemos comparar, según estos mismos criterios, las imágenes de los textiles con las que aparecen en otros soportes materiales (arte rupestre, cerámica, escultura)?

Desde esta perspectiva, los distintos elementos del textil y las prácticas de su elaboración y manejo —el uso del telar y sus instrumentos, las estructuras y técnicas de la elaboración del textil, la generación de motivos y la aplicación del color— son interdependientes y funcionan conjuntamente en las manos de la tejedora para crear significado en un momento determinado y en una comunidad de práctica textil específica. Se trata de un conjunto de elementos articulados entre sí, y no se los puede separar fácilmente, como se ha pretendido hacerlo en otros estudios de la iconografía hasta ahora.

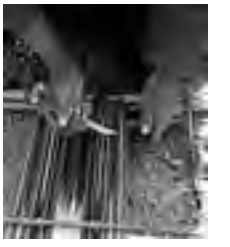
REPENSAR EL "ESTILO" TEXTIL

Es desde esta perspectiva desde donde queremos replantear también la noción de "estilo", ya no simplemente como un tipo de iconografía de composición y color que se ha desarrollado en tal o cual período y región.

Los estudios anteriores sobre los estilos iconográficos suelen recurrir, de manera teórica, a la organización y forma de los elementos característicos (los motivos, por ejemplo) que intervienen en la composición del textil, además de las gamas de color usadas en su elaboración, para determinar los rasgos de estos estilos, a los que luego se da un nombre y se los agrupa en ciertas categorías de estilos reconocibles. Estos estudios anteriores suelen usar los métodos y categorizaciones de la historia del arte, o la noción del valor de un determinado estilo en boga entre los coleccionistas de los textiles en una coyuntura determinada.

Adicionalmente, los estudios anteriores tratan el estilo como si su uso fuera de carácter exclusivo y único para tal comunidad de práctica, sin mucha dinámica en cuanto a su ejecución, aplicación o diseminación en la sociedad más amplia. Tenemos razones para pensar que tal perspectiva no responde a la realidad histórica, y creemos más bien en la posibilidad de que varios estilos pudiesen coexistir en un momento determinado, como lo hacen hoy.

Según nuestro modo de ver, para entender la naturaleza de las interrelaciones entre los diversos elementos del textil (estructura, técnica y motivo) cuyas combinaciones contribuyen a la creación de un estilo u otro, es igualmente importante entenderlos en el marco de los aspectos tecnológicos y técnicos de la elaboración textil en un momento determinado. Por tanto, es igualmente necesario examinar simultánea- y paralelamente las exigencias prácticas que enfrentan las tejedoras en torno a la producción: ¿se trata de una producción doméstica, o de una producción ligada a las obligaciones tributarias para con las élites en el poder en tal región y tal período?, ¿o se trata de una producción destinada para el mercado actual? Desde allí, se puede plantear otras preguntas pertinentes: ¿cuáles son las características de estas formas de producción del textil? y ¿cómo se plasman estas formas de producción en el estilo del objeto textil final?



Desde esta perspectiva, resulta más útil para nosotras hablar de la noción de "estilo tecnológico", planteada por Heather Lechtman desde los años setenta (véase su ensayo de 1993 para un resumen), que de "estilo" a secas, en sentido universal. "Estilo tecnológico", según los planteamientos de Lechtman, comprende también el *hardware* de la tecnología textil disponible para los actores sociales en un lugar y en un momento determinados, por decir los tipos de telar y los implementos textiles. "Estilo tecnológico" abarca además el conocimiento técnico de todos los procesos de elaboración textil en la cadena operativa de producción en una comunidad de práctica textil determinada, desde la crianza de los animales a la esquila de la fibra, el hilado y torcelado, el teñido, urdido y tejido, y luego el acabado. El acceso a estos recursos y al conocimiento especializado es también una función del tipo de producción, ya sea en manos de especialistas o en la esfera doméstica.

Procuramos repensar la iconografía textil en este contexto más amplio de la cadena operativa de la producción y

los procesos de elaboración del textil, conjuntamente con los recursos, la materia prima, los insumos e instrumentos a disposición de las tejedoras. En este contexto, llegamos a plantear que la iconografía del textil es la suma de toda la cadena de procesos que han intervenido en su elaboración. Su propia ontología deriva de estos procesos y, por tanto, sería posible identificar las huellas de estos procesos en el "estilo" de un objeto textil terminado.

LA ICONOGRAFÍA DEL TEXTIL COMO OBJETO TRIDIMENSIONAL

Otra característica de los estudios previos es su tendencia a tratar la iconografía como si fuera un fenómeno de la *superficie* del textil, reduciendo el diseño y el color a meros atributos de la superficie textil. No se relaciona estos elementos con las estructuras y técnicas empleadas en la elaboración del textil, y que serían determinantes en la construcción de un lenguaje de documentación en común. Los abordajes descritos son característicos de los principales estudios de la iconografía textil, como el libro *Textiles andinos* de Teresa Gisbert *et al.* (2006 [1988]), o *Arte textil prehispánico* de Helena Horta (2005), y domina en muchas formas del análisis actual.



Como nos proponemos demostrar, la iconografía textil definitivamente no es un asunto de la *superficie*. En lugar de ello, la iconografía textil está íntimamente ligada con todos los procesos técnicos que se ha aplicado en su elaboración, desde las técnicas estructurales y las técnicas de selección y conteo de los hilos, hasta las técnicas de aplicación del color y las técnicas de acabado. Por tanto, es necesario repensar el análisis formal del textil, su propia composición y la relación entre las partes del textil y la composición como un todo, pero desde esta perspectiva procesual.

Otro aspecto fundamental que subyace en el fondo de nuestro abordaje es la necesidad de considerar la iconografía textil desde el punto de vista de la tejedora. Son nuestras conversaciones con las tejedoras de la actualidad las que nos han aportado ciertas pautas para entender los criterios que intervienen en cualquier momento dado de las actividades creativas ligado a la elaboración textil. Una tejedora suele "leer" la iconografía de un textil en elaboración o un textil terminado de una manera muy distinta respecto de la interpretación de un estudioso, un coleccionista o un usuario en sentido práctico. La tejedora planifica la composición iconográfica con otros criterios, y elabora los motivos con otra orientación hacia el objeto textil todavía en el telar. Y ella interpreta la iconografía del textil de una forma distinta, siempre con referencia a la forma de elaboración de la pieza.

Cabe resaltar el hecho de que, para la tejedora, el textil no es simplemente un objeto destinado al uso o a la exposición, aunque ella también usa y contempla los textiles. Como demostramos en varios otros lugares (Arnold 2000, 1994, 1997), en su relacionamiento con el textil, la tejedora está relacionándose con otro sujeto, otro ser viviente, que ella, mediante sus actividades en la elaboración del textil, debe traer a la existencia y luego respetar con referencia a estas características. Para la tejedora, este ser viviente tampoco es un objeto bidimensional, como un cuadro del arte convencional, que se puede examinar y

definir con arreglo a los criterios de un objeto enmarcado con un contenido que se puede desplegar. Para la tejedora, el aspecto más importante y más valorado del textil es precisamente su tridimensionalidad, que ella asocia con las estructuras y técnicas que han intervenido en su elaboración.

Entonces, ante las limitaciones de los estudios previos sobre la iconografía textil y las diferencias de enfoque entre éstos y el punto de vista de la tejedora, buscamos en el presente capítulo explorar con mayor profundidad la relación entre la iconografía textil (con sus motivos, escenas y temáticas) y las estructuras y técnicas textiles de fondo.

PRECURSORES DEL NUEVO ABORDAJE HACIA LA ICONOGRAFÍA TEXTIL

Un primer paso en nuestra búsqueda de un nuevo abordaje hacia la iconografía textil fue una revisión de la literatura existente sobre el tema, para identificar algunas aproximaciones en común que nos pudieran guiar en una nueva dirección.

Encontramos ciertos elementos que respaldan nuestro enfoque hacia la iconografía del textil en los propios orígenes de la tradición iconográfica europea, es decir, en los estudios iniciales de la historia del arte. Por ejemplo, en los primeros estudios de los íconos religiosos medievales se prestaba mucha atención a las técnicas y materiales de su elaboración, limitando estos materiales a los pigmentos elaborados de minerales específicos, para no distraerse del carácter sagrado del objeto. Sin embargo, se ha olvidado este aspecto material y técnico en muchos estudios posteriores de la iconografía.

También hallamos la aplicación de ideas parecidas en el análisis actual de las obras de arte. Por ejemplo, en las décadas recientes se ha rechazado las formas anteriores de analizar la composición de una obra al margen de su técnica de ejecución, en favor de análisis centrados en las técnicas empleadas, prestando atención al uso de distintas capas de pintura, las formas de mezclar los pigmentos para producir las texturas de la superficie, como una base más viable para luego analizar la composición de la obra de arte en sí.



Encontramos otro respaldo a nuestro abordaje en las objeciones de Ernst Gombrich ante los planteamientos iconográficos de Erwin Panofsky. En la década de los años sesenta, Gombrich criticó enérgicamente a su colega Panofsky por haber planteado un abordaje único (y de este modo universalista) con respecto a lo iconográfico y su interpretación en cualquier sociedad y en cualquier período (véase, por ejemplo, Panofsky 1987). Gombrich rechazó este enfoque esencialista en favor de un enfoque que ve en el arte un medio de negociación y construcción de identidades e ideas en cualquier momento de la historia (véase Montes Serrano 1989). A este respecto, Gombrich estaba muy adelantado para su época en su percepción sobre el arte.



Desde la antropología, otro conjunto de ideas que respaldan nuestro enfoque sobre la iconografía del textil se centra en los debates en torno a las limitaciones de un análisis *bidimensional* de la superficie de cualquier objeto, prefiriendo en cambio un análisis que tome en cuenta la naturaleza del material y su morfología tridimensional. Examinemos algunos casos puntuales.

Jürgen Golte, en su libro *Moche. Cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica* (2009), rechazó (por ser etnocéntricos y además equivocados) los intentos previos (de Donnan y McClelland, entre otros) de examinar la cerámica moche a partir de dibujos bidimensionales o transposiciones planas ("*roll-out drawings*" en inglés) de su contenido. Golte rechaza este enfoque en favor de un análisis tridimensional que tome en cuenta la propia morfología del objeto cerámico y sus propias divisiones composicionales, organizadas según ambos lados del objeto (incluyendo la parte superior e inferior del mismo), y además en relación con la configuración del asa del objeto. Para Golte, estas divisiones conceptuales dan las pautas fundamentales para entender la

composición del objeto cerámico en su integridad respecto de las ideas cosmológicas de los moche **(figura 6-1)**.

En cuanto a los estudios del textil en los Andes, Mary Frame en su ensayo seminal sobre "Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú" (Frame 1994 [1986]), plantea que los motivos en las técnicas entrelazadas llamadas *sprang* expresan precisamente el juego de los elementos técnicos que componen el textil **(figura 6-2)**. En relación al ícono de la cabeza de serpiente, común en los tocados de *sprang* de la costa peruana, Frame llama nuestra atención a la manera en que el motivo textil de la cabeza de serpiente aparece justo cuando un hilo pasa por encima o por debajo de otro en la elaboración del tejido. Para Frame, la iconografía asociada con estos juegos de hilos en la técnica *sprang* influyó en otros desarrollos posteriores del textil, siempre con referencia a lo que sucede con los componentes en el curso de su elaboración. Frame está hablando aquí de un equivalente, en la elaboración textil, de la estructura profunda (el "*deep structure*" del lingüista Noam Chomsky). Según ella, en los desarrollos del textil de los siglos subsiguientes, los motivos se habrían apartado paulatinamente de sus orígenes en esta base estructural y técnica para devenir motivos textiles en sentido general.

En relación con el asunto de las interpretaciones del arte, el antropólogo inglés Alfred Gell, en su libro clave *Art and Agency: An Anthropological Theory* (1998), rechaza los análisis previos sobre el arte indígena y se manifiesta a favor de desarrollar criterios en común que más bien tiendan puentes entre las formas de arte de distintas sociedades. Su propuesta es que la obra de arte en sí constituye un espacio de transformación, de diálogo y de negociación entre varios actores: artista, receptor, otros. Desde allí, plantea su idea de que la obra del arte es como una persona "divisible" (recurre al concepto desarrollado por Marilyn Strathern desde 1988) en el espacio y en el tiempo, en sentido de un objeto que pertenece a

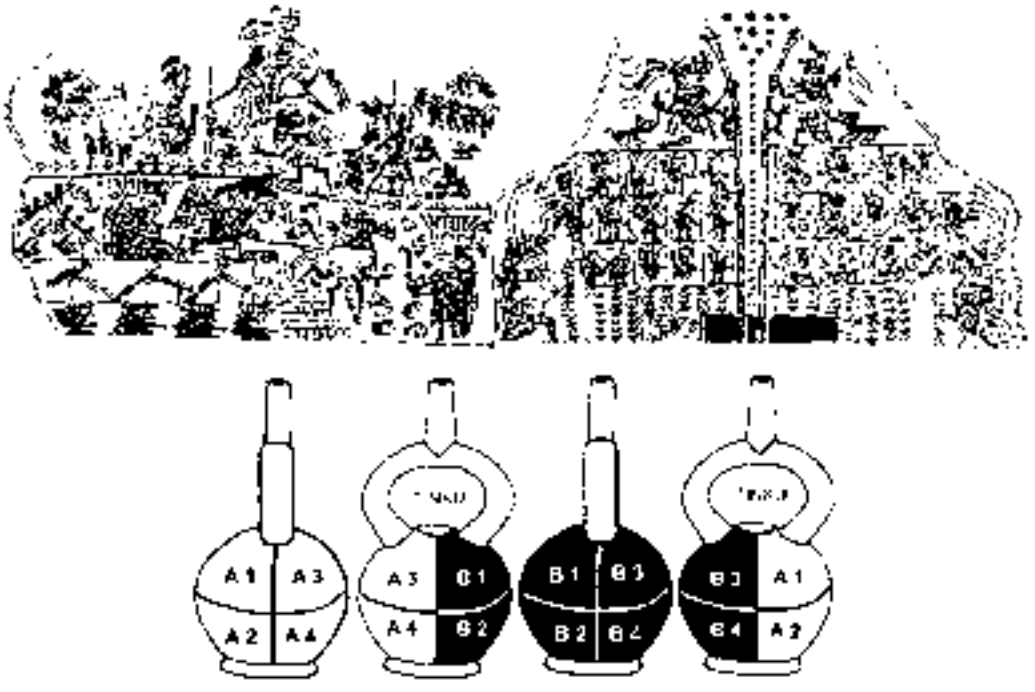


Fig. 6-1. El método de Golte para analizar la iconografía moche, tomando en cuenta la organización cosmogónica de las cosas materiales.

Arriba: Dibujo en plano (*roll-out*) de uno de los "temas de entierro" según Donna McClelland (Donnan y McClelland 1999: 143).

Abajo: esquema de la utilización de los espacios de la superficie de una botella con asa astribo.

Fuente: Golte (2009: 47, Fig. 2.21, 82, Fig. 5.2), con cortesía del autor.

distintas agrupaciones simultáneamente, según criterios diferentes. Visto de otro modo, un mismo objeto de arte puede encarnar aspectos de todas las personas que han participado en su vida social.

Proponemos, pues, un análisis iconográfico del textil en los Andes a partir de esta gama de ideas, en vez de las ideas de composición, temas y motivos que proponía la iconografía panofskiana clásica. Recurrimos a ejemplos etnográficos para determinar los elementos iconográficos que intervienen en cada caso. Al mismo tiempo, estamos muy conscientes de los riesgos de aplicar en retrospectiva los criterios iconográficos de la actualidad. Y estamos conscientes, asimismo, de las limitaciones metodológicas de tomar casos arqueológicos aislados, sin buscar ampliar el tamaño de la muestra para la aplicación del análisis iconográfico[2]. Para nosotras, estos métodos arrojan muchos resultados interesantes. Sin embargo, aún están muy desvinculados de las técnicas y estructuras del objeto textil, así como de los actores que han participado en su elaboración.



Fig. 6-2. Las figuras de cabeza de serpiente en los lugares donde se cruzan los hilos, en el análisis de Frame de la iconografía de los textiles *sprang* de la Costa central del Perú.

Fuente: Frame (1986: 65, Figs. 5a y 5b).

HACIA UNA NUEVA TERMINOLOGÍA DEL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DEL TEXTIL

Tomando en cuenta las limitaciones de los estudios iconográficos actuales, y las pautas que nos proporcionan estos abordajes de estudios alternativos, nuestra propuesta es que se analice la "composición" en términos de la producción y elaboración textil, es decir, como un aspecto productivo en manos de la comunidad de práctica. Composición aquí estaría estrechamente vinculada con los procesos de urdido y estructura, así como con los de tejido y técnica.

En este contexto, en vez de aplicar los métodos de la iconografía panofskiana, exploramos como un abordaje alternativo la aplicación de las distintas nociones de composición según el análisis formal del arte que han venido trabajado varios autores desde Franz Boas (1955) y, más recientemente, Alfred Gell en *Art and Agency* (1998). Dentro de la composición del textil, se incluirá la escala del textil, según su clasificación como prenda, las medidas usadas en su elaboración, y las dimensiones y escala del textil terminado. Todo ello pertenece también al *corpus* mayor que comprende las variantes individuales y regionales de tal o cual prenda en un momento determinado.

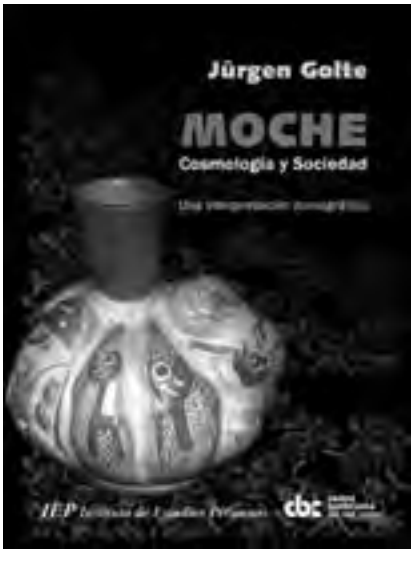
Como aspectos básicos de la composición se incluirá también las técnicas para aplicar el color en el proceso del teñido, y luego las técnicas estructurales para producir las capas de color y las gamas de contraste de colores en el textil. También es preciso tomar en cuenta la aplicación de las técnicas de selección y conteo de los hilos para producir motivos sueltos, o motivos rodeados por líneas o delineados.

Otro conjunto de elementos de la composición corresponde a la dinámica de los motivos dentro de la composición como un todo. Los estudios de los Franquemont (1998), y de los Franquemont con Isbell (1992) en la región de Cusco, así como los de Frame (1986, 1992), suelen tomar

en cuenta estas dinámicas internas de la composición. Nos interesan aquí los efectos en la composición de todo un corpus textil de las transformaciones del plano (deslizamiento, reflexión, traslación, rotación, duplicación/ reiteración en serie, etc.), así como las transformaciones de dimensionalidad, los cambios de proporción y la dinámica intraimagen. En este contexto, nos interesa también la dinámica entre los colores contrastantes, y los aspectos de jerarquización de los elementos en unidades subordinadas y agrupaciones principales de la composición textil.

Desde esta perspectiva, en la iconografía textil no hay un juego entre "figura y fondo" como en el arte renacentista. Hay más bien tensiones no resueltas entre colores y bloques de diseños, donde lo contrastante es precisamente el medio expresivo de estas tensiones, debido al peso relativo que tiene cada color en la elaboración técnica de las partes escogidas en los componentes técnicos del textil.

Por lo que respecta a las dinámicas en el interior de la composición (o composiciones) textiles, es fundamental la comprensión de las simetrías y secuencias de motivos, y sus relaciones con los patrones dominantes de comportamiento y valores en una sociedad determinada. Desde el abordaje que planteamos, no hay "simetrías" y "secuencias" disociadas de la replicación de motivos y sus orientaciones en la composición del objeto textil. Para entender mejor estas cuestiones de simetrías y secuencias, nos basamos en los estudios seminales de Washburn y Crowe (eds. 2004), cuya aplicación a los textiles andinos ha sido desarrollada principalmente por Mary Frame (2004) y los Franquemont (2004).



Ni las secuencias de motivos en bloques, ni los motivos únicos, pueden separarse de las estructuras y técnicas textiles de base. Cabe destacar el hecho de que, para la tejedora contemporánea, una vez urdido el textil, es el motivo lo que "genera" los componentes técnicos del textil en el proceso de elaboración (sobre todo en el caso de la parte escogida y compleja), según la organización de los elementos composicionales del tejido, del borde, la *pampa* y el área figurativa, como *salta* o *pallay*.

El motivo no se percibe como un elemento "constitutivo" de la parte escogida del textil ya terminada, sino, para la tejedora, el motivo deriva directamente de la técnica usada en su construcción. Con respecto a los textiles de faz de urdimbre, los motivos pueden formar parte de un componente "llano" (en el caso de las listas y *pampas*) o un componente "escogido" (en los dibujos, diseños o *salta/salda*). En este contexto, no es necesario ni aconsejable recurrir al lenguaje de "abstracción y figuración", como se hace en el arte europeo. En el caso del tapiz es distinto, puesto que los textiles con faz de trama siempre cuentan con una estructura urdida a uno, y técnicas llanas.

Desde esta perspectiva, la iconografía textil tampoco "tiene color", sino que el color se ha aplicado al objeto durante la fase previa del teñido en los procesos técnicos de introducir el color del tinte en su elaboración, y luego por la tejedora o el tejedor en las técnicas del proceso de tejido. Estos procesos de aplicación del tinte pueden dirigirse a la fibra en sí (mediante inmersión o aplicación directa del pigmento), a los hilos que se usan en la elaboración de la tela (nuevamente mediante inmersión o aplicación directa del pigmento) o a la tela terminada (con ayuda de un trapo, brocha o pincel, o alternativamente por técnicas de amarro y reserva).

Como mencionamos ya, la aplicación de este conjunto de ideas al análisis iconográfico también cuestiona seriamente la noción excluyente de un "estilo" universal, en favor de un análisis del "estilo", que tome en consideración tanto sus manifestaciones universales como las locales y "tecnológicas". Las propias tejedoras afirman que el estilo funciona así, articulando en el análisis el conjunto de aspectos formales simultáneamente con los aspectos estructurales y técnicos de la elaboración textil. Por tanto, ellas califican el estilo de un textil según el uso del color, de la técnica y estructura, según los motivos, según la articulación entre motivo y estructura, o entre motivo y técnica, y según la morfología y tamaño de la pieza textil concreta.

Aquí la iconografía del objeto textil no es un conjunto estático de atributos, sino, como decían Gombrich (*ibíd*.) y posteriormente Gell (*ibíd*.), se constituye en un espacio de diálogo y negociación entre los recursos disponibles para las y los productores en un momento dado, y sus posibilidades expresivas, según los estilos regionales y locales en juego.

Nosotras llamaríamos "técnicas de expresión" a este complejo de posibilidades creativas en manos de los productores del textil, en una comunidad de práctica determinada, aunque se puede mejorar este término. Para entender mejor el manejo de estas técnicas de expresión dentro de la comunidad de la práctica, experimentamos con mapas mentales de su modelamiento, y diagramamos sintéticamente la gama de relaciones entre estas técnicas expresivas, la estructura y las técnicas textiles, los motivos, y la misma comunidad de la práctica textil. Para entrar en el juego de interpretaciones desde afuera, es decir desde la perspectiva de la iconografía clásica y panofskiana, proponemos desarrollar otra gama de técnicas interpretativas en manos de los receptores del textil.

En cuanto a cuestiones de estilo o de cualquier noción iconográfica, siguiendo a Gell, evitamos la palabra "representación", o usarla sólo cuando sea realmente relevante. Si bien las ideas de Brugnoli y Hoces (2006) sobre las "técnicas de representación" son interesantes, habría que repensarlas todavía en el contexto desarrollado aquí. Como alternativa, proponemos usar, mientras tanto, el término "técnicas de aplicación" estrechamente vinculadas con los procesos de teñido, pero que también forman parte de los procesos de composición.

Finalmente, es importante apreciar que el producto textil forma parte de todo un corpus regional o una "familia" de productos. Es precisamente esta familia o corpus de productos, y no siempre el producto individual, el que contiene el "estilo" y las "composiciones" según las "técnicas de expresión" manejadas por la comunidad de práctica textil en un "intervalo de tiempo" determinado.

Estas relaciones establecen, a su vez, lazos entre actores, eventos y procesos. En un nivel general, como actores se identifica las características de la "comunidad de práctica textil", con sus actores específicos (individuales y grupales), instituciones, y normas y procesos de aprendizaje. Y en un nivel regional, esta comunidad de práctica incluye también a todos los otros actores involucrados en los procesos de la cadena textil: pastores de los rebaños, pastores-viajeros que trajinan para obtener las materias primas que no se producen en el lugar, hilanderas, tintoreros, acabadores.



Son los procesos de la cadena textil en manos de los productores los que generan los atributos de un producto textil determinado. Además, es de notar que este perfil de relaciones entre técnicas, instrumentos, procesos y productos, nos aproxima aún más a la propuesta de Ingold (2001), en un contexto más universal del aprendizaje, en el sentido de que la complejidad, en nuestro caso la de los productos textiles andinos, es generada por los mismos procesos complejos de su elaboración.

Consiguientemente, la comunidad de práctica ya maneja estas complejidades, y los y las aprendices se insertan en la compleja cadena de producción, en una región y un momento específicos, aportando a la misma sus propias experiencias prácticas y posibles cuestionamientos e innovaciones, durante el proceso.

LA ICONOGRAFÍA TEXTIL COMO EXPRESIÓN DE LAS ETAPAS PRODUCTIVAS DE UNA SOCIEDAD









Para acercarnos más al nexo entre lo iconográfico y lo productivo en una sociedad determinada, debemos considerar una por una las etapas de la organización de la producción, y sus relaciones con lo iconográfico. Estas etapas incluirán la planificación de la producción agropastoril (o de los recursos del mar o del bosque), la ejecución del ciclo productivo (que en el caso agrícola sería el barbecho, la siembra, el brote, el aporque y finalmente la cosecha de los cultivos), y luego la transformación de los productos en elementos que se pueda consumir o distribuir a través de las redes mayores de intercambio y redistribución.

Comenzando con la etapa de planificación de los ciclos productivos, las demandas de cualquier época sobre la producción regional de alimentos, ya sea en contextos arqueológicos o históricos de la tributación, o en los contextos actuales del mercado, plantean exigencias en términos de la planificación de los ciclos productivos, lo que incide en los elementos compositivos de la iconografía textil.

Estas demandas requieren de cierta escala en la producción y la separación o integración de la producción doméstica y la estatal. Exigen además la elaboración de determinadas prendas más que otras, especialmente los tipos de prendas destinadas a propósitos tributarios, o en la actualidad para los proyectos de las ONG. Y exigen, asimismo, la aplicación de ciertas normas de estilo, diseño y color en estas prendas, según las costumbres y los gustos de los destinatarios, y los criterios de composición textil en boga en un momento dado.

La escala de un textil determinado como objeto, y también la escala de los motivos empleados en su elaboración son indicadores fundamentales de estas demandas y exigencias mayores sobre la producción textil. En cierto sentido, planteamos que las dimensiones de estos elementos y su escala relativa en la composición textil, son un indicador directo de la escala de producción de un elemento determinado en el conjunto productivo de un lugar específico.

Otros indicadores de estas demandas externas son las unidades de medida que se aplican en la elaboración textil, y su grado de sistematización. Con las exigencias de carácter estatal, en las civilizaciones de Tiwanaku o de los inkas, la evidencia sugiere que este grado de sistematización se habría extendido en los territorios bajo el dominio de estos Estados, para abarcar las formas de organización de la producción textil.

Otros indicadores adicionales son las modalidades históricas en que se ha acompañado estas formas de sistematización de la organización productiva con formas de documentación paralelas de estas exigencias mayores en la elaboración de los productos textiles, como dispositivos didácticos e informativos de los elementos en juego. En este último caso, sostenemos que el textil en sí sirve como una especie de documentación de estas demandas mayores y su satisfacción (Arnold 2012).

LA ESCALA PRODUCTIVA Y LAS UNIDADES DE MEDIDA DEL TEXTIL

Una parte importante de la composición textil está ligada con los sistemas de medición aplicados en la elaboración de las prendas regionales. De este modo, la escala relativa de los elementos textiles se deriva directamente de las mediciones preliminares de los materiales, y el sistema de conteo de hilos y de conteo de unidades textiles.

En el trabajo textil doméstico del Altiplano boliviano actual, en lugares como Qaqachaka, se recurre a una serie de unidades de medida que varían considerablemente de persona a persona y que denotan escasa estandarización de las medidas en general, dentro de un sistema algo improvisado del trabajo. A la vez, se preserva la memoria —y en algunas instancias el uso— de ciertas medidas más estandarizadas del pasado, que respondían a una mayor exigencia de estandarización de las medidas de las prendas. Simultáneamente, el uso de estas medidas presenta cierta dinámica

en la práctica de experimentación, prueba y difusión de los procedimientos exitosos para que otras tejedoras puedan aplicarlos a las prendas en elaboración. Con la introducción del proyecto textil Infotambo-Challapata, se suscitó una reflexión colectiva sobre las prácticas de medición en el pasado y cómo mejorarlas en la actualidad.

Por ejemplo, cuando en Qaqachaka se habla actualmente de las medidas del textil en elaboración, se hace referencia a unidades de medida como el *wiku* o jeme (la distancia entre las puntas de los dedos pulgar e índice cuando la mano está extendida), la *chhiya* (equivalente a una cuarta o un palmo: aproximadamente la distancia entre las puntas del pulgar y el meñique, con la mano abierta), además de otras medidas, como el *t'axlli* (el ancho de la mano) que, al estar basadas en partes del cuerpo, varían de un individuo a otro. Por tanto, se dan diferencias de 10 y hasta 20 cm en las dimensiones de los textiles, lo que no resultaba muy práctico en el contexto del nuevo proyecto textil en la región.

Al mismo tiempo, para medir las dimensiones mayores de cada tipo de producto textil, se alude a la dimensión de referencia de un *tupu*, que era la medida usada durante el incanato. Según la evidencia, esta medida permitía además la articulación cuantitativa de dimensiones y áreas entre diferentes esferas de la producción (agrícola, pastoril, textil). En la práctica, la medida del *tupu* varía de una región a otra, puesto que su aplicación estaba dirigida a cuantificar la fuerza y energía del trabajo, a relacionar los insumos con las áreas cultivadas, ya sea en semillas o en regadío, y a la cuantificación de los rendimientos diferenciales de distintas categorías de suelo, en los diferentes pisos ecológicos del Altiplano y los valles (Arnold 2012). Su uso pervive en la actualidad en la esfera textil, y sus orígenes se relacionan con la presencia incaica en la región, que, según la memoria social del lugar, mejoraron la producción textil local.

El tipo de *tupu* que se usa actualmente en el ámbito textil depende de la escala de la prenda, si es grande, mediana, pequeña o diminuta. En el caso de las prendas diminutas, no se usa el *tupu*, sino los jemes (*chhiya*), *wiku* y *t'axlli*, que son dimensiones menores que se miden con las manos. Cuando la prenda mide alrededor de 50 cm, se puede usar dos *wiku*. Pero cuando la prenda es de 80 cm o más, se puede usar el *tupu*. Las tejedoras acostumbran tener un conjunto de *tupus* de diferentes tamaños según la prenda. Por ejemplo, podrían aplicar un *tupu* para la incuña, otro para el ahuayo e incluso otro para el poncho. Como resultado, cada tejedora dispone de un repertorio de incuñas del mismo tamaño, ahuayos del mismo tamaño y ponchos del mismo tamaño.



En cuanto a las medidas mayores, en el caso de los ahuayos de Qaqachaka, se usa otra medida estándar denominada *luqa*, que mide la distancia entre el extremo de los dedos medios de ambas manos con los brazos extendidos, es decir una braza o aproximadamente dos varas. En el caso de las frazadas tejidas a mano (los *chusi* o *phullu*), se presentó un problema en los años recientes, porque eran demasiado pequeñas, solamente del tamaño de un ahuayo de 130 x 130 cm. Es probable que en el pasado se usara ahuayos y ponchos en vez de frazadas, lo que explicaría el empleo de estas medidas menores. Posteriormente, la madre de Elvira, doña Nicolasa Ayca, una tejedora muy lista, se propuso desarrollar un *tupu* nuevo para las frazadas, recurriendo directamente a la medida de la frazada industrial que ella conocía, de 200 x 200 cm. Como resultado, se pudo garantizar que las frazadas fueran mayores en tamaño, y otras tejedoras de la misma comunidad de práctica adoptaron gradualmente este *tupu* para elaborar sus propias frazadas.

Es posible que en el pasado se recurriera a una unidad de medida básica referida al conteo de los hilos de urdimbre. Según la evidencia arqueológica de instrumentos textiles en los entierros de la Necrópolis de Ancón, existiría una unidad de medida menor, de aproximadamente un centímetro. En la actualidad del Altiplano, se desconoce el nombre de esta unidad menor, y se suele usar en la práctica el *chinu*, que es la vuelta en una figura de "8" del hilo de urdimbre por los palos travesaños

del telar, al urdirlo, según la estructura que se está armando. Por esta razón, se suele medir los *chinus* por "pares" de hilos (para incluir el conjunto de hilos que pasan por encima de los palos y el conjunto de hilos que pasan por debajo de los palos). Nótese que el *chinu* en el caso de un textil de 2 urdidos se construye con 2 hilos que pasan por encima y luego por debajo de los palos travesaños, haciendo un total de 4 hilos en los palos del telar (2 por encima y 2 por debajo), en tanto que un *chinu* de un textil de 6 capas da un total de 12 hilos en los palos del telar (6 arriba y 6 debajo). El tamaño del diseño textil se mide según los *chinus*.

Una unidad mayor que el *chinu*, y de aproximadamente un centímetro de longitud, el *qutu* es una medida que se usa todavía en Qaqachaka en la estandarización de las listas medianas o grupos de listas angostas para formar una franja mediana. En este caso, se tomó como referencia la dimensión de seis *chinus*, o sea doce unidades de hilos de urdimbre, número que se puede duplicar si la fibra es muy fina.

Para nuestro proyecto Infotambo-Challapata, dadas las diferencias en las prácticas de medición y la variación en las mismas medidas de una tejedora a otra, Elvira Espejo optó por una huincha o cinta métrica industrial graduada en centímetros y milímetros —las que usan los sastres y las costureras—, tanto para medir las dimensiones principales de los textiles (el ancho y largo) como para intentar homogeneizar el sistema de medidas entre las tejedoras. Así, procedió a estandarizar también las medidas del *tupu* con la huincha, en alrededor de 120, 180 y 200 cm, según el largo de la prenda. Otro aspecto de la estandarización durante la elaboración posterior del textil son las variaciones en el grado de compactación del tejido elaborado por distintas tejedoras, ya que algunas tejen más compacto y otras más suelto, lo que puede generar diferencias de hasta unos 5 cm en el largo y ancho de la prenda (Arnold y Espejo 2010: 147-150).

Se supone que en el pasado habría ocurrido algo similar, cuando las demandas de producción textil a una escala mayor, especialmente bajo el auspicio estatal y en un contexto tributario, exigía una mayor sistematización y estandarización en todas las etapas de la cadena de producción. Conviene resaltar que las túnicas incas ajedrezadas, halladas en varias colecciones de los museos del mundo, presentan diferencias de ancho de apenas 5 cm entre todos los ejemplares (J. H. Rowe 1973: 247), lo que supone la aplicación de una serie de estandarizaciones en los procesos de producción de la fibra, en las técnicas de hilado y torcelado, así como en los instrumentos usados para este propósito, además de las técnicas de urdido y tejido.

Para lograr semejante nivel de estandarización en todas las medidas de referencia para la elaboración de la pieza textil, así como en su composición e iconografía, conviene tomar en cuenta que en el pasado se practicaba una gama menor de técnicas textiles en un momento determinado. Adicionalmente, es preciso considerar el alto grado de variación individual en las medidas aplicadas. En la actualidad, se dispone en cualquier momento dado de toda una variedad de prácticas técnicas entre las tejedoras, aun en una sola comunidad de práctica textil. En el caso de un proyecto textil, como el Infotambo-Challapata, se presentan estos problemas de estandarización de estilo frente a la variedad en las distintas comunidades participantes, lo que está vinculado a su vez con las distintas habilidades técnicas de las tejedoras. Por ejemplo, en Qaqachaka, cada tejedora tiene sus preferencias respecto de la composición. Así, algunas mujeres optan por trabajar con 3 en vez de 6 *chinus*, para poder generar con mayor facilidad una gama de color más amplia en listas delgadas. No es fácil identificar desde lejos las diferencias en estos colores porque las listas son demasiado finas, pero sí de cerca. Y a estas mujeres les gustaba más usar una paleta de varios colores, por lo que se rehusaban a aplicar una estandarización de 6 *chinus*. En otros casos, algunas mujeres que usaban una paleta más restringida, de unos seis o siete colores, encontraban ideal la medida de 6 *chinus*. E incluso en otros casos, había mujeres que se limitaban a usar pocos colores (solamente 3 o 4), con

un predominio del rojo, y para quienes la medida de 6 *chinus* también era ideal.

Las preferencias por ciertos tamaños de listas y ciertas gamas de color tienen que ver con las composiciones textiles que estas mujeres manejan en la práctica. Cabe afirmar, sin temor a equivocarse, que las preferencias de las tejedoras en la actualidad se relacionan con el estilo que estaba en boga durante su juventud, y que ellas conocían mejor. Esto quiere decir que en cualquier momento existe en la comunidad de práctica un conjunto de distintos estilos en elaboración, y para realizarlos, un conjunto de distintas prácticas y preferencias de color. Por ejemplo, algunas mujeres conocían solamente la técnica de doble tela, en tanto que otras conocían sólo la técnica de escogido con conteo por unidad derivada (2|1). En el último caso, ellas solamente hacían composiciones geométricas (volutas, cucharas) y no podían realizar composiciones figurativas. En esta situación, es improbable que todas las mujeres de una comunidad de práctica en la actualidad aprendan a tejer un diseño único o sólo un tipo de composición iconográfica, y vale la pena preguntarse si este habría sido el caso necesariamente en el pasado también.

En estas circunstancias, una vía hacia la estandarización en el marco de un proyecto en común es la de buscar una medida promedio para neutralizar todas estas diferencias, y una gama de color promedio válida para toda la variedad que es preciso considerar en la elaboración textil. En la práctica, se usaba la medida promedio de 6 *chinus*, y luego cada tejedora desarrollaba los diseños que quería. Pero también fue preciso fijar un límite a la unidad mínima de la composición, digamos en 35 *chinus*, para establecer un punto de referencia común que permitiera coordinar posteriormente todos los diseños.

LAS UNIDADES DE COMPOSICIÓN ICONOGRÁFICA SEGÚN EL TAMAÑO DE LAS PRENDAS

La iconografía del textil también se ve influida por las diferencias en las dimensiones que se aplican a las prendas en elaboración, de acuerdo con las distintas coyunturas históricas y sus exigencias en términos de la moda de la vestimenta, la demanda de prendas de uso cotidiano y de las prendas de mayor categoría social y valor, así como el corpus o repertorio textil establecido en un lugar determinado. Estas dimensiones están ligadas a la escala de cada prenda (concretamente pequeña, mediana o grande), porque las prendas gigantescas y las miniaturas son poco frecuentes. En particular, las unidades de la composición textil varían según las prendas en elaboración y las normas vigentes que se aplica a sus dimensiones.



En esta situación, actualmente es una práctica común en distintas comunidades elaborar tres diferentes tamaños de prendas como una norma de trabajo. Esta forma tripartita de medir las prendas se aplica a muchos otros elementos del textil, lo que parecería sugerir una reminiscencia de las exigencias estatales del pasado.

En Qaqachaka, por ejemplo, hay prendas pequeñas como la chuspa o incuña, cuyas dimensiones son menores (en torno a 20, 25 o 30 cm) y, por ende, las composiciones de sus diseños también son menores en escala. En las prendas medianas como el ahuayo, la dimensión mayor es de tamaño intermedio (aproximadamente de 100 cm o 1 metro) y consiguientemente la composición de sus diseños es más grande. Y finalmente hay prendas aún más grandes, como el poncho o la antigua acolla, cuyas dimensiones alcanzan hasta 180 o 200 cm de largo), de modo que la composición de diseños está en escala mayor. En estos casos convendría tomar en cuenta que, aun aplicando las mismas dimensiones, algunas tejedoras tejen más compactamente que otras, en cuyo caso la longitud final de su prenda podría reducirse en unos 5 cm.

Dentro de estas tres categorías de prendas en función de su escala, también hay otra división tripartita en términos de talla, entre pequeños, medianos y grandes, dependiendo de la estatura del usuario. Entonces una persona alta puede necesitar un poncho grande (*jach'a punchu*) en tanto que una persona pequeña puede necesitar un poncho pequeño (*jisk'a punchu*), y una persona mediana, un poncho de tamaño mediano (*taypi punchu*).



Las prendas en miniatura se usan todavía para enterrarlas con la placenta después de un parto, y a veces con los entierros de personas difuntas, especialmente niños. En otros casos, las miniaturas pueden ser "tocados" de una prenda, por decir apéndices. Por ejemplo, las chuspas para coca a menudo incorporan dentro de sus diseños chuspas adicionales en miniatura (que se denominan "crías" o "lenguas"), y se las considera como adornos adjuntados a la bolsa. Esta tendencia también responde a los dictados de la moda. Hace una generación, en Qaqachaka estaba de moda adjuntar bolsitas de este tipo como adornos a chuspas y también a fajas u otras prendas de tipo festivo, y todos elaboraban estas miniaturas, aunque esta tendencia es menos común en la actualidad.

LAS UNIDADES DE COMPOSICIÓN ICONOGRÁFICA SEGÚN LOS PROCESOS EN SU ELABORACIÓN

Pasemos ahora a examinar las normas que rigen la composición textil, prestando siempre especial atención al punto de vista de la tejedora en la elaboración de una prenda, y a las medidas que ella aplica en cada etapa de este proceso.

La unidad mínima en la elaboración de la composición textil y, por tanto, de su iconografía, deriva de la forma de urdir el telar, y de las normas que se aplican en esta etapa fundamental. La forma del urdido, según el armado de las capas o niveles estructurales del textil (sean simples de 1 o 2 urdidos, o complejos de 3 a 8 capas) y los conteos de los colores en los hilos de urdimbre, es la base para el desarrollo posterior del patrón de escala de los motivos y los patrones de color de los motivos, según las gamas de colores contrastantes, en claros y oscuros, y los colores intermedios adicionales, en caso de tener más de dos capas estructurales.

Por estas razones, en términos prácticos, la unidad mínima de la composición textil, así como de la composición iconográfica, es el *chinu*, término con que se designa cada vuelta en figura de "8" de los hilos de urdimbre a través de los palos travesaños del telar. De esta medida básica de la estructura textil derivan las técnicas posteriores de selección y conteo de los hilos de urdimbre para desarrollar los motivos, en la elaboración del tejido en sí.

Desde el punto de vista de la tejedora, se concibe la composición iconográfica en términos de la tridimensionalidad de la estructura textil, según las capas o niveles en elaboración. A lo largo de toda la confección de la prenda, la tejedora deberá tener en mente el juego del color y de los motivos simultáneamente para poder desplegar y visualizar correctamente estos distintos niveles del tejido.

A su vez, la tejedora concibe la composición textil emergente desde una conceptualización bidireccional. En la lógica de la práctica textil, esta composición se elabora en cada pasada de la trama de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, en el eje horizontal del telar. Por tanto, la tejedora aprende a concebir la composición desde ambas direcciones, puesto que deberá aplicar las técnicas de selección y conteo de los hilos de urdimbre a la composición en ambas pasadas de la trama. Ella lee el diseño constantemente desde la derecha o desde la izquierda por igual, atendiendo a las exigencias de la elaboración textil. De esta manera, la lectura que hace la tejedora de la composición emergente y en proceso es esencialmente distinta de la lectura de una crítica de arte, que tiende a mirar la obra terminada según los patrones desarrollados, en los que predomina la lectura de izquierda a derecha (siguiendo el modelo de la escritura alfabética). Debido a la necesidad práctica de realizar estas inversiones direccionales constantemente, la tejedora lee la composición textil según un patrón de "unidades de composición", en que los motivos textiles se ejecutan en ambas direcciones. Como resultado, una secuencia de motivos en la composición textil suele ir de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, en forma de bustrófedon **(figura 6-3)**.

Otro aspecto determinante de las sutilezas conceptuales en la elaboración del textil es la exigencia de leer un motivo en su totalidad y a la vez con referencia a sus partes. Debido a la exigencia de completar toda una figura textil dentro de los conteos preestablecidos de los *chinus*

(o vueltas de los hilos de urdimbre) en el urdido del telar, la tejedora deberá concebir necesariamente esa figura textil de un extremo a otro, para asegurar que toda la figura esté contenida en este conteo preestablecido, sin omisiones ni doble contabilización. En este sentido, el proceso estructural del urdido debe ser compatible con el proceso técnico del tejido, según los pasos lógicos del textil.

Los elementos de la composición textil son los motivos (*salta* en aymara) que desde el punto de vista de la tejedora se perciben también de forma procesual, en sentido de considerarlos elementos de la elaboración textil por procesos, que en su conjunto ayudan a componer la figura mayor en su totalidad. Formalmente, estos elementos, así como el textil en su integridad, son tridimensionales y están construidos por las constantes manipulaciones sobre las múltiples capas de color; no son elementos bidimensionales de formas esenciales y superficiales, que de paso tienen un color distinto.

Por ejemplo, la tejedora percibe un rombo textil como un rombo textil, y no como una serie de cuatro triángulos independientes y aislados, y de distintos colores, que se agrupan arbitrariamente en un rombo. Es decir, la tejedora no percibe la figura textil mayor en términos de sus elementos constitutivos individuales (cuatro triángulos de distintos colores) que se construyen juntos de forma aditiva para llegar finalmente a la figura mayor

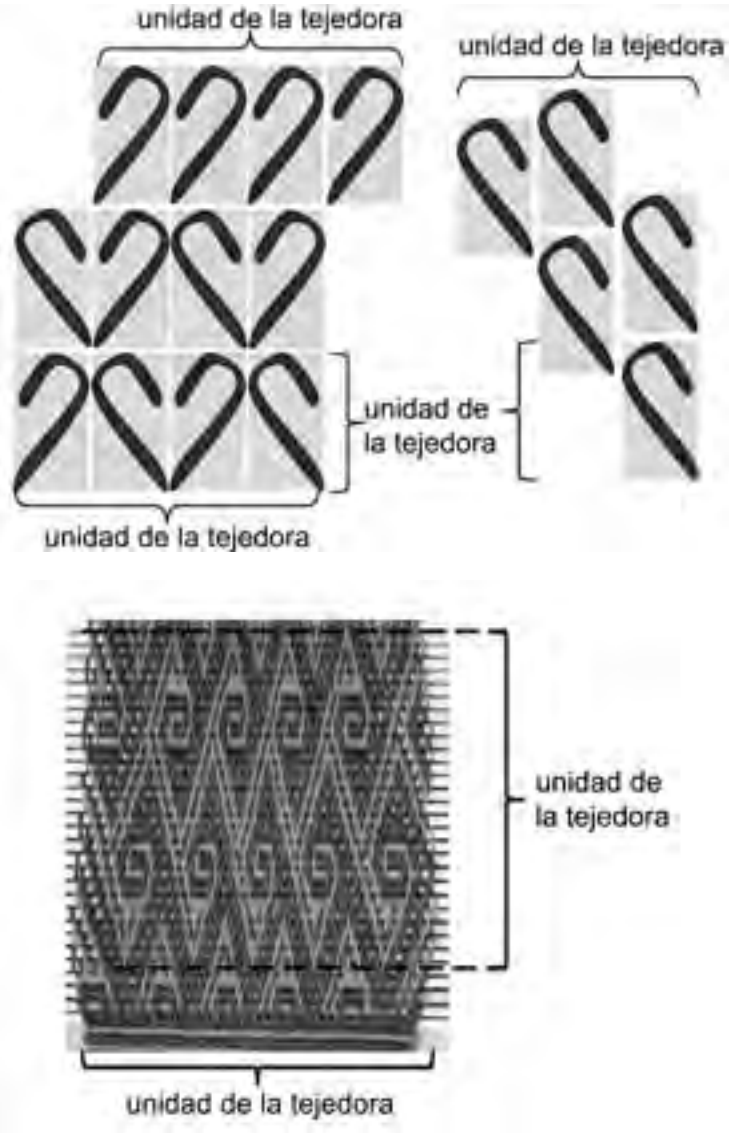


Fig. 6-3.
La unidad mínima del diseño según la tejedora, en un diseño común en los textiles arqueológicos de la Costa de Arica.

Arriba:
Las unidades que se debe tomar en cuenta;

Abajo:
Ejemplo de volutas en zigzag.

Fuente: Figuras elaboraras por las autoras.

del rombo, como hacen los diseñadores modernos y muchos tipos de análisis formal iconográfico en el marco de la historia del arte convencional. En cambio, una tejedora trabajará la figura textil en términos de estructura y de técnica, vale decir en términos de las capas de la estructura, de bloques de colores, y de las vueltas de *chinu*, pero siempre con la figura principal en mente. Por ejemplo, en el caso de un rombo en un textil con dos capas estructurales, la tejedora trabaja simultáneamente dos bandas de forma y color (en cada mitad del rombo), en que las dos bandas de diseño (que componen la mitad de un rombo) se elaboran a la vez según dos gamas distintas de contrastes de color en el telar. Por tanto, en la ejecución de una figura textil, se lee la figura en su conjunto (rombo), y además en términos de sus partes (rombo = mitad 1 + mitad 2 o rombo = banda 1 de colores contrastantes + banda 2 de colores contrastantes) y se alterna constantemente entre ambos niveles de percepción. En efecto, se trata de una especie de *gestalt* andino, pero en el que el *principio de parte y totalidad* deriva directamente de las exigencias determinadas por los procesos de la práctica, y no de fenómenos de la percepción sensorial preestablecida **(figura 6-4)**.

Esta exigencia de trabajar el textil procesualmente es parte de la lógica "tectónica" de la que nos habla César Paternosto en su libro *Piedra abstracta*: *La escultura inca, una visión contemporánea* (1989), con referencia a la arquitectura, ala escultura y al textil en los Andes. La filosofía que está detrás de esta exigencia del trabajo textil se interesa por la multi-dimensionalidad del universo y de todos sus componentes, incluyendo la tierra misma.

Es un equivalente andino del "pensamiento conectivo", puesto que la tejedora debe interrelacionar los elementos que componen una unidad mayor de arriba hacia abajo y simultáneamente de abajo hacia arriba, y desde las partes hasta la totalidad, o desde la totalidad hacia las partes, en términos de sus características propias. Se debe fragmentar la totalidad en sus partes, pero se las debe reconstruir en la totalidad al mismo tiempo.

Por estas mismas razones, no se puede separar la iconografía del resto de los procesos en la elaboración textil. La iconografía no es simplemente un fenómeno de la superficie textil. En lugar de ello, como nos explicaba Mary Frame en su ensayo seminal sobre el tema hace tiempo (1994 [1986]), las superficies textiles deben expresar las estructuras y técnicas de fondo en su elaboración, ya sea en términos de las capas estructurales (es decir tectónicamente) o en términos de los colores, texturas y otros aspectos

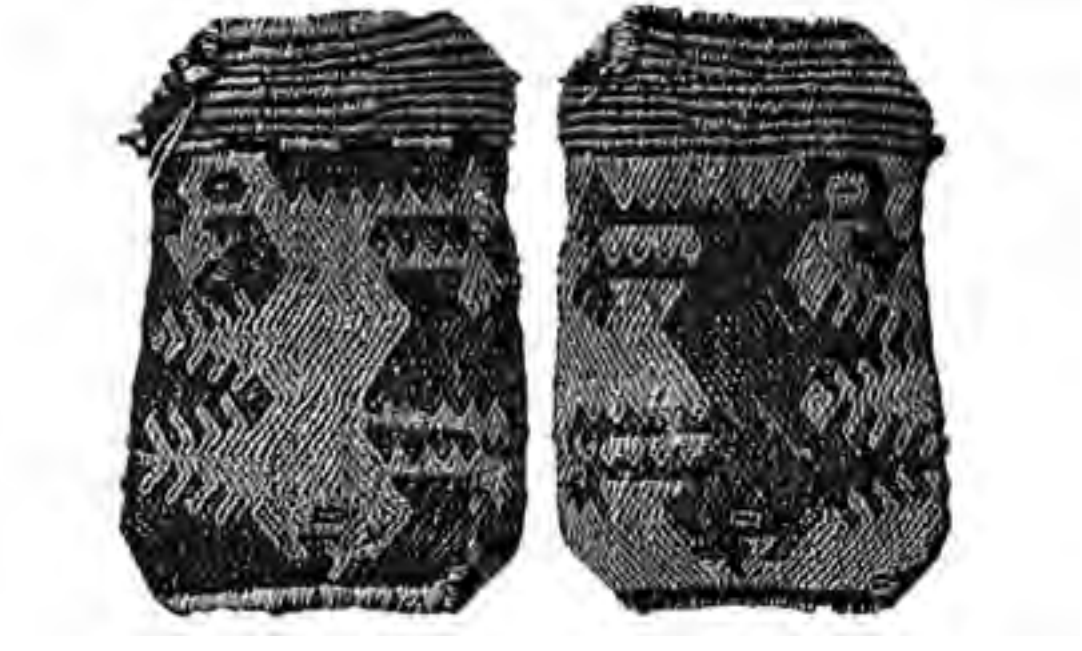


Fig. 6-4. El sistema de *Gestalt* andino, sin figura ni fondo.

Fuente: Ambas caras de una *salta waraña* de los jalq'a, de la colección privada de Sophie Desrosiers.

materiales de su construcción. Retornaremos a este punto más adelante.

LOS COMPONENTES FÍSICOS Y TÉCNICOS DE LAS FORMAS TEXTILES, Y SU TERMINOLOGÍA

La iconografía textil también deriva de las normas sociales con respecto al uso y composición de los textiles, especialmente las prendas de la vestimenta y las prendas destinadas a la tributación, en distintos períodos de la historia. Cada tipo de prenda, como forma textil (manta, túnica, taparrabos), consta en su construcción de sus propios componentes físicos, los que también contribuyen a la composición iconográfica del objeto textil. Esta composición iconográfica está influida asimismo por las tecnologías y técnicas disponibles para las comunidades de práctica textil de cada época en la elaboración de estos objetos. En este sentido, la composición iconográfica del objeto textil está determinada en parte por la forma de la prenda, su función en los ciclos productivos más amplios, y la manera de usarla sobre el cuerpo, según las normas de cada época.

Con respecto a los textiles arqueológicos, tanto las limitaciones en los tamaños del telar como los desarrollos en los lizos determinaban el ancho y la longitud de la tela que se podía producir, e incidían en su complejidad técnica. Por estas razones, muchos ejemplos de prendas arqueológicas están compuestos por una serie de elementos menores, en paneles de un tipo u otro, adjuntados a un panel mayor. Se desconoce la terminología relacionada con estos componentes en las lenguas de la época, por lo que debemos recurrir a términos más bien universales para su descripción y análisis.

En otros casos, la composición iconográfica está determinada por las formas de elaborar el tejido en el telar. Por ejemplo, con referencia a la doble tela funeraria de la Costa central del Perú (en sitios como Chancay y Ancón), en el período Intermedio Tardío, se solía elaborar estas telas comenzando de un extremo del telar hacia el eje central horizontal de la tela, y luego se procedía desde el otro extremo del telar hacia el mismo eje central. En estos casos, se debe leer la composición textil de esta manera también, para identificar las secuencias de los elementos partiendo desde el inicio del textil (el borde) en dirección del eje central horizontal (a menudo la *pampa* o su equivalente), y luego otra secuencia desde del otro extremo del telar (el otro borde) hacia el mismo eje horizontal. Otro caso complejo son las bolsas, en que se debe reconstruir la composición iconográfica desde el proceso de elaboración, de un extremo al otro, antes de doblarla. **Véase la figura 6-5**.

Todavía no existe un cuerpo de estudios concertados sobre los componentes físicos del textil y sus significados en relación

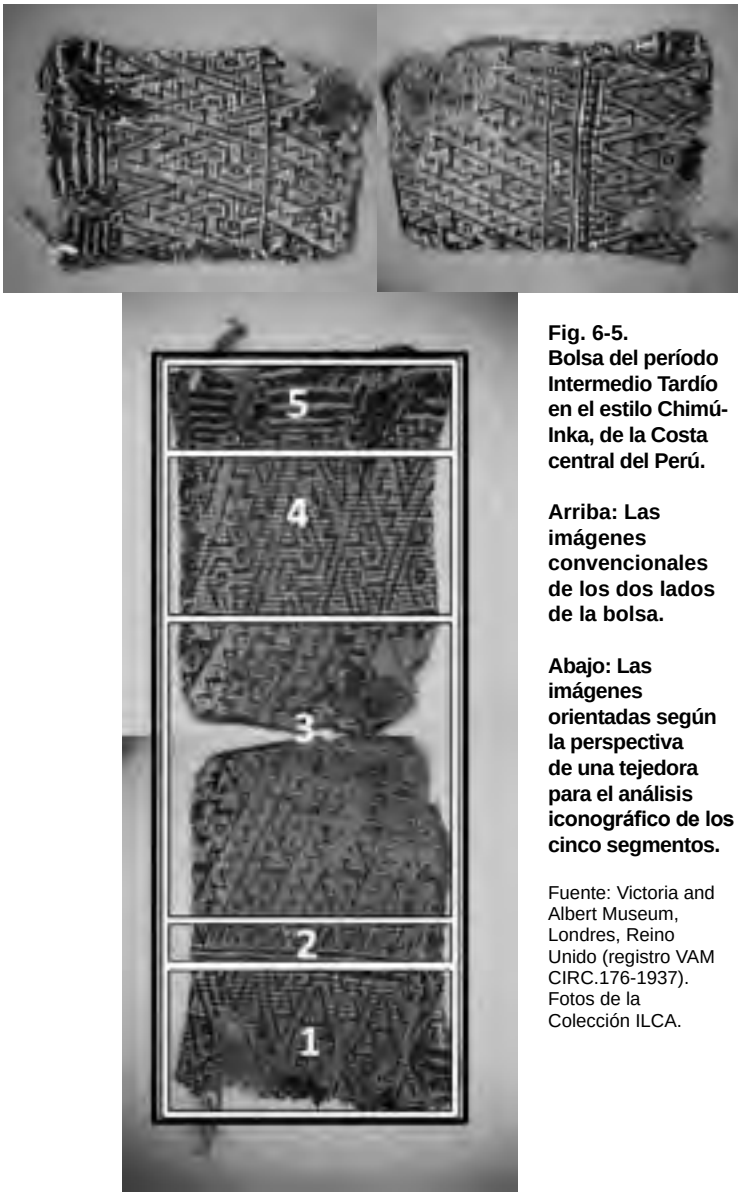


Fig. 6-5.
Bolsa del período Intermedio Tardío en el estilo Chimú-Inka, de la Costa central del Perú.

Arriba: Las imágenes convencionales de los dos lados de la bolsa.

Abajo: Las imágenes orientadas según la perspectiva de una tejedora para el análisis iconográfico de los cinco segmentos.

Fuente: Victoria and Albert Museum, Londres, Reino Unido (registro VAM CIRC.176-1937). Fotos de la Colección ILCA.

con el objeto textil en su totalidad. Pero evidentemente esta relación de las partes con la totalidad del textil está ligada más con las demandas productivas y sus formas de documentación que con la estética de la vestimenta en sí. Para superar los paradigmas convencionales en los estudios sobre el textil andino hasta la fecha, Silverman examinó la organización y terminología de la bolsa-talega en Qeros, Perú, comparándola con la organización documental de un *khipu* (Silverman 1988). Posteriormente, Silverman llamó la atención sobre la relación entre los significados iconográficos de las lliclla de la comunidad de Qeros y las técnicas de su elaboración, diferenciando entre las lliclla de una sola cara (y dos urdidos) —que tienen menos valor—, y las lliclla de dos caras (y tres urdidos) —consideradas como parte de un dominio especial, el de lo sagrado—. Asimismo, Arnold (2012) propone que ciertos tipos de textil, al igual que el *khipu*, son repositorios documentales sobre la esfera tributaria en la cual se han producido, y que las huellas referidas a esta esfera perviven en la terminología textil hasta hoy. En este sentido, Arnold percibe el textil como repositorio documental en su condición de testimonio material, realizado en un soporte textil, de las actividades de individuos, familias e instituciones concernientes a esta esfera tributaria. Consiguientemente, se reinterpreta los significados de los componentes del ahuayo y el poncho, entre otras prendas, ya sean los componentes físicos o técnicos, con sus motivos y colores, como evidencia de las transacciones tributarias del pasado.

Prestando atención a estos nuevos ejes de exploración de los significados de las partes del textil, llegamos al convencimiento de que los bordes del textil, la *pampa* y las áreas figurativas, no son simplemente elementos de la composición textil, sino que además constituyen evidencia de la naturaleza de estas transacciones, y sobre todo de las articulaciones entre las esferas agrícola, pastoril y textil, imprescindibles para producir los textiles tributados a tiempo. Proponemos que la *pampa* documenta la tierra en descanso, pero en anticipación para el ciclo de cultivo. Las áreas figurativas (*salta* en aymara y *pallay* en quechua) documentan los productos bajo cultivo en un lugar determinado, y las listas documentan los resultados del ciclo de cultivo, con los productos ya cosechados, clasificados y amontonados al lado de las chacras (Arnold 2012).

Según esta perspectiva, la atención a las técnicas estructurales y de selección y conteo de los hilos de urdimbre en la elaboración textil estaba estrechamente vinculada a las formas de producción y tributación vigentes y sus repercusiones en manos de los tejedores. La aplicación de técnicas simples se restringía a documentar ciertos tipos de producción más simples, en tanto que la aplicación de técnicas complejas documentaba la ejecución de prácticas productivas más complejas. La organización de los motivos y colores en la composición textil seguía esta misma lógica.

Tales maneras de organizar los motivos, colores y otros elementos de la composición textil están expresadas en los tipos de componentes físicos y técnicos que intervienen en la construcción del textil, sobre todo en los tejidos de faz de urdimbre.

Los componentes físicos de la construcción textil incluyen las distintas partes del textil en sentido de los bordes o los extremos del textil, la *pampa* o área llana que suele ser monocolor, y las áreas de diseño (*palla* en aymara o *pallay* en quechua). En cada tipo de prenda se tiende a aplicar una terminología ligeramente distinta para estas partes. En la manta (ahuayo o lliclla), los bordes del textil suelen denominarse *t'irja* en aymara y *t'iphana* en quechua, en tanto que el borde de la incuña se llamaría *muyuqa*. Nuevamente, cabría esperar una mayor estandarización en la terminología de los componentes de las prendas que se solía elaborar con fines tributarios (manta, llacota y acso).

Los componentes físicos incluyen también una diferenciación entre las partes estructurales del objeto textil (las piezas principales) y las partes agregadas (borlas, huatos) o extendidas (flecadura). A diferencia de otros autores, no consideramos que estas partes agregadas o extendidas sean simplemente "decorativas", sino parte integral de la construcción del textil como objeto.

En cambio, los componentes técnicos resultan de la combinación única entre la estructura y la técnica textil. Así, distinguimos entre la "parte llana" del textil (*ina* en aymara y *siq'a* en quechua), que comprende la *pampa* y las listas, y la "parte escogida" (*apsu* en ambas lenguas) donde se generan los diseños, ya sea de 2 urdidos en el caso simple, o de 3 a 8 capas en los casos complejos. Cualquier combinación entre la cantidad de capas y la técnica aplicada (de escogido, reescogido o de doble tela) engendrará un componente técnico distinto.

LA COMPOSICIÓN PRINCIPAL DEL TEXTIL Y SUS ELEMENTOS

Los componentes mayores del textil están compuestos por varias unidades menores que también juegan su papel en la composición. En caso de no saber su terminología en las lenguas regionales, optamos por usar algunos términos universales para identificar estas unidades menores. Nuevamente, nos centraremos en los textiles de faz de urdimbre, puesto que los componentes de los tejidos de faz de trama no presentan los mismos criterios para su clasificación.

Identificamos el conjunto de elementos del componente técnico llano del textil de faz de urdimbre en términos de las *pampas* y listas, y sus agrupaciones mayores. "*Pampa*" sería un área extensa de técnica llana en monocolor, o con efecto de tornasolado, resultado de la aplicación de una técnica determinada. En los textiles contemporáneos, la *pampa* suele ubicarse en la parte central de la pieza. Esto ocurre en los ahuayos construidos a partir de dos mitades, cuando la *pampa* ocupa la parte central, de forma continua a ambos lados de una costura central. Una variante de este esquema son los ahuayos llamados *marimachu*, cuando la composición mayor ocupa el eje central del ahuayo y la costura se desplaza a un lado de esta composición mayor **(figura 6-6)**. En este caso, la *pampa* se divide igualmente en dos bloques a ambos costados de la composición central. En el otro caso del ahuayo llamado "doble corazón" (*pä chuymani*) o alternativamente *tuskara* (con una *pampa* dividida, cada parte con un color distinto) y asimismo *jalsuta* o *jaljata* (dividido), la *pampa* a cada lado de la composición central está dividida a su vez por una banda de diseños en su eje. Con frecuencia, los colores de la *pampa*

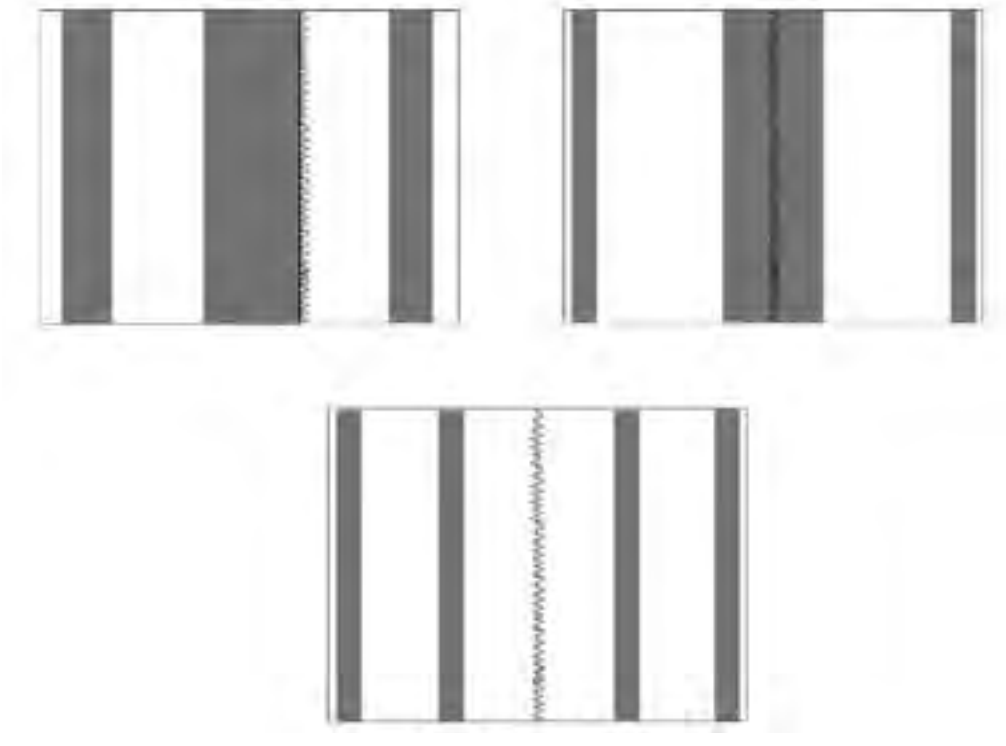


Fig. 6-6. Estilo de ahuayo según la composición de las partes.

Arriba Izquierda: el estilo de *marimachu***; Derecha: el estilo convencional de un solo corazón (***mä chuymani***);**

Abajo: el estilo de doble corazón (*pä chuymani).*

Fuente: Dibujo de Denise Y. Arnold.



a ambos lados de esta banda varían, lo que justifica la denominación de "doble corazón". En algunos casos, la *pampa*, aún reconocible como tal, está aún mucho más dividida y reducida a listas anchas de un solo color, entre las áreas mayores de diseños. En tales casos, se puede llamar a estas áreas de monocolor simplemente "lista ancha".

"Lista" es un término castellano, evidentemente introducido durante la Colonia, cuando la función documental de estos elementos era precisamente la de señalar las "listas" de productos bajo cultivo, según la codificación de anchura y color de estos elementos textiles (Silverman 1988, Arnold 1994). Actualmente se clasifica las listas en tres tamaños: ancha, mediana y angosta (o delgada), según su importancia relativa en una prenda determinada. Una lista angosta suele tener solamente de 1 a 5 vueltas de los hilos de urdimbre (*chinu*) en su elaboración, en tanto que una lista mediana suele tener de 5 a 15 vueltas de hilo de urdimbre, y una lista ancha consta de más de 15 vueltas.

Puesto que los términos "*pampa*" y "lista" se clasifican dentro de la categoría de los componentes llanos del textil de faz de urdimbre, en el caso de los textiles de faz de trama o tapiz, usamos otros términos más neutrales (cuadrado, rectángulo) para clasificar sus componentes en técnica llana abierta, en relación a las áreas de diseño, que también se elaboran con técnicas llanas.

Con referencia al componente técnico complejo de faz de urdimbre, identificamos como la unidad principal las áreas de diseño anchas compuestas por varias bandas de diseños —cuya elaboración puede tener distintas estructuras y técnicas—, además de varias listas como los "acompañantes" de las bandas. Estas áreas mayores de diseños se llaman *palla* en aymara y *pallay* en quechua.

Como elementos que componen estas áreas principales o que también pueden presentar los diseños en estructuras y técnicas de más de un urdido, identificamos las "bandas" de diseños, que a menudo están flanqueadas por listas angostas de color como sus "acompañantes". En un solo textil se puede tener varios tamaños de banda según su anchura e importancia relativa en la composición de la prenda. De esta manera, se identifica bandas mayores (de 15 o más vueltas de urdido o *chinu*), bandas intermedias (de entre 10 y 15 vueltas de urdido) y bandas menores (de entre 3 y 10 vueltas de urdido), siempre tomando la unidad mínima del *chinu* para establecer su tamaño relativo. Estas bandas suelen estar organizadas en motivos, como las unidades menores de la composición textil.

Aquellos motivos pueden estar organizados por bloques mayores o por unidades. Cuando las bandas se dividen en bloques menores de forma modular, estas divisiones se denominan "segmentos" (*tika* en aymara y quechua). La unidad mayor de la "banda" se conoce en las lenguas andinas con el nombre de *tika tika*, con reduplicación. Estos segmentos son tanto unidades de la composición textil como del procesamiento de las técnicas aplicadas en la elaboración textil. Para las tejedoras, el cambio de un segmento a otro acompaña el cambio de diseño, lo que exige regresar al uso de una gama de hilos de colores empleada anteriormente en la selección de capas por color. Debido a ello, las tejedoras designan este proceso con el término aymara *kutiyaña* ("regresar").

Dentro de las bandas textiles, identificamos motivos "de tipo diseño" y motivos "llanos". Los motivos "de tipo diseño" (*salta* en aymara y *palla* en quechua) son aquellos generados por las estructuras y técnicas más complejas del textil, en tanto que los motivos "llanos" son las listas o peinecillos ("*ladder*" en inglés), en las estructuras y técnicas más simples, pero que también cuentan con sus respectivos significados en la composición textil. Los motivos "de tipo diseño" se conocen también como "diseños" textiles, "figuras" textiles o "imágenes". A este tipo de motivo se los llama *salta* en aymara y *pallay* en quechua, como categoría, o por su nombre preciso, sea *link'u* (zigzag), *uyu uyu* (rombo), *liq'u* (animal), etc. En los ejemplos arqueológicos es mucho más difícil identificar los motivos y se recurre a las categorías generales de zoomorfo, antropomorfo, ornitomorfo, en

el caso de los motivos figurativos, o rombo escalonado o línea diagonal, en el caso de los motivos geométricos.

Clasificamos los motivos según su técnica de selección y conteo en grupos por "par" o grupos por "impar". Los grupos de motivos por "par" suelen ser más figurativos, en tanto que los grupos por "impar" suelen ser más geométricos o abstractos. Esta tendencia es más evidente en la actualidad, con las influencias de la enseñanza de la aritmética en la escuela y su uso en la sociedad en general, pero esta tendencia es también evidente en los ejemplares textiles arqueológicos, aunque en menor grado. Por estas razones, optamos por llamar a estas imágenes textiles "motivo" o "diseño", puesto que "figura" se puede confundir con la clasificación de los motivos en "figurativos" o "no figurativos".

A fin de investigar esta relación entre motivo y conteo, nuestra colega Miriam de Diego realizó un análisis de los porcentajes de motivos figurativos y geométricos que resultan de la aplicación de técnicas de conteo por par e impar respectivamente en 418 ejemplares de colecciones textiles museológicas. De estos ejemplares, 308 de los 418 correspondían a períodos arqueológicos (hasta los años 1530) e históricos (de 1530 a 1900), mientras que 111 eran etnográficos, desde 1900 hasta el presente (De Diego 2012). En el caso de los textiles arqueológicos e históricos, De Diego encontró que en un 88% de los casos de un conteo por par se generaba motivos figurativos, y en el 69% de los casos de aplicación de técnicas de conteo por impar se generaba motivos geométricos. En los ejemplares etnográficos, los porcentajes eran aún mayores: en el 96% de los casos de conteo por par se generaba motivos figurativos, y en el 72% de los casos de aplicación de técnicas de conteo por impar se generaba motivos geométricos. Estos resultados demuestran además que la técnica de conteo por par es más exigente en la generación de motivos figurativos que la aplicación de técnicas de conteo por impar. (Véase también Arnold, de Diego y Espejo en prensa.)

Aparte de la división en las categorías de "figurativo" y "geométrico", los motivos textiles suelen contar con un conjunto de "atributos" (con semilla en su interior, con ojos como semillas, con cabeza dividida), además de "efectos de contorno", sea como un motivo delineado, de forma lineal o ninguno de éstos. La organización de los motivos en unidades o en agrupaciones mayores también comprende aspectos de secuencia (en fila, concéntrico/a) y simetría de organización (biaxial, cuatriaxial), y direccionalidad (hacia arriba, hacia abajo, en diagonal). Sobre todo, los motivos figurativos suelen incluir partes específicas del cuerpo (con cabeza alargada, con cola larga), y conformar parte de grupos específicos y reconocibles de sexo y edad (hembra o macho, adulto, joven o cría). En otros casos, no resulta fácil identificar los motivos en sí, y se los clasifica según categorías más vagas: por ejemplo, "zoomorfo del mundo interior".

LOS DISEÑOS TEXTILES POR ESCALA

Para entender las composiciones de la iconografía textil según la organización de los motivos y sus combinaciones en unidades técnicas mayores (bandas, áreas de diseño) y unidades compositivas aún mayores (escenas, temáticas), es importante considerar cómo una tejedora percibe y maneja estas unidades de forma práctica. Al igual que en las secciones anteriores sobre la clasificación práctica de las prendas por escala en pequeñas, medianas y grandes, o por talla en pequeño, mediano y grande, también las tejedoras clasifican los diseños o motivos textiles según esta misma terminología del tamaño relativo de los motivos.

En las lenguas andinas aymara y quechua, se clasifica los diseños textiles en tres categorías por su tamaño, no en un sentido abstracto, sino esta vez en relación con las técnicas de selección y conteo de los hilos de urdimbre en su elaboración. Al mismo tiempo, las opciones para las técnicas de selección de hilos y conteo dependen de las estructuras de textil que se ha elaborado previamente en el urdido del telar, sea en formas simples (*ina*), de 1 o 2 urdidos, o en formas complejas (*apsu*), de 3 hasta 8

capas de color. Tanto la combinación de las técnicas de selección y conteo como las estructuras de base determinan el valor de los textiles en las sociedades andinas de la actualidad y probablemente también en el pasado.

Técnicamente, tanto en aymara como en quechua, se identifica tres tamaños principales de figuras textiles: los diseños grandes (*jach'a salta* en aymara y *jatun pallay* en quechua). Estos son los motivos más grandes que se introducen en el textil. Luego vienen los diseños medianos (*taypi salta* en aymara y *tantiw pallay* en quechua), y finalmente los diseños pequeños (*jisk'a salta* o *t'una salta* en aymara y *juch'uy pallay* en quechua).

Estos tres tamaños de diseños quedan determinados por las estructuras que se arman con los hilos de urdimbre en el urdido del eje longitudinal del telar, que nuevamente se miden según los conteos en *chinu* (las vueltas en figura de "8" de los hilos de urdimbre a través de los palos travesaños del telar). Estas nociones de tamaño varían de una tejedora a otra, según sus habilidades y preferencias, y entre comunidades de práctica, por las normas de sus prácticas y sus preferencias en el estilo y diseño. Como una aproximación, los diseños grandes (*jach'a salta*), tienen un mayor conteo de hilos de urdimbre (contándolos en el eje horizontal del telar), de entre 40 o 50 *chinu* y hasta 100 o 200 *chinus*. A veces estos diseños grandes conforman en sí unidades o figuras mayores, por ejemplo un cóndor con sus alas extendidas, que no se puede descomponer en sus elementos menores.

Los diseños de tamaño intermedio (*taypi salta*) corresponden a un conteo de hilos de urdimbre de entre 15 y 30 o 40 *chinu*. Inclusive se puede denominar "diseño mediano" (*taypi salta*) a una combinación de bandas o sendas de diseños medianos, de digamos 15 + 25 + 10 *chinus*, es decir 50 *chinus*, que todavía es menor en escala en relación a los diseños grandes de 100 *chinus* o más de los diseños grandes.

En cambio, los diseños pequeños (*jisk'a salta*) corresponden a los conteos menores de hilos de urdimbre, que sólo tienen entre 2 y 15 *chinus*.

Estos distintos tamaños de diseño se aplican a diferentes prendas para lograr la composición textil. Cada uno desempeña su papel en la composición del textil y de la iconografía, y se complementan entre sí. Efectivamente, al menos en los diseños contemporáneos, las tejedoras dicen que estos motivos "se acompañan entre sí" o "se unen". A veces se introducen estos diferentes tamaños de diseños en el textil bajo la forma de listas o bandas exclusivamente de este tamaño de diseño, por ejemplo en una fila de volutas.

Al mismo tiempo, el insistente uso por varias tejedoras de una escala particular de diseños durante un período determinado puede resultar en un estilo caracterizado precisamente por esta escala de diseño. Por ejemplo, se puede tener un estilo que se caracteriza por el uso exclusivo de diseños pequeños, aunque exista una gran variedad entre ellos, tanto en sus formas (de zigzag, volutas, líneas) como en sus colores. En los estilos basados en diseños pequeños, se puede tener una senda de volutas y luego una senda de zigzag. En este caso, las sendas de diseños pequeños pueden agruparse para conformar unidades o composiciones mayores, en una configuración que en aymara se llama *willinta* ("esparcido"), puesto que los diseños pequeños (los *jisk'a salta* o *t'una salta*) están organizados de forma "esparcida" dentro del diseño grande, como sus componentes menores. (Se usa una terminología orgánica aquí). Esto ocurre por ejemplo en los bordes textiles llamados *t'irja*, en que una combinación de listas y sendas de pequeños diseños llegan a conformar la composición mayor del "borde" o *t'irja*, que es muy emblemático en el nivel regional por la combinación de sus componentes.

Este tipo de combinación o agrupación de motivos pequeños puede darse también en las bandas de diseño que se ubican en el medio de la *pampa* o en las agrupaciones de diseños en torno a la costura central (*ch'uku*) entre las dos partes de un ahuayo. En este caso, el diseño mayor ya no se llama *jach'a salta* y el diseño menor ya no se llama *jisk'a salta*, sino que

la composición en general se denomina *willinta*. Las figuras llamadas *willinta* son tan menudas que ni se puede contar las técnicas fácilmente; simplemente se esparcen allí como complementos de la composición **(figura 6-7)**.

En la práctica, cuando se diseña un ahuayo en su integridad en el telar, se deberá tomar en cuenta la combinación de estos distintos elementos, según el estilo en boga en cada región. Por ejemplo, cuando predomina un estilo de "esparcido" o *willinta*, cada tejedora agrupa unas seis o siete bandas o sendas de pequeños diseños en un "ahuayo esparcido" o *willint awayu*, es decir un ahuayo construido por pequeñas figuras o pequeñas unidades de figura.

La dinámica de cambio en los estilos de un período a otro ocurre precisamente cuando hay cierta competencia entre el uso de estas figuras menores simples o en combinaciones mayores, y el uso de las figuras mayores con sus "acompañantes" menores. En estas coyunturas, las tejedoras en su conjunto deberán decidir cuál de las dos opciones predominará en el momento dado para definir el estilo. Se debe optar por un diseño mayor con sus diseños menores en rango menor, o por diseños mayores compuestos de diseños menores.

Este tipo de tensión entre estilos se evidencia también en los ejemplos arqueológicos. A veces predomina un estilo caracterizado por una figura mayor, flanqueada únicamente por listas angostas (*taniqa*) o listas medianas (*qutu*). En otros casos, se tiene diseños mayores pero compuestos de diseños menores.

Por último, otros casos presentan solamente *pampas* mayores de un solo color, que actuarán como el diseño mayor, con unos bloques de listas angostas (en ocasiones prácticamente líneas), que fungirán como diseños menores, antes de llegar a otra *pampa* mayor.

Otro aspecto que la tejedora siempre toma en cuenta es la prioridad del motivo dominante que se está elaborando. Si la composición exige que se debe rellenar el espacio en cierta área dentro de este motivo mayor, con un motivo "S" o "Z",



Fig. 6-7. Ejemplo del patrón de *willinta* ("derramada") en bandas angostas que flanquean la banda mayor de un ahuayo contemporáneo de *ayllu* Laymi (Norte de Potosí, Bolivia).

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold de un ahuayo del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Musef, La Paz, Bolivia (registro 18678).

zigzag, etc., invariablemente la forma y el significado del motivo predominante determinan este "rellenado" de intersticios menores. Tampoco contribuyen mucho al significado del motivo dominante los rellenos menores en su interior **(figura 6-8)**.

Debido a estas maneras de clasificar los motivos textiles en composiciones mayores, la dinámica de los diseños en los estilos textiles suele basarse actualmente en las categorías técnicas de este sistema de clasificación más que en el contenido de la composición textil con sus motivos y escenas. Por tanto, se suele hablar de un estilo de ahuayo "con *pampa* negra, o *pampa* roja", o un estilo "completamente listado", o un estilo en que predomina cierta técnica o color.

LAS CATEGORÍAS ANDINAS DE LA ICONOGRAFÍA TEXTIL

Pasemos ahora a considerar las categorías específicamente andinas de la iconografía textil.

LA CLASIFICACIÓN DE LOS ELEMENTOS DE LA ICONOGRAFÍA TEXTIL SEGÚN DOÑA NICOLASA AYCA

Doña Nicolasa Ayca es una tejedora de unos cincuenta años de edad, que reúne cualidades extraordinarias de habilidad, experiencia y entusiasmo en las actividades textiles. Ella nos describe sus propios criterios de clasificación de los diseños textiles y sus combinaciones en composiciones iconográficas mayores. Aquí, ella identifica las figuras textiles correspondientes a cada conteo de los hilos de urdimbre.

En su repertorio textil, doña Nicolasa Ayca identifica unas seis clases de diseño principales, según su tamaño básico (grande, mediano, pequeño) y luego cada uno de estos grupos tiene sus propias subclases, según el conteo de sus hilos de urdimbre y el contenido. A su vez, el tamaño del diseño está muy ligado con la técnica que se aplica y el tipo de tela que se puede producir.

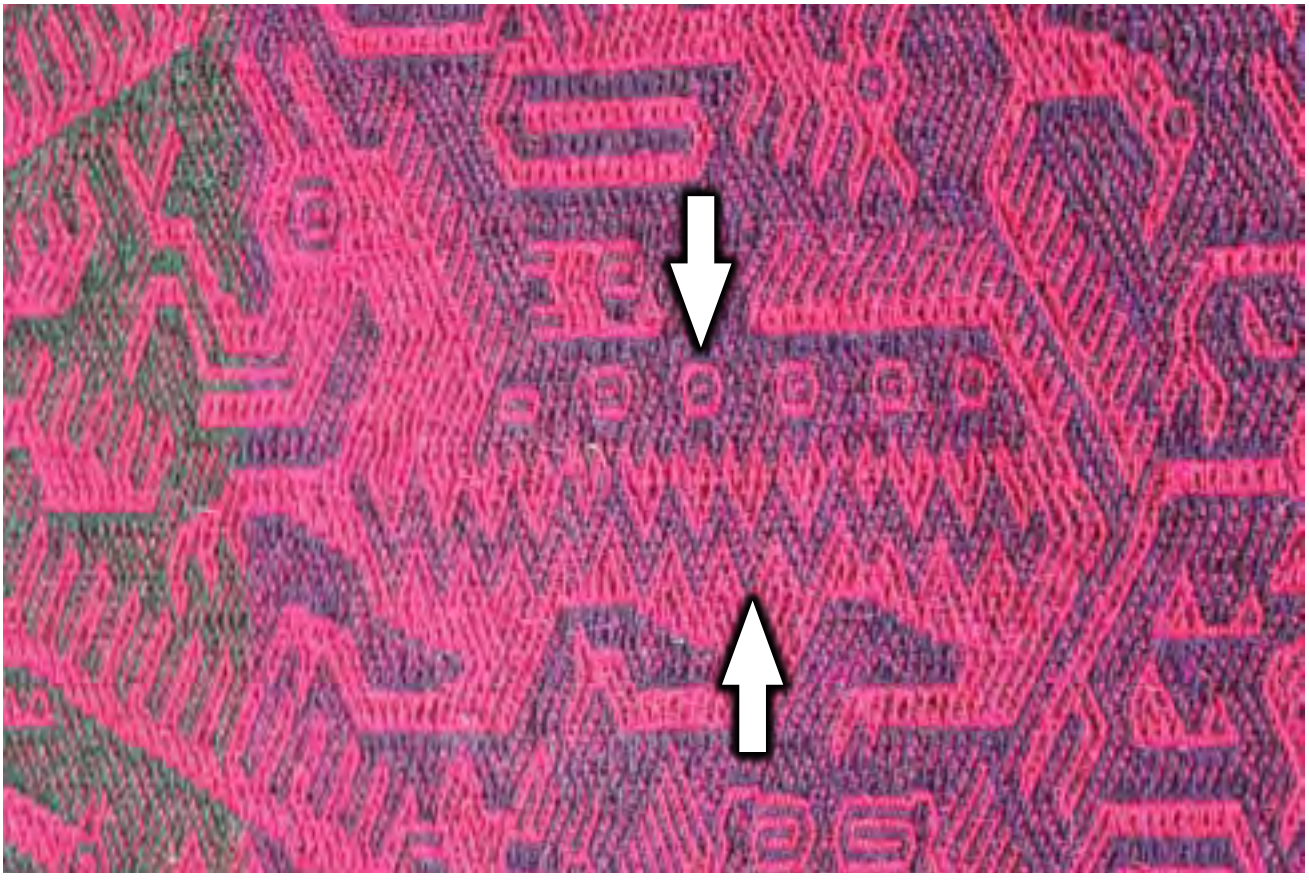


Fig. 6-8. Rellenado de espacios en la iconografía jalq'a, con un zigzag en el interior del zoomorfo, y semillas y crías en los intersticios externos, en una tapete doméstico de estilo jalq'a.

Fuente: Museo de Arte Indígena ASUR, Sucre, Bolivia (registro 3210-96).

Tenemos, en primer lugar, el grupo de diseños grandes (*jach'a salta* en aymara y *jatun pallay* en quechua), que se elaboran con muchos hilos de urdimbre (*chinu*), y que según doña Nicolasa comprenden 15 *chinus* o más. En este grupo se puede aplicar dos técnicas:

- las técnicas de escogido (que se llaman también "hilos flotantes" en el lenguaje universal del textil, y dentro de las lenguas andinas *palla* en aymara y *pallay* en quechua).
- las técnicas de doble tela, que se llaman *t'isnu iqanta* en aymara y *kurti* en quechua.

Las figuras grandes más comunes que doña Nicolasa elabora con las técnicas escogidas o *palla* en aymara se calculan con un conteo de entre unos 20 y unos 26 *chinus*, y otros aún mayores de 26 a 30 *chinus*. Por ejemplo, de 15 *chinus*, doña Nicolasa puede elaborar las figuras comunes de animales silvestres llamadas *liq'u* en la región, entre ellos la vizcacha (*wiskacha*) o el conejo. De 20 *chinus*, doña Nicolasa teje la figura llamada *q'ara t'ula*, que significa "tola pelada" por el arbusto tola (*Baccharis tola*) en su estado invernal. También de 20 *chinus* ella teje los diseños de forma serpentina que se llama *aywiskita* en aymara. *Aywiskita* se aplica en las técnicas complejas de reescogido o *ajllita*, para resaltar los hilos del camino sinuoso. De 30 *chinus*, ella elabora figuras de aves grandes, como el cóndor (*kunturi*) e inclusive un cóndor grande (*jach'a kunturi*). De 30 *chinus* también ella elabora el gato o felino grande llamado *michila*. Doña Nicolasa considera que con 30 *chinus* la figura ya es muy grande y casi en su límite, aunque otras tejedoras van más allá para llegar a conteos de 200 *chinus*.

En cambio, doña Nicolasa considera que las figuras grandes más comunes de las técnicas de doble tela, o *kurti*, son mucho más finas, sin los hilos flotantes o *ayra* de las técnicas escogidas. Por tanto, ella las elabora según conteos más precisos, por ejemplo con un conteo de 20, que luego se duplica a 40.

Otro grupo es el de los pequeños diseños o *jisk'a salta*, entre los cuales ella reconoce unas cinco o seis subclases. Los más pequeños entre los diseños menores se elaboran de solamente 2 *chinus*. Con 2 *chinus*, doña Nicolasa suele elaborar diseños de rayas (*rayaraya*) o listas, y también los diseños de "ojos". Otro grupo un poco mayor en tamaño va de 3 hasta 4 *chinus*. A partir de 3 *chinus* vienen los diseños de cucharitas (*kuchara*) o filas de ojos, uno encima de otro. Y de 4 *chinus*, los diseños de zigzag o *link'u*. Luego se pasa desde el *link'u* a los diseños mayores.

Según doña Nicolasa, las jóvenes de la región aprenden estos diseños pequeños como parte del proceso de aprendizaje del textil durante la niñez, a partir de los 12 años de edad, más o menos. Luego, estos diseños menores (*t'una salta*) siempre "acompañan" a los diseños mayores (*jach'a salta*) en los textiles complejos como el ahuayo, como parte de la composición iconográfica, durante toda la vida:

> *Uka jach'a salta luraña,*
> *uka t'unant ucht'añapini.*
> Se hace una salta grande
> y siempre se ponen las menudas.

En términos de los significados iconográficos, doña Nicolasa mencionó la importancia de tejer motivos del sol, o *salta inti*. Según ella, el tejer estos motivos resalta al sol su claridad, y esta claridad trasciende al corazón de la tejedora.

EL CONCEPTO PROPIO DEL VALOR EN EL TEXTIL Y SU RELACIÓN CON LA ICONOGRAFÍA

Dada esta dinámica de tensiones entre estilos y contraestilos, y entre el uso de figuras grandes, medianas o pequeñas, para componer la iconografía textil, ¿de qué manera juzgan las tejedoras como doña Nicolasa la noción del "valor" en el textil?, y ¿cómo pueden estas nociones actuales de valor darnos pautas sobre los principios morales del valor ligado con las prácticas textiles del pasado, y trasmitido de una generación a otra en las comunidades de la práctica textil? Aquí encontramos



nociones de valor ligadas a la habilidad técnica de una tejedora en particular, según sus formas de aprendizaje, en el contexto más amplio del repertorio técnico y tecnológico disponible para ella en una coyuntura determinada, lo que se reconoce en la sociedad. También encontramos nociones de valor ligadas con la inversión de mano de obra en la elaboración de un producto textil determinado, y la calidad técnica de esta mano de obra. Y hallamos ideas relacionadas con el valor del estilo textil vigente en cada época.

Según las tejedoras, cada estilo textil tiene su propio valor, que depende de las estructuras textiles de base, en términos de las capas o niveles estructurales, las técnicas de selección y conteo que se han usado, y el significado y belleza de los diseños usados como unidades y en sus combinaciones. Por ejemplo, las agrupaciones aparentemente más modestas de diseños pequeños de volutas o cucharas y zigzag o rombo tienen su propio significado, que le da valor. También su elaboración tiene ciertas exigencias estructurales y técnicas, desde el urdido en adelante, que también le dan valor. En el otro extremo, en relación con un diseño muy grande, esto tiene igualmente sus propias exigencias estructurales y técnicas de elaboración, además de sus significados semánticos, aunque su elaboración puede ser más repetitiva que en el caso de una acumulación de figuras pequeñas. En este sentido, es un reto para una tejedora elaborar cada una de estas opciones. Solamente en los casos en los que una tejedora opta deliberadamente por elaborar nada más que una banda angosta de figuras pequeñas en su textil, éstas tienen menos valor técnicamente y estéticamente que las otras opciones. Se considera que un abordaje limitado así es simplemente como un "toque" de la obra, y que el textil resultante no es una obra con un valor técnico.

Ya en el período contemporáneo, la tendencia en la última generación de tejedoras ha sido la de elaborar figuras cada vez más grandes, que les otorgan cada vez mayor impacto visual, por ejemplo en las fiestas. Pero a veces la estructura textil en estos casos es simple, con el uso de solamente dos capas en el urdido. Entonces, en opinión de Elvira Espejo y otras tejedoras, aunque la escala de los motivos sea mayor, los diseños no tienen el mismo valor estructural y técnico que una composición más compleja. El corolario también existe, puesto que una composición con varios diseños pequeños, pero en una estructura de varias capas, de tres niveles o más, tiene mucho valor desde el punto de vista de las propias tejedoras.

Es muy probable que este sistema de valor en el textil hubiera funcionado de una manera parecida en el pasado, aunque el contexto socio-cultural ha sido muy distinto. En este caso, la producción textil de calidad no estaba dirigida al uso propio ni a la venta, sino que eran las élites de la época quienes controlaban la producción según sus propias preferencias, a menudo en el marco de sistemas tributarios complejos. Según la evidencia en las colecciones textiles del mundo, son pocos los textiles elaborados con estructuras de múltiples capas, y es mucho más frecuente encontrar textiles elaborados con estructuras simples de una o dos capas. Esto implica que pocas personas sabían tejer estas estructuras complejas, y que por tanto estas estructuras tenían un estatus mayor en la sociedad.

Se ve ejemplos de esta norma en el caso de las bolsas incaicas destinadas a los representantes provinciales del Inka. Si bien las estructuras y técnicas de las bolsas son relativamente simples, los tirantes o colgadores de las bolsas, muy visibles en su uso aunque angostos en su forma, se elaboran con estructuras mucho más complejas, llegando con frecuencia a 3 o 4 capas de técnicas de escogido o de técnicas para doble tela.

Los ejemplos de estructuras complejas en telas más anchas son aún más difíciles de encontrar, tanto en las piezas arqueológicas como en las contemporáneas. Esto indica que si bien el valor de un tirante incaico era alto, ha debido ser más elevado aún el valor de una prenda mayor con bandas de estructuras complejas de tres capas o más.

Otro caso interesante es el de los ponchos contemporáneos o etnográficos.

En el pasado reciente, los ponchos de la región de Qaqachaka tenían puramente listas de color y su valor y prestigio se otorgaban según los colores usados en su elaboración. Pero en la última generación, las tejedoras han comenzado a agregar a los ponchos figuras simples o complejas, dando al poncho otro tipo de valor, más ligado con la iconografía y composición textil y no solamente con el color. Actualmente los ponchos con diseños elaborados con estructuras complejas de tres capas hacia arriba llevan más valor de todos. En términos del mercado, en la actualidad estos ponchos con diseños derivados de estructuras complejas tienen doble el valor de los ponchos de antes con solamente listas.

En este caso, el valor viene dado por la combinación de estructura y técnica, además de la composición de diseños y colores.

Aun así, la estructura predomina siempre como el aspecto primordial que da valor al textil, puesto que las prácticas del urdido dan las posibilidades para los desarrollos posteriores en las técnicas textiles. Todo ello se valora además en relación al área textil (en sentido de bandas o filas) en que se había aplicado estos aspectos estructurales y técnicos complejos, y en que el valor de una área mayor de diseño supera el valor de un área menor. Debido a ello, es la forma o tipo de prenda o producto textil que también lleva un valor en sí.

Otros aspectos menores, como la finura de la prenda debido a la selección de fibra y torsión del hilo puede contribuir al conjunto de criterios para determinar el valor de una prenda determinada, pero es la estructura que predomina sobre los demás criterios. Esto se ve en regiones como los alrededores del Cusco, donde las tejedoras buscan lograr estructuras de tres (o cuatro) capas, como el criterio determinante en el valor y prestigio de la pieza textil, aunque la terminación de la textura textil puede ser algo rústica, con el uso de hilos no tan finos.

Esta situación no está del todo alejada de la manera de valorar un textil desarrollada por algunas ONG especializadas en sus proyectos de producción textil. A menudo se ha desarrollado métodos para medir el área de diseño por centímetros cuadrados para calcular este valor, según el costo por unidad (por cm^2) de los motivos y de la iconografía que se percibe como importante en la institución y en el proyecto en general.

No obstante, existe una diferencia fundamental entre el concepto de valor dado por las ONG y otras instituciones foráneas a las comunidades textiles, basado en criterios iconográficos de la superficie, y de la cantidad de áreas cuadras de tela con diseños, y los criterios usados por las propias tejedoras en las comunidades de práctica textil. Si bien las tejedoras están dispuestas a desarrollar una producción textil bajo estos nuevos criterios, principalmente dirigida al mercado comercial y a foráneos que no aprecian el textil según sus criterios propios, también es cierto que en su propia esfera socio-cultural, ellas aplican valores completamente distintos. En los hechos, las tejedoras no quieren vender ni desvincularse, en ninguna circunstancia, de una prenda que se ha elaborado con una estructura de cuatro capas de urdido o más. Su respuesta a un pedido de este tipo sería: "esto es seis capas (*suxta apsu*), es mi reto, es mi obra y no lo vendo". Después de mostrar una prenda de esta complejidad una vez durante su juventud en una fiesta, las tejedoras las conservan en sus casas; allí, quedan bien guardadas como parte del patrimonio familiar, y estos textiles no circulan mucho ni en la sociedad local, ni regional o nacional. En ocasiones se los puede usar, por ejemplo, para exhibir en su sombrero en una fiesta, o para ser admirados, pero la mayor parte del tiempo permanecen guardados en baúles bajo llave.

En resumen, desde la perspectiva de las tejedoras, no es la iconografía ni el estilo en sí de la prenda terminada lo que le otorga valor. Tampoco es la finura de la obra según el conteo de los hilos por cm^2, ni siquiera la cantidad de áreas de diseños, que a menudo son los criterios de los proyectos textiles en la región. En cambio, para las tejedoras es la cantidad de capas de la estructura textil en su construcción la que confiere valor y prestigio al textil,



prestigio que se hace extensivo también a las personas que han tejido prendas con una estructura compleja determinada.

En cuanto al valor de las técnicas de selección y conteo aplicadas en la elaboración textil, en el caso concreto de las técnicas escogidas de faz de urdimbre, éstas se valoran por región y por comunidad o familia, e inclusive por individuo, puesto que cada región, comunidad, familia e individuo aplica sus técnicas preferidas (sea por unidad, en 1|1, o por par, en 2|2), según el conjunto de prácticas predeterminadas desarrolladas dentro de las posibilidades de la historia técnica y tecnológica regional. Es decir, hay más variación en los criterios de valoración con respecto a las técnicas textiles que en relación con las estructuras.

Esta tensión entre los valores adjudicados a las estructuras y técnicas textiles incide en las distintas formas de trabajar los aspectos técnicos de la producción textil en las comunidades de práctica. Parece que en algunas regiones, el uso de su propia técnica lleva en sí un sentido de pertenencia identitaria fuerte, y nadie se aparta del uso conocido de esta técnica, con los diseños e iconografía que se suelen desarrollar conjuntamente, y que son reconocibles durante períodos relativamente largos y conservadores. En cambio, en otras regiones, lo identitario está ligado más bien a la habilidad de las tejedoras para experimentar constantemente con nuevas técnicas y asimismo con nuevos diseños y composiciones iconográficas.

Por ejemplo, en el área cercana a Sucre, tanto en Tarabuco como en la región de los jalq'as (de la zona de Ravelo), con su historia como parte de los yamparas, se recurre a técnicas de conteo por impar básico, en 1|1, o por impar derivado, en 2|1. Éstas son las técnicas identitarias de esta región, y allí no se experimenta mucho con otras técnicas nuevas. En cambio, en el caso de la nación Charkas-Qharaqhara, parece que su esfuerzo identitario habría sido la apropiación de otras técnicas de lugares vecinos, en períodos determinados (quizá relacionados con ciclos bélicos), y la experimentación de tales técnicas con su aplicación posterior en sus propias comunidades. En la región de Charkas-Qharaqhara no se evidencia mucho el uso de técnicas de conteo por impar básico (1|1), pero se constata el amplio uso de conteos por impar derivado (2|1) y por par (en 2|2), por tres (en 3|3), y por cuatro (en 4|4), es decir de varias técnicas a la vez. Asimismo, en la región de Mollo (La Paz), evidentemente se ha experimentado con varias técnicas durante su historia. Las tejedoras de esa región tienen la costumbre de tejer con técnicas usando urdimbre pareada, especialmente con la denominada *liyi palla*. Pero actualmente están experimentando también con técnicas de doble tela, que manejan bien, y al mismo tiempo, están experimentando con técnicas de escogido por unidad (*maya palla* o 1|1). Entonces se están trabajando simultáneamente con tres técnicas correspondientes a tres generaciones.

No queda tan clara la motivación que subyace a estas tendencias regionales más conservadoras o más experimentales con respecto a las técnicas textiles, de modo que se requiere más estudio. Los indicios apuntan a la naturaleza de la relación entre territorialidad y etnicidad. De esta manera, las unidades políticas mayores, como Yampara, compuestas por unidades multiculturales menores, manejan las diferencias identitarias en un ámbito menor que en el caso de las unidades políticas como Charkas-Qharaqhara, cuya identidad política histórica presenta momentos de alianza y fractura entre los grupos componentes. En este caso, las unidades políticas componentes de Charkas Qharaqhara buscan más porosidad e interrelaciones con sus vecinos, ya sea intermitentemente a lo largo de períodos de guerra y paz alternados, como también en la dinámica cambiante de la construcción de sus textiles.

LAS GAMAS DE COLOR EN LA COMPOSICIÓN Y EN LA ICONOGRAFÍA TEXTIL

Sin entrar en los detalles del repertorio cromático de los textiles de tal o cual región, podemos decir que, en general, el valor atribuido por las tejedoras al color de un textil tiene que ver con la

complejidad técnica del textil, así como con su expresión visual a través de los colores y sus combinaciones y contrastes.

Un textil muy simple, con una estructura urdida a uno y en técnica llana, por ejemplo la parte de una *pampa* o lista textil, suele presentar solamente un color. En casos excepcionales, esta parte llana presenta adicionalmente un efecto de tornasolado o jaspeado, que se obtiene al hilar juntos dos o más hilos de distintos colores en la elaboración de la estructura del textil, con el juego entre estos dos o más colores en la superficie textil.

En un textil urdido a dos, ya se puede combinar dos colores contrastantes de forma complementaria, tanto en los motivos de peinecillo como en los motivos de diseño. Aquí la tejedora nunca hace distinción alguna entre "figura" y "fondo", puesto que las dos caras del textil presentan diferentes combinaciones de los dos colores usados en la estructura del textil como un todo.

En cambio, en un textil complejo, con entre tres y ocho capas de color, la tejedora ya puede organizar gamas enteras de colores, agrupándolas en bandejas de colores claros (*t'uxra*), intermedios (*qhana*) y oscuros (*chhuwa*), en patrones significativos de contrastes, sea de contraste mínimo (*chhuwa*) o contraste máximo (*qhana*). Mientras que en los textiles con dos capas se juega solamente con las combinaciones contrastantes entre los colores claros y oscuros, en los textiles cuya estructura consta de tres capas o más, se juega con las combinaciones adicionales de los colores intermedios. Así, un textil con cuatro capas de estructura puede incluir una gama de colores claros, una gama de colores oscuros y dos gamas de colores intermedios, o cualquier permutación o combinación de estas posibilidades: dos gamas de colores claros y una gama de claros u oscuros, o dos gamas de colores oscuros y una gama de claros y otra de intermedios. A medida que se agrega más capas de estructura, la tejedora dispone de cada vez más recursos cromáticos al ampliarse el número de combinaciones contrastantes de colores que puede generar.

Así, estamos en condiciones de aseverar que los desarrollos tecnológicos del telar y sus recursos (palos, separadores, lizos) a lo largo de miles de años, estaban dirigidos sobre todo a generar los recursos técnicos para abrir estas posibilidades creativas y estéticas en el manejo de cada vez más colores, con sus combinaciones y contrastes consiguientes, en la iconografía textil.

LAS CATEGORÍAS DE MOTIVOS EN LA ICONOGRAFÍA TEXTIL Y SUS SIGNIFICADOS

Pasemos ahora a considerar las categorías de motivos en la iconografía textil como resultados de las estructuras y técnicas textiles empleadas en su elaboración, y cuya organización categorial también tiene sus significados en los ciclos productivos mayores de la sociedad.

Primeramente es preciso distinguir entre los criterios de clasificación de los motivos en textiles de faz de trama y faz de urdimbre. En el caso de faz de trama o tapiz se generan motivos en tapiz llano abierto, motivos en tapiz no ranurado y motivos en tapiz ranurado, sin diferenciación alguna. En este contexto, la estructura simple es urdida a uno, las técnicas textiles del tapiz son todas llanas, y el conteo varía libremente en cada variante. Por tanto, los motivos se categorizan solamente en "figurativos" y "geométricos".

En cambio, las estructuras y técnicas de faz de urdimbre son más complejas que en el caso del tapiz. La combinación de estructuras en faz de urdimbre con solamente 1 o 2 urdidos con técnicas llanas y simples (*ina*) genera motivos llanos, con las subclases de las *pampas* llanas, a menudo monocolores, y las listas llanas de color. Luego las estructuras de peinecillo, urdidas a 2 o más capas, combinadas con sus distintas técnicas, generan los motivos de peinecillo, tanto con color en fila (*patapata*) como con color intercalado (*k'uthu*). Ambos grupos pueden generar también figuras más complejas.

Cuando pasamos a las técnicas de escogido y reescogido con sus propias técnicas de selección y conteo de los hilos

de urdimbre por codificaciones específicas (1|1, 2|2, 3|3 o 4|4), llegamos a gamas más complejas de motivos. Sostenemos que las dos categorías primordiales de los motivos textiles en estas gamas más complejas de técnicas derivan de las formas de conteo por par o por impar, e identificamos estas dos categorías como la "figurativa" y la "geométrica". La categoría figurativa abarca una gama de diseños textiles más realistas o naturalistas, en tanto que la categoría geométrica abarca una gama que va desde diseños asociados a formas geométricas simples y reconocibles (zigzag, rombo, línea) hasta diseños desconocidos o más abstractos, cuya forma o significado icónico ya no resulta tan fácil de reconocer inmediatamente.

En su libro *Piedra abstracta* (1989), César Paternosto ha llamado nuestra atención sobre la dificultad de hablar de lo "figurativo" y lo "abstracto" en los Andes, al menos en comparación con la iconografía europea, en la que lo abstracto suele carecer de un significado icónico. En cambio, los diseños denominados "abstractos" en los Andes, por ejemplo las *pampas* y juegos de listas, también tienen sus significados icónicos, como ya lo explicamos anteriormente en este capítulo. Por tanto, cuando usamos el término "geométrico" no queremos designar algo abstracto en sí, sino un tipo de diseño de forma geométrica con sus propios significados icónicos en la composición textil, que a su vez derivan de las técnicas textiles empleadas en su elaboración.

LAS TÉCNICAS DE SELECCIÓN Y DE CONTEO POR PAR Y POR IMPAR, Y LOS MOTIVOS TEXTILES RESULTANTES

Existe una marcada diferencia entre el uso de técnicas de selección y conteo de los hilos de urdimbre por par (*parisa*) y por impar (*ch'ulla*), tanto en la elaboración de la composición textil como en la iconografía que se expresa con ella **(figura 6-9)**. Por tanto, una de las habilidades que la tejedora debe aprender desde su niñez es la disciplina mental y visual de reconocer estas dos codificaciones visuales y seguirlas en su trabajo.

La relación entre el uso del par o el impar en los sistemas de conteo en los Andes en general ha sido objeto de investigación por parte de varios estudiosos, sobre todo respecto de su papel dentro de los ritos y pronósticos agrícolas (Urton 1997: 54 y ss.). Urton se refiere a este estudio como una "ideología de números" en la cultura quechua (*op. cit.*: 55). El autor plantea —con relación a ciertos ritos de este tipo en los que pudo participar, en los años noventa, en la comunidad de Paqariqtambo (Cusco, Perú)— que lograr un sesgo en el conteo hacia el par, o el número dos, se considera buena suerte. En cambio, lograr un sesgo hacia el impar, por lo menos al número uno, augura mala suerte. Al mismo tiempo, Urton reconoce que existen ciertas inconsistencias en estas reglas, puesto que lograr un conteo de tres se considera igualmente como buen augurio (*ibíd.*: 58).

Al explorar esta cuestión más detenidamente, Urton llega a comprender que al menos el término quechua correspondiente a "par" se construye como una modificación sintáctica de expresiones que hacen referencia a "un miembro de un par natural o potencial". De esta manera, *ch'ulla* es impar, en el sentido de la mitad de un par, en tanto que *ch'ullantin* designa a esta mitad conjuntamente con su par (Urton *ibíd.*: 61). Asimismo, *khallu* se refiere a la mitad de algo, por ejemplo la mitad de un textil, en tanto que *khalluntin* es esta mitad con su otra mitad, por ejemplo las dos mitades de un textil en su conjunto. La conclusión de Urton es que "impar" es la categoría *marcada* y lexicalmente primaria, en tanto que "par" es la categoría que es conceptualmente primaria.

Algo parecido ocurre respecto del conteo en el textil. Los conteos por par (2|2 o 4|4, etc.) generan significados distintos aunque relacionados con los significados de los conteos por impar (1|1 o 3|3, etc.). Es decir, las dos formas de conteo están separadas pero interrelacionadas y son interdependientes entre sí.

Por ejemplo, lograr en los diseños de la composición textil un énfasis en lo figurativo (o el figurativismo) es casi



Fig. 6-9. Comparación entre motivos figurativos (a la derecha, en técnica de escogido con conteo de 2|2, en par), y motivos geométricos (a la izquierda, en técnica de escogido con conteo de 2|1, en impar).

Fuente: Detalle de una *llijlla* de Llallagua, Norte de Charkas, en Musef, La Paz, Bolivia (registro 191). Foto en la Colección de ILCA.

siempre el resultado de una técnica de conteo por pares; casi nunca va en impares. En este caso, la primera pasada puede ser de 2|2, y luego la segunda pasada puede ser 6|8|4, dependiendo del diseño, pero el conteo predominante siempre está en pares y nunca se combina un par con un impar, como se hace en el caso del conteo por 2|1. Para las tejedoras, es una disciplina la de basarse en los pares para lograr la composición textil sin tener que incluir un conteo por impar. Si entra un impar es como si hubiera un error. En este sentido, recurrir al conteo por par o *parisa* es una disciplina técnico-visual en la elaboración del textil, y recurrir al conteo por impar o *ch'ulla* es otra disciplina técnico-visual, en el sentido que cada sistema de conteo genera consecuencias distintas en la iconografía emergente. La disciplina de aplicar un conteo por pares implica manipular pares siempre. Insertar un impar se considera como un error, que se llama *patjata*, *waru* o *ayra*. Una acumulación de errores de este tipo se llama *ayra ayra*, con reduplicación.

En cambio, al manejar conteos con impares, por ejemplo en una técnica de conteo por el impar básico, de 1|1 se abre más posibilidades para desarrollar diseños geométricos. La disciplina numérica de contar por 1|1 genera diseños geométricos finos.

Asimismo, la técnica de conteo por el impar derivado, de 2|1, proporciona la codificación de impares necesaria para generar varios diseños geométricos axiales, por ejemplo, aquellos que en los libros se denominan erróneamente como "sarga". Esto no es sarga en realidad, sino un patrón de líneas o caminos que se llaman *thakhi* en aymara, generado por el conteo por impares. Para generar las líneas de sarga, la combinación del conteo de 2 y 1 permite desarrollar la axialidad diagonal que da la textura característica de estos caminos o *thakhi* que dan lugar a las líneas dominantes de esta figura. En el caso de los diseños geométricos llamados *aywira* o *siyanu,* se trata de otros ejes dominantes en la composición iconográfica que organizan los motivos en su interior. El conteo por 2|1 tiene este poder de desplegar líneas rectas, a menudo diagonales, de tipo menor y mayor, lo que ayuda a la

tejedora a componer la composición el textil. Estos caminos bien definidos, con su codificación básica de 2|1, si bien combinan el par y el impar, se categorizan dentro del grupo de impares. Tiene una lógica numérica de base, y estos números generan su propio patrón de diseño que hay que seguir. El conteo 2|1 es más flexible que el conteo por 1|1, y da la opción de generar ambas posibilidades, lo geométrico o lo figurativo combinado con lo geométrico.



En la práctica textil, el manejo de los conteos por impar es más fácil que el manejo de los conteos por par, porque manejar los pares es una disciplina muy rígida y la secuencia tiene que ser muy exacta. No puede entrar un impar en ningún caso y no se puede improvisar. Pero en el caso de combinar un par con un impar, en el conteo de 2|1, la secuencia es más flexible y permite improvisar.

Entonces, la tejedora deberá dominar visualmente la diferenciación de conteos por par y por impar como disciplinas técnicas basadas en las codificaciones numéricas. Entre estas técnicas de conteo, las gamas principales que se usan en la práctica son los conteos por 1|1 o 3|3 entre los impares, y 2|2 y 4|4 entre los pares. A veces, seguir la disciplina por par puede resultar en un hilo suelto como un impar intrusivo, pero siempre tiene por debajo su par invisible. A su vez, la tejedora deberá manejar la combinación de 2|1, que pertenece a la gama de impares, aunque tiene la opción de par.



LA TERMINOLOGÍA ANDINA PARA LO FIGURATIVO Y LO GEOMÉTRICO

En las propias lenguas andinas se reconoce esta diferencia entre lo figurativo y lo geométrico en los diseños textiles, y cada categoría se conoce con su nombre específico.

Las tejedoras aymaras de la región de Qaqachaka llaman *liq'u* al dominio de lo figurativo, y las bandas de diseños de este tipo se denominan *liq'u palla* ("selección de" *liq'u*). El término *liq'u* significa literalmente "insecto", "bestia" o "animal silvestre", y se refiere comúnmente a las cosas animadas que se mueven en la faz de la tierra, dentro de la tierra y sobre la superficie de la tierra. En el contexto textil, *liq'u* alude al principal dominio terrenal de este mundo (*aka pacha*), centrado en toda la producción de la tierra (*uraqpacha*). Por tanto, el mismo término *liq'u* incluye a todos los elementos que participan en él, ya se trate de personas, animales silvestres y ganado o animales domésticos en una región determinada (costa, valle o Altiplano). Incluye a los instrumentos de trabajo, en sentido de los medios de producción (arado, azadón, hoz) y los instrumentos musicales (de cuerda o de viento), que ayudan a generar la producción de la tierra. El término equivalente en quechua es *khuru*, y la banda de diseños figurativos con la aplicación de técnicas contadas por par se llamaría *khuru pallay*.

En el dominio de lo figurativo, en el ámbito textil, identificamos tres categorías menores de diseños textiles que se incluyen en el mundo terrenal o *uraqpacha*, y que se suelen elaborar con las técnicas de conteo por par **(véase las figuras 6-10 y 6-11)**.

- La primera de estas categorías es cuando se expresa *lo figurativo por el motivo solo*. En este caso, se usa el término *liq'u*, que, como hemos visto, abarca el entorno geográfico y productivo (*uraqpacha*), los objetos e implementos de trabajo, los animales (*liq'u kasta*) y personas (*jaqi kasta*), y toda la esfera de la producción en el sentido de lo vegetal (*ali kasta*).
- También se puede expresar lo figurativo como *agrupaciones de motivos en escenas*. En este caso, se habla del contenido de las escenas y los eventos del ciclo vital a los cuales se hace referencia.
- El tercer grupo de diseños en el dominio de lo figurativo y del mundo terrenal se elaboran con la técnica par. Se basan en formas lineales y no lineales, y tienen algo de lo figurativo y también de lo geométrico, lo que llamamos *lo "figurativo-geométrico"*.

Dentro de estas categorías figurativas mayores, surgen los nombres estereo-

Fig. 6-10.
Modelo conceptual de la organización iconográfica de motivos: lo figurativo y lo geométrico.

Fuente: Figura elaborada por Denise Y. Arnold.

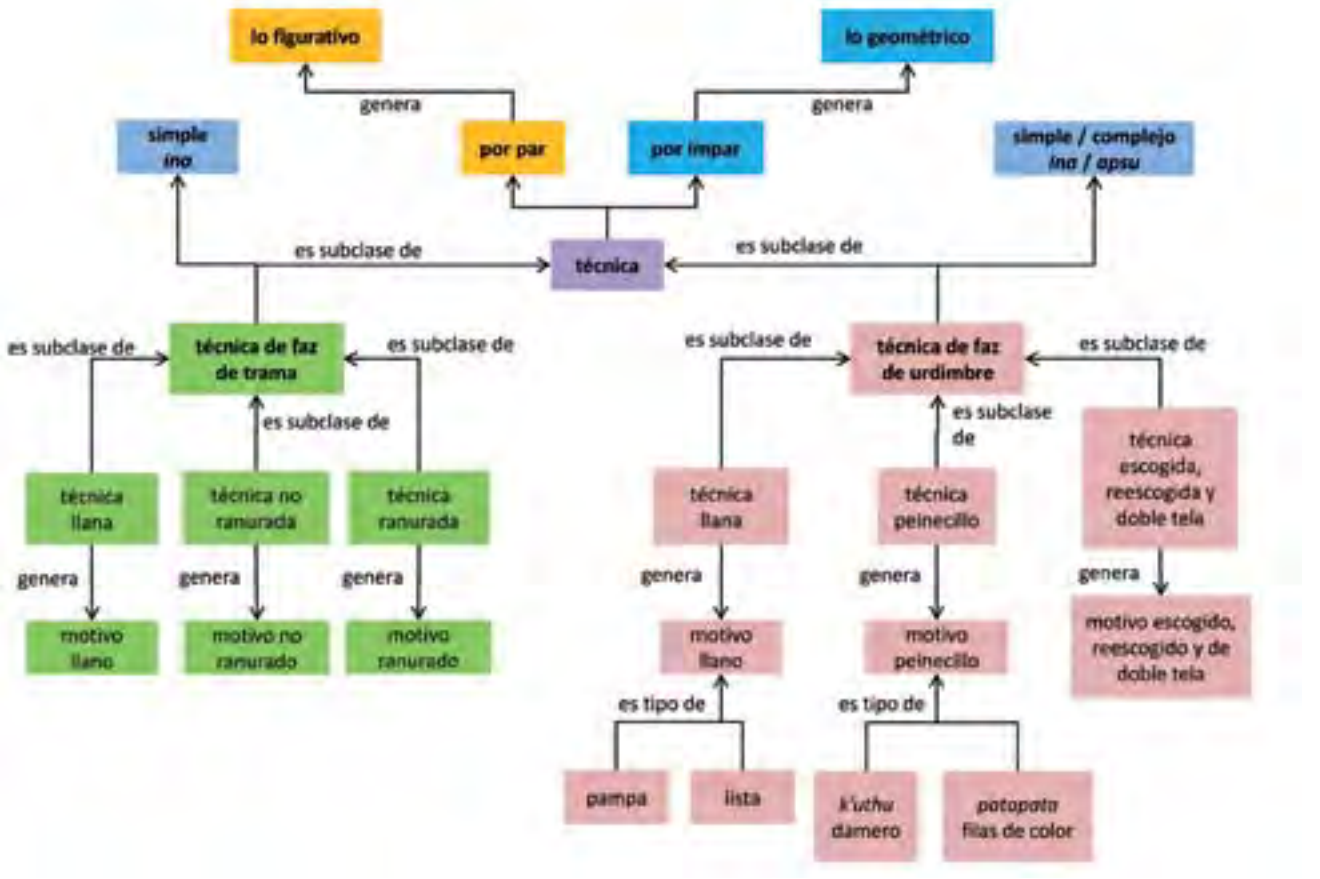
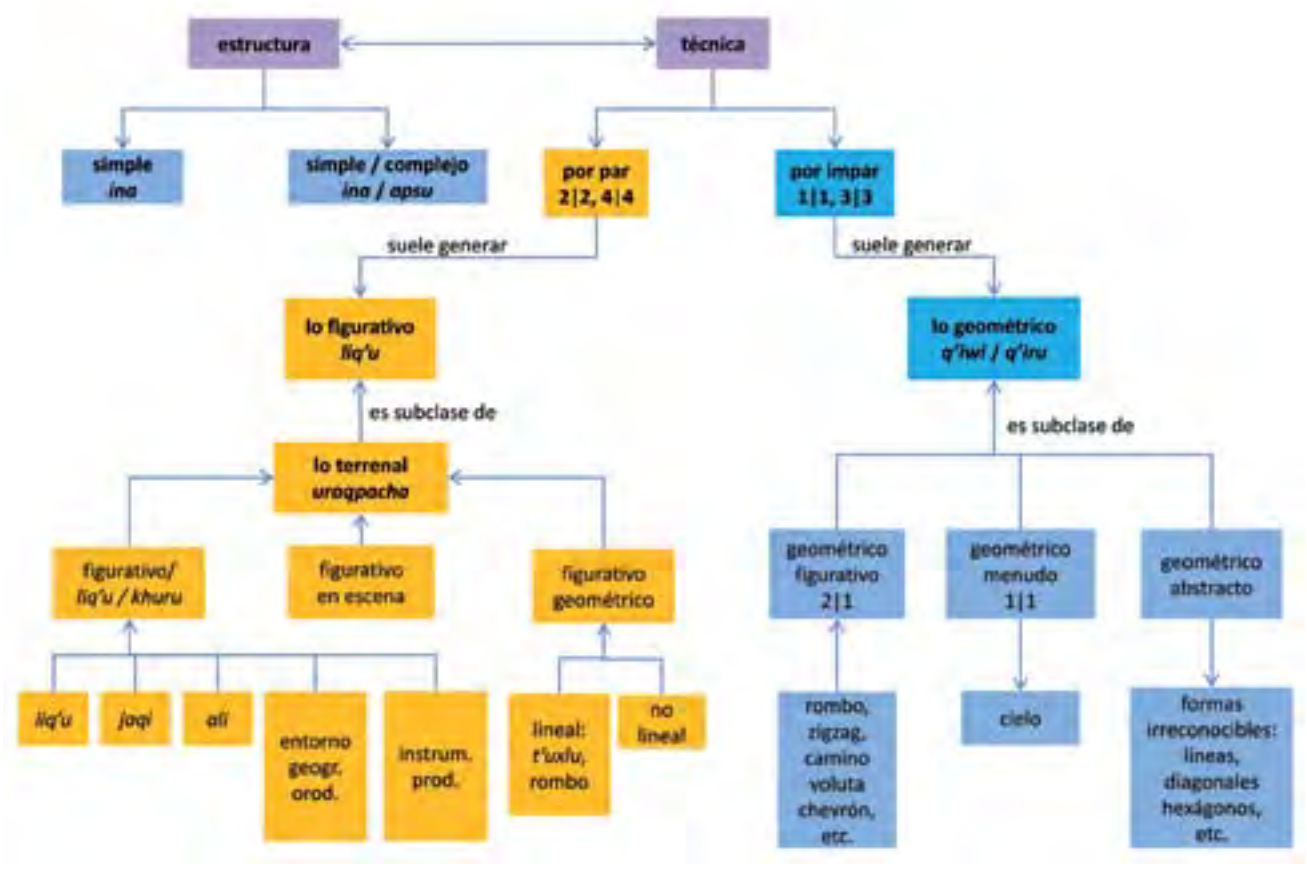


Fig. 6-11. Modelo conceptual de la organización iconográfica de motivos: terminología andina para lo figurativo y lo geométrico.

Fuente: Figura elaborada por Denise Y. Arnold.



típicos de los motivos que usa cada generación. En Qaqachaka, entre la categoría de los "bichos" elaborados a través de motivos construidos exclusivamente con técnicas por par, se tiene las subclases de:

- ***Ornitomorfos o aves***: *jamach'i* (ave en general), *patu* (pato), *pili patu* (ave lacustre), *p'isaqa* (perdiz), *juku* (búho), *wallpa* (gallina), *llallu* (gallo).
- ***Ictiomorfos o peces***: *challwa* (pez en general), *qutu challwa* (pez del lago).
- ***Zoomorfos o animales***: *liq'u* (bestia en general), *uwija* (oveja), *uwij qallu* (ovejita), *qarwa* (llama), *misi* (gato), o las partes de animales: *wuru jinchu* (oreja de burro).
- ***Reptiles***: *katari* (víbora).
- ***Antropomorfos***: *jaqi* (persona en general), o partes de la persona: *t'uxulu* (calavera).
- ***Fitomorfos***: *laphi laphi* (hoja), *q'ara t'ula* (tula pelada).
- ***Objetos***: *phukhu* (olla).
- ***Diseños figurativo-geométricos***: *mult'i* (motivo "X"), *inti* (sol), *chhirqa* (sol rayado), etc.

Pasando a la categoría principal de lo geométrico o abstracto, las tejedoras de la región de Qaqachaka usan el término aymara de *q'iwi q'iwi*, que alude a un movimiento en forma de zigzag. Por ejemplo, el verbo *q'iwiña* describe la acción de girar o dar vueltas en torno a algo. En el *Vocabulario de la lengua aymara* de Ludovico Bertonio (1984 [1612]), se da como definición de este tipo de movimiento la acción de "Menearse como las cosas que estan colgadas en el ayre, y sopa el viento o como el volante de un relox, o bambalear el que es coxo, o tiene pocas fuerças" (Bertonio II: 301). *Q'iwi q'iwi* incluye todos los diseños geométricos, sean éstos rombos, triángulos, rectángulos, diagonales, volutas, etc. También se refiere al ámbito de la producción, pero, como veremos, de una forma más indirecta. El término equivalente en quechua de la región de Macha en el norte de Potosí (Bolivia) es *q'iru* o *q'iru q'iru* (con reduplicación). En el quechua de la región de Sacaca (Cochabamba, Bolivia), los diseños geométricos reciben el nombre de *q'iru pallay*.

En el dominio de lo geométrico, que se suele elaborar con técnicas de conteo por impar, identificamos tres categorías principales:

- Un bloque principal de ***diseños geométricos, a menudo elaborados con la técnica de 2|1***, y con estructuras tanto simples (*ina*) como complejas (*apsu*). Las tejedoras designan estos diseños con términos específicos; abarcan los rombos (*uyu*), zigzags (*link'u*), caminos de un tipo u otro (*aywira, siyanu*), bifurcaciones o chevrones (*pallqa*), volutas (*ch'uru*) y otros.



- Otro bloque principal es el de los ***diseños geométricos menudos, elaborados con la técnica de conteo de 1|1***, que incluye a los cuerpos celestes (Sol, estrellas) y fenómenos meteorológicos y ambientales (arco iris, sombra, etc.) que aportan las condiciones necesarias para la producción agropastoril.



- El tercer bloque principal corresponde a los ***diseños geométricos desconocidos o abstractos***, en el sentido de no ser directamente identificables con las formas geométricas de elementos conocidos del mundo real: se refiere a líneas, motivos en "S" o "Z" y algunos rombos.

Dentro de estas categorías geométricas principales, elaboradas con técnicas de conteo por impar, igualmente se crean las denominaciones estereotípicas de los motivos que usa cada generación. En Qaqachaka, dentro de la categoría de los diseños geométricos que se expresan por motivo sólo, tenemos las siguientes subclases:

- ***Rombo:*** *layra* (ojo), *layra uyu* (rombos concéntricos), *ch'aska inti* (rombo grande irradiado), *inti* (rombo pequeño irradiado).
- ***Zigzag:*** *link'u Macha salta* (motivo de zigzag tipo Macha) o *arku* (voluta en zigzag).

- ***Chevrón:*** *pallqa* y sus variantes.
- ***Voluta:*** *lak'u* (voluta en zigzag), *aywira* (voluta en camino serpenteante o sinuoso), *siyanu* (voluta en ramificación).
- ***Línea:*** *ch'aska* (línea irradiada), etc.

LOS SIGNIFICADOS ICONOGRÁFICOS Y SU RELACIÓN CON LA ESTRUCTURA Y LA TÉCNICA TEXTIL



Hasta aquí planteamos que los significados iconográficos de los motivos y sus combinaciones en composiciones mayores se derivan directamente de las estructuras y técnicas de elaboración textil; no son simplemente elementos decorativos agregados.

En la esfera de lo figurativo, el uso de las técnicas de conteo por par tiene la connotación de algo completo, con referencia al ideal de la pareja casada. En este contexto, se da por sentado que si una cosa se cuenta por par (*parisa*), la reproductividad ya no es un aspecto del conteo, puesto que ya existe en el mundo. Por esta razón, los diseños elaborados con la técnica de conteo por par se asocian más con el hogar, con la comunidad y con las cosas de este mundo terrenal.



En cambio, en la esfera de lo geométrico, el uso de las técnicas de conteo por impar (*ch'ulla*) tiene la connotación de algo incompleto, algo que todavía no ha llegado a encontrar su par, de tal manera que el impulso hacia la generación queda insatisfecho. El impar busca la generación de formas más dinámicas, con mayor potencial de reproducción o procreación. Desarrollamos más este argumento en el siguiente capítulo sobre peinecillos.

En general, la codificación de par (*parisa*) es predominante en la iconografía, puesto que domina la noción de pareja, que es el estado ideal. El impar (*ch'ulla*), aunque esté acompañado por un par en el caso de 2 | 1, se considera inestable. *Ch'ulla* es una persona soltera; no una persona completa con su par. En este nivel se puede asociar la práctica de par con lo ideal y el impar con algo que no es ideal, pero que aún está buscando el estado ideal.

En la práctica, en regiones como Qaqachaka, se establecen nuevas modas en los estilos textiles cada pocos años cuando se tiende a optar por una de estas codificaciones con preferencia respecto de la otra. A veces predomina el conteo por par y todas las tejedoras locales tejen según un conteo por par; en otros momentos predomina el conteo por impar, y todas las tejedoras tejen según un conteo por impar. Sin embargo, las preferencias en el conteo se evidencian también en el nivel del individuo y en el de la familia. Existen casos en que los miembros de ciertas familias dominan el manejo de técnicas contadas por par, y otros en que los miembros dominan el manejo de las técnicas contadas por impar. En estas familias, estas preferencias en el conteo, y por ende en la producción de motivos e iconografía, continúan generación tras generación. En estas circunstancias, siempre existe cierta tensión entre los estados ideales dominados por el par y el estado inestable asociado con el impar. Son como dos disciplinas técnico-visuales que es preciso dominar en momentos distintos. Ambas disciplinas requieren concentración y cada una tiene su propio poder. En otras regiones, como hemos visto, la dinámica y la tensión entre estas dos opciones de conteo alcanzan menor intensidad, y se tiende a la especialización en una disciplina técnico-visual en vez de la otra durante períodos más extensos.

Históricamente, nos parece que algunas culturas y civilizaciones de los Andes, y también de la costa, como en determinadas regiones de los Andes hoy, habrían mantenido sus preferencias por técnicas de conteo por par o por impar, al menos en las técnicas de faz de urdimbre, durante períodos más prolongados que en la actualidad. Por ejemplo, en las técnicas que se manejan en las culturas de Arica (Chile) predomina el impar, ya sea el 1 | 1 o el *ch'ulla* de 2 | 1. Todos los ejemplares arqueológicos de textiles de aquellas culturas que vimos en los museos corresponden a técnicas de conteo por impar, y el uso del par es poco frecuente. En cambio, en las técnicas de las culturas de Paracas y Nasca el uso de técnicas de conteo por par es predominante, sobre todo el de 2 | 2. En el caso de la civilización

de Tiwanaku, hemos registrado evidencia de las dos disciplinas de conteo, con el uso de impar y en algunos casos del par, aunque en menor grado. Los inkas, por su parte, tenían más interés en la práctica de técnicas de doble tela.

En cuanto a los diseños de estas culturas y civilizaciones, estos varían en función de la ecología y de las necesidades y prácticas productivas de cada lugar. Evidentemente se desarrollaba los diseños de las aves de la costa, por ejemplo las innumerables aves de guano de los textiles de la Costa central del Perú, siempre en el conteo par de 2|2. Y también se las desarrolla en doble tela. Pero el impar domina siempre en las culturas de Arica, y se usa en sus motivos geométricos textiles con forma de "llaves" (series complejas de volutas) y volutas, quizás para trazar los patrones de flujos de agua.

Como mencionamos al inicio de esta sección, en el caso de faz de trama no se maneja la misma disciplina de conteo, salvo, quizá, en las figuras de trama del bordado estructural o en el brocado, que suelen imitar las técnicas de faz de urdimbre en boga en un momento determinado. Parece que en faz de urdimbre el par tiene mayor predominio que el impar. En el caso de los ejemplares de bordado, de Paracas por ejemplo, se aplica el cosido en impar en puntada en cordoncillo (*stemstitch* en inglés), pero hay más libertad de variar este conteo.

Aun así, los ejemplares arqueológicos parecerían indicar que se estaba experimentando todavía con el uso del par y del impar, y que el desarrollo de las disciplinas técnico-visuales del conteo era muy distinto del actual. En la actualidad esta disciplina del conteo está muy marcada, lo que resulta en patrones iconográficos muy diferenciados según el conteo por par o por impar, y según las distintas regiones y culturas. A veces, la aplicación de estas disciplinas de conteo en la actualidad genera gamas de motivos parecidos a aquellos de las culturas del pasado que recurrían a estas mismas disciplinas de conteo. Por ejemplo, se evidencia el uso de las mismas llaves y volutas de las culturas de Arica en los diseños textiles de la región de Charazani (Bolivia), que también suele contar por impar. Los motivos no son exactamente iguales, pero el uso de estos motivos es parecido.

En la actualidad también hay ciertas preferencias por algunas técnicas respecto de otras, lo que genera cierta gama de diseños en lo iconográfico. Por ejemplo, hay una preferencia marcada por el uso del conteo en par para generar los diseños figurativos, usando la selección por 2|2 o 4|4, y por el uso del conteo en impar para generar los diseños geométricos, usando la selección por 1|1 o por 2|1. Las técnicas que están fuera de este abanico, por ejemplo la del conteo de 3|3 u otras son poco frecuentes, y son contadas las personas que han aprendido a aplicarlas. Parece que la secuencia de su uso y el conteo de su aplicación presentan mayor complejidad y son más desconocidas, por lo que estos conteos se usan raramente en la práctica. Se emplea el conteo de 3|3 en algunas técnicas de peinecillo, por ejemplo el *k'uthu pallay*, que es más fácil, pero las técnicas escogidas contadas de 3|3 propiamente dichas son más difíciles. Más aún, el uso del conteo de 3|3 en los ejemplares arqueológicos es excepcional, y solamente se lo ve, por ejemplo, en algunas fajas mortuorias. En aquellas prendas mortuarias también son predominantes el conteo por par, de 2|2, y el conteo por impar, de 1|1 o de 2|1.





LAS UNIDADES MAYORES DE LA COMPOSICIÓN TEXTIL Y SUS SIGNIFICADOS

Vimos que, como otros elementos del textil, los motivos también están clasificados según su tamaño (en grande, mediano y pequeño), y por esta vía según su organización en unidades mayores de la composición textil: sobre todo las bandas y áreas mayores de diseños (*palla* o *pallay*). Pero también hay otros elementos organizativos que ordenan los motivos en ciertas configuraciones dentro de las bandas o áreas mayores del diseño, o que ordenan los elementos de estas configuraciones en unidades significativas mayores.

Modularidad, contornos y caminos textiles

Durante milenios y hasta la actualidad, la modularidad ha sido en los Andes un recurso organizativo importante de muchos soportes dentro de la imaginería regional: en cerámica, metalurgia, escultura, arte rupestre y también en el textil. Planteamos aquí que esta forma modular de organizar los motivos en segmentos o bloques de la composición textil no es simplemente un recurso organizativo en sí, sino también parte de un lenguaje visual significativo. Planteamos también que en la base de estas formas de organización de los motivos se alude al urdido del telar como su principio organizativo.



Como el lenguaje rectilinear de los urdidos, *pampas*, listas y bandas del textil en faz de urdimbre, la forma modular de ordenar estos elementos en conjuntos también alude a cierta manera de percibir y ordenar el mundo. Aquí el patrón visual de la modularidad en sí ordena las relaciones entre la acción e iniciativa humana (*human agency* en inglés) y las cosas. Este tipo de ordenamiento es evidente en muchos ámbitos de la región andina, por ejemplo la manera en que los productos destinados a la venta se despliegan sobre el suelo en los actuales mercados callejeros. El término aymara para esta forma de ordenar las cosas en hileras, según el *Vocabulario de la lengua aymara* colonial de Ludovico Bertonio, es *tilanuqaña*, una derivación de *tilaña* que se refiere a la acción de urdir el telar (Bertonio *ibíd*. II: 350). Esta insistencia regional, vigente durante siglos, de ordenar primero un espacio productivo, y luego señalar las categorías para incluirlas allí, tiene que ver con cierto sentido de iniciativa o acción (*agency*), y las formas en que esta iniciativa o acción se despliega en el mundo. También ordena y concita las acciones recíprocas dentro de un dominio determinado, quizá recurriendo a las reglas anteriores de participar en lo productivo para poder asumir luego el derecho de pedir.

Posiblemente esta manera de estandarizar el diseño modular del textil en bandas y segmentos (en *tika* o en *tocapu*) permitiera que las categorías del tributo en el pasado fueran medidas en términos de inversión en mano de obra más que en términos del volumen de lo producido, como en otros modelos de producción. En este caso, las reglas del juego derivan de medidas estandarizadas de energía, visualizadas en patrones textiles reconocibles, sobre todo en sus formas de modularidad, que permitían a las poblaciones involucradas reconocer su incorporación en redes más amplias de intercambio y redistribución, además de instruirlas visualmente en las reglas bajo las cuales esta participación tiene lugar. Dicho de otro modo, la modularidad expresa una forma arcaica de la ciudadanía, estrechamente ligada a las formas de organización productiva.

La modularidad en los textiles moche

El mismo principio de operación respecto de la organización de la producción se puede percibir en la distinción visual entre la expresión textil de los espacios productivos permanentes (chacras, canchones cercados con piedra, terrazas) frente a la regularidad procesual de los cultivos en los ciclos anuales. Esto se logra mediante la articulación entre los elementos figurativos y geométricos en la iconografía textil. En estos campos semánticos diferenciados, los elementos geométricos de *pampas*, listas y bandas, además de los motivos de peinecillo (*patapata* o *k'uthu*), que derivan de patrones de conteo por impar, son los espacios productivos permanentes: las terrazas, por ejemplo.

En cambio, los contornos aserrados (o dentados) parecen expresar otro tipo de espacio productivo, tanto en los diseños textiles arqueológicos como en los actuales. Con frecuencia, los motivos figurativos principales, por ejemplo los ornitomorfos, están integrados en estos contornos aserrados mediante un tratamiento análogo de sus cuerpos, colas y plumaje, mediante la aplicación de delineados adicionales que entrelazan motivo y contorno en una misma unidad. Es como si este recurso técnico estuviera dirigido a integrar tanto motivo como contorno en una modalidad

productiva en común, orientada a indicar los constantes flujos hacia arriba y hacia abajo (en la direccionalidad, secuencias y simetrías de estos motivos) de recursos productivos determinados, por ejemplo del guano de la costa hacia las chacras de maíz en las tierras de los valles altos.

Los "caminos" textiles, sean de tipo *siyanu*, *aywira*, zigzag u otro, como recursos organizativos geométricos, no sólo organizan los patrones de los motivos en unidades mayores, sino que también parecen señalar los flujos de los canales productivos, estableciendo interrelaciones entre otros elementos textiles.

Los caminos textiles (*aywira*)

A diferencia de los motivos geométricos, los diseños figurativos de motivos generados a partir de los patrones de conteo por par aluden a los ritmos procesuales anuales de los dominios humano, animal y vegetal, dentro de este contorno geométrico mayor.

Cómo repensar las escenas textiles

En otros casos, los motivos están organizados en unidades mayores que carecen de una terminología específica en la actualidad. Aun así, un motivo con varios atributos conlleva desde ya otro nivel de significado, informándonos sobre las características de una entidad divina, tal como el dios de los báculos en un textil arqueológico, por ejemplo. En un nivel más complejo, los segmentos de un textil cuentan a veces con varios motivos cuya combinación compone una "escena", en lo que denominamos la categoría de "motivos por escena". Los estudios de la iconografía andina hasta la fecha han logrado identificar y nombrar muchos motivos textiles según ciertos lugares, estilos y períodos históricos (véase por ejemplo Girault 1969, Horta 1997 y 2005).

Se ha podido identificar también ciertos personajes clave —con sus atributos correspondientes— en cada coyuntura cultural (Castillo 1989). Asimismo, siguiendo los métodos planteados por Panofsky, combinados con un abordaje temático, se ha podido identificar ciertas escenas y temáticas fundamentales de la composición textil, sobre todo en relación con la iconografía moche[3] y la de Wari y Tiwanaku[4].

La pregunta que queda abierta para nosotras es si se puede vincular la composición de estas escenas mayores con las estructuras y técnicas textiles. Sospechamos que la respuesta es "sí", aunque la mayor parte de las escenas identificables son predominantemente figurativas, en tanto que las escenas basadas en motivos geométricos serían mucho más difíciles de interpretar.

Nuestro abordaje sobre las escenas textiles también busca en el significado de su contenido aspectos de la planificación y documentación de los procesos productivos de un lugar y una coyuntura determinados. Por tanto, buscamos, por una parte, escenas de las deidades de la producción y, por otra, escenas que formen parte del ciclo vital productivo (siembra, cosecha, instrumentos de trabajo), así como del ciclo vital humano de las personas o grupos involucrados (nacimiento, vida, muerte, atuendos y atributos del oficio o cargo, etc.). Como nexo entre estos dos ciclos, nos proponemos encontrar escenas de incorporación en las redes mayores de producción e intercambio, sean regionales o estatales.



Con esta perspectiva en mente, hicimos un análisis preliminar de las escenas que pudimos detectar en el conjunto de textiles de colecciones museológicas que examinamos. Mediante este tipo de análisis, identificamos algunas categorías principales de escenas, con las siguientes características, y en algunos casos las temáticas relacionadas. Planteamos que estas escenas a menudo están ligadas a ciertos eventos en el ciclo productivo, por lo cual podemos identificar las siguientes etapas fundamentales:

- ***Eventos de planificación y documentación productiva:*** en el cartografiado de territorios con sus recursos (animales, vegetales, minerales, recursos humanos, instrumentales) y las formas de organizarlos.

- ***Eventos productivos en sí:*** de actividades asociadas al ciclo

productivo en las esferas agrícolas y pastoriles de las tierras altas y valles, o de la pesca en las regiones costeñas. Pueden ser actividades de nivel doméstico, comunal o estatal, y con énfasis en lo cotidiano o lo ritual. En los períodos tempranos, estas actividades estarían ligadas a la caza y domesticación de animales silvestres, o la recolección y el cultivo gradual de plantas silvestres. Más tarde, las mismas actividades estarían ligadas a los ciclos de crianza y reproducción de los animales de rebaño (escenas de cruce, marcado, nacimiento de crías).

- ***Eventos de intercambio y transacción:*** esta categoría incluye tanto las escenas de viajes, como las de la incorporación de grupos determinados en redes más amplias de intercambio y posteriormente comerciales.



También identificamos escenas referidas a la reproducción de estos ciclos productivos —sea "en base a mitos", o "en base a narrativas"—, que ayudan a ordenar estos ciclos, al aludir a los seres superiores que las organizan y controlan, o a modalidades discursivas (narrativas o rituales) que ayudan a ordenar estos ciclos de eventos dentro del grupo social. De esta manera, identificamos las siguientes escenas textiles:

- ***Escenas construidas en torno a determinado personaje ligado con el ciclo productivo o su implementación,*** con su conjunto de atributos. Por ejemplo, en los textiles de San Pedro de Atacama, con la influencia de Tiwanaku, y otras áreas del Horizonte Medio bajo su dominio, encontramos escenas construidas en torno al sacrificio, y también a las figuras guerreras (véase **las figuras 8-6 y 8-7**, en la pág. 278). En los textiles de la Costa central y Costa sur del Perú, del período Intermedio Tardío, se halla imágenes del dios lunar chimú y escenas constituidas en torno al mismo. En los textiles del Horizonte Tardío, con influencia de la expansión incaica, se halla escenas de la deidad del maíz. Algunas de estas escenas están construidas en torno a la imagen de esa entidad divina con sus atributos correspondientes, mientras que otros parecen basarse en eventos específicos, por ejemplo de visitas de delegaciones, o procesiones en que participaban imágenes de este personaje.

- ***Escenas productivas en sí.*** Existen, sobre todo en la actualidad, textiles no solamente con motivos asociados a la esfera productiva, pero que en su conjunto expresan escenas de los elementos que intervienen en la producción: los instrumentos de trabajo, los cultivos en sus distintas etapas de desarrollo (semillas, flores, arbustos), determinadas flores (por ejemplo la cantuta) que anuncian la producción de ciertos cultivos (la papa), conjuntamente con un cartografiado en el patrón de listas de color acompañantes, motivos que expresan las formas de las chacras, terrazas y canchones de producción.

- ***Escenas de incorporación en redes mayores de producción e intercambio.*** Interpretamos el uso de la codificación documental de los motivos de peinecillo (*k'uthu* y *patapata*) en el período Horizonte Medio como escenas de incorporación de una región determinada en las redes mayores de circulación de los productos que estos motivos documentan (sal, maíz, papa, carne de camélido, productos lacustres) (véase el capítulo 7). Asimismo, en relación con el Horizonte Tardío, interpretamos los textiles con conjuntos de rombos escalonados y filas de llamas en caravanas, como escenas de incorporación de una región determinada en el Tawantinsuyu, con la replicación de algunos de los símbolos imperiales. En el período moderno, nos parece que las escenas textiles de la bandera y el escudo de armas de la República de Bolivia **(véase la figura 6-12)**, en sentido de los símbolos de la nación, tendrían la misma función: de



Fig. 6-12.
El escudo de armas de la República de Bolivia en el textil.

Fuente: Detalle de un ahuayo contemporáneo en doble tela del Museo de Textiles Andinos Bolivianos, La Paz, Bolivia.



Fig. 6-13. Derecha: Detalle del descuartizamiento de Túpac Amaru II, con caballos y aves, en un textil contemporáneo de Choquecancha, en la región de Cusco, Perú.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold de un textil en la Colección ILCA.

Fig. 6-14. Abajo: Motivo de helicóptero en una faja de doble tela de Qaqachaka, para recordar la Guerra de los *ayllus* del año 2000.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold de registro ILCA_ ILCA091 en la Colección ILCA.



expresar la incorporación identitaria de sus productores en las redes estatales mayores, desde los sistemas de salud y educación hasta las redes políticas.

- ***Escenas de conmemoración histórica.*** Ligadas con lo anterior, las escenas textiles que conmemoran algún evento histórico también sientan las bases identitarias de un grupo social determinado con unidades políticas más amplias e inclusive estatales, a través de sus luchas por el poder político en el pasado o como pugnas que continúan en el presente. En los textiles contemporáneos de la región del Cusco, en el Perú, tenemos evidencia de cierta categoría de textil que conmemora la lucha de Túpac Amaru I contra la Colonia española, y su posterior descuartizamiento en 1572 **(figura 6-13),** y luego de Túpac Amaru II (en 1781), y de manera similar en los textiles en torno a La Paz, en Bolivia, que expresan la lucha y posterior descuartizamiento de Túpac Katari (en 1781). En los textiles de Tarabuco, ciertos elementos del diseño, sobre todo el atuendo militar de los participantes en las danzas de Carnaval (*pujllay*) aluden a la batalla de Jumbate librada en 1815, en el marco de la Guerra de la Independencia, en la que lucharon los varones de aquella región. Y más recientemente, en la región limítrofe entre Oruro y el Norte de Potosí, hallamos escenas textiles (individuos en atuendo militar, armas de fuego, helicópteros) que aluden a la llamada "Guerra de los *ayllus*" del año 2000, en un evento clave que anunciaba el inicio de toda una serie de convulsiones sociales contra el Estado boliviano en los siguientes cinco años (Arnold 2009b) **Véase la figura 6-14**.

- ***Escenas de viaje.*** Las escenas de caravanas o transporte, constituidas por grupos de personas y sus animales de rebaño, expresaban en el pasado la incorporación de regiones determinadas en redes de intercambio más amplias. Más recientemente, se puede interpretar las escenas de viaje, con carruajes, buses, camiones y aviones, como imágenes de incorporación en redes mayores de producción, y la comercialización y difusión de estos productos.

- ***Escenas basadas en mitos.*** Percibimos en las escenas mitológicas un tipo de recurso ordenador de lo productivo, con sus alusiones a los seres tutelares que supervisan y, en su interacción con la humanidad, hacen posible (o no) los ciclos productivos terrenales. Reconocemos en los textiles de la costa peruana, sobre todo del período Intermedio Tardío, una escena reiterada del "ascenso al cielo" (con imágenes de aves en ascenso), probablemente en su condición de seres espirituales que llevan el alma del difunto al mundo de los muertos.



- ***Escenas rituales y festivas.*** Identificamos como escenas rituales dirigidas a concentrar las fuerzas humanas hacia lo productivo, por ejemplo, una procesión de balsas de totora en el agua, centrada en el personaje del cóndor, o de cierto rito para celebrar un momento específico en el ciclo productivo, la cosecha por ejemplo, en que los participantes visten ciertos atuendos y máscaras, aunque desconocemos los detalles de sus episodios o acciones. Identificamos como escenas festivas aquellas escenas o conjuntos de elementos en un solo textil, de bailarines, instrumentos musicales, personas con atuendos festivos y máscaras, que carecen de elementos predominantemente religiosos, y que más bien están dirigidos a celebrar a un santo patrono u otro evento más secular.

- ***Escenas basadas en narraciones.*** Identificamos como escenas narrativas aquellos textiles con elementos que aluden a los episodios de un cuento determinado, por ejemplo, el del Zorro



y el Cóndor, que quizá tuviera una dimensión más mítica en el pasado.

En resumen, identificamos tres tipos de escenas en las agrupaciones de motivos textiles. Primero, sostenemos que los textiles con escenas iconográficas con sentido plenamente religioso (a modo de un ícono en sí), replican y rememoran eventos del pasado para las personas que los contemplan, trayendo al presente conjuntos de personajes y sus atributos que han beneficiado y bendecido al grupo social, y los procesos productivos del pasado que este grupo maneja. O al expresar los eventos del pasado, estas escenas textiles cartografían y hacen posible la replicación de estos eventos para el futuro: sean pugnas políticas o viajes de inclusión en redes mayores de integración. En cambio, los motivos de tipo figurativo expresan la regularidad procesual, y en este sentido modelan con anticipación los productos de los ciclos productivos del futuro. Y finalmente, los motivos geométricos ordenan los espacios productivos permanentes, dirigiendo estos recursos a las actividades productivas del presente.

RECAPITULACIÓN VISUAL

A lo largo del presente capítulo, hemos vinculado diferentes aspectos y componentes de la iconografía textil con la esfera productiva, sobre todo con la producción agropastoril de las tierras altas, pero sin olvidar otras esferas como la de la pesca en las sociedades costeñas. Postulamos que las tejedoras inscriben en sus textiles su participación en estas redes productivas, con sus patrones tributarios y distributivos mayores del pasado, documentando en tejido estos mismos aspectos productivos (ciclo productivo, conjunto de insumos y recursos naturales, tipos de producto) ya sea para sus propios archivos domésticos o para documentar la memoria social de su inclusión histórica en este proceso.

Planteamos que en las actuales formas de clasificar y agrupar los elementos componentes de la iconografía textil subsisten rasgos de sistemas previos para documentar la participación en estas redes mayores.

Con referencia al dominio de lo figurativo de ciertos motivos y escenas textiles, que derivan de las técnicas de conteo por par, evidentemente la iconografía textil puede centrarse en lo cotidiano o lo ritual, en el trabajo productivo o el descanso en la fiesta, pero todo ello forma parte del mundo terrenal de *uraqpacha*. Dicho de otro modo, el abordaje de lo figurativo en general alude a la producción agrícola en proceso de elaboración. En cambio, con referencia al dominio de lo geométrico, que deriva de las técnicas de conteo por impar, la iconografía textil está más centrada en desplegar los lineamientos de los espacios productivos permanentes, disponibles a una comunidad determinada, para luego cultivar o cosechar los productos alimenticios mediante las actividades de los procesos de trabajo, en un sentido más abstracto y más incipiente, sin mucha consecuencia aún. Por tanto, interpretamos este dominio de lo geométrico en términos de un ente estructurador que ordena y posibilita la producción futura.

Asimismo, percibimos en el desempeño de los productores de los textiles (tejedores o tejedoras) de incorporar en sus diseños esta estructuración formal de un espacio desde el cual se puede generar la producción, evidencia de la consistente tendencia andina de ordenar primero un espacio determinado, para luego poder actuar deliberadamente sobre el mismo con algún objetivo específico. Comentamos sobre esta tendencia en *Rincón de las cabezas* (Arnold, Yapita y otros 2000: 205-6), y relacionamos esta idea con el ordenamiento de un espacio epistemológico en el que se centra el conocimiento (*yachay* o *yatiña*). Allí, llamamos la atención también sobre la tendencia en la ritualidad andina de ordenar el marco del telar, antes de iniciar la elaboración del textil, como si éste fuera el marco de referencia primordial para otros marcos que posteriormente replicasen esta idea.

En el libro *El textil y la documentación del tributo* (Arnold 2012) se explora esta misma idea en relación con la tendencia de disponer ordenadamente en filas geométricas y rectas sobre el suelo

los productos puestos a la venta, y de ordenar en filas el patrón de la misma producción, por ejemplo en la iconografía moche. Planteamos aquí que en el fondo de estas prácticas culturales de ordenar en patrones formales subyace además un patrón de pensamiento en torno a la producción en términos de la organización del trabajo, mediante sistemas de control y estandarización, sobre todo en relación a la estandarización de las tareas. En el libro mencionado, se presenta evidencia de que esta forma de control se orientaba a la medida del tributo en términos de la inversión de trabajo (así como de energía humana) en vez de medir la producción en volumen de productos, como en otros modos de producción. Además, en esta forma de estandarización también se percibe evidencia de un tipo de modularidad insistente, que ayuda a visualizar esta inversión de trabajo y energía, y de esta manera predecir los volúmenes de producción resultantes. A su vez, estos patrones modulares expresarán visual y simbólicamente, para las poblaciones participantes, su incorporación en un sistema de redes de intercambio y circulación redistributiva, además de las reglas del juego que regían esta participación. En este caso, estas reglas del juego se basan precisamente en las medidas estandarizadas de energía, visualizadas en patrones textiles reconocibles.

Aquí, con referencia al dominio de la iconografía del textil, sospechamos que se trata de algo parecido. En este caso, lo geométrico que se deriva de los conteos por impar, proporciona el marco estructurador de la producción futura. Lo geométrico se refiere sobre todo a la forma de los mismos espacios de la producción, sean campos (chacras), terrazas o canchones (en cuadrados, rectángulos, rombos o triángulos). Además, estas figuras regulares ayudarían a organizar las tareas de producción de forma modular y estandarizada, asegurando que los surcos sigan líneas más o menos rectas, y que los grupos humanos, como mano de obra, también estén organizados en filas estandarizadas para cumplir sus obligaciones laborales de manera eficiente.

Nos parece que el significado iconográfico de los diseños organizados en líneas apunta en esta misma dirección, perfilando la forma deseada de organizar las filas de los surcos o la mano de obra que labra estos mismos surcos. En el caso de los patrones más complejos de líneas, se trata a menudo de los patrones para organizar el flujo del agua en los sistemas de riego para que alimente todos los surcos. En el caso del delineado de los motivos, que se genera con las técnicas de reescogido por unidad (*ajllita* en aymara y *aqllisqa* en quechua), sostenemos que el propósito de este delineado es el de integrar los motivos y su contorno en una totalidad mayor en común, ligada con los flujos productivos ilustrados en una escena mayor determinada.

En el caso de los "caminos" del textil, sean por patrones de tipo camino (*siyanu* o *aywira)*, por zigzag (*link'u*) o ramificación (*thakhi*), en nuestro modo de ver se trata de formas visuales y técnicas de ordenar los patrones formales del desarrollo de los motivos en el textil, en paralelo con la ramificación de las hojas de la vegetación, en su período de crecimiento.

Nos parece posible que suceda lo mismo con las volutas o ganchos, como diseños predominantemente geométricos, para expresar los diversos patrones de flujo del agua a los campos. El término para designar las volutas en algunas regiones aymarahablantes o quechuahablantes es *ch'uru*, que se refiere a los caracoles cuyas conchas pueden tener la misma forma. Además, cabe la posibilidad de que estos caracoles tengan una relación con la presencia del agua, fuente de la vida.

En todos estos casos, son las acciones, manipulaciones y operaciones técnicas del productor del textil, al elaborar estas formas figurativas o geométricas, las que determinan las formas en paralelo de planificar y luego construir y documentar el entorno estructural y ordenador dentro de cuyos límites se van a desplegar las actividades inminentes en otras esferas productivas. Es decir, la actividad de tejer y de plasmar estos diseños figurativos y geométricos planifica y por ende posibilita el conjunto de actividades productivas que se realizarán en estos espacios

predeterminados. Proponemos que es específicamente la atención a los bordes de estas formas iconográficas, con sus entornos segmentados y modulares, lineales o delineados, lo que define el contorno en el cual tendrá lugar la acción productiva.

Percibimos también en estas variantes regionales de la modularidad y lo abstracto una forma específicamente andina de visualizar las prácticas de la "producción en red" preindustrial, que es algo equivalente pero esencialmente distinto de las formas visuales de la modernidad europea, en la que la modularidad está más ligada a la producción industrial.

***

Nuestras interpretaciones de la iconografía de los textiles andinos, así como las de las mismas tejedoras, se centran en este sentido de la planificación de la producción, en sus contornos geométricos y patrones de acción en el mundo terrenal, y luego en la documentación de la producción resultante.

Evidentemente, cada zona ecológica expresa en sus textiles de forma distinta los insumos y recursos naturales que proporcionan la materia prima para generar las cadenas de producción, así como la naturaleza distinta del flujo de la propia cadena de producción. En la actualidad, la influencia de la globalización económica y productiva a nivel mundial ha borrado estas diferencias, al extremo que a veces resulta imposible definir los orígenes regionales de un textil determinado.

Sin embargo, en la memoria social y en los comentarios de las propias tejedoras, se evidencia una consciencia de estas diferencias en el pasado reciente. Con referencia a la iconografía textil, se dice que antes, en los valles, se prestaba más atención a la expresión en los diseños de los arbustos (por ejemplo *laqhi laqhi y q'ara t'ula*), puesto que éstos eran la forma vegetal más frecuente tanto en la producción agrícola como en la flora silvestre. Parece que el desarrollo de la técnica de escogido con urdimbre pareada, *liyi palla,* en que se suele aplicar un conteo por impar básico de 1|1, está ligado con este fenómeno, ya que esta técnica se habría originado en los valles de Chuquisaca y Cochabamba. En la técnica de *liyi* se intenta plasmar diseños geométricos en rombos y zigzags, puesto que estos diseños geométricos expresan la forma de crecimiento y ramificación de estos arbustos vallunos. En cambio, en el Altiplano se prestaba más atención en la documentación textil a los diseños de llamas, alpacas y otros animales de rebaño, en la esfera de "los bichos y bestias, y animales domésticos" (los *liq'u*, *uywa* y *uywa liq'u* en aymara), pues la producción altiplánica se centraba en el aporte de estos animales como bestias de carga, recursos de carne, fibra y otros elementos. En cambio, en la producción costeña, los diseños textiles se centran en las especies marinas, sean crustáceos, moluscos o peces y aves del guano, además de otros productos del mar y de los valles fértiles desparramados intermitentemente en el desierto costeño.

Hoy esta situación ha cambiado, como dicen las tejedoras, "porque ahora se viaja todo el tiempo, y las cosas se han mezclado". Consiguientemente, las poblaciones de las diferentes alturas han optado por reinterpretar los elementos y buscan expresar todo lo que se conoce en los textiles. Por tanto, hoy existe una fusión entre las imágenes de las tierras altas y las de los valles. Ya las tejedoras del Altiplano tejen los arbustos vallunos. Y las tejedoras de los valles se ponen a tejer las figuras de los animales altiplánicos de rebaño. No obstante, queda claro que antes los diseños de cada zona ecológica estaban mucho más diferenciados.

CAPÍTULO 7
Los motivos del peinecillo y la documentación de la cadena productiva



El peinecillo, conocido con este nombre por su diseño en líneas de color o un damero de colores intercalados, se conoce también en castellano como "líneas ajedrez" o "ajedrezado" y en inglés como "*ladder*". A veces, el peinecillo constituye toda una banda de diseños; en otros casos, forma sólo un segmento de una banda. De todos modos, el peinecillo es sumamente frecuente en los textiles andinos, lo que evidencia cierta continuidad desde los ejemplos arqueológicos hasta la actualidad, si juzgamos por sus rasgos característicos.

Estas características le confieren ocasionalmente el papel de una estructura textil, en sentido de organizar las capas del urdido; en otros contextos, le dan los rasgos de una técnica textil y, en aun otros, el de un motivo textil con una gama de significados iconográficos.

Es también digno de atención el papel procesual del peinecillo en la elaboración textil. El peinecillo suele conformar el inicio de muchos otros diseños en el proceso de la elaboración textil. A su vez, especialmente en la actualidad, el peinecillo sirve como técnica predominante para el acabado del textil, en la sección donde ya no entra la lanzadera en la calada entre los hilos de urdimbre, y donde es más fácil simplificar la técnica usada en el resto de una banda de diseños, recurriendo al peinecillo para manejar la trama con nada más que una aguja.

En todas estas formas de uso, el peinecillo ha jugado en el pasado —y continúa jugando en la actualidad— un papel importante en la relación entre la tecnología del textil y el ámbito de lo social. Siguiendo el hilo de los capítulos anteriores, sostenemos aquí que la técnica y el motivo del peinecillo eran fundamentales en la codificación y documentación de toda una serie de productos y sus transacciones entre los distintos pisos ecológicos de los Andes.

Pero a pesar de la importancia técnica y social del peinecillo, hay pocos trabajos sobre este tema en los estudios sobre los textiles andinos, por lo menos desde la perspectiva de la antropología de la tecnología. Los pocos estudios que existen tienden a agrupar el peinecillo con otros elementos que supuestamente tienen la misma función, sin examinar los rasgos específicos del peinecillo en sí. Alternativamente, se lo incluye como un elemento más en la iconografía de las prendas o aperos en los cuales el peinecillo suele intervenir. Entre estas prendas, se resalta el papel arqueológico y actual del peinecillo en las bolsas agropastoriles, y en menor grado, en las frazadas de uso doméstico y las incuñas destinadas a usos tanto rituales como domésticos.

Al mismo tiempo, queda todavía pendiente la cuestión tocante al grado de diferencias o similitudes entre los peinecillos de distintas regiones o zonas ecológicas. ¿Se trata de variaciones sobre un mismo tema, o se trata más bien de un lenguaje textil en común entre diferentes regiones y pisos ecológicos, con solamente pequeñas variaciones en los detalles de las técnicas y los colores que se usan? Y si se tratara de un lenguaje compartido, ¿cuál es la historia de sus orígenes y su expansión? Y ¿cómo funciona?



Una vez planteadas estas cuestiones de fondo, en el presente capítulo intentaremos otra aproximación para lograr comprender con mayor profundidad el papel del peinecillo en los textiles, que nos permita entender sus puntos en común y sus diferencias, en el marco más amplio del entendimiento del textil en tanto objeto tridimensional. En esta aproximación alternativa, examinaremos los límites de las denominaciones de lo "simple" y lo "complejo" que ya habíamos mencionado, además del significado de la escala de los motivos en las composiciones textiles y el significado del color en relación a la materialidad de las cosas.



También retomamos el tema de las técnicas de selección y de conteo de los hilos de urdimbre por par e impar, con las diferencias que éstos implican en el tipo de motivo y su significado. En este último punto, es también necesario retomar el tema de la ideología de los números en las culturas andinas, para entender mejor el significado de los textiles como documentos referidos a las actividades productivas en la región.

Primero revisaremos los estudios hasta la fecha sobre el peinecillo desde la etnografía y la arqueología. Luego pasaremos a analizar más detalladamente cómo se piensa acerca del peinecillo entre las tejedoras actuales del Norte de Chile y del Sur del Perú, y principalmente en tres regiones de las tierras altas de Bolivia. Empezamos examinando el peinecillo en el *ayllu* Qaqachaka, en el sur de Oruro, Bolivia, sobre la base de un trabajo de campo que realizamos allí. Seguidamente, examinaremos dos estudios de caso adicionales de manera comparada, primero sobre el uso del peinecillo entre los pastores del *ayllu* K'ultha, en las tierras altas del límite entre los departamentos de Oruro y Potosí, y luego entre los agricultores de Sacaca, en los valles del límite interdepartamental entre Oruro, Potosí y Cochabamba.



Concluimos los tres estudios de caso con algunas afirmaciones generales acerca de la naturaleza del peinecillo, su historia y su uso actual en el territorio boliviano.

LOS ESTUDIOS ETNOGRÁFICOS SOBRE EL PEINECILLO HASTA LA FECHA

Los estudios claves sobre la técnica textil del peinecillo hasta la fecha, tienen sus avances y sus limitaciones. Partimos desde los estudios etnográficos puesto que éstos han servido para sentar algunas bases de los estudios arqueológicos.

Desde la perspectiva etnográfica, muchos estudios hasta la fecha incluyen el peinecillo como un componente en general del lenguaje visual del textil, que se relaciona con el intercambio de productos agrícolas entre las distintas zonas ecológicas. En este contexto, muchas de las contribuciones más destacadas al estudio del textil desde la etnografía andina, que insertan referencias marginales al peinecillo, se centran en los significados de los diseños de las bolsas agropastoriles. En el ensayo pionero en este campo, Verónica Cereceda (1978) examinó las bolsas agropastoriles en general, centrándose en la región de Isluga en Chile. El liderazgo de Cereceda ha sido seguido por toda una generación de estudios de este tipo, por ejemplo el de Cassandra Torrico (1989) sobre los costales entre los pastores del *ayllu* Macha en Bolivia, el de Vivian Gavilán (1998) sobre las bolsas aymaras en Chile, el de Olivia Harris (1985) sobre el patrón de las listas de estas bolsas como expresión de los intercambios entre zonas ecológicas en el Norte de Potosí (Bolivia), centrándose en el *ayllu* Laymi, y el de Dina Medvinsky (2002) sobre las bolsas agropastoriles en el contexto de la siembra en Isluga (Chile).

Estas descripciones etnográficas cuentan con el respaldo de numerosos estudios desde la etno-arqueología, que toman en cuenta los circuitos socio-culturales que habría abarcado el uso de estos textiles contenedores en cada período. Los conocidos trabajos de Patrice Lecoq (1987) y de Axel Nielsen (1997-8) sobre el uso de las bolsas agropastoriles en las caravanas de llamas que en los decenios recientes transportaban la sal para su intercambio entre comunidades de Potosí, Bolivia, plantean temáticas generales en torno a su uso en el pasado

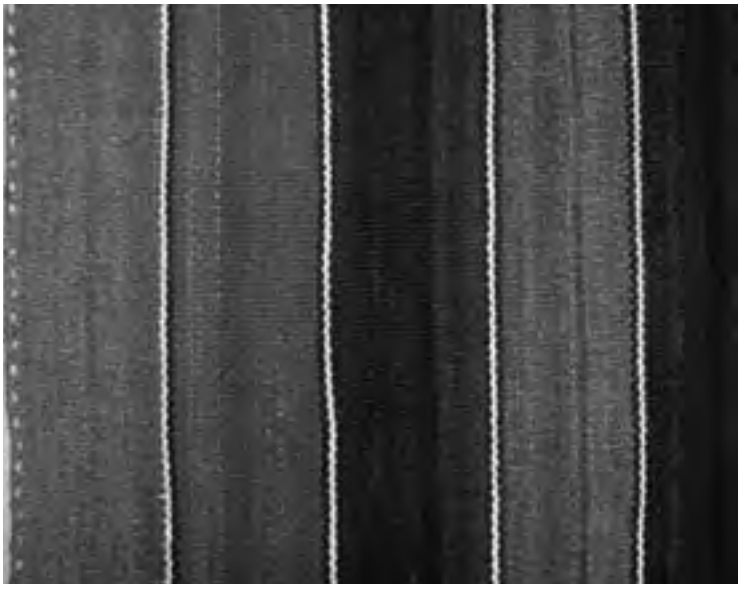
lejano, y algunas pautas sobre el patrón de difusión de la sistematización del peinecillo. Retornaremos nuevamente a este punto.

No obstante, uno de los problemas que presentan estos trabajos es que suelen centrarse en descripciones de la composición listada de estas bolsas, y desde allí pretenden llegar directamente a sus significados socio-culturales, sin entrar en mucho detalle sobre las técnicas de construcción del peinecillo, lo que plantea preguntas más precisas sobre estos significados. Por ejemplo, en estos trabajos no se aclara que en la terminología aymara o quechua del Altiplano boliviano, o en el quechua del sur del Perú, se diferencia entre dos tipos de peinecillo: el *patapata*, en que los colores están organizados por fila, y el *k'uthu* (o *k'utu*), en que los colores están intercalados según un patrón de damero o ajedrezado. En el caso de Chile, no se aplica esta distinción en la actualidad, y ambas técnicas se denominan *k'utu*.

Para Verónica Cereceda, en su ensayo seminal sobre la "Semiología de los textiles andinos", que inauguró toda una generación de estudios de este tipo, el significado que se atribuye a *k'uthu,* como término para el peinecillo en general, está vinculado con su papel en las bolsas agropastoriles andinas (talegas y costales) de larga data. En este contexto, la introducción del peinecillo, conjuntamente con las listas angostas llamadas *qallu* ("cría" en aymara) y las degradaciones de color llamadas *k'isa*, proporcionan "mediaciones que suavizan el encuentro tonal en la intersección entre bandas y definición de un espacio simétrico y centrado" (Cereceda 2010: 181).

En otro ensayo, "A partir de los colores de un pájaro" (1990), Cereceda expande la gama de textiles en que estos elementos, *k'utu, qallu* y *k'isa*, juegan su papel como mediadores, a las frazadas o *ch'usi*, definiendo la forma de los *k'utu* como "pequeños peldaños". En el ensayo mencionado, Cereceda llega además a asociar estos elementos con el mito de origen aymara. Aquí, ella percibe el rol de estos tres elementos mediadores como imágenes de la cultura actual (pero en





los tiempos míticos), en que se enfatiza la división de las cosas además de una opción para reconstruirlas:

> …es vista como un todo dividido, seccionado, donde cada parte se diferencia de las otras (y de ahí la necesidad de representar las partes como contrastantes); pero donde cada parte está, a su vez, conjuncionada a las otras, articulada en un todo mayor (Cereceda 1990: 81-82).

Como elemento de "la cultura propia" o *ego*, opuesto al *alter* de la "otra cultura", Cereceda asocia estos contrastes y sus mediatizaciones, lo que incluye el papel del peinecillo, con la inteligencia y concentración, y con la mente vivaz y despierta, opuesto al estado de ensoñación o entrega que se presenta al ignorar estos contrastes (Cereceda 1990: 98).

Cereceda percibe como la imagen dominante de esta expresión de división el contraste dramático de colores, y de luz y sombra, que en aymara se llama *allqa*. Esta observación le permite comparar la atención de las tejedoras a la expresión de este contraste y sus mediaciones (*allqa*), en el tiempo, desde las piezas arqueológicas hasta las piezas actuales, para identificar el proceso gradual de consolidación de este contraste. Por ejemplo, al estudiar un conjunto de bolsas agropastoriles conservadas en el Museo Arqueológico y Antropológico de San Miguel de Azapa (Arica, Chile), Cereceda percibe un lenguaje orientado a una expresión ya en común del *allqa*, que ella asocia con el período de Desarrollos Regionales en la costa (1100-1470 d.C.). Aun así, Cereceda admite que no todas las bolsas de este período llevan esta imagen que se convertirá en "clásico", ya que algunas bolsas e incuñas (por ejemplo del sitio Playa Miller 3, en la colección Espoueys en el Museo Precolombino de Santiago de Chile), todavía no desarrollan plenamente este lenguaje de mediaciones (Cereceda 1990: 82). Cereceda también encuentra indicios de este patrón de composición en textiles aún más antiguos, por ejemplo en una bolsa del período de Tiwanaku y en algunas prendas de la cultura moche, en las que se percibe marcadas distinciones entre los elementos, aunque todavía no hay evidencia del desarrollo pleno de los elementos mediadores (Cereceda *ibíd.*), y en algunos casos ni siquiera se desarrolla la simetría a partir del eje central característico de este tipo de textil hasta nuestros días.

Otro conjunto de prendas que examina Cereceda en su estudio sobre el *k'uthu* corresponde a los uru-chipayas, cuyas reglas del juego en torno al *allqa* ella considera un poco distintas a los contextos predominantemente aymaras. Es interesante que estas diferencias se centren en el uso del *k'uthu* en los bordes de las prendas. Por ejemplo, en el caso del pueblo uru-chipaya, Cereceda observa que la franja al borde de la manta femenina (llamada *talu* en aquel pueblo) lleva un *k'uthu* angostísimo al extremo del borde, antes de la angosta franja oscura de la orilla (Cereceda 1990: 91, Fig. 20), que no es un rasgo de los textiles aymaras. Además, Cereceda nota que la franja mayor en esta ubicación, que parece blanca desde lejos, está compuesta en realidad por una serie de líneas finas intercalando un color oscuro y el color crema, lo que también debe tener su significado, aunque ella no se preocupa por esto.

Los otros trabajos etnográficos que mencionamos antes no se adentran en el estudio del peinecillo con este detalle, pero algunos de ellos sí llaman nuestra atención a la importancia de la secuencia de las listas textiles, especialmente en las bolsas agropastoriles, como expresiones de una serie de transacciones económicas de intercambio de los productos de diferentes pisos ecológicos. Por ejemplo, con referencia a los costales de los pastores macheños (de Bolivia), Torrico (1989) sugiere una relación directa entre los colores de las listas y los productos indicados: el blanco con la sal, el color café claro con el maíz, el café intermedio con el trigo, y el negro con las papas o el chuño. Adicionalmente, Torrico percibe en la relación entre ciertos pares de colores en estas listas una evidencia de la secuencia de transacciones anuales que se inician al adquirir sal de la puna alta, en trueque por papas y chuño de la *puna* baja,

y finalmente entre la sal así obtenida y el maíz de las tierras vallunas. Por su parte, con respecto a transacciones parecidas en el *ayllu* Laymi, Harris (1985: 330) intuye que esta relación entre las listas de color en las bolsas agropastoriles expresa vínculos esenciales entre la organización social a gran escala y esta secuencia de intercambios de productos. En el lado peruano, Flores Ochoa (1977, capítulo 6) sitúa el intercambio de los tejidos concretos en estos circuitos más amplios de productos agropastoriles.



ANTECEDENTES ARQUEOLÓGICOS SOBRE EL USO DEL PEINECILLO

Desde la perspectiva arqueológica, los orígenes de la técnica del peinecillo se remontan al período Arcaico[1], con una mayor abundancia de ejemplos del período Formativo en Chile[2] y del Horizonte Temprano en el Perú[3]. Sin embargo, la evidencia sugiere que la sistematización de la codificación de esta técnica, ligada a asuntos productivos, tanto del peinecillo con color por fila (*patapata*) como del peinecillo con color intercalado o en damero (*k'uthu*), se habrían originado en el Horizonte Medio, con la expansión de Tiwanaku.

Desde allí, se ha desarrollado distintas técnicas regionales del peinecillo, en las áreas periféricas de la civilización tiwanakota, sobre todo en los Valles occidentales del sur del Perú en torno al valle de Osmore y Moquegua, y en los Valles interandinos centrales de Bolivia, en torno a Mojocoya, en los valles de Chuquisaca. Carolina Agüero constata la pervivencia del uso de la técnica del peinecillo en el Intermedio Tardío, en las regiones mencionadas y además en la tradición textil atacameña en torno a la Cuenca de Atacama, sobre todo en las bolsas agropastoriles, así como en la tradición textil de la región circumpuneña (o intersalar), y también en la de Mojocoya (Agüero 2007b).

Entonces, nuestro examen de esta técnica se centra en el uso del peinecillo como señal de la integración de estas periferias de un tipo u otro a las redes económicas de Tiwanaku, y su continuidad en los períodos posteriores, inclusive en el Horizonte Tardío bajo los inkas. En estos contextos, nos parece que el uso de la técnica del peinecillo expresa la integración ciudadana en estas redes de producción e intercambio. Evidentemente, con la expansión estatal de estas redes más amplias de producción y distribución, la demanda de formas de documentar estas redes mayores en el textil ha debido difundirse en todas las direcciones, para incluir tanto los valles interandinos cálidos y los costeños, productores de maíz, como el Altiplano, región productora de tubérculos y quinua.

Los estudios arqueológicos sobre el peinecillo se dividen en tres grupos principales, que corresponden a las regiones ya mencionadas: los trabajos que abordan el uso de esta técnica en los textiles de los Valles occidentales de la Costa sur del Perú y la Costa de Arica en Chile, los que estudian su uso en las bolsas agropastoriles del Norte de Chile y en las rutas de intercambio de productos entre la costa chilena, o la cuenca atacameña y las regiones circumpuneña y de los Valles interandinos centrales de Chuquisaca y Cochabamba en Bolivia.

En su tesis doctoral *Wrap the Dead* (2005), Willy Minkes examinó los ejemplares de peinecillo en los Valles occidentales del sur del Perú, identificados con las culturas Ilo-Tumilaca-Cabuza, y su nexos con Tiwanaku durante el Horizonte Medio (600-900/1000 d.C.), y en las culturas de Tumilaca y Chiribaya

del Intermedio tardío (1000-1400 d.C.). A partir de algunas pautas ya establecidas por Nikki Clark (1993a), en la tradición afín de Estuquiña, Minkes clasifica los tipos de peinecillo en un continuo de "simples" y "múltiples o ajedrezados". Desafortunadamente, Minkes no intentó relacionar esta clasificación de los ejemplos arqueológicos del peinecillo con sus equivalentes actuales. Para el Horizonte Medio, Minkes encuentra evidencia del uso del peinecillo en bolsas-chuspa, especialmente las llamadas "bolsas rojas", y en túnicas rectangulares de faz de urdimbre[4].



Los estudios chilenos sobre las bolsas agropastoriles nos presentan evidencia sobre el uso de la técnica del peinecillo en el Norte de Chile además de los posibles patrones de difusión del peinecillo en el tiempo y el espacio, a través de las caravanas de llamas. Las contribuciones de Bárbara Cases (1997, 2002a y b, 2004) sobre las bolsas agropastoriles de esta región son pioneras en la manera en que ella combina enfoques etnográficos y arqueológicos para examinar los usos y técnicas de estas bolsas, incluyendo el peinecillo.

Partiendo del material etnográfico, Cases percibe en las bolsas agropastoriles un tipo de bolsa destinado a la función de contener y transportar, así como para almacenar y trasladar los productos entre las distintas zonas ecológicas. Cases admite que hablar de estos usos supone necesariamente la existencia previa de bestias de carga y de excedentes en la producción general de bienes agrícolas (Cases 2002b: 5). Dadas estas precondiciones, y tomando en cuenta la información etnográfica de estudios previos, Cases reconoce las similitudes en forma y función entre los distintos tamaños de las bolsas agropastoriles: es decir, entre las llamadas *wayuñas* de tamaño pequeño empleadas para almacenar semillas de quinua, las talegas de tamaño mediano que se usan para las semillas de papa, y los costales de tamaño mayor para acarrear semillas a las chacras y, desde allí, los productos cosechados[5]. En términos del uso y del significado, Cases percibe en el uso ritual de los costales en sí, además de los costales en miniatura, un lenguaje generalizado relacionado con las bolsas agropastoriles que concierne al intercambio, descendencia y generación, aun dentro de la pieza textil. Cases también identifica en el uso de estas bolsas la importancia generalizada de la siembra, sea en el trueque de semillas entre familias y zonas ecológicas, y su relación con los difuntos, percibidos como semillas que generarán la vida de nuevas generaciones.

Cases propone el Intermedio Tardío (900-1400 d.C.) en territorio chileno como punto de partida para el desarrollo de estas bolsas de forma estandarizada, vinculado con el tráfico de caravanas, puesto que este tipo de bolsa se halla con frecuencia en entierros de esta fechas (Cases 2002b: 1). En cambio, en el Horizonte Tardío, Cases percibe ciertas diferencias en la forma y composición de las bolsas agropastoriles entre distintas regiones, diferencias que ella interpreta como evidencia de distintos circuitos de intercambio. Cases también cita el trabajo de Carmona (1999, 2004 y 2006) sobre la simplificación y estandarización de los tejidos de la costa y el valle bajo el dominio del Estado del Tawantinsuyu. En relación con las bolsas agropastoriles, se evidencia un incremento en la cantidad de talegas durante este período.

Más recientemente, Cases ha podido ampliar el alcance de su trabajo acerca de las bolsas agropastoriles, en sus estudios conjuntos con la tejedora Carla Loayza sobre el peinecillo en el Norte de Chile, en los que se examina ejemplos arqueológicos y etnográficos de esta técnica (Cases y Loayza 2011, 2012). Las autoras mencionadas rastrean el desarrollo del peinecillo desde las fajas y huinchas del período Arcaico hasta las huinchas y cintillos y, en menor grado, las túnicas y bolsas del período Formativo (aproximadamente 1000 a.C.-500 d.C.). Durante el período Medio —equivalente al Horizonte Medio (500-1000 d.C., aproximadamente)—, la situación cambia, en tanto que el ajedrezado del peinecillo se encuentra exclusivamente en bolsas y ya no en las huinchas o túnicas. Cases y Loayza

(2011: 9, Fig. 20) mencionan uno de los pocos ejemplares atribuibles al estilo Tiwanaku provincial, similar a aquellos registrados en San Pedro de Atacama y Cochabamba, que corresponde a una bolsa completamente listada en azul, amarillo, rojo, verde, café oscuro y beige, e incluso con listas en ajedrezado (Agüero 2007a: 101). Esta bolsa, que proviene de Chacance (s/ref.), apunta a la posibilidad de una circulación limitada de este tipo de bienes fuera del Valle de Azapa y los oasis de San Pedro de Atacama. Se trata de costales, talegas y *wayuñas* que se distribuyen en las cuencas del Loa y de Atacama.

Cases y Loayza confirman así la intuición previa de Cereceda de que la técnica del peinecillo está mejor representada en el período Intermedio Tardío o Desarrollos Regionales del Chile actual (aproximadamente 900-1400 d.C.), en los contenedores, es decir en las bolsas agropastoriles tanto domésticas como rituales, y en las incuñas, mientras que las túnicas que corresponden a esta técnica son más bien escasas. Las chuspas y fajas-bolsa de Arica de este mismo período también presentan peinecillo, conformando lo que Cases y Loayza (2012) identifican como una categoría de bolsas dirigidas a usos rituales, especialmente como contenedores de coca. En un trabajo posterior, Cases y Loayza (2012) profundizan más sobre la clasificación de las bolsas entre las de uso cotidiano y las de uso ritual, diferenciando varios patrones de composición iconográfica. Pero estas autoras pasan por alto las técnicas de elaboración del peinecillo, y no profundizan respecto de las diferencias entre las bolsas contadas por par o por impar.

Los trabajos de Carolina Agüero (2007b) y Horta y Agüero (2000) complementan estos puntos de vista. Mirando más allá de las principales rutas de intercambio, a partir del uso de las bolsas agropastoriles, Agüero (2007b) relaciona el uso de la técnica de urdimbre transpuesta en los tirantes de algunas bolsas de la región circumpuneña y los Valles interandinos centrales de Bolivia, con los patrones del peinecillo en las mismas bolsas, pero no llega a proponer ninguna hipótesis sobre su significado.

De paso, Agüero también dirige nuestra atención hacia determinado patrón de uso de los peinecillos flanqueados por listas angostas de color, que ella llama "cadenitas" u "ojitos". Agüero identifica esta técnica en algunas prendas del complejo Pica-Tarapacá del Intermedio Tardío, sobre todo en las túnicas que ella denomina "del tipo 20". Estas túnicas son cuadradas o rectangulares y están tejidas con tramas múltiples (entre tres y cinco). Las túnicas presentan un sector lateral ancho listado y decorado parcialmente, que cuenta con tres bandas de peinecillo en damero y orillas delimitadas por estos pequeños círculos ("ojitos") "logrados por urdimbres flotantes y bloques de listas llanas" (Agüero 2007a: 75). Para Agüero es innegable el parecido de estos textiles con los del "Tipo 5" de Amy Oakland (1992), que tienen asociaciones con el Intermedio Tardío. Pero Agüero tampoco indaga sobre su significado, más allá de notar su relación con los bordes. Retornaremos a este punto en los próximos capítulos.

EL PEINECILLO ETNOGRÁFICO VISTO DESDE LOS TERRITORIOS CHILENO Y PERUANO

EJEMPLOS ETNOGRÁFICOS DEL USO DEL PEINECILLO EN EL NORTE GRANDE DE CHILE

En su sistematización del peinecillo en el Norte de Chile en el contexto etnográfico, Cases y Loayza (2011) distinguen entre *dos* formas de peinecillo, en función de la manera de ordenar o "*pallar*" los hilos de urdimbre a partir del cruce principal o madre del tejido, es decir el conjunto principal de lizos. Las autoras mencionadas consideran que el momento de seleccionar las dos capas del urdido es decisivo en la generación de uno u otro de estos tipos de peinecillo. Con la separación de colores por capas, se obtiene el peinecillo con líneas horizontales, en tanto que con el conteo de ambos colores según patrones secuenciales, el resultado

es un peinecillo cuyos colores están intercalados (Cases y Loayza: 2, Fig. 4 y Fig. 6, respectivamente. Véanse las **figuras 7-1 y 7-2** de este volumen.

Para Cases y Loayza, son las técnicas de selección y conteo de los hilos de urdimbre, combinadas con las técnicas de manipulación (de pasar los hilos de color de una mano a otra) las que determinan las variantes regionales de estas técnicas. Dicho de otro modo, a partir de la propia separación de capas de urdido, se puede desarrollar un conjunto de otras figuras textiles. En este sentido, para Cases y Loayza, el peinecillo y sus variantes se estructuran como una unidad básica del repertorio iconográfico que es posible desarrollar en el momento de tejer, ya que al construir un sistema de pares opuestos (tanto a partir del urdido como del *pallado* de los hilos de urdimbre), se generan capas de hilos que se complementan bajo una unidad integral. La estructura de esta técnica textil da inicio a un universo que se puede ir complejizando en la medida en que se integran otras soluciones tecnológicas representadas tanto por la selección de nuevas capas de tejido con sus respectivos lizos (*illawa)*, como por la selección manual de hilos.

Basándose en estos criterios, Cases y Loayza identifican una variedad de técnicas dentro del peinecillo en las distintas regiones de Chile, que las tejedoras distinguen con nombres específicos según la región. En el sector cordillerano como en el secano interior de la región araucana (provincia de Talca, Linares y Cauquenes), las tejedoras denominan el peinecillo con color en fila como "labor de manta" (Lira 1999). A partir de esta estructura base, se genera el repertorio iconográfico de la tradición textil de los pueblos originarios mapuches.

Para Cases y Loayza, la región del Libertador Bernardo O'Higgins (Sexta Región de Chile) también presenta una tradición textil de larga data, donde las influencias de la cultura mapuche entran en diálogo y conviven con tradiciones contemporáneas (Cases y Loayza 2011: 5, Fig. 10). En esta región, al igual que en la de Valparaíso (Quinta región), el peinecillo con color en fila se conoce asimismo con el término local de "peineta" **(figura 7-3)**. A veces el peinecillo con color en fila cuenta con figuras adicionales (Cases y Loayza ibíd.: 5, Fig. 9, **véase la figura 7-4**). Se destaca que más que una técnica, el peinecillo ha sido caracterizado en el registro como un efecto de color logrado a través de pares de urdimbre compuestos por un hilo oscuro y uno claro, repetidos sucesivamente.

En cambio, una manta de la misma región que lleva la técnica del peinecillo con color intercalado se denomina



Fig. 7-1. Bolsa con peinecillo con líneas horizontales en una bolsa-chuspa de Tarapacá.

Fuente: Técnica textil peinecillo o *k'uthu* en una bolsa-chuspa de la colección Museo de Artes Visuales (MAVI), sin datos de procedencia. En Cases y Loayza (2011, Fig. 4).



Fig. 7-2.
Bolsa con peinecillo en que los colores están intercalados.

Fuente: Técnica textil peinecillo en damero o ajedrezado en una talega de la colección MAVI, sin datos de procedencia. En Cases y Loayza (2011, 3, Fig. 6).

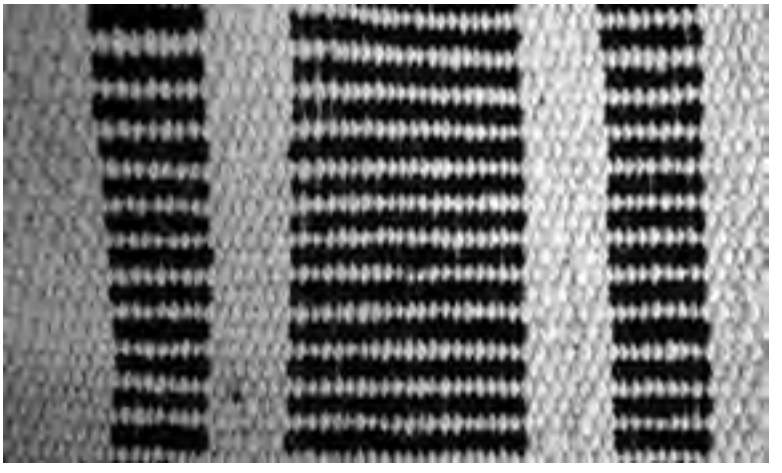


Fig. 7-3.
Detalle del peinecillo con color en fila en un poncho de la región de Valparaíso, Chile.

Fuente: fotografía Proyecto Fondart: "La ruta del telar en la Sexta Región". Comuna de las Cabras, Rancagua, Chile, 2006, en Cases y Loayza (2011: 5, Fig. 10).



Fig. 7-4.
Detalle del peinecillo con color en fila y con figura, que se llama "labor de manta", en un poncho de la región Mapuche, en Chile.

Fuente: fotografía Proyecto Fondart: "La ruta del telar en la Séptima Región". Comuna de Curepto, Talca, Chile, 2005, en Cases y Loayza (2011: 5, Fig. 9).

"paladar" o "paladar de buey" (Cases y Loayza 2011: 5, Fig. 11). Dentro de la textilería mapuche, también existen ejemplos de este peinecillo múltiple o ajedrezado.

En el actual Norte Grande de Chile, la mayor parte de la producción textil se centra en la comuna de Colchane, situada en el Altiplano de la Primera Región de Chile, que incluye las comunidades de Central Citani, Colchane, Cariquima, Enquelga, Pisigacarpa, Pisigachoque y Cotasaya. Sin embargo, la comunidad de práctica textil abarca un territorio mayor, puesto que algunas tejedoras son originarias de Aravilla, Mauque, Carahuano y otras comunidades del interior. Con respecto a las técnicas de peinecillo con color en fila, que las tejedoras denominan *k'utu* (en vez de *k'uthu*) y una mujer determinada llama "tablilla", se aplica esta técnica en distintas prendas: costales, talegas, frazadas, llicllas o ahuayos, fajas y chuspas. El término *patapata* no es parte de la terminología textil que manejan las tejedoras de esta región en la actualidad.

Las tejedoras de esta región identifican el *k'utu* o tablilla como la "terminación" de un tejido, es decir como un componente de la parte del textil que carece de motivos iconográficos o *saldas*, ubicados mayormente en el inicio y en el final de la prenda tejida (Cases y Loayza 2011: 20, Figs. 40 y 41). Las tejedoras agregan que la ubicación de esta técnica en ambos lugares del textil responde a la dificultad de tejer *saldas* o figuras en las áreas cercanas a los bordes de la prenda en proceso de confección, ya que éstas implican la acción de levantar y dejar los distintos hilos según la figura o *salda* seleccionada. En este sentido, el *k'utu* es una simplificación de los dibujos o *saldas*, aunque se lo concibe con estos dibujos en el momento de urdir el telar.

Cases y Loayza se esmeran en señalar diferencias importantes entre el uso del peinecillo en las piezas arqueológicas y en las piezas contemporáneas. En los ejemplares arqueológicos, tanto en formatos pequeños (por ejemplo, las fajas o las huinchas) como en las túnicas grandes del período Formativo, la técnica de *k'utu* se registra como parte integral de la configuración visual de las prendas, de modo que, al menos en estas piezas, no se trata simplemente de la terminación o inicio sino una parte integral del diseño. Para Cases y Loayza (2011: 26), esta característica encuentra su máxima expresión en las distintas configuraciones de las bolsas agropastoriles del Intermedio Tardío, cuya gran diversidad de combinaciones diferentes les permite especular que la técnica del peinecillo no es sólo una estructura base a partir de la cual se elabora una figura, sino que es una figura en sí misma. En cambio, en la mayor parte de las chuspas e incuñas arqueológicas, al igual que en la actualidad, el *k'utu* constituye la estructura base para realizar una iconografía determinada, situándose únicamente al inicio o en la terminación de las figuras.

EL USO DEL PEINECILLO EN EL SUR DEL PERÚ

Cases y Loayza demuestran que, dentro del universo textil de las comunidades en los alrededores de Cusco en el Sierra del sur del Perú, a diferencia de Chile, el término *patapata* identifica las líneas horizontales de colores opuestos que conforman la estructura básica del repertorio iconográfico del textil (Cases y Loayza 2011: 6).

Tal es el caso, por ejemplo, en la comunidad de Pitumarca, Cusco, Perú, donde los "diseños en *pata*" se refieren a los distintos dibujos que las manos de las tejedoras pueden elaborar a partir de las líneas transversales.

En su estudio de esa zona, Carla Loayza destaca que el sistema de pares caracteriza la técnica textil *patapata*, ya que orienta tanto el urdido de la prenda como el *pallado* o tejido. Es decir que el sistema numérico basado en el peinecillo con un conteo por par ordena la estructura y el proceso del tejido (Cases y Loayza 2011: 6, Fig. 13). Esta reflexión sobre el conteo por par es muy pertinente, pero no se indaga más al respecto.

EL PEINECILLO VISTO DESDE EL *AYLLU* QAQACHAKA, BOLIVIA

Aparte del estudio de Torrico sobre el uso en general de las bolsas agropastoriles entre los pastores del *ayllu* Macha, existen pocos trabajos en la etnografía boliviana sobre el uso del peinecillo como técnica en estas bolsas, o sus significados en la esfera social. Para llenar este vacío, efectuamos un trabajo de campo en el *ayllu* Qaqachaka (provincia Abaroa del departamento de Oruro, Bolivia), en el año 2011, partiendo de las estructuras y técnicas que intervienen en su elaboración **(figura 7-5)**, y su terminología en aymara.

Para comenzar, nos pareció sorprendente el hecho de que las tejedoras de aquella región perciban el significado de los diseños de estas bolsas como parte de una historia mucho más amplia de los diseños textiles, ligada con sus funciones sociales. Más específicamente, ellas vinculan esta historia con una expansión de las relaciones de producción manejadas por los propios Estados andinos en el pasado lejano, que exigía el desarrollo de redes de distribución de los productos paralelamente con la demanda de formas de documentar estas transacciones, tanto en términos del tipo de producto como de la cantidad distribuida. Asimismo, las tejedoras perciben en estas intervenciones estatales en la producción agropastoril la posibilidad de generar relaciones tanto pacíficas como bélicas en distintas coyunturas.

La evidencia que describimos en el capítulo anterior implica que esta expansión de las redes de intercambio impulsada por Estados andinos incipientes comienza en el período del Horizonte Medio, con el surgimiento de los Estados de Tiwanaku y de Wari. Con la expansión estatal de estas redes mayores de producción y distribución, la exigencia de formas de documentarlas ha debido diseminarse en todas las direcciones, para incluir tanto los valles interandinos cálidos y los costeños, productores de maíz, como el Altiplano, productor de tubérculos y quinua.

Las tejedoras suponen que, en esta coyuntura de expansión de las transacciones e intercambios mayores de productos, se habría verificado una especie de fusión de ideas y prácticas entre el Altiplano y los valles. Qaqachaka es cabecera de valle y se identifica como un lugar articulador entre el Altiplano y los valles, puesto que viajaban con sus caravanas de llamas entre ambas zonas ecológicas. Por tanto, según su punto de vista, en el centro de esta diseminación mayor estaban las actividades de los llameros del Altiplano que viajaban con sus caravanas para intercambiar productos entre ambas zonas y, a la vez, para articularlas políticamente cumpliendo el papel de una especie de embajadores interculturales[6].

Las tejedoras sugieren que en épocas anteriores se habría practicado con mayor frecuencia el peinecillo en damero o ajedrezado (*k'uthu)* en el Altiplano para documentar la producción del lugar y



Fig. 7-5. Elaboración de peinecillo con color en fila.

Fuente: Foto por Elvira Espejo del proyecto Infotambo-Challapata, en la Colección ILCA.

sus transformaciones, en tanto que en los valles habrían sido más frecuentes los diseños de urdimbre transpuesta (o urdimbre cruzada) para documentar las actividades equivalentes. Con una mayor articulación entre ambas zonas ecológicas en esta etapa del desarrollo estatal, las tejedoras altiplánicas optaron por replicar las técnicas de urdimbre transpuesta de los valles, en tanto que las vallunas aprendieron las técnicas del peinecillo en damero (*k'uthu)* y en color por fila (*patapata)* que eran propias del Altiplano. Postulan que el lenguaje del textil era un sistema de comunicación por excelencia entre el Altiplano y el valle, mientras que las técnicas compartidas entre ambas zonas facilitaron el intercambio de los productos. Estas ideas rescatadas de la memoria social de las tejedoras de Qaqachaka presentan ciertas resonancias con la evidencia arqueológica, y la evidencia aportada por el uso de urdimbres transpuestas, primero en los tirantes de las bolsas de la región valluna de Mojocoya, en el Horizonte Medio, quizá vía los nexos con elementos de Tiwanaku, y posteriormente en el Intermedio Tardío, en las bolsas agropastoriles que ya caracterizaban una tradición valluna y circumpuneña más amplia.

Según las tejedoras de Qaqachaka, en algún momento posterior, los pobladores de los valles habrían difundido estas ideas y prácticas hacia las tierras bajas, donde también se emplea hasta ahora las técnicas de peinecillo en damero (*k'uthu).* Para ellas, la práctica de estos diseños forma parte de un lenguaje de intercambio que va con el producto, tratando de la transformación de los productos primarios crudos en productos ya listos para el uso doméstico.

LA CLASIFICACIÓN DEL PEINECILLO EN QAQACHAKA

En términos más técnicos, las tejedoras actuales de Qaqachaka y de otras partes del Altiplano boliviano, y a diferencia de la situación en Chile, reconocen *dos* tipos de peinecillo: el *patapata* —con patrones de colores organizados en filas— y el *k'uthu* —con patrones de colores organizados de forma intercalada, es decir en damero o ajedrezado—. Para generar cada una de estas técnicas, después del urdido se selecciona los colores en filas, en el caso del *patapata*, o de forma intercalada en el caso del *k'uthu*.

Se puede manejar ambos tipos de peinecillo con varias estructuras textiles, abarcando entre 2 y 8 capas del urdido en total. Por tanto, se puede aplicar la técnica del peinecillo no sólo a dos colores en dos niveles de estructura textil como sugieren Cases y Loayza (2011), sino a muchos más niveles del textil, aunque como ellas señalan, es importante contrastar los colores oscuros y claros, independientemente de la cantidad de capas.

LAS CARACTERÍSTICAS DEL *PATAPATA*

En el caso del peinecillo en filas, o *patapata*, las estructuras se denominan "simple" *(ina patapata* en aymara) cuando se urde esta técnica de 2 capas estructurales, y "compleja" *(apsu patapata* en aymara) cuando se urde de 3 a 8 capas estructurales. En el caso del *patapata*, no importa si la estructura es urdida en 2 capas, en su forma simple, o de 3 a 8 capas, en su forma compleja. En todos los ejemplos, el *patapata* resultante es por fila en color o por figura.

En las lenguas andinas no se suele distinguir entre las variantes simples, dobles y múltiples del peinecillo identificadas por estudiosos como Minkes. Únicamente se presta atención a las filas de color (*patapata*) alternando en colores contrastantes. También se reconoce las variantes de *patapata* "con figura" y "sin figura":

- Peinecillo con color por fila, que se llama *patapata* **(figura 7-6)**.
- Peinecillo con color por fila y con figura, que se llama *patapata palla* **(figura 7-7)**.

Para entender mejor las diferencias entre los dos tipos de peinecillo, *patapata* y *k'uthu*, es necesario comprender los



Fig. 7-6. Detalle de maqueta de peinecillo con color por fila: *patapata.*

Fuente: Maqueta elaborada por Elvira Espejo, de la Colección ILCA (registro ILCA_ MEE003A).

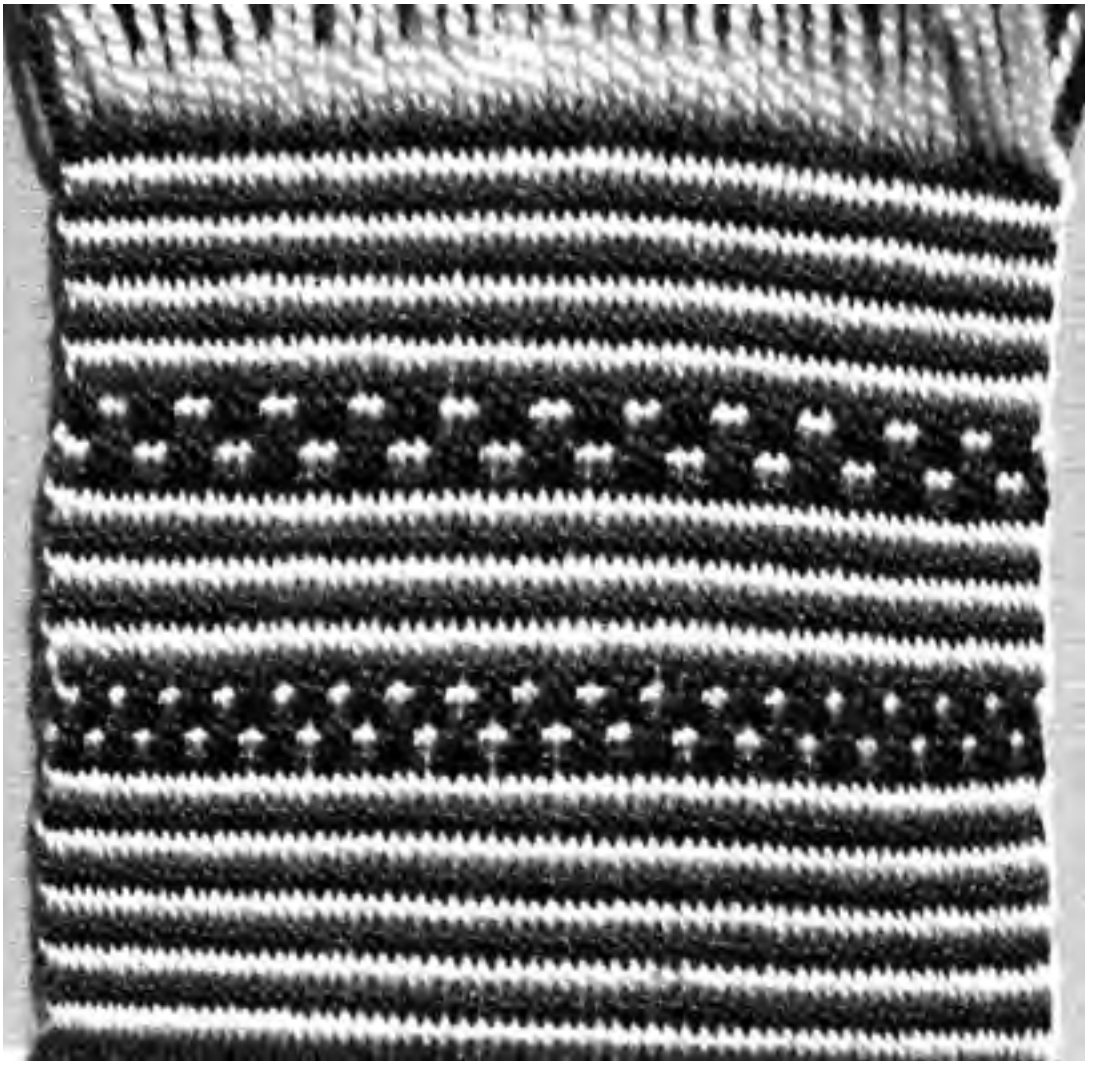
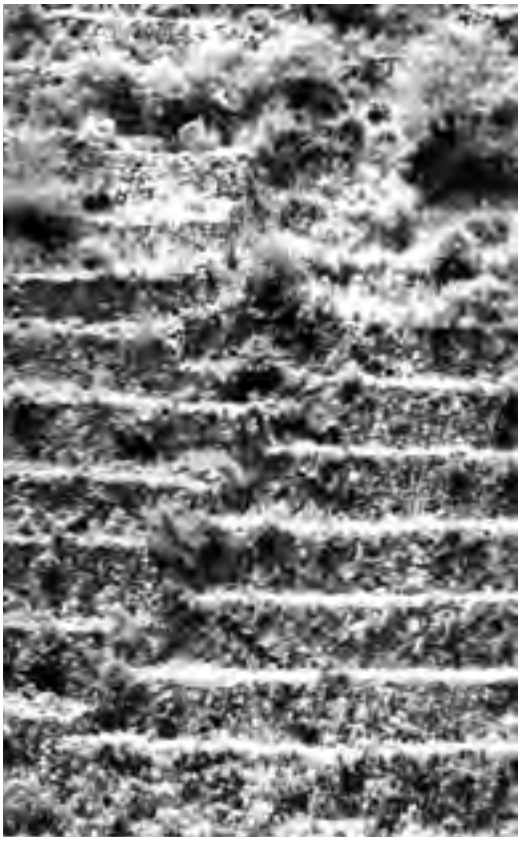


Fig. 7-7. Detalle de maqueta de peinecillo con color por fila y con figura: *patapat palla.*

Fuente: Maqueta elaborada por Elvira Espejo, de la Colección ILCA (sin registro).

significados de estos términos en las lenguas andinas. El término aymara *patapata* (o *patsuta*) se refiere a los andenes, terrazas y otras construcciones agrícolas de este tipo. Para las tejedoras, el peinecillo llamado *patapata*, como un diseño geométrico, se relaciona con las terrazas o los andenes que se usan para cultivar en los cerros. Evidentemente este uso del término *patapata* es de larga data, puesto que se halla como entrada en los vocabularios coloniales de las lenguas andinas. Por ejemplo, el *Vocabulario de la lengua aymara* de Ludovico Bertonio (1984 [1612]: 635) hace corresponder *pata* a "poyo o grada", en tanto que *patapata* hace referencia a "muchas gradas" y *patarana* a "andenes de los cerros naturales o artificiales, aquello como poyos". Estos significados también aluden a la imagen visual del peinecillo textil en sus distintas variantes como filas de color. Entonces, *patapata* como diseño textil también guarda una relación cercana con la agricultura, especialmente con las terrazas en los cerros. Otra variante de esta idea es que las terrazas fueran en el pasado el lugar donde se enterraba a los muertos, a modo de semillas sembradas en la tierra, para que pudieran revivir posteriormente.



Estas construcciones agrícolas prestarían eventualmente su nombre a la forma característica de organizar las filas de color del *patapata,* como técnica textil, en la "intercalación" característica de colores, de 2 en 2 (por ejemplo 2 blancos y 2 negros), de 3 en 3, o de 4 en 4. Esta intercalación de colores también ayuda a generar el escogido de los peinecillos en fila con figura, *patapata palla*, por ejemplo en un rombo que se escoge según el conteo del color requerido.

LAS CARACTERÍSTICAS DEL *K'UTHU*

En el caso del peinecillo ajedrezado o en damero llamado *k'uthu* (con patrones de color intercalados), las estructuras se denominan "simples" *(ina k'uthu* en aymara, que se ve en la **figura 7-8**) cuando se urden en 2 capas, y "complejas" *(apsu k'uthu* en aymara, que se ve en la **figura 7-9**) cuando se urden de 3 a 8 capas.

Cuando la estructura se urde en 2 capas, el *k'uthu* es de forma intercalada, pero cuando se deriva de una estructura de urdido de 3 a 8 capas, el *k'uthu* ya tiene figuras. Cuando se usa la estructura de *k'uthu* para generar figuras, este proceso se denomina *k'uthurata*: "hacer *k'uthu* repetidamente". Los diseños o figuras resultantes se llaman en aymara *k'uthu palla*: "escogido en base a peinecillo en damero".

En las lenguas andinas tampoco se suele distinguir entre las variantes simples, dobles y múltiples del peinecillo *k'uthu*; sólo se presta atención a la técnica de conteo por impar (*ch'ulla k'uthu* en aymara) o por par (*paris k'uthu* en aymara). Sobre la base de estas dos formas de conteo, se reconoce una serie de variantes del *k'uthu*:

- Peinecillo con color intercalado, que se llama simplemente *k'uthu*.
- Peinecillo con color intercalado y con figura, que se llama *k'uthu palla*.
- Peinecillo con color intercalado en

impar, *ch'ulla k'uthu*, en que el conteo de los hilos de urdimbre es por impar: 3 | 5 | 7 | 9.
- Peinecillo con color intercalado en par, *paris k'uthu*, cuya técnica de conteo es por par: 2 | 4 | 6 | 8.
- Peinecillo con color intercalado flanqueado por listas angostas de color: *sirq'u k'uthu*.
- Peinecillo con color intercalado de tipo jaspeado o tornasolado, que se llama *ch'ixch'i k'uthu*.

En términos del significado, el verbo *k'uthuña* en el aymara de uso cotidiano quiere decir "machucar, cortar, despedazar o desmenuzar algo". *K'uthu*, como término textil, se refiere a la forma de "cortar" las filas de color, en un "intercalado" de colores característico; por ejemplo de 2 en 2 (digamos 2 blancos y 2 negros), de 3 en 3, o de 4 en 4. Esta intercalación de colores ayuda a generar un diseño, por ejemplo un rombo, que se escoge según el conteo del color requerido.

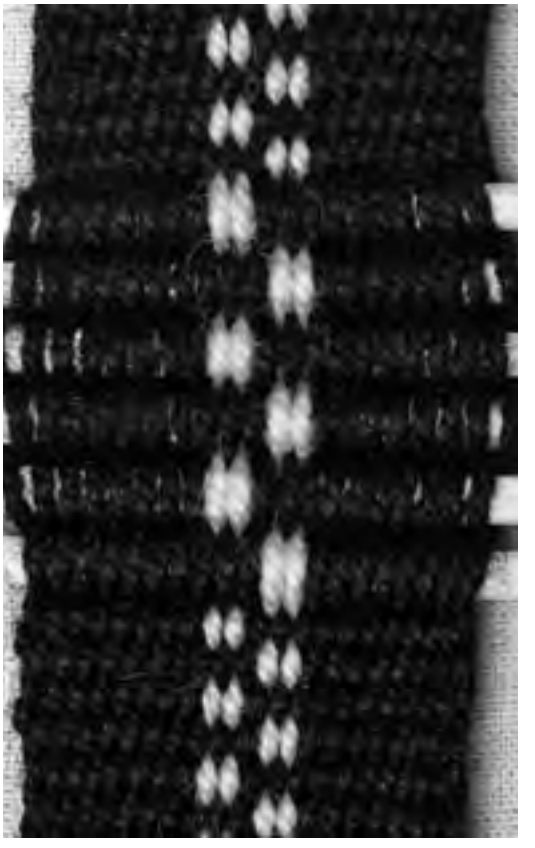


Fig. 7-8.
Detalle de maqueta de peinecillo con color intercalado simple: *ina k'uthu*.

Fuente: Maqueta elaborada por Elvira Espejo en la Colección ILCA (registro ILCA_ MEE028).

LOS ORÍGENES BÉLICOS DEL *K'UTHU* Y LA EMERGENCIA DEL *K'UTHU PALLA*

Las tejedoras de Qaqachaka atribuyen gran importancia al peinecillo en damero que genera figuras, el *k'uthu palla*. Para las tejedoras, el *k'uthu* con figura es fundamental en la historia de la región porque, aparte de la relación con los productos y sus ciclos de crecimiento y transformación, este diseño tiene que ver también con la historia bélica de las poblaciones y las pugnas territoriales.

En este contexto bélico, las tejedoras perciben las semillas —siempre asociadas con el peinecillo en damero con figuras (*k'uthu palla*)— como documentación textil de las calaveras, o *t'uxlu*, de los episodios bélicos, en sentido de las cabezas trofeo tomadas de los enemigos decapitados, por ejemplo en las guerras intermitentes entre los *ayllus* a causa de los límites territoriales. Para las tejedoras, el *k'uthu palla* es un símbolo de la guerra desde los tiempos incaicos, y esta memoria colectiva las lleva a asociar

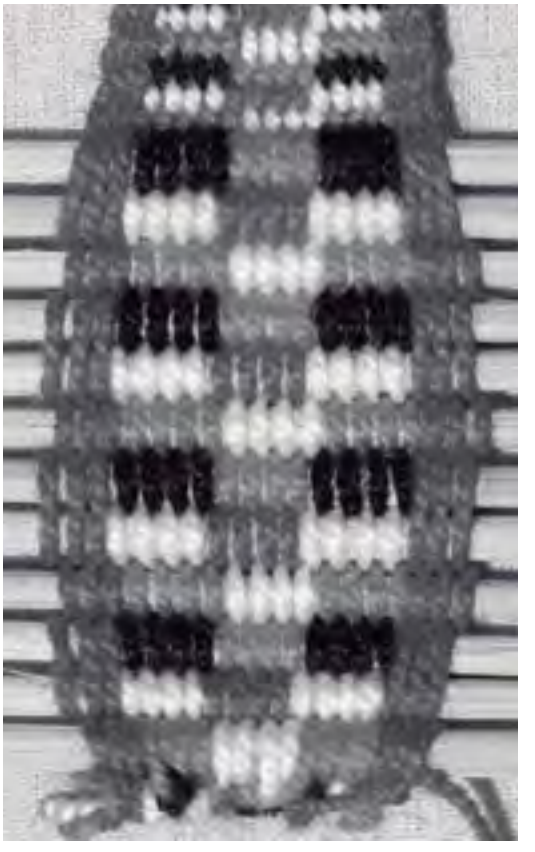


Fig. 7-9.
Detalle de maqueta de peinecillo con color intercalado complejo: *apsu k'uthu*.

Fuente: Maqueta elaborada por Elvira Espejo, en la Colección ILCA (registro ILCA_ MEE037).

siempre los peinecillos en damero con figuras con las cabezas trofeo, de tal modo que la cabeza trofeo como figura textil (el *t'uxlu*) se deriva precisamente de esta técnica textil **(figuras 7-10, 7-11 y 7-12)**. En este contexto bélico, también se entiende la esencia del *k'uthu* como una expresión mínima del "ajedrezado" de colores intercalados. Según las tejedoras, en el pasado se expresaba el mismo conjunto de ideas en torno a lo bélico y la toma de cabezas en los textiles con ajedrezado a varios niveles, sea en el patrón ajedrezado de una composición textil mayor, en una composición textil de tipo *tocapu*, o en los diseños menores como los *k'uthus* intercalados que se halla en ciertos textiles. De esta idea de ajedrezado derivan los *k'uthus* con figuras asociados con la guerra, que se relacionan con las cabezas cercenadas en combate.

EL *K'UTHU PALLA* Y LAS CALAVERAS O *T'UXLU*

En este contexto bélico, es posible que, para las tejedoras del incanato, el *tocapu* con un patrón ajedrezado también expresara el mismo conjunto de ideas que el diseño actual del peinecillo en damero con figura, el *k'uthu palla*. Es pertinente mencionar aquí también que, entre las túnicas incaicas, hay un tipo ajedrezado en negro y blanco que usaba un guerrero inka como atuendo, y que se puede interpretar como un tipo de *k'uthu* para la guerra, a una escala mayor (véase ejemplares en J. H. Rowe 1973: 246-248, véase la **figura 7-13** en el presente volumen). Según las tejedoras actuales, el diseño del *k'uthu* se interpreta tomando en cuenta las cabezas cortadas o *t'uxlus* que, para ellas, forman la base de los peinecillos en damero y en damero con figuras (*k'uthu palla*). Aquí viene al caso recordar el comentario de Standen (2003), que relaciona los peinecillos de las cintillas muy tempranas de la costa de Arica con las prácticas de deformación craneana.

En cuanto a la relación entre el peinecillo y los orígenes del repertorio iconográfico que practican las tejedoras, éstas, a diferencia del planteamiento de Cases y Loayza (2011), no perciben en el uso de los peinecillos en damero con figura los orígenes de toda una gama de diseños. Ellas arguyen que el diseño del *k'uthu* se limita a cierto conjunto de ideas, debido a la codificación fija en las técnicas textiles de conteo y selección, que no se puede cambiar. Es posible generar otras figuras si se quiere profundizar la aplicación de esta técnica, pero en relación con otras técnicas, las posibilidades están limitadas. Se experimentará con otros diseños basados en el *k'uthu*, pero a menudo estos experimentos no funcionan muy bien, debido al rigor del conteo que exige la técnica del *k'uthu*. Para las tejedoras, sin bien el *k'uthu* se presta a los diseños figurativos, elaborados siguiendo técnicas de conteo por par, plantea ciertas dificultades, mientras que los diseños geométricos del conteo por impar siempre funcionan mejor con el *k'uthu*. Por esta razón, la técnica de *k'uthu* no se presta a una expansión de posibilidades para desarrollar una amplia gama de iconografía. En cambio, se aprovecha las limitaciones en la iconografía que se puede desarrollar con el *k'uthu* al aplicarla a determinados campos semánticos y a determinadas prendas: principalmente la faja, la bolsa y la incuña. Pasemos a examinar estos dominios.

LAS TÉCNICAS DE SELECCIÓN Y DE CONTEO DEL PEINECILLO: SIMPLE Y COMPLEJO, PAR E IMPAR

Como mencionamos en el capítulo 6 sobre la iconografía textil, las tejedoras actuales de la región de Qaqachaka reconocen en la técnicas de selección y conteo —sea por un conteo impar (*ch'ulla*) o por par (*paris*)— dos maneras de intervenir en el mundo. Se trata de una "ideología de números" que guarda una relación directa con lo que pasa en el mundo. Conceptualmente se relaciona cada una de estas técnicas de conteo con diferencias en su aplicación al mundo.

En esta conceptualización, el impar se considera como incompleto porque

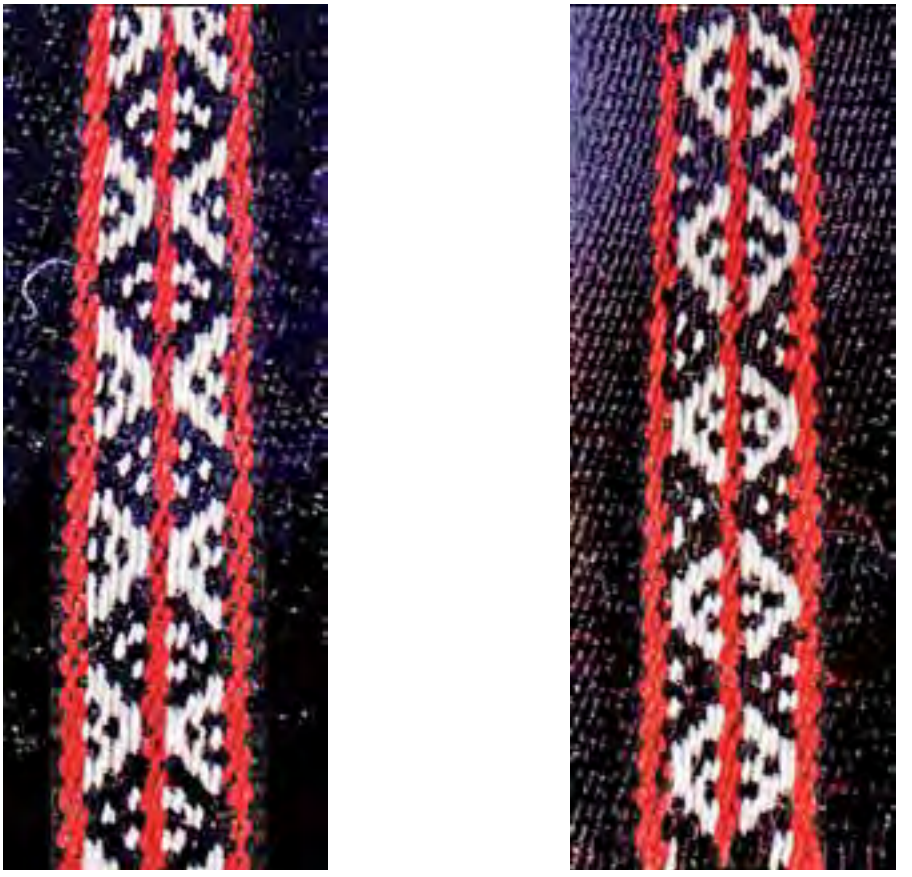


Fig. 7-10. Detalle del peinecillo con color intercalado y con figura (*k'uthu palla*) con motivo de "calavera" (*t'uxlu*), del *ayllu* Qaqachaka (Oruro, Bolivia).

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold de un textil en la Colección ILCA.



Fig. 7-11. El diseño de "calavera" (*t'uxlu*) en bandas de una lliclla de Challa-Tapacarí, Cochabamba, Bolivia, en peinecillo con color intercalado y con figura (*k'uthu palla*).

Fuente: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia (registro 18683).



Fig. 7-12. El diseño de "calavera" (*t'uxlu*) en bandas de una bolsa-chuspa contemporánea del Norte de Chile.

Fuente: Una bolsa-chuspa tradicional, con la técnica textil de *k'uthu* o tablilla. Fotografía de registro de técnica textil, mayo de 2011, Central Citani. En Cases y Loayza (2012: Fig. 9).



Fig. 7-13. Túnica del guerrero inca con patrón de ajedrezado.

Fuente: http://rjohnhowe.files.wordpress.com/2010/04/ppt11image.jpg

carece de su par complementario, en tanto que el par es considerado ya completo en sí. A la vez, se considera que el impulso del impar para lograr su par es una energía generativa y fertilizante. En el dominio del peinecillo, se reconoce esta regla para diferenciar entre el impar, asociado con la reproducción en potencia (de la semilla, por ejemplo) y el par, asociado con la reproducción ya en vías de elaboración, puesto que el par ya ha sido establecido.

Es más: para relacionar sus actividades en el textil con la expresión textil del manejo de los cultivos, las tejedoras manejan las posibilidades brindadas por el uso de los distintos niveles de complejidad de las estructuras en que se elaboran estas técnicas. Aquí, la mayor complejidad estructural ofrece a la tejedora la posibilidad de usar más colores, más capas de color, y más manipulaciones de contrastes de color y de texturas textiles, para lograr la documentación tridimensional de lo que sucede en la esfera agrícola. Por ejemplo, cuando la estructura es *ina* o simple, con solamente 1 o 2 urdidos, se trata del cultivo de un solo producto. En cambio, cuando la estructura es compleja o *apsu*, de 3 a 8 capas de urdido, se trata del cultivo de varios productos. Asimismo, cuando la estructura es simple, se puede expresar una sola transformación de un solo producto en su ciclo de cultivo, en tanto que cuando la estructura es compleja, se puede expresar múltiples transformaciones de varios productos y otros elementos adicionales asociados en su ciclo de cultivo.

En estos ciclos mayores de la producción, los diseños geométricos del peinecillo en fila, *patapata*, dados sus lazos con las terrazas, proveen la estructuración para iniciar el cultivo, mientras que los diseños más menudos del peinecillo en damero, *k'uthu*, se asocian preferentemente con los productos cosechables que resultan del proceso de cultivo, tanto en forma de semilla al inicio del ciclo, como en forma de cultivos en plena elaboración o como productos finales destinados para el consumo doméstico.

En el caso del *patapata,* mencionamos anteriormente que existe el *patapata* simple (*ina patapata*), y el *patapata* complejo (*apsu patapata*). En manos de las tejedoras, los *patapata* simples (*ina patapata)* expresan un monocultivo o los procesos de transformación de un solo producto. En cuanto al monocultivo, se refiere en este contexto a los productos en las *mantas* o agrupaciones de campos que se trabajan en común, en los que varias familias siembran el mismo producto. Por ejemplo, en el caso del *patapata* en colores negro y blanco, se trata de un monocultivo como la cebada. En este caso, todas las terrazas de *patapata* tienen un solo producto bajo cultivo, lo que se expresa mediante esta gama de colores limitados.

En cambio, en el caso del *patapata* complejo, o *apsu patapata,* se trata de varios cultivos, por ejemplo de terrazas donde se cultiva diversos productos. Por esta razón se introduce varios colores en los diseños de los *patapata* complejos, puesto que los cambios de color permiten la expresión de los varios productos bajo cultivo, puede ser papa, oca, cebada y habas. En este caso, el uso de estructuras textiles con más capas de color permite a la tejedora recurrir a cambios de color para expresar el cultivo de distintos productos, ya que algunos cultivos son más blancos, otros más amarillos y otros más rojizos, por naturaleza. En resumen, los *patapata* complejos (los *apsu patapata*) expresan el cultivo de muchos productos diferentes, y los *patapata* simples (los *ina patapata*) expresan los monocultivos.

Con respecto al peinecillo en damero, o *k'uthu*, se aplican las mismas reglas de selección, conteo y de complejidad en el textil que en el caso del *patapata*. Aquí se diferencia entre dos tipos de *k'uthu* según el conteo: aquellos con un conteo por impar, el *ch'ulla k'uthu*, y aquellos con un conteo por par, el *paris k'uthu*. Los *k'uthus* con conteo por impar, como técnica textil, no ofrecen muchas posibilidades en lo figurativo, puesto que producen más diseños geométricos, por ejemplo rombos. Por tanto, el *ch'ulla k'uthu* por impar se asocia más con las

semillas que tienen que reproducirse y, debido a ello, no tienen que conformar un par o hacer pares. Las tejedoras perciben el *ch'ulla k'uthu* como parte del "dominio de los productos". Al igual que lo geométrico de las terrazas del peinecillo llamado *patapata*, lo geométrico del *k'uthu* en impar hace referencia a las formas de los canchones y de las chacras en sí.

Exploremos a continuación un poco más los significados de los *k'uthus* contados por impar, antes de pasar a los *k'uthus* contados por par.

EL *K'UTHU* POR IMPAR: LA SIEMBRA, EL TRANSPLANTE E INJERTO DE LAS PLANTAS

El hecho de que el término textil *k'uthu* derive del verbo *k'uthuraña*, en el sentido de "cortar la semilla", es también pertinente en este contexto de los diseños de *k'uthu* por impar **(figura 7-14)**. Sabemos por los estudios anteriores que mencionamos en el inicio de este capítulo (Cereceda, Cases, Medvinski) que una de las funciones generales de las bolsas agropastoriles es el almacenamiento de las semillas. Pero conociendo el significado del término *k'uthu* como algo "cortado" (*k'uthurata* en aymara) y por tanto incompleto, y al reconocer el uso predominante de esta técnica textil en las bolsas agrícolas, tenemos las pautas necesarias para entender que en el *k'uthu* se trata también de una iconografía relacionada con la siembra, puesto que las semillas de algunos cultivos como la papa se cortan antes de sembrar (la semilla de papa cortada así se denomina *simill k'uthu*).

En relación con la siembra de la papa, se suele decir que las tierras que han estado en su período de descanso (o barbecho), llamadas en aymara *puruma* en sentido de tierras "vírgenes", rinden papas muy grandes. Por esta razón, no es necesario sembrar semillas muy grandes en aquellas chacras. Para sembrar, simplemente se corta la semilla (acción que se designa como "*jaljañaw*"

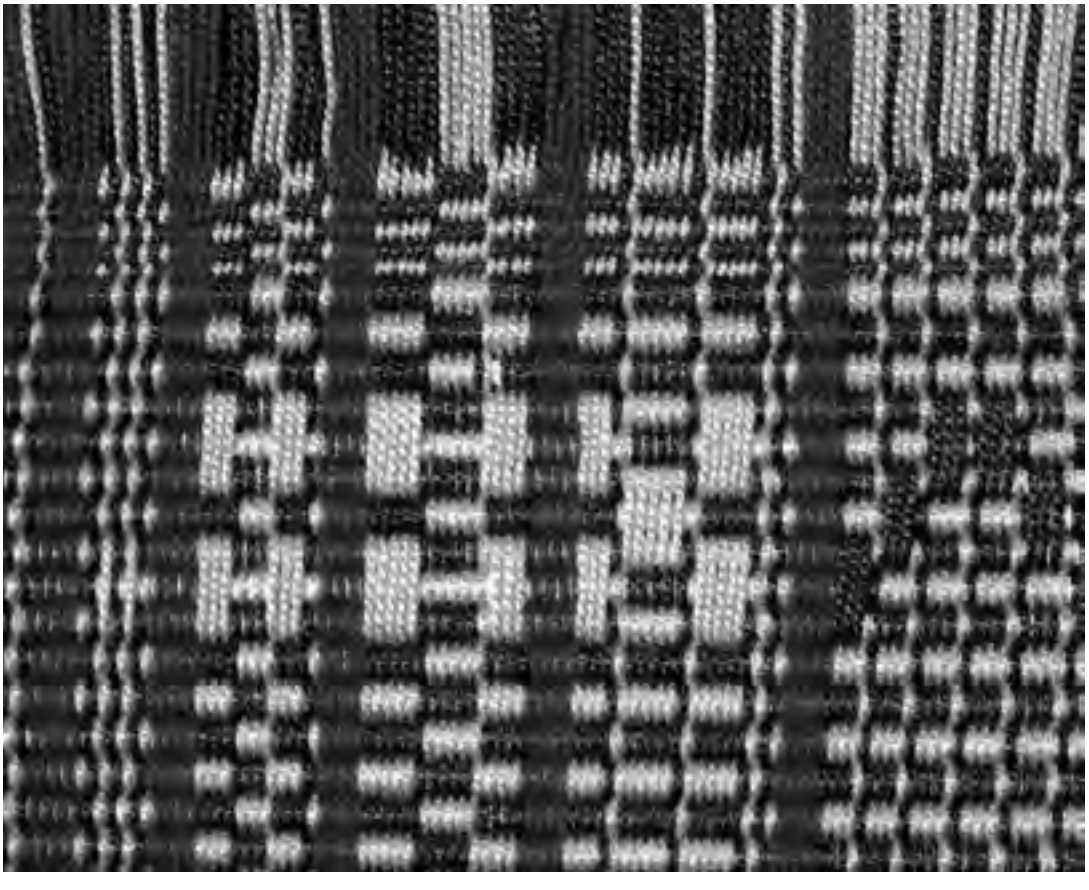


Fig. 7-14. Detalle de maqueta de peinecillo en damero con figura, con conteo por impar (*k'uthu palla*).

Fuente: Maqueta elaborada por Elvira Espejo en la Colección ILCA (registro ILCA_MEE064A).

en aymara) y una vez cortada, recién se siembra la papa. Se dice que esta acción de "partir en dos" (*q'alljaña* en aymara) es como el diseño textil del peinecillo (tanto *k'uthu* como *patapata)*, porque se está cortando en el dominio agrícola, y los peinecillos (el *k'uthu* o el *patapata*) documentan este proceso de corte para ellas. Los diseños textiles con estas técnicas *son* las semillas cortadas.

Más allá de las técnicas de cortar las semillas, los diseños de peinecillo en damero, o *k'uthu*, aluden también a las técnicas de trasplantar e injertar plantas o parte de ellas. En este contexto, se usa el verbo aymara *k'uthuña* para describir, por ejemplo, la manera de injertar una parte de la yareta. Cuando se recoge leña de esta planta, se suele llevar una parte de la yareta para sembrarla en un nuevo sitio, para que este pedazo comience a reproducirse y convertirse en una planta más grande. Asimismo, se usa el verbo *k'uthunuqaña* para cortar cada fracción de la yareta, pero siempre dejando un pedazo de la planta en el mismo lugar, para que brote nuevamente en el año venidero, lo que asegura la continuidad de su crecimiento. Este pedazo se llama *k'uthu puchu*.

K'uthu puchuw jilsuni.
Los restos de la yareta
(desmenuzada) ya había crecido.

Otro ejemplo parecido se da en la siembra de la caña hueca (bambú) o *wiru*, que se debe cortar partiendo la caña por sus nudos. En este caso se recurre al mismo verbo *k'uthunuqaña* para describir esta acción y se dice:

K'uthunuqas caña satañaw.
Desmenuzando se siembra.

LAS TÉCNICAS DE CONTAR EL *K'UTHU* POR PAR

En cambio, con la aplicación en el textil de las técnicas del peinecillo en damero contadas en par, *paris k'uthu*, se obtiene diseños más figurativos. Éstos incluyen la gama de todos los animales (*liq'u*) y las plantas que forman parte del dominio







de lo terrenal (*uraqpacha*). Además, el sistema de conteo por par ayuda a la tejedora a sistematizar los diseños textiles en elaboración, porque ya no es necesario seleccionar los hilos de urdimbre con el seleccionador llamado *wich'uña* (de hueso o madera), puesto que es posible realizar la figura textil de una forma mucho más sencilla, simplemente con cada pasada de la trama.

En el contexto del conteo del peinecillo en damero por par, el *paris k'uthu* se asocia más a usos personales, por ejemplo aquellos relacionados con una familia matrimonial. **Véase la figura 7-15.** Como el *k'uthu* ya está en par, en sentido de ser completo ya con su pareja, se lo aplica a los contextos en que la reproducción ya está en vías de desenvolverse. Dicho de otro modo, para expresar en el textil estos procesos productivos y reproductivos ya en elaboración, las tejedoras optan por el conteo del *k'uthu* según un sistema de pares.

Las tejedoras perciben una diferencia fundamental entre el significado del conteo por par, que se aplica a estos procesos productivos y reproductivos ya en ejecución, o por impar, cuando estos procesos recién están por iniciarse. En reconocimiento de estas diferencias, el conteo por impar, *ch'ulla k'uthu*, se llama también *mira kasta*: "la casta que reproduce", porque se tiene que reproducir algo de la nada, o se trata de algo que se va a reproducir. En cambio, el conteo de peinecillo en damero por pares, en *paris k'uthu*, se relaciona más con la pareja ya establecida, y con los objetos textiles del hogar que les alberga, por ejemplo las frazadas listadas llamadas *phullu* o *chusi* (equivalentes a *ikiña* en otras regiones).

Ésta es la razón por la que los diseños de *ch'ulla k'uthu*, con su conteo por impar, se hallan en ciertos tipos de bolsas agropastoriles, llamadas *wayaqa*, *wayuña* o *qhañi* según la región, por ejemplo en las bolsas menores destinadas para la semilla o en los costales grandes destinados para los viajes dirigidos a conseguir un producto determinado o para llevar un producto ya recogido o cosechado. Se trata precisamente de las bolsas en que se guardan las cosas en vías de producción (las semillas), en vías de elaboración o transformación (los cultivos en la tierra), en un proceso de transformación de un estado a otro (papa a chuño), o en vías de uso (los productos que se debe trasladar de un lado a otro).

OTROS TIPOS DE *K'UTHU*, SEGÚN LOS PRODUCTOS Y SUS FORMAS DE CULTIVO

En el lenguaje textil, los varios subtipos del peinecillo en damero o *k'uthu* expresan instancias de estos procesos mayores en los ciclos de cultivo, los tipos de ambiente en que se cultivan, y la elaboración de los productos antes de pasar al uso en el hogar. Examinemos algunos ejemplos de estas variantes:

Sarq'a k'uthu (o *sirq'u k'uthu*) y los flujos del agua

Uno de los tipos de peinecillo en damero, el *sarq'a k'uthu*, se asocia con la producción del Altiplano a través de los sistemas de riego llamados *larqa*. Parece que el significado de *sarq'a* en este caso tiene que ver con la repartición de aguas. Según las tejedoras, el *sarq'a k'uthu* tiene que ver en particular con los canales que distribuyen el agua a las chacras en producción o a cierta chacra de semillas que necesita agua. *Sarq'a* expresa precisamente el canal de riego.

En la práctica textil, los *sarq'a k'uthu* siempre se elaboran de dos colores, por ejemplo el rojo o el azul. En este sentido, los *sarq'a k'uthu* cuentan con una línea de diseño muy parecida a la del *sirq'u k'uthu,* otra variante de este diseño asociado con las poblaciones uru-chipaya que trataremos en el capítulo 8 sobre los textiles de las regiones lacustres. En el caso de los *sarq'a k'uthu*, el uso de dos colores en sus diseños se relaciona específicamente con el patrón de riego y la distribución de agua en las chacras.

Por esta razón, a menudo uno de los colores sea el verde de la chacra **(figura 7-16)**. En otros casos, las combinaciones de colores en estas listas angostas pueden ser "oscuras" o "claras", para indicar la



Fig. 7-15. Detalle del peinecillo en damero con figura, con conteo por par (*paris k'uthu*).

Fuente: Maqueta elaborada por Elvira Espejo en la Colección ILCA (registro ILCA_ MEE084).



Fig. 7-16. Maqueta de peinecillo con color intercalado, flanqueado por listas angostas, con conteo por par (*sirq'u k'uthu*).

Fuente: Maqueta elaborada por Elvira Espejo, en la Colección ILCA (registro ILCA_MEE080).



Fig. 7-17. Maqueta con variantes oscuras y claras de listas angostas (*sirq'u*): la oscura es *chhuwa sirq'u* (aym.) y la clara es *qhana sirq'u* (aym.).

Fuente: Maqueta elaborada por Elvira Espejo, en la Colección ILCA (sin registro).



Fig. 7-18. Maqueta de listas angostas solas (*sirq'a k'uthu*) de tipo uru-chipaya.

Fuente: Maqueta elaborada por Elvira Espejo, en la Colección ILCA (registro ILCA_ MEE088).



Fig. 7-19. Autoridades uru-chipayas vestidos en la túnica llamada *ira*, con técnica de *sirq'u k'uthu.*

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.

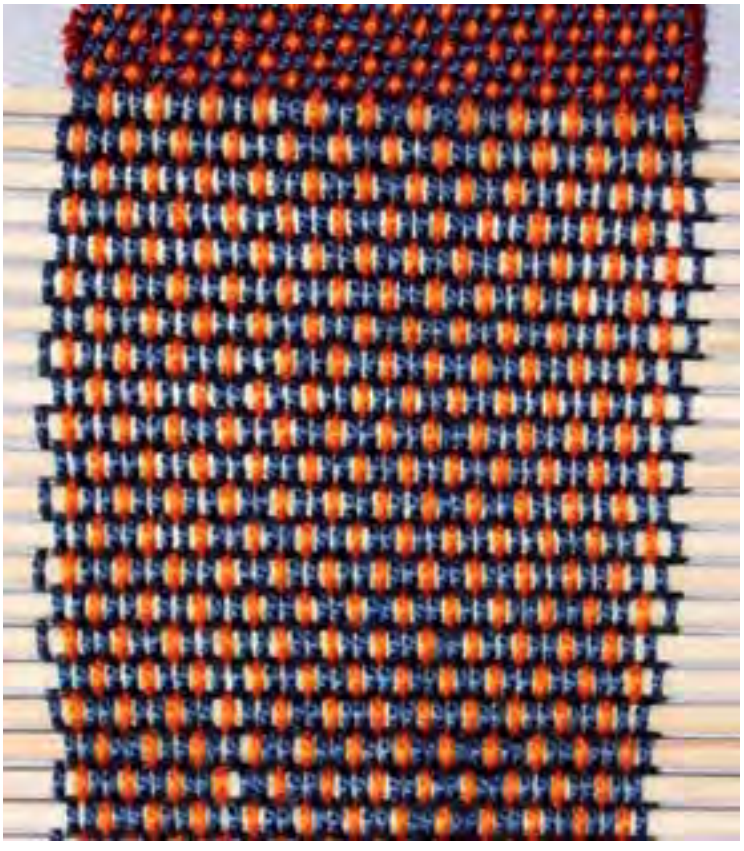


Fig. 7-20. Maqueta de la técnica de peinecillo con color intercalado y jaspeado (*ch'ixch'i k'uthu*).

Fuente: Maqueta elaborada por Elvira Espejo, en la Colección ILCA (registro ILCA_ MEE079).



Fig. 7-21. Ejemplo de *ch'ixch'i k'uthu* en el eje central de una bolsa-chuspa de la región lacustre, estilo Lupaqa (Acora, Perú), de posible filiación cultural uru-chipaya, del período Republicano Tardío (posiblemente 1920-1960).

Fuente: Casa del Corregidor, Puno, Perú (registro CRR004).

naturaleza de los productos bajo cultivo **(figura 7-17)**. O los conjuntos de listas presentan contrastes entre colores claros y oscuros, como en el caso de las túnicas llamadas *ira* de los varones uru-chipayas **(figuras 7-18 y 7-19)**.

Dada la relación cercana entre estos dos tipos de peinecillo en damero, a veces las tejedoras diferencian entre ellos al decir que el *sirq'u k'uthu* (relacionado con los cultivos) es "femenino", y el *sarq'a k'uthu* (relacionado con el riego) es "masculino". Ellas observan que una característica de estos dos tipos de peinecillo en damero es el diseño parecido, que deriva del empleo de un conteo por par. En ambos casos, el peinecillo en sí está relacionado con las semillas en las chacras que necesitan esta agua. Por eso, los diseños cuentan con una banda de peinecillo como base en el medio de la figura, para expresar las semillas, y que luego está flanqueada por dos listas de color que expresan el flujo del agua en los canales de riego o acequias, que llevan el agua a las chacras donde están las semillas. Es necesario regar las semillas del peinecillo allí para que broten. Cuando en un textil solamente aparecen patrones de *sirq'us* o *sarq'as* en peinecillo, las tejedoras consideran que estos diseños "atraen al agua", incluso "atraen a las lluvias".

Ch'ixch'i k'uthu: el peinecillo jaspeado y el maíz

Mencionamos ya que los peinecillos en damero con un efecto jaspeado, llamados en aymara *ch'ixch'i k'uthu,* se asocian más con la producción valluna, sobre todo el maíz. *Ch'ixch'i* se refiere en este contexto al efecto "jaspeado" del diseño. Según las tejedoras de Qaqachaka, existen varios tipos de *ch'ixch'i k'uthu*, con una mayor o menor presencia del "jaspeado" o *ch'ixch'i* en el diseño general del textil, pero siempre se asocia con el maíz de los valles (véase la **figura 7-20** de este volumen).

Vimos un ejemplo del *ch'ixch'i k'uthu* en uno de los textiles de tipo uru-chipaya, cuyo jaspeado se componía de anaranjado y blanco, combinado con un café (**figura 7-21** de este volumen). ¿Cabría suponer acaso que los chipayas cosechaban maíz de estos colores en sus tierras vallunas?

EL PEINECILLO Y LA DOCUMENTACIÓN DE LA PRODUCCIÓN Y TRANSFORMACIÓN DE LOS PRODUCTOS AGRÍCOLAS

Hasta ahora hemos sostenido que el propósito del uso de los distintos tipos de peinecillo como diseños textiles es el de documentar la cadena de la producción de una región determinada, a la vez que su elaboración en manos de las tejedoras es una forma de participar en esta documentación de manera tangible. En términos generales, planteamos que el diseño geométrico del peinecillo con color en filas, *patapata*, se relaciona con las terrazas preparadas para el cultivo, y de este modo con una construcción predeterminada que facilita la producción. En cambio, los peinecillos en damero, llamados *k'uthu,* documentan, a la vez que facilitan en manos de las tejedoras, la generación de los productos de estos espacios para el cultivo.

Varios autores han comentado sobre la documentación de la producción agrícola en el textil. Algunos enfatizan la importancia de los colores de las listas textiles, directamente vinculados con el color de ciertos productos ya cultivados o, alternativamente, con el color de estos productos cuando están todavía en flor en las chacras (Silverman 1988, Torrico 1989). Como y mencionamos, Torrico (*ibíd.*) incluso llega a proponer que la secuencia de listas en los costales macheños, desde los bordes hacia la lista del eje central, documenta las secuencias de intercambio de los productos entre zonas de distintas altitudes. Otros estudiosos han enfatizado la relación entre las listas mayores y menores de un textil, percibida en términos de "madres" y "crías" (Cereceda 1978, Zorn 1987).

En el caso de los peinecillos ocurre algo parecido. Por ejemplo, según el lenguaje de la composición de los costales agropastoriles y los motivos que se emplean, se puede identificar la procedencia regional de un producto determinado. En el Altiplano, se tiende a manejar en los peinecillos de los costales una gama de colores naturales, desde el blanco y el negro hasta los grises, e inclusive los cafés o marrones

de distintas tonalidades. En cambio, en las regiones lacustres e intersalares, dominadas por la presencia de los uru-chipayas, se tiende a manejar en los peinecillos de los costales una gama de colores más oscuros para expresar mejor la naturaleza de sus propios productos: la cañahua y las semillas de algas, que llevan estas tonalidades. En la práctica, es más frecuente usar en los peinecillos los colores azul y negro, característicos del peinecillo *k'uthu* de los textiles chipayas, y cuyo uso tiene cierta influencia hasta ahora en la región de Challapata y sus *ayllus*. En los costales de los valles, por otra parte, se aplica a los peinecillos colores mucho más vivos, por ejemplo el rojo y el blanco, para documentar la producción valluna, que es sobre todo de maíz. Este lenguaje textil se basa en criterios de identidad y diferenciación a través del producto, la cantidad del mismo que se produce y su expresión en el textil por la forma y el color de los peinecillos.

No obstante, en el caso de los peinecillos, especialmente los ajedrezados llamados *k'uthu*, aún hay otro aspecto de la producción que se documenta en los textiles: la transformación material de los productos mediante los cambios en sus colores. Varios autores han llamado la atención sobre la importancia que se atribuye en la región andina al color de algo, en el sentido de documentar su materialidad, tanto de los colores de la superficie como de los colores en el fondo del material. Lechtman (1993) observa este hecho en relación con el color de los metales, mientras que Dransart 2002 lo hace en términos más generales. A partir de sus estudios de la metalurgia, Lechtman (*ibíd*.) también llama nuestra atención sobre las técnicas del procesamiento del metal para llegar a expresar estos colores en la superficie. Se trata de algo similar en relación a la transformación material de los productos.

En el caso de los peinecillos en damero llamados *k'uthu*, vimos que son los contados por impar (*ch'ulla k'uthu*) los que tienen que ver con los productos. Si los colores de estos peinecillos en damero con conteo por impar cambian en las filas de un textil, las tejedoras comentan que esto alude a los procesos de cambio en un producto. Aquí se trata de *dos* tipos de transformación. Uno es el procesamiento de un producto desde su estado crudo a su estado deshidratado, por ejemplo de la papa cruda (*ch'uqi* en aymara) a chuño, o del tubérculo llamado oca (*apilla* en aymara) a su forma deshidratada y dulce llamada *qawi*. En ambos ejemplos, la transformación causa un cambio en el color de la pulpa del producto. Estos cambios de color se presentan en muchos diseños de peinecillo que se denominan según el producto documentado de esta manera:

Ch'uqi k'uthu: el peinecillo de la papa

Por ejemplo, cuando hay un cambio entre el blanco y el negro en el peinecillo *k'uthu*, se trata de la transformación que sufre la papa desde el estado de papa cruda a la papa deshidratada o chuño.

Apill k'uthu: el peinecillo de la oca

El color original del tubérculo es rojo o amarillo, y al transformarse en *qawi*, adquiere un color café oscuro. Para documentar este cambio, se tendrá un peinecillo en damero con un cambio de color de rojo (o amarillo) a café oscuro.

Sara k'uthu: el peinecillo del maíz

En el caso de otros productos, como el maíz, se dan transiciones entre otros colores. El *sara k'uthu* tiene que ver con el maíz. Al maíz rojo, por ejemplo, le corresponde un *k'uthu* de color rojo, y análogamente cuando se trata de expresar el color del maíz blanco, amarillo o negro. El maíz amarillo (o de otros colores) se convierte en blanco cuando se lo muele, y consiguientemente, el *k'uthu* pasa del amarillo al blanco. Un diseño de peinecillo se este tipo se ve en la **figura 7-22**.

Tirij k'uthu: el peinecillo del trigo

En el caso del trigo, o la cebada (el grano), se expresa en el *k'uthu* del costal el propio color del producto, sea en un café o gris.



Fig. 7-22. Fragmento, probablemente de una bolsa agropastoril, de los Valles interandinos centrales de Bolivia, en el estilo Mojocoya del período Horizonte Medio (400-1000 d.C.), urdido a 2, con un conteo en el peinecillo por impar de 3|2. La transformación de café a blanco posiblemente se relacione con el maíz.

Fuente: Museo Antropológico, Universidad Real Mayor y Pontificia de San Francisco Xavier, Sucre, Bolivia (registro 78/13).

Jayu k'uthu: el peinecillo de la sal

Esto no se aplica únicamente a los productos agrícolas. En el caso de un costal para cargar la sal (*jayu* en aymara), se emplea siempre el color blanco y luego el café. El blanco expresa el color de la sal en sí. Y donde la sal está cerca de la tierra, es de color café. Se ve esta transición en los moldes o adobes de sal extraidos de los salares.

Con el peinecillo se puede expresar no solamente secuencias de procesamiento simples, sino también secuencias más largas y complejas, que corresponden a una mayor complejidad del peinecillo. Por ejemplo, los *k'uthus* simples o *ina*, con sólo 2 urdidos, llevan nada más que dos capas de color y, por tanto, permiten el uso de solamente dos colores en sus diseños. Como consecuencia, tienen la capacidad para expresar únicamente un proceso simple de transformación. En cambio, los *k'uthus* complejos o *apsus*, con tres a ocho capas de color, llevan tres a ocho colores en su diseño y, por tanto, tienen la capacidad de expresar transformaciones materiales de mayor complejidad, incluyendo las múltiples etapas del procesamiento. Debido a ello, se dice que el *apsu k'uthu* que tiene varios colores en una sola fila, expresa todo el procesamiento de un producto determinado.

Aycha k'uthu: el peinecillo de la carne

Tomemos el caso de las transformaciones en el procesamiento de la carne. En su estado crudo y fresco, la carne de llama, tal como se obtiene una vez que se ha matado y carneado al animal al inicio de la secuencia de producción, es roja, aunque se reconoce una diferencia sutil en el color de la carne de los machos y las hembras. Al cocinarla, el color de la carne se transforma en un rosado más claro. En etapas sucesivas del procesamiento, por ejemplo en el tostado o el desecado al viento como *charki*, la carne adquiere un color café muy oscuro y casi negro. Entonces, durante su procesamiento, la carne puede pasar por unos tres o cuatro cambios de color. El *apsu k'uthu* permite la expresión en el textil de esta secuencia de transformaciones en las capas de color disponibles y en el diseño de su patrón de colores.

El segundo tipo de transformación que se documenta en los peinecillos *k'uthu*

trata del cambio en el estado del producto, según su grado de procesamiento por molido. En este contexto, los verbos aymaras *k'uthuña* y *k'uthaña*, ligados al peinecillo llamado *k'uthu*, aluden a formas de "moler". Se trata de la transformación que sufre un producto entero, por ejemplo trigo o cebada, en harina menuda. El producto pasa a un estado llamado *k'uthuta*, es decir "molido" o "menudo". Esta transformación del producto entero en harina es parte esencial de la actividad doméstica en manos de las mujeres. Asimismo, como hemos visto, es costumbre guardar la harina que resulta de estas transformaciones en las pequeñas bolsas agropastoriles (llamadas *qhañi*) que llevan peinecillos en damero, o *k'uthus*, como parte de su diseño. El diseño del peinecillo en estas bolsas indica que contienen productos que han sido sometidos a un proceso de transformación, y ésta es la clave para poder decodificar los diseños.



Las tejedoras consideran entonces que cada paso en la cadena de producción, sea del textil o sea de la carne, va acompañado por un cambio en el color. En este sentido, la documentación del color no se limita al aspecto superficial, sino que registra cambios materiales más profundos en la transformación de los productos. Para describir este tipo de transformación en el caso de las habas, en los diseños textiles del *k'uthu* se documenta el color inicial del tallo, el color de la flor, y finalmente el color de las habas verdes ya como productos, con su "boca" negra. En aymara se dice:



Kambiyt'iw alinakar, siw
janiw pachpakikiti,
sino jawasa ch'iyarant janq'unt
phaqarapa…
Ha cambiado el tallo, dice,
ya no es igual,
sino que la flor del haba
es negra y blanca…

Automáticamente se tiene negro y blanco en la secuencia del *k'uthu* para las habas.

Jawas phaqar ch'iyarant janq'unti,
ukat jawasasti ch'unqha,
ch'iyar lakani…
La flor del haba es negra y blanca,
y luego el haba es verde,
y tiene la boca negra…

En el brindis para las habas, no se hace referencia a las habas de forma directa, sino que se las llama poéticamente por su nombre de cariño o afectivo que es "boca larga": *jach'a lakani*. Sucede lo mismo con referencia al color. No se habla directamente del color del haba en su estado final como producto, sino que se toma en cuenta todas las transformaciones de color que las habas experimentan a lo largo de su desarrollo. En las *ch'allas*, se nombra los cambios en el color desde el brote del tallo, hasta la aparición de la flor, y luego se traza los cambios de color desde el momento de florecer: se dice *jawas phaqar ch'iyar janq'u*, por decir que la flor es de color negro y blanco, y se nota que de esta flor negra y blanca sale el haba roja (*wila jawasa*) o alternativamente el haba verde (*ch'unqha jawasa*) o el haba amarilla (*q'illu jawasa*). Finalmente se hace notar que esta haba roja o amarilla se convierte en harina de haba, que es de color blanco. O alternativamente el haba pasa a ser amarilla cuando está tostada (*q'illupt'iw*: se convierte en amarillo). Entonces, todos estos cambios de color expresan la transformación en el material del producto. Y esta misma transformación del producto queda documentada en el lenguaje del textil. Se dice en aymara *timpuniw jawasas…* o sea que el haba toma su propio tiempo en el crecimiento, y en cada uno de estos tiempos o etapas, tiene su propio color:

Taqi ma'qaw timpuni,
ali phaqari, ukat puqu…
ukat puqus jaquptayaña.
Toda comida toma su tiempo,
los tallos florecen, luego se maduran,
y después de madurar se transforman.

Todo producto alimenticio —no solamente las habas— experimentará su propia secuencia de cambios de color en sus fases de crecimiento y de transformación. En el caso de la papa, la secuencia de cambios de color va desde las semillas a las flores y a los productos.

Y luego se tiene la secuencia de cambios de color en su transformación desde su estado crudo a su estado deshidratado, ya sea como chuño o como tunta. En aymara se dice:

C*h'uñuptayaña.*
Se convierte en chuño.

Ch'uqi ch'uñuptayaña,
janq'up ch'iyart'is.
La papa se transforma en chuño
y pasa del blanco al negro.

Se mira el color de la superficie del producto, pero a la vez se está consciente de los cambios en el color de su interior.

En el caso del maíz, se puede decir a secas:

Tunqux q'illuw.
El maíz es amarillo.

Es verdad que la superficie del maíz es amarilla. Pero por dentro es más blanco y más claro. Y cuando se muele el maíz, adopta este color amarillo más claro. Entonces, en la documentación textil se toma en cuenta estos dos estados del maíz, primero en mazorca con un amarillo ocre oscuro, y luego como harina con un color amarillo claro.

Es precisamente la documentación de esta transformación mediante el cambio en el color lo que señala Heather Lechtman (1993) en un dominio como la metalurgia, cuando estas transformaciones se dan por la vía química, por ejemplo en el procesamiento del oro y de la plata. Para Lechtman, el color es la propiedad del metal cuya manipulación desencadenó los desarrollos más innovativos en las tecnologías metalúrgicas andinas. Por ejemplo, se prestaba mucha atención a las aleaciones entre cobre y plata, y cobre y oro (en el llamado *tumbaga*), justamente para poder aplicar los colores de la plata o el oro a las superficies de objetos elaborados con estos materiales. La idea era que el color de la superficie también expresaba la esencia del contenido en el interior del objeto. Con estos desarrollos en la aplicación del color se buscaba entre otras cosas la expresión de nociones de estatus y riqueza, sobre todo del poder político y religioso (Lechtman *op. cit*.: 252).

Para las sociedades andinas, la manifestación visual del estatus y el poder a través de los colores, las texturas y el brillo metálico del oro y de la plata, expresaba además las fuerzas creativas y las potencias activas en el mundo, asociadas con el poder fertilizador del Sol y el poder fecundo de la Luna, respectivamente (Lechtman 1993: 270-271). Lechtman cita casos en otras culturas de la región en los que este ciclo fértil, asociado con la interacción entre el Sol y la Luna, también se expresa a través de una secuencia de cambios en los colores de la superficie lunar, que corresponde a los cambios mayores que ocurren paralelamente en el interior del cuerpo humano, por ejemplo en el ciclo del desarrollo embriónico (*ibíd*.: 270). En este sentido, estos intentos de desarrollar un color en la superficie de los objetos, ligado con las cualidades de la plata o el oro, expresaban una ideología del color en la que el usuario de objetos así elaborados, podía asumir el alto valor cultural de estos materiales y el valor espiritual expresado por ellos, sobre todo en su manifestación en color.





Evidentemente, esta atención andina al color, al significado de sus transformaciones y a los cambios asociados en la naturaleza de los materiales también está presente en un nivel más cotidiano. En el caso de la producción agrícola y pecuaria, esta transición de un estado a otro se documenta en el textil de manera que en cada paso de los cambios productivos o los cambios transformativos se registra el color de la superficie y la potencia del otro color en el interior. Esto constituye otra evidencia de que lo que preocupa a las poblaciones andinas es la tridimensionalidad de cualquier elemento, y su documentación en el carácter tridimensional del textil.

Tomemos el caso de una sandía. Se dice en aymara que "su corazón es rojo" (*wila chuymaniw*) porque su interior es rojo aunque su superficie sea verde. Es así como las tejedoras de la región miran la realidad. Sucede lo mismo en el caso del maíz o de la papa. Las tejedoras se

refieren en sus prácticas al corazón del producto, para aprehender la realidad del color del interior. Se dice que "el maíz o la papa tienen un corazón rojo": *wila chuyman tunqu, wila chuyman ch'uqi*. Dicho de otro modo, se toma en cuenta siempre la tridimensionalidad del producto. En cambio, hoy en día se clasifica los productos por su color externo. En este discurso más urbano, cuando se dice "papa blanca, papa negra o papa roja" se está hablando del color de la superficie y no del color interior, que es blanco. Asimismo, cuando se dice *saña ch'uqi*, se está hablando solamente de la superficie de su cáscara y no del color interior, que es blanco.



Es igual con referencia a un animal. Es común para las tejedoras decir "el gato montés tiene tres colores en su pelaje" (*munti michix kinsa piluw*), y ellas diferencian cuidadosamente entre dos tipos de gatos por la cantidad de colores en su pelaje:

Pä kast michiw utji…
jach'a michinaka, munti misinakax
pä kastaw. Maya kinsa pilu,
mayax mä pilu.
Hay dos clases de gatos…
los gatos grandes o gatos monteses
se dividen en dos clases. Una clase
tiene tres colores de pelo y
la otra un solo color.

De esta forma, se distingue entre un tipo que es el tigre y otro tipo que es león. El león es de un solo color en tanto que el tigre es de tres colores: blanco, negro y amarillo. *Kinsa pil michi*, dicen, "el gato de tres colores".



Se incluye todos los dominios de este mundo de *uraqpacha* en este mismo sistema de clasificación. En el textil, es el diseño del *k'uthu* el que documenta estos colores y sus transformaciones, que corresponden a las transformaciones de los productos:

Lawa k'uthuña,
yarita k'uthuña…
Se corta la leña,
se corta la yareta…

Todo esto es parte del *k'uthu*.

Según la memoria social de las mujeres tejedoras, en el Altiplano hacen todo con los diseños de los peinecillos en *k'uthu* o *patapata*. En cambio, las tejedoras de los valles dicen que el equivalente eran las urdimbres transpuestas que tenían el mismo significado. Entonces, para las personas del valle, son los diseños de urdimbre transpuesta los que equivalen a los peinecillos del Altiplano. Según cuentan estas tejedoras, en el pasado lejano, estos diseños de urdimbre transpuesta se referían a la misma esfera del cortajeo, e inclusive los diseños con estas técnicas eran más pequeños que en la actualidad. Algunas técnicas de urdimbre transpuesta eran en rombos y otros motivos en zigzag. El diseño en zigzag era considerado como "la casta que reproduce" (*mira kasta)* puesto que indica el camino para reproducir las semillas del cultivo, en tanto que el diseño en otras formas geométricas, por ejemplo en rombos, son los productos ya maduros.

Estos tipos de combinaciones de colores vinculadas con transformaciones materiales en los procesos productivos se perciben en la mayor parte de las bolsas agropastoriles, desde los costales grandes a las talegas de tamaño pequeño (aquellas llamadas *wayuña* y *wayaqa*). En el caso del peinecillo en damero contado por impar (*ch'ulla k'uthu*), como mencionamos ya, se trata de los productos para sembrar en las chacras, para cosechar de las chacras, o en vías de transformación o de traslado de un lado a otro, antes de su uso final en el hogar.

Actualmente encontramos los mismos colores en otros textiles domésticos, por ejemplo en las camas, ya sea en las frazadas llamadas *phullu* o *chusi*, o en los colchones llamados *kurji*. Pero, en este contexto, se recurre al uso de los peinecillos en damero o ajedrezados con un conteo por par (*paris k'uthu*). En tales casos, los peinecillos contados por par (*paris k'uthu)* se relacionan con la esfera de los usos y costumbres dentro del matrimonio y de la vida en el hogar. Se trata del dominio de las personas, y sobre todo de las parejas. En los textiles para la cama siempre se ha preferido introducir un

peinecillo en damero (*k'uthu*) de tipo par, aunque a veces pueda tener un peinecillo ajedrezado en impar, pero esto no reviste mayor importancia, pues podría tratarse simplemente de una copia del producto; el conteo en sí no es tan significativo.

LA ESCALA DE LOS *K'UTHUS* Y LA ESCALA DE LA PRODUCCIÓN

Según el discurso de las tejedoras en relación con el uso de los diseños de peinecillo en *k'uthu* o *patapata*, la codificación de sus diseños no solamente incorpora información sobre el producto cultivado y sus transformaciones materiales, sino también la escala de su producción en cada lugar.

Por ejemplo, en términos de la escala de la composición textil, las tejedoras diferencian los peinecillos en damero grandes (*jach'a k'uthu*), los intermedios (*taypi* o *tantiw k'uthu*) y los pequeños (*jisk'a k'uthu*). Cada uno de estos tamaños de peinecillo *k'uthu* remite a una magnitud correspondiente en la escala de producción. Y dentro de cada uno de estos tres tamaños en el sistema de escala textil, existen los *k'uthus* contados por impar (*ch'ulla k'uthu*) y aquellos contados por par (*paris k'uthu*).

Esto se hace evidente sobre todo en el lenguaje de los colores y en la escala de los diseños en los costales, donde las listas con peinecillo en damero, o *k'uthu*, siempre se sitúan en el eje central o en los dos bordes laterales, para señalar el producto que contiene la bolsa o la función que ese producto desempeña en la serie de transacciones entre distintas zonas ecológicas. La presencia de un *k'uthu* de tamaño grande en estas posiciones implica una mayor cantidad de hilos en el conteo, mientras que un *k'uthu* de tamaño pequeño implica una menor cantidad de hilos.

Esta cuestión de la escala tiene que ver directamente con la cantidad del producto en circulación. Por ejemplo, si el diseño del *k'uthu* está dirigido a la documentación del maíz o trigo, siempre se tendrá un *k'uthu* grande, porque en los viajes entre distintas zonas ecológicas, las llamas llevan en su lomo costales con una mayor cantidad de estos productos. En cambio, los chipayas tienden a elaborar peinecillos *k'uthus* muy pequeños, porque estos *k'uthus* se destinan principalmente a la documentación de la quinua o las semillas de algas o totoras, que solamente se pueden acopiar en menor cantidad. Aquí se combina la lógica compositiva de documentar el tipo de producto mediante el uso de distintos tipos de peinecillo *k'uthu* en el textil, en función de una mayor o menor escala de producción, lo que se expresa mediante el uso de uno de los tres tamaños de *k'uthu*: grande, mediano o pequeño.

EL PEINECILLO COMO PARTE DE LO FIGURATIVO Y LO GEOMÉTRICO

Hasta aquí hemos examinado el peinecillo poniendo mayor énfasis en el uso del color, de la escala y de los diseños geométricos. Pero el análisis del peinecillo nos ofrece también otras pautas acerca del significado del uso de lo figurativo y lo geométrico en los textiles andinos, como parte esencial de la documentación de los ciclos de cultivo y los productos generados en cada región y en cada zona ecológica. Recordemos primeramente que lo figurativo va ligado con un conteo de selección de los hilos de urdimbre por *par*, y lo geométrico con un conteo por *impar*.

Según la evidencia, el uso de lo figurativo en el textil está vinculado más con la documentación de todas las cosas de este mundo terrenal, de *uraqpacha*, en sus ciclos de crecimiento y decadencia. Lo figurativo se orienta principalmente a expresar estos productos en sus procesos de generación. En cambio, el uso de lo geométrico está vinculado más con el entorno de los productos, en el sentido de proporcionar un entorno preestablecido de espacios de distintas formas geométricas y propicio para su crecimiento, sea en las chacras, los cercos o terrazas como los principales espacios de la producción. Las listas en los textiles también tienen que ver con esta diferenciación, puesto que las listas son diseños muy geométricos para las tejedoras, y por tanto van dirigidas a expresar el entorno de los productos, pero ya en su fase de cultivo en estos espacios geométricos acondicionados, sean surcos, terrazas o cercos. En este sentido, proponemos en otro lugar que

estos espacios geométricos, inclusive en sus expresiones geométricas textiles, proveen el marco generativo necesario para el crecimiento de los productos, en lo figurativo del textil (Arnold 2012: 126).

Sucede lo mismo con los peinecillos en damero llamados *k'uthu*. Los *k'uthus* expresan para las tejedoras un conjunto de diseños muy geométricos, aunque en ciertos contextos su significado es también algo figurativo, en el uso del color, por ejemplo. Hemos visto que el *sara k'uthu* está automáticamente dirigido al maíz. Otro ejemplo es el *ch'ixch'i k'uthu* que igualmente va dirigido al maíz, aunque en este caso se dice que el *ch'ixch'i k'uthu* tiene las mismas delineaciones o puntadas de color que el grano de maíz.

Entonces, a primera vista, los *k'uthus* como diseños textiles son muy geométricos y abstractos en carácter, y no se inclinan directamente hacia una composición figurativa. Sólo cuando se procede a explorar este diseño con mayor detenimiento se llega a su sentido más figurativo, que tiene que ver siempre con el dominio de los productos, sus entornos (tierras de regadío, canchones, terrazas), sus formas y colores. En este caso, como en otras instancias que hemos examinado en el presente libro, lo geométrico proporciona el marco estructurador propicio para la generación de los recursos que se producen en su interior. En los Andes, se trata del marco estructurador de una esfera de producción dominada por lo agrícola y lo pastoril. Aun así, es importante estar conscientes de que la expresión de estas esferas de producción en los Andes formaba parte de un lenguaje visual más amplio que incluía todas estas esferas en una especie de "producción en red", por reiterar el término del libro *Imperio* de Hardt y Negri (2002: 261-263)[7]. En este contexto, se podía emplear lenguajes como lo figurativo o lo geométrico para expresar ideas en común, que luego se podían aplicar a dominios distintos. Por tanto, en cierto sentido, podemos comparar este marco estructurador andino con la cinta trasportadora de una fábrica, que facilita la producción industrial.

Hay ciertas diferencias en el peso expresivo de este sentido estructurador entre el peinecillo en damero, o *k'uthu*, y el peinecillo en color por fila, o *patapata*. Vimos que, para las tejedoras, hay cierta limitación en la aplicación del peinecillo *k'uthu* a otros diseños. En cambio, el peinecillo de tipo *patapata* puede generar todo tipo de técnicas, estructuras y figuras, mucho más que el *k'uthu*, porque ofrece una gama amplia de lo que se puede componer y generar. En cambio, el *k'uthu* es mucho más limitado al respecto.

Además, para las tejedoras, el uso del peinecillo con color en fila, del tipo *patapata*, tiene un sentido de iniciar y cerrar no solamente los diseños textiles, sino todo el ciclo de la vida. Esto es porque la inspiración para el peinecillo *patapata* deriva de las terrazas o andenes de los cultivos, de tal manera que el *patapata* presta su mismo nombre para ambos dominios de actividad, el textil y el cultivo. Las terrazas de la comunidad se consideran lugares antiguos, de pertenencia comunal, y muy productivos. En Qaqachaka todavía hay terrazas que se llaman *muña patapata*, donde se deja crecer la hierba muña o menta andina (*Minthostachys glabrascens*), que tiene varios usos medicinales. Estas terrazas de muña han existido desde la antigüedad, puesto que la muña es una planta medicinal para uso de toda la comunidad, y además sirve como desinfectante para lavar a los difuntos.

Como mencionamos, si el textil tiene peinecillo *patapata* en fila de solamente dos colores, digamos blanco y negro, en una estructuración de dos capas que es simple o *ina*, se trata de terrazas con un monocultivo, como la muña. Pero si el *patapata* en el textil tiene filas de más colores, y es de una estructuración compleja de 3 a 8 capas, o sea *apsu*, se trata de terrazas con más variedad de productos bajo cultivo. Por tanto, si se tiene filas de *patapata* de distintos colores en el textil, esto indica el cultivo de una variedad de productos en las terrazas. Y si se tiene tres filas de *patapata* de diferentes colores, esto indica que hay tres terrazas con un cultivo distinto en cada terraza. No se trata de los mismos productos, porque sus colores son distintos. En resumen, el *apsu patapata* indica el lugar de cultivo de una diversidad de productos, en tanto que el *ina patapata* indica el lugar de cultivo de solamente un producto, es decir un monocultivo.

El uso del diseño de *patapata* en determinada parte de la secuencia de elaboración del textil también tiene significados distintos. Por ejemplo, en Qaqachaka se suele aplicar el diseño de *patapata* para iniciar una banda de diseños y para terminar esta misma banda de diseños. En otras regiones, como la sierra de Chile, se suele usar el diseño de *patapata* actualmente sólo en las terminaciones de las bandas de diseños (Cases y Loayza 2011), y se ha perdido este sentido de significados diferentes. Pero en Qaqachaka, según las tejedoras, el *patapata* del inicio del textil expresa el cimiento de la terraza o de la tierra misma. Luego se extiende la banda con diseños textiles que expresan la producción de los distintos cultivos y los elementos que habitan este mundo terrenal (*uraqpacha*). Aquí el diseño de *patapata* inicia la generación del mundo terrenal o *uraqpacha*.

En cambio, el *patapata* que termina el textil tiene otra gama de significados. Como nos decía una vez una tejedora del lugar, doña Guadalupe Lupinta, el *patapata* que termina el textil también se relaciona con las terrazas de cultivo, pero esta vez su significado va más ligado con la finalización del ciclo de crecimiento. Esto es así porque las terrazas en el pasado precolonial eran el lugar donde se enterraba a los muertos. Y se pensaba que los muertos, como semillas, ayudarían en la generación de los nuevos ciclos de cultivo[8]. Entonces el diseño de *patapata* se aplica a ambos extremos de la secuencia de la elaboración textil y a ambos extremos del ciclo de cultivo, al inicio y al final, en cada caso con su propio significado.

EL PEINECILLO ENTRE LOS PASTORES DEL *AYLLU* K'ULTHA

Pasemos ahora a comparar las ideas en torno al peinecillo en Qaqachaka con el pensamiento de otras tejedoras de la región. En ocasión de una ceremonia de marcado de las llamas y ovejas (actividad conocida con el nombre de *k'illpha*) en una estancia situada en tierras muy altas y frías del *ayllu* vecino de K'ultha, Elvira Espejo tuvo la oportunidad de conversar con una pastora mayor sobre sus concepciones teóricas y usos en la práctica del diseño del peinecillo. Su conversación arroja comparaciones muy pertinentes entre los usos del peinecillo entre los agricultores de Qaqachaka y los pastores de K'ultha, en el límite entre los departamentos de Oruro y Potosí, con referencia a la documentación de los productos bajo su manejo.



Según la pastora, en K'ultha, al igual que en Qaqachaka, se reconoce dos familias principales de peinecillo: el impar y el par. Asimismo, se considera que los peinecillos con un conteo por impar son incompletos y por tanto con una mayor capacidad para reproducirse, en tanto que los peinecillos con un conteo por par son ya completos, de modo que ya no tienen la necesidad de reproducirse más.

No obstante, la terminología que usan los k'ultheños en relación con estas dos familias principales es ligeramente distinta. El peinecillo "impar" se conoce con el nombre de *mira k'uthu* ("el peinecillo en damero que se reproduce"). El verbo aymara *miraña* significa "reproducir", y en K'ultha este potencial reproductivo se dirige específicamente a los animales de rebaño, para engendrar más crías y así expandir la producción ganadera. Por tanto, este diseño se usa en las mantas grandes (llamadas *phullu*), que se cuelgan en la puerta de los canchones de los camélidos (en vez de usar piedras), y con el que los animales entran en contacto físico todos los días al salir y al entrar al canchón, para propiciar la reproducción de un rebaño más numeroso.

Dentro de esta categoría de peinecillo impar, o *mira k'uthu*, se reconoce dos variantes. La primera es el peinecillo en damero con conteo por impar, en su variante "simple", *ina mira k'uthu*, que se elabora de sólo dos colores. Se considera que esta variante simple del peinecillo forma "parte de los camélidos de dos colores", y se emplea este diseño en ceremonias rituales dirigidas a acrecentar la reproducción de animales de esta combinación de colores (los *allqa*). La segunda es la variante "compleja": *apsu mira k'uthu*, que se elabora con más colores. Se considera que esta variante compleja forma "parte de los camélidos de varios colores". Y este diseño de peinecillo

se usa en los textiles de las ceremonias dirigidas a propiciar la reproducción de camélidos con muchos colores, sobre todo los camélidos con colores parecidos a los de las aves o los camélidos silvestres, por ejemplo los píos (*tiwtira*), manchados (*t'axllu*), pardos (*paru*), cóndores (*kunturi*), gansos (*unkalli*), guanaco (*wanaku*) y otros.

En cambio, los peinecillos en damero o ajedrezados con un conteo por par llevan el mismo nombre que en Qaqachaka, *paris k'uthu*, y estos peinecillos se asocian con contextos posteriores al período reproductivo. Por ejemplo, se emplea estos peinecillos con conteo por par en las bolsas agropastoriles (costales) y mantas (*chusi* o *phullu*) para cargar, transportar y vender la carne de las llamas, ya sea fresca o deshidratada (*charki*), para uso doméstico, en la cocina. Se dice que el animal muerto "ya no se reproduce, está muerto, chalonado y despedazado". En este situación, se dice *aycha k'utt'apita* específicamente para describir la carne "cortada y dividida en fragmentos grandes", ya lista para la venta.

Entonces, los pastores de K'ultha, al igual que los de Qaqachaka, aplican la misma división del peinecillo en impar y par a la capacidad de potenciar la reproducción (en el caso del impar), o la venta o la alimentación (en el caso del par).

EL PEINECILLO ENTRE LOS AGRICULTORES DE SACACA



Finalmente, un breve examen de la terminología comparada sobre los peinecillos de la región quechuahablante de Sacaca (en el departamento vecino de Potosí) en la parte meridional de Bolivia, confirma algunos significados de estos diseños textiles. Sacaca es cabecera de valle y el pueblo de Sacaca era la antigua capital de Charkas. Como los pastores del municipio de Challapata, los de Sacaca van todavía a los valles de Cochabamba con papa deshidratada en forma de chuño para intercambiarla por los productos vallunos. En una visita a Sacaca conversamos sobre los peinecillos con la tejedora Eulogia Ramírez, que luego nos visitó varias veces en La Paz, donde pudimos continuar nuestra conversación acerca del tema. Doña Eulogia adquirió su conocimiento sobre los *k'uthus* de su madre y de su abuela, ambas tejedoras.

Según doña Eulogia, en Sacaca se identifica dos tipos de *k'uthu*. Uno de estos tipos se llama *k'uthu k'uthu*, que se reconoce por los colores del hilo, y que es equivalente al *k'uthu* de la región de Challapata, cuyos colores van de forma intercalada, en damero. El *k'uthu k'uthu* tiene que ver con los productos ya cultivados, y su transporte de un lugar a otro. Por tanto, se usa estos diseños intercalados en los costales y bolsas agropastoriles.

El otro tipo, llamado *suka k'uthu*, equivale al *patapata*, aunque en Sacaca no se usa el término *patapata*. El *suka k'uthu* tiene que ver con la producción de las chacras, el territorio y la fertilización, puesto que *suka* significa los "surcos" de la chacra. Como en el caso del *patapata* de Qaqachaka, doña Eulogia considera que el *suka k'uthu* también tiene que ver con todo tipo de territorio (las terrazas, los sembradíos, etc.), que proporcionan el espacio geométrico de base para facilitar el cultivo en su interior. Las tejedoras de Sacaca elaboran prendas con diseños de *suka k'uthu*, cuyas figuras se disponen con los colores en filas, al igual que los *patapata*. Ellas siempre usan estos diseños de *suka k'uthu* para las bolsas en que se acarrea las semillas y el guano a las chacras; en fin, para conceptuar la forma de la chacra, prepararla, fertilizarla y luego sembrar los productos en ella.

Entonces, las tejedoras de Sacaca, al igual que las tejedoras de Qaqachaka, usan los diseños intercalados de *k'uthu k'uthu* en los costales, y la forma del conteo documenta sus funciones precisas. Al respecto, ellas hablan igualmente de los *k'uthus* con un conteo por par (que en quechua también se llaman *paris k'uthu*) y de los contados por impar (que ellas llaman asimismo *ch'ulla k'uthu*).

Para ellas, los *k'uthus* contados por par tienen que ver con los productos para comer, para la venta y para intercambiar. Como ya son pares, se considera que su secuencia de reproducción está completa, y ya son destinados para intercambiar por maíz u otros productos. En cambio, los

k'uthus contados por impar corresponden a los productos que se almacenan en su propia casa, antes de sembrarlos nuevamente (*aywiñataki*). En efecto, los impares todavía tienen que reproducirse (*aywiña*), y por tanto se quedan en las despensas. Ellas distinguen entre las dos formas de *k'uthu* de esta manera, y codifican sus bolsas de acuerdo con esto.

Dado que esta forma diferenciada de codificación para documentar el contenido de las bolsas (en par o impar), ligada con el uso y destino de los productos alimenticios, es establecida como parte de la tradición del lugar, cuando una mujer entra en su despensa doméstica, ella sabe exactamente cuál es el contenido de cada costal. Si el costal tiene un diseño de peinecillo con conteo por par, ella sabe que los productos que contiene son para consumir o para intercambiar, y si tiene un diseño con conteo por impar, se trata de productos para almacenar y sembrar nuevamente.

Como parte de esta misma tradición documental, se dice en Sacaca que los costales con figuras por impar siempre se dejan cerrados en un lugar, listos para ser trasladados a otra parte. En cambio, los costales con figuras por par se dejan abiertos, para poder consumir su contenido. Se dice en quechua:

> *Paris k'uthumanta mikhuyku.*
> Del *k'uthu* en par, consumimos uno por uno.

Según doña Eulogia, este conocimiento ya se está perdiendo en la actualidad, y como en otros lugares, los diseños de peinecillo que se conservan se aplican solamente en las frazadas elaboradas a mano para el uso doméstico, aunque antiguamente se usaban exclusivamente en los costales. Según la memoria social de las tejedoras de Sacaca, como doña Eulogia y su familia, la composición de los costales hace algunas generaciones era exclusivamente de *k'uthus* en el "corazón" (*chuyma*) en su eje central, para dar la codificación del uso principal de la bolsa. Sólo en las últimas décadas se ha sustituido el *k'uthu* en este eje central por las bandas de un solo color, ya sea blanco o rojo.

Habría que comparar este testimonio con lo que menciona Cassandra Torrico (1989) en relación a los costales de los macheños, en que los colores sólidos del corazón de la bolsa señalaban la naturaleza del producto principal (blanco para la sal, rojo para el *charki* o el ají) en toda una serie de transacciones. Con referencia a la transacción dominante entre la sal de los salares altiplánicos y el maíz valluno, en el lenguaje poético de los macheños se decía:

> *Paqu mamalant*
> *qhispi mamalant inamurasi.*
> La señora con cabellos rojos se enamora de la señora resplandeciente.

Pero para las tejedoras de Sacaca, el uso del corazón de un solo color —sea corazón rojo (*puka sunqu*), corazón blanco (*yana sunqu*) o corazón negro (*yuraqi sunqu*)— es reciente, pues antes se usaba únicamente *k'uthus*, concretamente *k'uthu sunqus*. Esa es la lógica que todavía se mantiene.

Surge la pregunta final: ¿es posible que este lenguaje del conteo, en que el par significa el consumo doméstico y el intercambio, fuera más universal en la región andina en el pasado remoto, o por lo menos, como sugerimos antes, desde los Estados andinos incipientes del Horizonte Medio y el período de los Desarrollos Regionales? Nos parece que sí, puesto que en las bolsas arqueológicas es común ver un predominio de los *k'uthus* en los corazones de las bolsas agropastoriles, con sus respectivos conteos, probablemente según su uso. Además, en el presente capítulo, reiteramos la asociación entre el conteo de impar y los espacios geométricos que generan el producto bajo cultivo, frente al conteo por par, asociado con el cultivo en sí, en todas las etapas de su producción. El impar era considerado incompleto y aún le faltaba reproducirse, en tanto que el par ya había completado su ciclo de producción, y se asocia con el hogar y la producción y reproducción vinculada, ya en ejecución.

ALGUNAS GENERALIZACIONES FINALES

Iniciamos este capítulo con un resumen de los estudios sobre el peinecillo hasta la

fecha. En lo etnográfico, comenzamos con los estudios de Verónica Cereceda sobre las talegas agropastoriles y su idea que los peinecillos, así como las *k'isas* y el contraste dramático en el color que se llama *allqa*, actúan como mediadores semióticos de las divisiones del mundo, en una especie de reconocimiento del contraste entre la cultura propia y la inteligencia frente a la cultura del otro, el caos y la estupidez. También mencionamos el planteamiento de Cereceda de que el nexo entre estos diseños contemporáneos y su presencia en los textiles arqueológicos sugiere la emergencia en un momento determinado de este lenguaje de mediaciones (y simetrías), que ella ubica en el período de los Desarrollos Regionales de Chile (aunque encuentra sus propios orígenes en períodos más lejanos). Para Cereceda, esta emergencia es un fenómeno característicamente aymara, que lo diferencia, por ejemplo, de los textiles de los uru-chipayas.

Otros autores (Lecoq, Nielsen, Cases) desarrollaron aún más este nexo entre los diseños mediadores de las bolsas agropastoriles y los textiles arqueológicos, vinculándolos acertadamente a las actividades incipientes de las caravanas de llamas como otros mediadores vitales en las transacciones e intercambios regionales de sal y otros productos altiplánicos por los productos vallunos, desde los Desarrollos Regionales hasta el presente. Cases en particular, mediante su abordaje multidisciplinario, ha podido ubicar los diseños de las bolsas agropastoriles en el contexto más amplio de las actividades de contener, almacenar, transportar y trasladar, a condición de la existencia de animales de carga y de excedente en la producción agrícola. Cases enmarca el lenguaje de intercambio (en los colores de las listas), y además de descendencia y generación (entre madres y crías), expresado en los textiles, en estas circunstancias.

En nuestro estudio etnográfico del *ayllu* Qaqachaka, reiteramos estos puntos en relación con los peinecillos, pero de una forma mucho más detallada, centrándonos además en las técnicas de selección y conteo de estos diseños y en el contenido de sus combinaciones de colores. Demostramos que las tejedoras de la región sitúan la historia de expansión de los diseños de peinecillo en el mismo período del Horizonte Medio, con la emergencia de los estados de Tiwanaku y Wari, y su desarrollo posterior en el equivalente en territorio boliviano de los Desarrollos Regionales en la costa chilena, y con las actividades en paralelo de las caravanas de llamas, y la noción del textil como un articulador comunicativo entre las distintas altitudes o ecoregiones productivas.

En relación con los estudios previos, la diferencia principal de nuestro abordaje es cómo hemos podido situar las interpretaciones de los significados del peinecillo en una percepción del textil en tanto construcción tridimensional. Esta noción de tridimensionalidad es importante no sólo para desempeñar las funciones cotidianas de contener, almacenar o transportar los productos generados en cada región, sino también para construir de esta forma un lenguaje textil adecuado para documentar visual y estructuralmente los elementos constituyentes de la producción agrícola, así como su transformación posterior en productos deshidratados (chuño o tunta) o desmenuzados (en harina), antes de su consumo final en el hogar, o alternativamente para el intercambio.

En este contexto, demostramos que los diseños del peinecillo en los textiles andinos forman parte de un lenguaje visual más amplio, cuya iconografía está organizada por elementos clasificados según cuestiones composicionales de escala, que tiene que ver con la escala de la producción, en lo figurativo o geométrico, según la esfera o etapa productiva a que se refiere, o por transformaciones en las combinaciones de color, cuyo uso permite la expresión precisa de la generación, transformación y distribución de los productos en cada región, una vez cosechados. La terminología en aymara del peinecillo como *k'uthu* en su sentido de "cortar, desmenuzar" y de *patapata*, en su sentido de "andenes o terrazas", nos da las pautas para entender la clasificación local de los diseños y técnicas. Los *k'uthus* se clasifican más al lado de lo figurativo, puesto que se alude a la generación de los productos desde las semillas hasta convertirse en flores y finalmente en frutos, en tanto que los *patapatas* proporcionan los entornos geométricos que permiten la generación productiva dentro de sus confines.

CAPÍTULO 8
Los textiles de la región lacustre: nuevas luces sobre el "lado oscuro" de la textilería aymara



Los textiles de la región lacustre de Bolivia y del Perú tienen la reputación de ser los "textiles aymaras" *por excelencia*. Volcamos nuestro análisis ahora en aquella dirección para entender mejor las características de la textilería aymara, que como veremos, no son muy obvias. Para entenderlos mejor, debemos retomar algunos hilos de los capítulos anteriores sobre los peinecillos, las cadenitas y sus desarrollos en el tiempo y el espacio.

Un primer reto para la comprensión de la textilería aymara es el hecho de que los investigadores que examinan estos textiles regionales tienden a comentar sobre "ciertas limitaciones" en su desarrollo, sobre todo en los aspectos técnico e iconográfico. Frecuentemente se lee sobre la tendencia de recurrir insistentemente a ciertas técnicas textiles sencillas en vez de otras más complejas, y a diseños siempre en una escala menor en las áreas de motivos (*palla* o *pallay*) por comparación con otras zonas de la práctica textil (Gisbert *et al.* 2006 [1988]: 180). Sin embargo, los autores que hicieron estos comentarios tampoco llegan a explicar la naturaleza de las supuestas diferencias entre los textiles de la región lacustre y los de otras regiones. Sobre todo, es común en toda una serie de estudios sobre los textiles de la región lacustre el dar por sentado que se trata de una "historia aymara". Al mismo tiempo, estos estudios muestran cierta consciencia de que también se trate "del lado oscuro" de esta historia aymara, por algunas inconsistencias en los datos. Pero tampoco nos ofrecen mayores detalles sobre estas inconsistencias u oscuridades.

Nuestro argumento en el presente capítulo es que este punto de vista que da por sentada la filiación cultural aymara de la textilería de la zona lacustre está de tal manera arraigado en algunos estudios fundamentales de los textiles de esta región, que se ha cerrado la posibilidad de considerar otras opciones para explicar las características textiles bajo examen. Cuestionamos esta opinión tan arraigada de que la filiación cultural de los textiles de la región lacustre trate de un asunto exclusivamente aymara. Para superar este conjunto de opiniones previas, sugerimos otras razones que subyacen en la base de las preferencias de las tejedoras aymaras actuales de la zona para optar por el uso de determinadas técnicas ligadas a una cierta escala de diseños. Nuestras propuestas surgen a partir de un estudio detallado de los textiles arqueológicos e históricos de la zona. Nuestro abordaje de la problemática del "lado oscuro de la historia aymara" se centra en las estructuras y técnicas textiles, y sus consecuencias en el desarrollo del repertorio técnico e iconográfico de la región.

EL NEXO AYMARA-TIWANAKU: ¿VERDADERO O FALSO?

En vista de las numerosas preconcepciones sobre la historia de las poblaciones aymaras, una primera pregunta que nos planteamos al examinar los textiles

aymaras de la región lacustre es sobre el grado de continuidad (o ausencia de ésta) entre los textiles contemporáneos de aquella zona y los textiles de la civilización de Tiwanaku.

Hace tiempo, en el contexto de la revolución boliviana de 1952 y el auge en el país del partido MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario), muchos arqueólogos bolivianos, influidos por las ideas del arqueólogo influyente en ese partido, Carlos Ponce Sanginés, plantearon un nexo directo entre las poblaciones aymaras actuales y los descendientes de Tiwanaku. En parte este nexo les permitía reivindicar para sí (dentro de los propósitos nacionalistas del MNR) el sitio arqueológico de Tiwanaku como la supuesta base civilizacional de las poblaciones aymaras del Altiplano, y por ende identificar a estos grupos con el proyecto nacionalista surgido de esa revolución, al ofrecerles un pasado nacional en común con los otros grupos sociales activos en aquella coyuntura. Contar con el sitio de Tiwanaku también proporcionaba a los seguidores del MNR el estatus nacional de contar con un



centro civilizacional del Horizonte Medio en territorio boliviano, comparable en categoría con el sitio contemporáneo de Wari (y en menor grado con el de Pukara) en territorio peruano, pero sobre todo comparable, como sitio nacional, con la importancia del Cusco, centro de la expansión incaica siglos después, en el Horizonte Tardío.

En las últimas décadas, dos generaciones de lingüistas han cuestionado este planteamiento. Por su parte, los peruanos Alfredo Torero (2002) y Rodolfo Cerrón Palomino (2000, 2003), perciben en Tiwanaku un centro ceremonial del Horizonte Medio ligado más probablemente con poblaciones pukinahablantes. Más recientemente, el lingüista inglés Paul Heggarty, trabajando en coordinación con el arqueólogo David Beresford-Jones, ambos ya armados con una batería de nuevos recursos lingüísticos para la investigación, confirmaron que la primera expansión del aymara habría partido desde la sierra central del Perú en tiempos mucho más remotos que el Horizonte Medio; ellos la vinculan precisamente con la expansión de Chavín, en el Horizonte Temprano (Heggarty 2007: 333). Según su análisis, la llegada de las poblaciones aymarahablantes al sur se habría dado en otro momento, impulsada probablemente por la consolidación del quechua en la región del Cusco. De todos modos, la llegada de las poblaciones aymarahablantes a la región lacustre y Tiwanaku se habría verificado demasiado tarde como para haber tenido una influencia impactante en la civilización de Tiwanaku (Heggarty 2008: 38-39).

El historiador peruano Waldemar Espinoza Soriano (1982: 164, 184-185) también considera a las poblaciones aymarahablantes como invasores tardíos de Tiwanaku, una región ocupada más bien por pukinahablantes. Espinoza Soriano inclusive toma esta idea de la invasión de los aymarahablantes literalmente, hablando del "genocidio" de los pukinas a manos de los invasores aymaras, y la huida de los remanentes de esta civilización a los márgenes occidental

y oriental de los Andes, como en el caso de los kallawayas.

Según los estudios arqueológicos hasta la fecha, no existe un indicio claro de una "invasión aymara" a la región, en términos de cambios de estilo en la cerámica o en la arquitectura, ni tampoco de un acto de genocidio. La conclusión por el momento es que resulta más apropiado hablar de una integración gradual de poblaciones en vez de una confrontación.

Por su parte, el arqueólogo norteamericano Alan Kolata (2004) enfatiza el carácter de Tiwanaku como una civilización multicultural de larga data, rechazando así la idea de Tiwanaku como un centro monocultural ligado exclusivamente con poblaciones aymara-hablantes. Su planteamiento alternativo es que la civilización de Tiwanaku estaba compuesta por poblaciones aymarahablantes ligadas con las actividades pastoriles de la zona, una presencia de quechuahablantes ligada con la producción valluna y poblaciones uru-chipayas ligadas con la producción acuática, entre otras.

En cuanto al desarrollo de la textilería en la región lacustre, como fenómeno civilizacional, se debe tomar en cuenta además los nexos míticos postulados entre las influencias del dios Viracocha (frecuentemente identificado con Tunupa) en la región lacustre y los orígenes del textil en esta zona (Gisbert *et al.* 1988: 179). Según la distribución iconográfica de las imágenes de Viracocha, estos nexos podrían remontarse al Arcaico Tardío, y los mitos de Tunupa también parecen datar del período pretiwanakota.

De todos modos, queda abierta la pregunta sobre las influencias en los textiles de las poblaciones aymaras actuales de las orillas del lago Titicaca de las técnicas y estructuras textiles de las poblaciones anteriores de aquella zona.

ESTUDIOS PREVIOS SOBRE LOS TEXTILES DE LA REGIÓN LACUSTRE

Para un examen más profundo de las continuidades y diferencias en las técnicas textiles de la zona, en distintos períodos y entre diferentes grupos, afortunadamente tenemos a nuestra disposición una amplia gama de estudios sobre los textiles de la región lacustre, llevados a cabo por arqueólogos y etnógrafos de distintas procedencias y tendencias. El problema es que estos estudios presentan un conjunto de problemas que es preciso superar. Entonces, antes de pasar a un examen detallado de las técnicas y estructuras involucradas, convendría hacer primero un resumen de los estudios previos sobre los textiles de la región, tomando en cuenta estas limitaciones y las formas de superarlas.

Aparte del énfasis de algunos estudios previos en una historia textil exclusivamente aymara, habría que tomar en cuenta que no se ha hallado ningún textil arqueológico en excavaciones del sitio mismo de Tiwanaku, por las condiciones climáticas húmedas y cambiantes del Altiplano. Entonces, para estudiar debidamente los textiles de esta región y sus nexos con la historia de la región, esta limitación exige primero el examen de piezas halladas en lugares con los cuales la civilización de Tiwanaku mantuvo una serie de contactos, y donde el material textil se preserva mejor. Esto apunta sobre todo al examen de los textiles en las regiones desérticas de la costa del Pacífico, por ejemplo en los Valles occidentales de Moquegua, y también más al sur en la cuenca atacameña. Segundo, existe un sesgo en los abordajes previos por el interés preferencial en los textiles de tapiz y no tanto en faz de urdimbre. Esto hace más difícil entender las cuestiones de fondo acerca de las técnicas y estructuras de faz de urdimbre de esta región en el pasado, y de las cuales contamos con más ejemplares en la actualidad. Dicho esto, podemos pasar a examinar los textiles en los estudios hasta la fecha.

Desde el punto de vista arqueológico, contamos con numerosos estudios referidos a los textiles de Tiwanaku, sobre todo acerca de los ejes de contacto desde el centro ceremonial de Tiwanaku con sus distintas periferias. Entre ellos, ya mencionamos en el capítulo anterior algunos estudios sobre los nexos de Tiwanaku con los valles orientales de los

Andes, con los Valles de Cochabamba en Bolivia, y al otro extremo con los Valles occidentales del sur del Perú y de la Costa Norte de Chile. Finalmente contamos con una serie de estudios sobre los nexos entre Tiwanaku y la Cuenca de Atacama, y, como articulador intermedio fundamental, con las regiones intersalar y circumpuneña.

Cabría esperar que los estudios de los valles orientales de los Andes arrojen pautas fundamentales para nuestras preguntas de base sobre la textilería de la región lacustre, considerando su importancia como lugar de refugio de los remanentes de las poblaciones de Tiwanaku, a juzgar por los restos de la lengua pukina encontrados allí. Una primera generación de estudios examina de forma general los textiles de esta región (por ejemplo Rydén 1947). Por su parte, Wassén (1972) estudió los implementos y las plantas medicinales hallados en la tumba de un médico tiwanacota, en los valles orientales (en el sitio de Niño Korin). Se da poca información sobre los textiles en estas envolturas, y de todos modos se trata principalmente de ejemplos de tapiz, pero en el caso de una bolsa en faz de urdimbre con bordado (ejemplo T-51), el contenido de hojas de *Ilex guayusa* permite datar el conjunto entre 355-375 d.C., y asignarla a la fase Tiwanaku III (Qeya). Se asume que esta bolsa habría sido tejida por la misma persona que elaboró las otras tres bolsas bordadas en la colección de este sitio (Wassén *ibíd*.: 30)[1].

En una segunda generación de estudios, referidos a los textiles de los valles orientales del departamento de La Paz, el arqueólogo boliviano José Capriles (2002) analizó el conjunto de pelos y fibras que componen el atado ritual encontrado en la cueva de Amaguaya, y nuevamente presenta el textil en tapiz de estilo Tiwanaku, asociado a parafernalia ritual y curativa de un posible médico prehispánico. Por su parte, Carmen Beatriz Loza (2007) retomó los estudios de Wassén y Rydén, como la base de una investigación sobre los envoltorios textiles en el equipo del médico tiwanakota estudiado anteriormente por aquellos autores. Pero si bien se llega a plantear nuevas preguntas con respecto al significado de la iconografía textil, no se relaciona esta iconografía con las estructuras y técnicas textiles en juego.

En relación con hallazgos de textiles de Tiwanaku en la Costa sur del Perú, Conklin (1984) realizó un estudio de algunos ejemplares de tapiz de estilo Tiwanaku, y también de estilo Pukara, hallados en los valles de Ica. Conklin elaboró asimismo una secuencia para la labor de tapiz de las tierras altas, aunque reconoció las numerosas diferencias locales. El problema es que nuevamente se trata de ejemplos de tapicería y no de técnicas de faz de urdimbre. Los trabajos de Sawyer (1963), y más recientemente los de Oakland y Cassman (1995), presentan el mismo énfasis.

No obstante, fue Amy Oakland quien pudo iniciar la investigación de los tejidos tiwanakotas de faz de urdimbre, primero en su ensayo sobre los textiles preincaicos de Cochabamba (1981), luego en otro ensayo sobre la influencia tiwanacota en los textiles de San Pedro de Atacama (1994), y más ampliamente aún en su tesis doctoral de 1996, en que se abarca ejemplos del estilo textil de Tiwanaku en los Andes surcentrales de Bolivia y en el Norte de Chile. El último trabajo se basa a un examen de sesenta y dos textiles en ocho sitios arqueológicos dentro de la esfera de influencia de Tiwanaku en los Andes surcentrales. Combinando un análisis técnico de los textiles con un análisis iconográfico referido también a otros soportes, Oakland identifica lo que ella denomina el "estilo Tiwanaku". Dentro de este estilo, Oakland ubica no sólo ejemplares de tapiz sino también algunas bandas angostas en técnicas de faz de urdimbre y con decoración de listas. En estas bandas, se halla ejemplos de lo que Carolina Agüero denomina "la utilización de una trama continua", además del uso de múltiples tramas, y en algunos casos, técnicas de urdimbre transpuesta (Agüero 2003: 183).

Dada la carencia de hallazgos textiles en el centro ceremonial de Tiwanaku, y la consciencia, a partir de las excavaciones en el sitio de Wendell Bennett, de que fue el diseño textil el que influyó en todo su estilo de arte (Bennett 1964: 140, citado en Oakland 1986: 2), no es sorprendente que un tema que muchos de los estudios

centrados en la región lacustre comparten sea, primero, el de cómo explicar la iconografía textil de Tiwanaku y, segundo, cómo relacionar la iconografía en el textil con la iconografía en otros soportes. En su ensayo de 2001, Uribe y Agüero examinan las relaciones entre Tiwanaku y otras regiones con respecto a la iconografía de la alfarería y textil. Como el de toda una generación[2], su interés se orienta hacia la iconografía textil asociada directamente con la litoescultura del centro ceremonial de Tiwanaku, como evidencia de la influencia ideológica de esta civilización en otras regiones. Como conclusión, Agüero propone que los textiles Tiwanaku que pertenecen a las fases II y IV del desarrollo lacustre representarían la iconografía temprana de esta secuencia escultórica. Se trata de ejemplos en faz de urdimbre, con una trama continua y en la cual el bordado no juega un papel central.

En el examen de Uribe y Agüero se incluye también una revisión del estilo Tiwanaku de faz de urdimbre, en algunas bolsas con listas llanas, y con el estilo bordado sólo en sus orillos, donde predominan los personajes de perfil. Estos autores afirman que más tarde, durante la Fase V, los tejidos del estilo Tiwanaku propiamente dicho se concentran en los Valles occidentales, por un lado, y en el Altiplano meridional, por el otro, con túnicas y paños sin diseños necesariamente figurativos. Surge al mismo tiempo un estilo provincial en ambas áreas (Moquegua y Cochabamba), elaborado con tecnologías locales (o que reinterpretan los modelos altiplánicos), donde mantas y túnicas con iconografía sólo similar a la anterior aparecen en los Valles occidentales, además de bolsas con imágenes geométricas entre Cochabamba y San Pedro de Atacama (Uribe y Agüero 2004: 1.060). A Agüero le interesan particularmente los lazos estilísticos y técnicos entre la Cuenca de Atacama y los Valles interandinos centrales de Cochabamba y Chuquisaca en Bolivia, una de cuyas características fundamentales es el uso de tramas múltiples en los bordes, cuestión que ella profundiza en estudios posteriores (Agüero 2007b).

No obstante, uno de los problemas presentes en todos estos estudios sobre los textiles de Tiwanaku es su tendencia a centrarse en aspectos iconográficos, sin relacionar la iconografía de Tiwanaku con las técnicas textiles de las cuales derivan.



LOS ESTUDIOS SOBRE TEXTILES DE LA COLONIA TEMPRANA

En cuanto a los estudios dirigidos exclusivamente a los textiles, se puede afirmar que desde la Colonia temprana hubo un innegable interés por documentar datos sobre los textiles de la región lacustre, sobre todo en relación al centro de culto regional de Copacabana, incluyendo sus vínculos fundamentales con la producción textil de las islas del Sol y de la Luna, que se remontan a los tiempos incaicos y probablemente anteriores aún.

Desde la Colonia temprana, contamos también con evidencia sobre los principales centros de producción textil que data de los tiempos incaicos. En la región lacustre de Chucuito, Gisbert y otras mencionan su importancia como un centro de producción de los textiles finos llamados *cumbi*, elaborados por los *cumbicamayoq* (Gisbert *et al*. 1992: 181). Tenemos evidencia de la existencia de otros centros de elaboración del *cumpi* o tapiz en Milluri (o Millerea), donde incluso se confeccionaba prendas adhiriendo plumas y se elaboraba camisetas (*unco*) de fibra larga, es decir ropa de cuero sin arrancar el pelo (Espinoza Soriano 1987). Otros centros de producción de tapiz se hallaban en Capachica y Huancané (Gisbert *ibíd.*: 183-4), además de la presencia de una *aqllawasi* en Acora.

Sabemos que en los inicios del siglo XVII, esta misma región, especialmente el pueblo de Chucuito, era un centro de adoctrinamiento y estudio para los jesuitas y otros religiosos. Como resultado, aquella región se constituyó en la base para documentar la terminología aymara para diversas categorías y productos textiles, rescatada durante la Colonia temprana y registrada en los vocabularios aymaras de la época, sobre todo en el *Vocabulario de la lengua aymara* del jesuita Ludovico Bertonio (1984 [1612]). También tenemos

una amplia documentación sobre el uso de los textiles como parte de los sistemas tributarios coloniales, uso que tiene sus orígenes en el período incaico anterior, y cuyas raíces posiblemente se remontaban a mucho antes.

LOS ESTUDIOS ETNOGRÁFICOS DE LOS TEXTILES LACUSTRES

Desde el siglo XIX e inicios del siglo XX, contamos con datos etnográficos sobre las prácticas textiles de la región, como por ejemplo los de Nordenskiöld (1906) sobre los textiles aymaras. Nordenskiöld analiza dos figuras en el diseño de los tejidos aymaras de la orilla oriental del lago Titicaca: el cóndor de doble cabeza y su estilización, y la vizcacha. Por su parte, Adolfo Bandelier (1910) nos da información no sólo sobre las prácticas etnográficas sino también sobre los textiles arqueológicos de Niño Korin y Charazani, en los templados valles transandinos al norte del lago Titicaca, y sobre los textiles coloniales hallados en la isla del Sol[3].

Más recientemente se ha realizado varios estudios etnográficos sobre los textiles de la región de los valles en torno al pueblo de Charazani, empezando por el de Louis Girault en su texto *Textiles boliviens. Région de Charazani* (1969), seguido por el de Eva Fischer en su libro *Urdiendo el tejido social. Sociedad y producción textil en los Andes bolivianos* (2008), entre otros. Sin embargo, a pesar de la calidad de estos estudios etnográficos, ha habido numerosos cambios en las técnicas textiles de esta región en los últimos siglos, primero con las influencias del incanato y luego con la introducción de las técnicas de doble tela, y al menos desde el período republicano temprano, de las técnicas de escogido con urdimbre pareada, llamadas *liyi palla* en la región. Por estas razones, tuvimos que descartar muchos de los datos encontrados en los estudios recientes de esta zona.

En el siglo XX, la misma región lacustre ha sido objeto de estudio por parte de varios antropólogos con un interés particular e incluso una especialización en el textil. Efectivamente, toda una generación de estudiosos[4] ha centrado su atención en los textiles de la isla de Taquile. Muchos de estos estudios, sobre todo el de Prochaska (1990), resaltan el papel del textil de aquella isla como documento calendárico.

Durante la década de los años ochenta, la canadiense Christiane Lefebvre trabajó con los textiles aymaras de la zona en torno a Puno (Perú), y compiló dos catálogos de colecciones de la región, uno de los cuales se halla disponible en línea (Lefebvre 1983, s.f.). Retornaremos a sus observaciones más adelante. En el lado boliviano, Arnold y Yapita con la tejedora Cipriana Apaza (1996) efectuaron un examen de ciertas ideas acerca de los tejidos de la región de Santiago de Huata. En la década de 2000, el antropólogo holandés Tom Zwollo (s.f.) estudió nuevamente los textiles de la isla del Sol, algunos de cuyos resultados veremos más adelante. Y Verónica Auza (2012) realizó un examen de los ponchos rojos de Achacachi, y luego de los ponchos de la región lacustre en general, conservados en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz.

Aparte de estos estudios históricos y etnográficos, diversos coleccionistas de textiles han ejercido una fuerte influencia en la designación de los estilos textiles de la región lacustre, y en la identificación de las formas de determinadas prendas. Entre ellos, los trabajos de Yorke (1981), Walter Siegal (1991), Adelson y Takami (1978), Adelson y Tracht (1983), y de Wasserman y Hill (1981) han tenido un impacto considerable en los estudios textiles de la región lacustre y la terminología para estos estilos, sobre todo para los períodos histórico y contemporáneo.

En cuanto a las poblaciones lacustres en sí, concretamente los urus de las islas de la parte occidental del Titicaca en el lado peruano, los urus del río Desaguadero en el lado boliviano, y los uru-moratos del lago Poopó y los uru-chipayas propiamente dichos del lago Coipasa (ambos sitios en Bolivia), desafortunadamente contamos con pocos estudios detallados sobre los textiles. Métraux (1932, 1935, 1935-36) menciona ciertos aspectos de la textilería uru, aunque sólo tangencialmente, al igual que Cereceda (1978) y posteriormente Wachtel (2001 [1990]).



Fig. 8-1. Ahuayo contemporáneo de la región lacustre, de estilo Lupaqa (Chucuito, Perú).

Fuente: Casa del Corregidor, Puno, Perú (registro CRR038).



Fig. 8-2. Ahuayo contemporáneo de la región lacustre, de estilo Puno (Platería, Perú).

Fuente: Casa del Corregidor, Puno, Perú (sin registro).

imagen 6899



Fig. 8-3. Poncho contemporáneo de la región lacustre, Bolivia, estilo Omasuyos.

Fuente: Museo Británico, Londres, Reino Unido (registro Am1981,28.14).



Fig. 8-4. Detalle de faja de estilo Huancané; los motivos de ave contienen a otra ave en su interior.

Fuente: Casa del Corregidor, Puno, Perú (registro CRR097).

En resumen, contamos con numerosos trabajos sobre los textiles de la región lacustre, pero en su mayoría son de sesgo sincrónico y centrado en la iconografía y sus significados en vez de en las técnicas usadas. La historia y la arqueología de los textiles de esta región han sido poco estudiadas con detalle, y sobre todo carecemos de estudios diacrónicos para poder situarlos históricamente o en términos del desarrollo técnico y tecnológico en la esfera textil.

Esta carencia se debe en parte a los problemas que supone realizar un estudio de este tipo. Se trata de una región sumamente amplia que va más allá de la región lacustre en sí hacia los territorios extensos de las poblaciones Lupaqa-Colla, Omasuyos y Pacajes, con sus archipiélagos a ambos lados de los Andes. Se trata también de una zona sumamente compleja en su historia lingüística y cultural, abarcando poblaciones choquela, uru, pukina, aymara, quechua, etc., la naturaleza de cuyas interacciones y relaciones ha suscitado acalorados debates en el campo de la etnohistoria, la arqueología, la etnografía y la lingüística.

LOS ESTUDIOS DE GISBERT Y OTRAS SOBRE LA REGIÓN LACUSTRE

En estas circunstancias, el trabajo mejor conocido sobre la textilería de la región lacustre es *Arte textil y mundo andino* de Gisbert *et al.* (2006 [1988]), cuyo mayor alcance se proyecta en los ámbitos de la historia, la etnohistoria y el propio conocimiento sobre el textil. No obstante, ante este reto de trenzar historias múltiples en un territorio antes ocupado, entre otros, por collas, lupacas y pacajes, Gisbert y sus colaboradoras optan por limitarse al "estrato oscuro de la historia de los aimaras" (Gisbert *et al.*: 172). Nuevamente es como si sólo se tratara de esto, cuando en los hechos la situación podría ser mucho más compleja, tratándose más bien de una suma compleja de historias entrelazadas entre estos diferentes pueblos, tanto en sus culturas como en sus lenguas y en sus textiles.

Suponiendo que la historia aymara dominase sobre lo demás, y hablando de los textiles como en los siguientes ejemplos, Gisbert y otras proceden a caracterizar los textiles de la zona nuclear aymara en torno al lago Titicaca con referencia a las técnicas usadas y el repertorio iconográfico que se elabora con ellas:

> por tener una decoración en listas de diferentes colores y un estrecho *pallai* realizado las más de las veces en técnica de *pebble*, a diferencia de los tejidos Macha, Charcas, Tarabuco y otros, cuyo *pallai* es muy ancho. Sólo en Oruro, en la zona de Carangas y Quillacas se ha mantenido una textilería muy similar (2006 [1988]: 185).

Algunos textiles de este tipo se demuestran en las **figuras 8-1 a 8-3**.

"*Pebble*" suele referirse a los textiles complementarios, con un conteo por par. Nosotros identificamos estas técnicas por su urdido a dos y por su técnica de escogido con un conteo por par, 2|2. Gisbert y otras constatan el uso de la técnica de *pebble* no sólo en muchos textiles de la zona lacustre, sino también en varios estilos y subestilos regionales en torno a las orillas inmediatas del lago. En el lado peruano, éstos incluyen el subestilo Juli, "con la técnica de *pebble* en estrechas franjas" que se usa en motivos figurativos (aves bicéfalas, el mono y la vizcacha) y a veces en motivos geométricos (el rombo-*cocha*, el zigzag) con elementos figurativos (por ejemplo patos) en su interior. En relación al subestilo Acora, situado en territorio lupaca, Gisbert y otras aluden al trabajo de Christiane Lefebvre sobre los tejidos de la zona, que menciona el uso adicional de técnicas de *qutu* (o *qoto*) y *qupi* (o *qopi)* (*ibíd*.: 189). Gisbert y otras incluyen también dentro de los estilos caracterizados por el uso de técnicas de *pebble* el estilo Huancané del Perú, reconocible por sus fajas "en *pebble*" con aves que muestran otras aves en su interior, en una especie de radiografía (como en el ejemplo en la **figura 8-4**).

En el lado boliviano, Gisbert y otras perciben el uso de *pebble* en el estilo textil de Sicasica en el sur de Pacajes,



aunque ellas reconocen que en los ejemplos modernos de este estilo, el *pebble* ha desaparecido del *pallay*, y ha sido sustituido por una ornamentación de letras, las listas se las tiñe en degradé (con el estilo llamado "arco iris" o *k'isado*) y las *saltas* ya cuentan con estrechísimas cintas onduladas o ganchos (*ibíd*.: 191). Ellas mencionan también el estilo Achiri, en que las fajas, a diferencia de la mayoría de las fajas bolivianas elaboradas con técnicas de tela doble, están hechas "con la técnica de urdimbre complementaria de dos colores con tejido granulado (*pebble weave*)". Finalmente, se llega al subestilo Omasuyos de la orilla oriental del lago Titicaca, territorio que durante la Colonia correspondió a la provincia Omasuyos, y que en tiempos prehispánicos correspondía a la parcialidad *uma* que complementaba el *urcosuyo* en el señorío Colla (*ibíd*.: 192). También en este caso se nota que la técnica característica de esta zona es la de "urdimbre complementaria de dos colores, que se presenta en pares alternados formando un tejido granulado (*pebble weave*)". Como era de esperar, las autoras concluyen que

> la técnica que caracteriza los textiles de la zona aimara y que es común a todos los subestilos es la del tejido de urdimbre complementaria de dos colores con los hilos pareados y un fondo granulado *pebble* (Gisbert *et al*. *ibíd*.: 193).

Gisbert y sus colaboradoras concluyen su capítulo sobre los textiles aymaras con algunas observaciones sobre la técnica de urdimbre complementaria de dos colores. En su análisis, la técnica contempla *dos* grupos esenciales: el de las filas impares (fila de granulado) y el de las filas pares (filas de recogido). Para lograr el efecto granulado del *pebble weave*, en todas las filas impares se recoge los hilos en pares alternados "para formar los dibujos" de tal manera que los colores contrastantes se invierten en las dos caras del textil[5]. Ellas encuentran en la sección de terminación del textil evidencia de la aplicación de estas dos opciones, ya sea en forma alternada que produce líneas horizontales monocromas (lo que nosotras llamamos peinecillo *patapata*) o en forma irregular que produce un efecto de ajedrezado en la terminación (lo que llamamos peinecillo *k'uthu*) (Gisbert *et al*. *ibíd*.: 193).

En relación con estas observaciones técnicas, las autoras lanzan otros comentarios respecto al repertorio iconográfico de la textilería aymara, a la que consideran "relativamente pobre, comparada con las de Potolo, Leque u otros centros" (Gisbert *et al*. *ibíd*.: 185). Proponen como una posible explicación de la pobreza iconográfica de esta región las repercusiones de las disposiciones restrictivas de Toledo en el siglo XVI referidas a la indumentaria, que se aplicaron con mucha más fuerza en este sector "muy poblado y muy transitado" (*ibíd*.). Pero a pesar de todo ello, las autoras también reconocen la excelencia técnica que los tejidos aymaras conservan hasta hoy, que se expresa sobre todo en la finura de su textura, llegando a tener hasta 45 hilos de urdimbre por cm, y que la distingue tan claramente de los tejidos de los pueblos vecinos (Gisbert *et al*. *ibíd*.: 180, 188).

Estos dos planos de observación referidos a las técnicas y a la iconografía de la textilería aymara, conjuntamente con la sugerencia sobre las posibles repercusiones en esta región de las disposiciones coloniales del virrey Toledo, llevan a las autoras mencionadas a suponer que la textilería aymara carece de elementos precolombinos:

> Los aimaras, por ser su hábitat uno de los lugares más controlados durante la dominación hispánica, tienen muy pocos elementos precolombinos en sus *pallai*, que quizá nunca fueron muy decorados (*ibíd*.: 180).

Como justificación para su punto de vista, las autoras sostienen que "los aimaras son un pueblo guerrero" y por tanto "su misma cerámica puede considerarse pobre en lo decorativo, si la comparamos

con la de otros pueblos" (Gisbert *et al.*: 180). Por "pobre" se refiere a la preferencia aymara por un *pallay* estrechísimo, lo que estas autoras ven como "muy poco importante si lo comparamos con los *pallay* de otros pueblos", y la preferencia aymara por el listado de colores de tipo arco iris, en vez de *saltas* (motivos) de dimensiones mayores.

Pero, si bien las características composicionales de los textiles aymaras actuales carecen de motivos precolombinos, ¿es realmente lícito afirmar tan tajantemente que la textilería aymara ha perdido todo vínculo con el pasado remoto? Revisemos primero otros aspectos técnicos de los textiles arqueológicos de la zona, antes de exponer nuestras opiniones al respecto.

LA ARQUEOLOGÍA TEXTIL DE LA REGIÓN LACUSTRE

Al iniciar esta sección, reiteramos que uno de los problemas fundamentales en la investigación de los textiles arqueológicos de la región lacustre es la escasa cantidad de ejemplares disponibles, debido al clima húmedo del Altiplano y a la virtual inexistencia de textiles hallados en el mismo sitio de Tiwanaku. Por tanto, es necesario trazar los ejes de contacto entre el centro ceremonial de Tiwanaku y otros centros de expansión regional donde se conservan mejor los textiles. Y se debe aplicar un método parecido en los períodos posteriores.

Aplicando estos métodos, emprendimos una revisión museológica de docenas de textiles arqueológicos asociados con la región lacustre, incluyendo piezas del estilo Tiwanaku central y provincial del Horizonte Medio, de los Señoríos aymaras del Intermedio Tardío, así como piezas inkas del Horizonte Tardío. En las piezas textiles asociadas con cada uno de estos períodos, como a Gisbert y otras, nos llamó la atención el uso tan difundido de una técnica específica: del escogido con un conteo de 2|2, es decir el *pebble weave*. Pero también nos percatamos de que a menudo se trataba de otra técnica subyacente a este escogido por par, que era necesario explicar.

LOS ORÍGENES Y LA EXPANSIÓN DE LA TÉCNICA DE CONTEO POR PAR

Evidentemente, los orígenes de la técnica de escogido con un conteo por par, de 2|2, es decir el *pebble weave*, son mucho más antiguos que la civilización de Tiwanaku. Según la evidencia, el uso de esta técnica se remonta por lo menos al Horizonte Temprano, y a sitios en la Costa central y Central Sur del Perú.

Identificamos una pieza textil muy temprana con la aplicación de un conteo de 2|2 en una banda tejida angosta (de 3 cm de ancho), elaborada en urdimbre de alpaca y trama de algodón de Ocucaje, del valle de Ica, Perú, del Horizonte Temprano, época 9 (600-500 a.C.). Esta banda ha sido documentada por Ann P. Rowe, quien la describe como tejido complementario de tres colores, con hilos flotantes por tres bastas, en pares alternantes, con un cambio horizontal de color de 3/1 (tomando tres bastas), sin delineado y con sustitución de urdimbre (A. P. Rowe 1977: 81, Fig. 98, con referencia al registro 91.880b en la colección del Textile Museum, Washington, DC)[6]. En nuestra terminología, esta pieza contaría con una técnica de reescogido por unidad, con un conteo por par, 2|2, urdida en 3 capas, con delineado de figuras. El motivo de la banda es de triángulos concéntricos encadenados, y el textil está elaborado con una sola trama, dando hilos sueltos en la cara del reverso. Disponemos de otros ejemplos tempranos, de forma aislada, de la aplicación de un conteo de 2|2, por ejemplo en una pieza del Intermedio Temprano, de Ancón en la Costa central del Perú, igualmente en algodón y fibra de camélido[7]. Ambas piezas evidencian en sus materiales el contacto entre la costa y las tierras altas.

Además, según la evidencia, el uso de una base técnica en el escogido con un conteo por par ha caracterizado los textiles en faz de urdimbre de la costa peruana durante un período continuo que va desde el Horizonte Temprano hasta el Intermedio Tardío, y luego hasta el Horizonte Tardío. Un ejemplo de ello es

una pieza en el Museo Británico (la **figura 8-5** de este volumen), en que la técnica de reescogido se trabaja sobre la base de un conteo por par, ya con cuatro niveles de urdido.

Con la expansión de Tiwanaku desde la cuenca del Titicaca durante el Horizonte Medio, este tipo de técnica con conteo por par llegó a caracterizar la textilería en faz de urdimbre que se iba desarrollando, tanto en el centro de poder en el Altiplano como en sus periferias vallunas y costeñas, a pesar de las distintas formas de relación con las poblaciones distantes del centro de poder. Es tentador pensar que el contacto entre Tiwanaku y las culturas del sur del Perú, quizá vía los contactos previos de Pukara, hubiera podido generar el interés en estas técnicas en algún momento anterior.

La naturaleza de los contactos entre Tiwanaku y sus periferias también ha debido influir en el desarrollo de estos procesos técnicos en el textil y su orientación iconográfica. Varios estudiosos sostienen que la expansión de Tiwanaku se dirigía a estrategias de acceso a recursos. Para acceder a los valles bajos o la periferia Tiwanaku, en torno a Moquegua, se supone que se puso en práctica una estrategia territorial estableciendo enclaves de población altiplánica[8], mientras que en regiones más lejanas de la ultraperiferia, por ejemplo los oasis de San Pedro de Atacama, se habría aplicado una estrategia hegemónica, estableciendo alianzas con la élite local, y subvencionándolas para facilitar el tráfico y el intercambio[9].

Tomemos primero el caso de la ultraperiferia del oasis de San Pedro de Atacama y sus propios nexos con los valles interandinos centrales de Cochabamba, Bolivia. En dos piezas del estilo Tiwanaku en faz de urdimbre, en el Museo Gustavo Le Paige de San Pedro de Atacama, hallamos ejemplos de la técnica de escogido con un conteo por par, 2|2, muy similares a los textiles contemporáneos de la región altiplánica que usan esta misma técnica. Se trata de una faja en mal estado, en el estilo Tiwanaku provincial, hallada en el sitio arqueológico de Solcor 3 de la Cuenca de Atacama **(figura 8-6)**, pero que según los comentarios de Carolina Agüero, procede de los Valles de Cochabamba (o Chuquisaca). Con el programa Sawu-3D pudimos dibujar con más precisión los motivos difíciles de ver, para resaltar no sólo motivos de vizcachas, sino también de guerreros **(figura 8-7)**. Los guerreros llevan en una mano un perro y cabeza trofeo (con un ave volando arriba) y en la otra un arco; las flechas se guardan en el carcaj-cabezal. Lleva una línea diagonal en zigzag que atraviesa del extremo superior derecho al extremo inferior izquierdo del cuerpo (como si se tratara del tirante de una bolsa).

Un segundo ejemplo de la región de San Pedro de Atacama es una bolsa-chuspa con bandas también de diseños de vizcachas, en el estilo Tiwanaku provincial, hallada en el sitio de Coyo Oriente, aunque nuevamente, según Agüero, tiene sus orígenes en los valles orientales de Cochabamba **(figura 8-8)**. Agüero sostiene que se trata de un estilo Tiwanaku en faz de urdimbre, posiblemente de la Fase V de esta civilización, cuando había lazos de contacto establecidos entre la cuenca atacameña y los Valles interandinos centrales de Cochabamba y Chuquisaca, como una esfera secundaria de interacciones asociadas con Tiwanaku.

EL USO DEL PEINECILLO CON COLOR INTERCALADO Y CON FIGURA EN LOS VALLES OCCIDENTALES: LA INFLUENCIA DE TIWANAKU

Se observa el uso de técnicas parecidas en un conjunto de fajas-bolsa del Horizonte Medio, con influencia de Tiwanaku, en el Museo Arqueológico de San Miguel de Azapa. Estas fajas-bolsa han sido halladas en el sitio de Azapa 6 en el Interior de Arica, aunque cuentan con las mismas características de forma, diseño y bordado en los extremos de ejemplares de los Valles occidentales de la fase V de Tiwanaku (800-1000 d.C.)[10].

En cada una de estas fajas-bolsa, nos llamó la atención el uso característico de una base de listas de color de dimensiones variadas, sobre todo en la parte posterior de la fajas-bolsa, en tanto que en la parte anterior, estas listas están intercaladas



Fig. 8-5. Detalle de una pieza urdida a 4, con técnica de reescogido con conteo por par, en 2|2, de la Costa central del Perú (Chancay) del período Intermedio Tardío.

Fuente: Colección del Museo Británico, Londres, Reino Unido (registro Am1948,06.6).



Fig. 8-6. Detalle de una faja de estilo Tiwanaku con iconografía de vizcachas y guerreros.

Fuente: Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige S.J., San Pedro de Atacama, Chile (registro 1356).

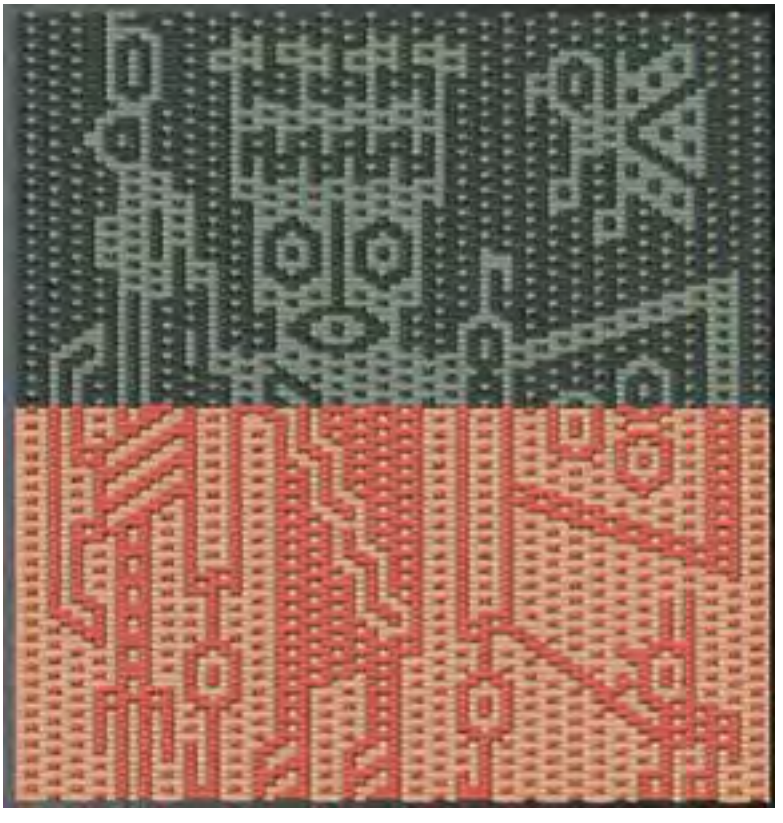


Fig. 8-7. Dibujo en Sawu-3D del motivo en la faja de la figura anterior del guerrero. Ésta lleva en una mano un perro y cabeza trofeo (con un ave volando arriba) y en la otra un arco; las flechas se guardan en el carcaj-cabezal.

Fuente: Dibujo por Germán Apaza y Elvira Espejo, en la Colección ILCA (registro 1356).



Fig. 8-8. Detalle de una bolsa-chuspa con influencia de Tiwanaku, con iconografía de vizcachas en técnica de escogido con conteo por par, 2|2 (*pebble weave*).

Fuente: Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige S.J., San Pedro de Atacama, Chile (registro 4089.1).



Fig. 8-9. Un extremo de una faja-bolsa con influencia de Tiwanaku, con peinecillo con color intercalado y con figura.

Fuente: Museo Arqueológico y Antropológico de San Miguel de Azapa, Arica, Chile (registro Az-6 T.4 Nº 12028.1).

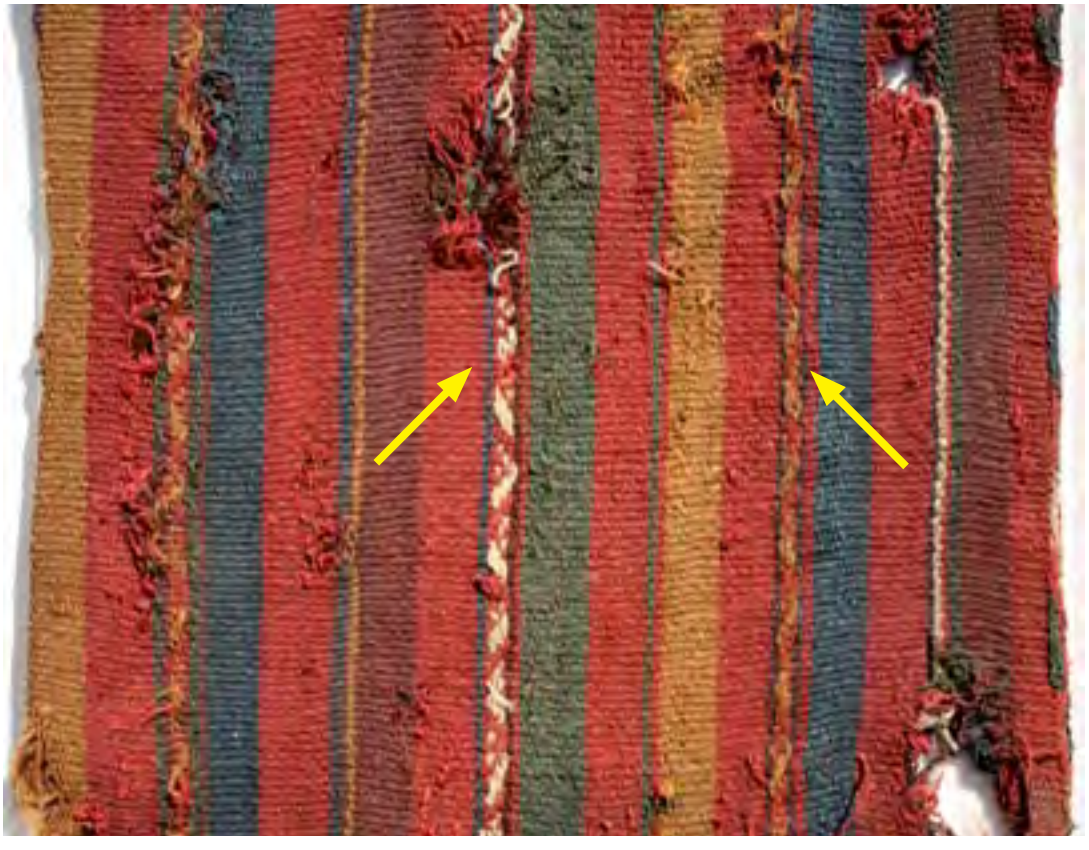


Fig. 8-10. Detalle de una faja-bolsa con influencia de Tiwanaku, con peinecillo con color intercalado y con figura.

Fuente: Museo Arqueológico y Antropológico de San Miguel de Azapa, Arica, Chile (registro Az-6 T-4 12.026).



Fig. 8-11.
Un extremo de una faja-bolsa con influencia de Tiwanaku con técnica de escogido, con conteo por par, 2|2 (*pebble weave*).

Fuente: Museo Arqueológico y Antropológico de San Miguel de Azapa, Arica, Chile (registro Az-71 T-2 N. 00129).





Fig. 8-12.
Izquierda: Detalle de bolsa del período Medio (400-900 d.C.), de posible filiación cultural Cabuza, con peinecillo con color intercalado y con figura de conteo por par.

Fuente: Museo Arqueológico y Antropológico de San Miguel de Azapa, Arica, Chile (registro Az-6 T-1 Nº12-004).

Fig. 8-13.
Derecha: Detalle de bolsa del período Medio (400-900 d.C.), de posible filiación cultural Cabuza, con peinecillo con color intercalado y con figura ("en bloques"), con conteo por par.

Fuente: Museo Arqueológico y Antropológico de San Miguel de Azapa (registro Az-6 T-31 I 3/1 12157 (a).



Fig. 8-14. Bolsa del período Medio (400-900 d.C.), de filiación Maytas-Chiribaya, con peinecillo con color en fila y con figura ("en bloques") en la banda del eje central.

Fuente: Museo Arqueológico y Antropológico de San Miguel de Azapa, Arica, Chile (registro Az-6 T-150 Nº 12660).



Fig. 8-15. Fragmento de textil del Horizonte Medio (600-900/1000 d.C.), de procedencia desconocida, con peinecillo con color intercalado y con figura.

Fuente: Museo Británico, Londres, Reino Unido (Am1974,05.9.l).



Fig. 8-16. Fragmento de bolsa del Intermedio Tardío (1000-1400 d.C.), de procedencia desconocida, con peinecillo con color intercalado y con figura.

Fuente: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia (registro 24866).





Fig. 8-17. Izquierda: Extremo de una faja del Horizonte Medio (400-1000 d.C.) de filiación cultural Mojocoya tardío, con peinecillo con color intercalado y con figura.

Fuente: INIAM de la Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, Bolivia (registro Moj.3.441).

Fig. 8-18. Derecha: Detalle de una faja del Horizonte Medio (400-1000 d.C.) de filiación cultural Mojocoya tardío, con peinecillo con color intercalado y con figura.

Fuente: Museo Antropológico, Universidad Real Mayor y Pontificia de San Francisco Xavier, Sucre, Bolivia (registro 31802172 53199/7.1982.3).

Fig. 8-19. Bolsa del Horizonte Medio (400-1000 d.C.) de filiación cultural Mojocoya tardío, con cadenitas en la bolsa y urdimbre transpuesta en el tirante.

Fuente: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, Bolivia (registro Mojocoya.3.472).



con bandas muy angostas de diseños. En el caso de una faja-bolsa de Chen Chen ilustrado por Minkes (1995: 195, Fig. 51), las dos bandas de diseños son de peinecillo con color intercalado en damero. En los dos casos menos finos de Azapa 6 **(figuras 8-9 y 8-10 de este volumen)**, estas bandas de diseños presentan motivos de líneas en diagonal, con un conteo por par, 2|2. A primera vista, parecería que se trata de la aplicación de técnicas de escogido (hilos flotantes) con el conteo por par, es decir *pebble weave*. Sin embargo, al examinar las bandas de motivos más detenidamente, se aprecia que los motivos de líneas en diagonal derivan en efecto de una técnica de base del peinecillo con color intercalado, a la cual se agrega la figura con un conteo por par (que en el aymara actual se llama *k'uthu palla*). Se reconoce la aplicación de esta técnica en la sección del terminado, que retorna al peinecillo con color intercalado más convencional. En cambio, en la tercera faja-bolsa mucho más fina (**figura 8-11** de este capítulo), de la cual tenemos sólo un fragmento, las bandas sí presentan diseños de motivos en "S", en una técnica de escogido (*palla*), con un conteo de 2|2, es decir en el *pebble weave*. Por tanto, se cuenta con un rango de posibilidades en las técnicas de diseño de estas bandas: desde el peinecillo con color por fila (*k'uthu*), hasta el peinecillo con color por fila y con figura (*k'uthu palla*), y finalmente a la técnica de escogido con un conteo de 2|2 en *pebble weave*.

En la misma esfera de influencia de Tiwanaku, más al norte, en la tradición textil de los Valles occidentales en torno a Moquegua, Perú, se halla la misma técnica de peinecillo, pero esta vez con color intercalado y con figura (*k'uthu palla*), y con un conteo por par, en una serie de bolsas-chuspa del Horizonte Medio. El diseño de estas bolsas-chuspa caracteriza la tradición de Maytas-Chiribaya, en que las bandas de peinecillo están intercaladas con listas medianas en color rojo (en las **figuras 8-12 y 8-13** de este volumen[11]) (cf. Minkes 1995: 180, Fig. 8.32, bolsa-chuspa de Algodonal Ladera, y 1995: 195: Fig. 5.4 de El Descanso). En otro ejemplar (**figura 8-14**), bandas finas de peinecillo con color intercalado y con figuras están organizadas en segmentos de motivos escalonados, lo que Minkes llamó peinecillo "en bloques".

Hallamos la misma técnica de peinecillo con color intercalado y con figura en un fragmento de procedencia desconocida en el Museo Británico (registro Am1974,05.9.l). Este fragmento, probablemente de una manta, presenta rasgos de la tradición de los Valles occidentales al noroeste del lago Titicaca en el Horizonte Medio, con influencia de Tiwanaku, y presumiblemente de la Costa sur o Sierra sur del Perú **(figura 8-15).** Asimismo un fragmento, probablemente de una bolsa, conservado en el Musef de La Paz (registro 24866), presenta rasgos de la tradición de los Valles occidentales del Horizonte Medio, con influencia de Tiwanaku, de la Costa sur o Sierra sur del Perú, sobre todo en la forma de su acabado **(figura 8-16)**.

Minkes nota el uso del peinecillo con color intercalado en fajas del sitio de La Cruz, de Ilo-Tumilaca-Cabuza, en la parte inferior del valle de Osmore que baja de Moquegua (Minkes 1995: 162, fig. 8.9). Minkes también menciona semejantes fajas del sitio de Hornillos en el valle de Siguas más al norte, en la región de Arequipa (Minkes 1995: 242, Fig. 11.3)[12].

Minkes reconoce que el mismo tipo de técnica y diseño se aplica en bolsas y fajas de la cultura de Mojocoya, en los Valles interandinos centrales de Chuquisaca y Cochabamba[13]. Mojocoya cuenta con piezas textiles elaboradas en peinecillo simple, por ejemplo fajas. Pero la técnica de peinecillo con color intercalado y con figura también está presente en dos fragmentos de fajas con una filiación cultural de Mojocoya tardío (véanse las **figuras 8-17 y 8-18** de este volumen).

También se halla evidencia del uso de una variante del peinecillo en damero, esta vez organizada en bandas angostas de "cadenitas", presente en los valles de Mojocoya desde el Horizonte Medio. Una bolsa-chuspa de esta región cuenta con el uso del peinecillo de este tipo en bandas con combinaciones de los colores amarillo claro y negro, y amarillo claro y café **(figura 8-19)**. En este caso, el tirante

de la misma bolsa presenta un patrón de urdimbres transpuestas.

LOS DISEÑOS DE CADENITA U OJITOS COMO VARIANTES DEL PEINECILLO EN LA EXPANSIÓN DE TIWANAKU

En el capítulo 7 sobre el peinecillo en general planteábamos que su uso, sea como técnica o como motivo, estaba estrechamente ligado con la difusión cultural de ciertas formas de organización de la producción agropastoril durante la civilización de Tiwanaku, en el Horizonte Medio. Esto debió haber incluido la expansión del cultivo de la quinua, y posteriormente la del maíz.

Propusimos además que, bajo la civilización de Tiwanaku, las técnicas de peinecillo habrían formado la base para la generación de toda una codificación textil centrada en la cadena de producción de los cultivos característicos de cada región, y su intercambio en las redes mayores de transacciones entre el centro del poder y sus periferias. En esta codificación, la diferenciación del conteo por par y por impar expresaba visualmente no sólo la naturaleza de esta producción, sino también el uso y el destino de cada producto (para consumir, para reusar). El tipo de peinecillo, tanto por color en fila (*patapata*) como en un patrón de damero (los *k'uthus*), señalaba el aspecto de producción involucrado (contorno o producto, respectivamente). El uso del color en los peinecillos expresaba la modalidad del cultivo (monocultivo o multicultivo), además de la etapa específica en el proceso de transformación de los productos en su forma deshidratada (en chuño o *kaya*) o seca (en grano o harina). Y la escala de los diseños del peinecillo reflejaba la escala de producción (mayor, intermedia o menor) de un cultivo determinado.

Además, nos parece plausible que esta codificación textil de los peinecillos llegara a constituir un identificador de ciudadanía, dentro de la órbita de Tiwanaku, al señalar qué zona periférica determinada ya estaba integrada en los circuitos regionales de intercambio de bienes, cada una con su contribución específica a estos circuitos de transacciones. Por estas razones, se halla similitudes y también diferencias en los estilos de los peinecillos en cada región distinta, tanto en los Valles occidentales costeños como en los valles orientales de Chuquisaca. Nos parece posible también que esta codificación del peinecillos funcionara más como un distintivo de ciudadanía y de incorporación en ella como "casero" o socio económico en las periferias que en el mismo centro de poder de Tiwanaku, donde quizá se habría recurrido a *khipus* u otras formas de documentación más dirigidas al sistema de cálculos de un nivel estatal mayor. Este es el caso en relación con las tres fajas-bolsa que acabamos de examinar.

En la difusión de la técnica del peinecillo a través de los ejes de contacto de Tiwanaku con sus periferias, se desarrolló una forma muy específica del peinecillo con color intercalado y con figura, ya en motivos de "cadenitas" u "ojitos". Volcamos nuestra atención ahora a sus significados. Este tipo de diseño es evidente en el caso de una incuña con influencias de los Valles occidentales, de filiación Maytas-Chiribaya **(figura 8-20)**. En este ejemplar, las bandas angostas a lo largo de la incuña cuentan con motivos de cadenitas u ojitos. Se aprecia el uso de este mismo motivo en un unco cerrado de filiación Tiwanaku provincial de la cuenca atacameña, pero aplicado en otra técnica (SPA registro 4779).

EL PERÍODO DEL INTERMEDIO TARDÍO EN TARAPACÁ Y LAS CADENITAS

Tras la caída de Tiwanaku y en los desarrollos posteriores, el uso del peinecillo en sus distintas variantes continuó en los ejes del contacto previo con este centro de poder.

En el capítulo 7 mencionábamos de paso el estudio de Agüero y Horta (1997) sobre las bolsas agropastoriles del Intermedio Tardío de Arica. En aquel estudio se señala que, independientemente de su tamaño, estas bolsas presentan una composición listada, introduciendo en ocasiones motivos de peinecillo con color



Fig. 8-20. Detalle de una incuña del período Medio (400-900 d.C.), de filiación cultural Maytas-Chiribaya, con bandas de peinecillo en cadenitas.

Fuente: Museo Arqueológico y Antropológico de San Miguel de Azapa, Arica, Chile (registro Az-6 T-154 (4 1/2) Nº 12680).



Fig. 8-21. Incuña de la Costa de Arica, del período de Desarrollos Regionales-Intermedio Tardío (900-1420 d.C.), en el estilo San Miguel Tardío-Pocoma, con peinecillo.

Fuente: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia (registro 3031).



Fig. 8-22. Bolsa-chuspa del Horizonte Tardío (1400-1535 d.C.), de estilo inka provincial, con técnica de peinecillo con color intercalado y con figura, posiblemente de la Costa sur del Perú.

Fuente: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia (registro 21009).



Fig. 8-23. Bolsa-chuspa del Horizonte Tardío (1400-1535 d.C.), posiblemente de la Sierra central del Perú, de estilo Inka provincial, con técnica de peinecillo con color intercalado y con figura.

Fuente: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia (registro 20152).

en fila (menos común) o ajedrezado (más común)[14].

Más al sur (en Pica-8 y el Cementerio Oriente de Quillagua) se han registrado algunas túnicas atacameñas que incluyen ocasionalmente bandas en damero. Se trata de las túnicas del tipo 20, ya mencionadas, cuyos bordes presentan pequeños círculos ("ojitos") (Agüero 2007a: 75). Llama la atención la presencia de túnicas con diseños de "ojitos" elaborados con la técnica del peinecillo en damero (*k'uthu*) durante el Intermedio Tardío en Quillagua, y debemos definir mejor su función.

Retornemos ahora a la afirmación de Cases y Loayza (2011) de que las técnicas del peinecillo se popularizan sólo a partir del Período Medio, restringiendo su aparición a las bolsas agropastoriles, y que en épocas más tardías, el ajedrezado prácticamente no aparece en otras prendas aparte de las bolsas agropastoriles. Asimismo, Cases y Loayza (*íbid*.) plantean una diferencia fundamental en el uso del peinecillo en distintas prendas. Para estas autoras, en la bolsa-chuspa y en la incuña, las técnicas del peinecillo constituyen una estructura matriz a partir de la cual se desarrolla la iconografía. En cambio, en las bolsas agropastoriles, el peinecillo aparece como una figura por derecho propio.

Ahora bien, cabría preguntarse ¿qué implica esta aserción de Cases y Loayza? En la siguiente sección intentaremos discutir la cuestión planteada.

EL PERÍODO DE LOS SEÑORÍOS AYMARAS EN EL ALTIPLANO BOLIVIANO

Con el declive de Tiwanaku, es probable que la codificación textil inherente a los diseños de peinecillo haya sufrido varios cambios. Por un lado, los pobladores de las regiones lacustres y sus descendientes, sean pukinas o uru-chipayas, han debido continuar con su uso, pero ya en un ambiente más desestructurado. Por otro lado, las poblaciones aymarahablantes, como inmigrantes relativamente recientes de la región, han debido apropiarse de estas prácticas textiles como parte del lenguaje textil regional que ellos tenían que aprender para poder participar en los circuitos de intercambio ya establecidos. Esta situación ha debido continuar durante el Intermedio Tardío en general.

Restos de las técnicas textiles de peinecillo con color en fila y con figura, y con cadenitas, se pueden apreciar en el Altiplano norte y en los ejes previos de contacto de Tiwanaku, por ejemplo, en la tradición textil de los Valles occidentales de San Miguel Pocoma **(figura 8-21),** de Maytas-Chiribaya y Carangas-Cabuza, además de la región Qharaqhara más al Sur.

EL PERÍODO INCAICO DEL HORIZONTE TARDÍO Y LOS CAMBIOS EN EL PEINECILLO

Con el surgimiento de la civilización inka en el Horizonte Tardío, las poblaciones inkas también debieron haberse apropiado de las técnicas textiles pre-establecidas en la región lacustre. Creemos posible, por ejemplo, que los inkas se apropiasen de las prácticas textiles del centro productivo y religioso de Copacabana, y de las islas del lago Titicaca, especialmente de la técnica de escogido, con el conteo por par de 2 | 2.

Al mismo tiempo, con la expansión estatal generalizada del maíz, cultivado en andenes y terrazas, se percibe cierto cambio de énfasis en la elaboración de las técnicas del peinecillo. Se deja de usar el peinecillo con color intercalado en damero en favor del peinecillo con color en fila, que expresa mejor las estructuras mayores de producción en terrazas. Si bien el uso de esta técnica ya era evidente en los períodos anteriores, en bolsas y fajas de los Valles occidentales, así como en la costa y en el interior de Arica, en los estilos Maytas-Chiribaya, San Miguel Tardío-Pocoma, Cabuza y otros, ya se percibe su pleno desarrollo en las bolsas-chuspa inkas (véase las **figuras 8-22 y 8-23**).

En otras regiones, por ejemplo de los valles orientales del Titicaca, parece que el interés incaico se habría dirigido hacia la introducción de nuevas técnicas como la de doble tela.

LA HISTORIA COLONIAL Y REPUBLICANA DE LOS TEXTILES DE LA REGIÓN LACUSTRE

La Conquista española debió haber provocado un declive aún mayor de los conocimientos textiles previos, debido en parte a los cambios en las prácticas agropastoriles introducidas. Al mismo tiempo, el desarrollo de nuevas regiones fiscales bajo la administración de la Corona, iba de la mano con la imposición de ciertas características identitarias expresadas en el textil.

Sin duda, Gisbert y otras tienen razón sobre el impacto en la región lacustre de las ordenanzas de Toledo y la prohibición que afectaba a las figuras de los textiles en general durante los años 1570 (Gisbert *et al*. 2006 [1988]: 185-188). Pero una nueva iconografía regional emergió paulatinamente, aunque no conocemos aún las etapas de este proceso. Una característica prevalente en estos nuevos estilos iconográficos era la práctica de la técnica de escogido con un conteo de 2|2 (el *pebble weave*), conjuntamente con la técnica del peinecillo con color intercalado y con figura (*k'uthu palla*) (véase por ejemplo la **figura 8-24**). Según la evidencia, estas técnicas han sido practicadas por las poblaciones lacustres (pukina y uru-chipaya) además de los aymaras y los quechuas. De todos modos, a partir de ese momento se registra evidencia de la iconografía actualmente definida como "aymara" con sus bandas de diseño angostas y figuras menudas.

Otra característica de este período en la región lacustre es la introducción de los efectos estructurales de la superficie (llamados *ch'imi* en aymara y en quechua), probablemente debido al contacto con la seda importada desde afuera durante la Colonia, o a las nuevas relaciones con la técnica de escogido con urdimbre pareada o *liyi palla*.

Más al Este, en Mollo, el eje de Charazani y los valles orientales, se aprecia la elaboración de otras técnicas distintas, por ejemplo la técnica del escogido con urdimbre pareada, *liyi palla*, y la doble tela, probablemente con influencia incaica.

Proponemos que, hacia el período republicano, las poblaciones aymaras de la región lacustre ya se hayan apropiado de las tradiciones textiles de los antiguos pobladores de la región —tanto de habla pukina como de uru-chipaya— desde los tiempos de Tiwanaku hasta el período Intermedio Tardío y luego al Horizonte Tardío, de modo que aquella tradición pasó a formar parte de su propias prácticas textiles. Además, a pesar de los cambios constantes en la dinámica regional del textil, subyacen aquellas técnicas y estructuras anteriores en común.

Durante este período, la textilería aymara de la región lacustre se hace más identificable por el uso de la técnica de escogido con conteo de 2|2, es decir el *pebble weave*, y la generación a partir de ella de las muy características bandas estrechas de áreas figurativas, como se puede ver en los siguientes ejemplos **(figuras 8-25 a 8-27)**:

LAS CADENITAS Y LAS POBLACIONES LACUSTRES

No obstante, en todos estos ejemplos, al examinar las técnicas con mayor detenimiento, percibimos evidencia de otra técnica textil subyacente, en la aplicación del peinecillo con color intercalado y con figura. Para entender mejor su importancia y sus significados culturales, es necesario retomar el tema de los motivos llamados "cadenita" o "ojitos", su relación con la técnica de escogido con conteo por par, 2|2, y sus nexos con las poblaciones lacustres.

Ya mencionamos que, en su estudio de los textiles aymaras de la región lacustre peruana, Christiane Lefebvre (s.f.) hace referencia a un tipo de banda en "cadenita" que localmente se llama *qutu* (o *coto*, o alternativamente *lupphu*). Según el *Vocabulario de la lengua aymara* de Bertonio, publicado al inicio del siglo XVII, este término significa un "montoncillo de cualquier cosa" (Bertonio II: 53).

En el catálogo de la exposición "Tejidos del Altiplano Peruano" (1983), Lefebvre agrega a estos detalles el hecho de que el estilo textil de Acora comprende también otro diseño asociado con el del *qutu* (o peinecillo-*k'uthu*), conocido con el nombre



Fig. 8-24. Detalle de una manta colonial de la región del lago Titicaca, de estilo Pacajes norte, con uso del peinecillo con color intercalado y con figura.

Fuente: Museo Nacional de Arqueología, La Paz, Bolivia (registro 10).



Fig. 8-25. Detalle de un ahuayo de la región del lago Titicaca, estilo Omasuyos, con uso del peinecillo con color intercalado y con figura, del período Republicano Tardío (1900-actualidad).

Fuente: Colección ILCA (registro ILCA_ ILCA068).



Fig. 8-26. Detalle de un ahuayo de la región del lago Titicaca, estilo Omasuyos, con uso del peinecillo con color intercalado y con figura, del período Republicano Tardío (inicio del siglo XX).

Fuente: Colección ILCA (registro ILCA_ ILCA066).



Fig. 8-27. Detalle de un ahuayo del estilo Pacajes norte (Achiri-Pacajes), con uso del peinecillo con color intercalado y con figura, del período Republicano Temprano (1825-1900).

Fuente: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia (registro 440).

de *qhupi*, que Bertonio escribe *ccopi* (II: 54), aunque ella no define este término. Según los comentarios de Gisbert y otras, en el primer caso se trata de una especie de trenza, con la alternancia de filas de color de s | a | b | a | b | a | s, y en el segundo, de una especie de "líneas con una alternancia de colores de a | b | a | b, formando un minúsculo damero" (Gisbert *et al*. 2006 [1988]: 189). En el segundo caso, el significado histórico del término *qhupi* es más ambiguo: Bertonio consigna las acepciones de "Texedora de ropa delgada diestra en el officio" (II: 54), además de "Ollero", con derivaciones verbales ligadas a las acciones de tapar o destapar ollas (II: 54-55). Posiblemente se trate de motivos textiles ligados con las acciones de guardar ciertos productos (quizá quinua) en ollas, y luego destaparlas para poder consumir el contenido.

En cuanto a las poblaciones lacustres en torno al lago Titicaca, se constata asimismo la presencia multicultural y multilingüe, y no sólo aymara, cuando Gisbert y otras comentan sobre la influencia de las poblaciones arcaicas llamadas choquela, los cazadores de vicuñas (*ibíd*.: 189), que Lefebvre identifica en ciertas prendas, sobre todo aquellas con agrupaciones de listas con una tonalidad dominante del rojo. Éstas son las mantas listadas llamadas *huallas* y *huayllasas*, que se usan para bailar la danza de los choquelas.

Otros datos referentes a los significados del diseño llamado *qutu* son los que aporta el antropólogo holandés Tom Zwollo, quien estudió la iconografía textil en la isla del Sol en los años 2008 y 2009, principalmente en las comunidades de Challapampa y Ch'alla. Como tendencia general, Zwollo nota que los pobladores de las islas no siempre son originarios del lugar, puesto que la población de las islas disminuyó dramáticamente en los primeros decenios del siglo XX, para luego incrementarse nuevamente a partir de la década de los años cincuenta. Asimismo, Zwollo está consciente de la dinámica de cambio en los textiles contemporáneos, cuya iconografía a menudo cambia dramáticamente de una década a otra. Por ejemplo, Zwollo identifica un ritmo de cambio en períodos estilísticos distintos, en que la iconografía del centro del textil frecuentemente desaparece, y la iconografía de los bordes propia de tiempos antiguos vuelve a conformar los íconos principales. Es en los bordes donde se observa las figuras más simples como el *qutu* (que él escribe *q'oto*), el *churu* (*ch'uru*) o solamente algunas líneas de otro color. Este estilo es característico del período que se extiende desde los años treinta hasta los años setenta del siglo XX y continúa en los textiles del lugar hasta la actualidad[15].

En cuanto a su significado, Zwollo nos dice que las mujeres de las comunidades de la isla del Sol reconocen en el *qutu* una figura de "transición y transformación", aunque en términos algo distintos de las mujeres de Qaqachaka. Para las mujeres de las islas, las figuras de *qutu* (o *q'oto*), así como los bordes del textil en general, representan en la cosmovisión "una transición de un plano al otro". Así, una fila blanca entre verde y azul puede representar la transición de la chacra al lago. En este sentido, el *qutu* es un marcador de planos: marca fuertemente los diferentes planos del tejido y, por ende, marca las diferencias entre los diversos planos del mundo personal, como por ejemplo la tierra, el lago y el cielo. Esto es similar a lo que comentan las mujeres de Qaqachaka sobre los peinecillos como vehículos textiles para expresar la transformación de las sustancias de una forma a otra.

Tuvimos ocasión de examinar esta variante del peinecillo en damero o ajedrezado en algunos textiles etnográficos de otras regiones lacustres. Primero, en la colección del Museo de la Casa del Corregidor, pudimos examinar algunas prendas de la región de Puno, Perú, revisadas anteriormente por Christiane Lefebvre. Se trata del uso de una técnica de peinecillo con color intercalado (*k'uthu*), con un conteo por par en filas alternadas, lo que genera las bandas de "cadenitas". Encontramos esta variante del *k'uthu* en incuñas y bolsas de esa zona. En una incuña ceremonial de Laraqueri, que presenta hilos torcidos hacia la izquierda (*lluq'i*) en toda la *pampa* textil, este tipo de *k'uthu* está organizado en las listas laterales de la pieza —en colores negro y

rosado—, y en listas aisladas en la *pampa* central —en negro y amarillo claro (o blanco deteriorado) **(figura 8-28)**. El uso de esta combinación de colores oscuros y claros apunta a su aplicación en la documentación en el textil de productos de la región lacustre, en particular.

En otra incuña excepcional de la región lacustre de Puno **(figura 8-29)**, este tipo de *k'uthu* se presenta en bandas a todo lo largo de la pieza, de tal manera que la *pampa* de color café disminuye en importancia y se ve reducida a solamente unas listas angostas de este color, intercaladas entre los haces de bandas de peinecillo-*k'uthu*. En este caso, cada banda angosta de peinecillo-*k'uthu* en damero cuenta con un par de colores (azul y rosado, azul y negro, amarillo y negro), y algunas bandas cuentan con hilos jaspeados de anaranjado y blanco, con café. Nuevamente se trata de combinaciones de colores oscuros y claros, probablemente ligadas a la documentación de los productos lacustres. Otras bandas cuentan con peinecillo-*k'uthus* más convencionales, con un conteo por par, de colores rosado y azul, y amarillo y rosado. Pero conviene aclarar que estas bandas de damero no sólo cuentan con los pares de colores del ajedrezado, sino que están flanqueadas también por listas delgadas de otro color oscuro.

Encontramos el mismo diseño de peinecillo ajedrezado en cadenita en una chuspa de Acora (véase nuevamente la **figura 7-21**), relacionada por su estilo con la incuña excepcional que ya mencionamos. Esta vez las cadenitas, en las que predomina el conteo por par, flanqueado por hilos del mismo color para lograr el efecto de "cadenita", tienen combinaciones de colores oscuros y claros, por ejemplo blanco y negro, amarillo y negro, y azul y negro. Asimismo, el eje central consiste en dameros más convencionales, igualmente con conteos por par, con los colores amarillo y café, y rosado y café.

Pudimos observar el mismo tipo de peinecillo en "cadenita" en dos franjas de una chuspa pequeña en colores naturales café claro y gris jaspeado de la región lacustre de Puno **(figura 8-30)**. Y observamos la misma variante en "cadenita" en las listas de una *pampa* negra de una lliclla **(figura 8-31)**, lo que nos hace sospechar que esta técnica influyó de forma generalizada en muchos textiles de la región lacustre.

También encontramos este tipo de peinecillo-*k'uthu* en "cadenita" en bolsas de otra región lacustre más meridional, concretamente en la cuenca del lago Poopó. En dos bolsas-chuspa de Oruro, conservadas en la colección del Museo Británico (una de ellas se ve en la **figura 8-32)**, las "cadenitas", predominantemente en técnicas de conteo por par, presentan combinaciones parecidas de colores oscuros y claros: blanco y negro, rojo y negro, y azul y negro. Y nuevamente, el eje central de la pieza cuenta con peinecillos en damero más convencionales, igualmente con un conteo por par, pero esta vez con los colores azul y amarillo.

La presencia de estas prendas similares en la región de Puno y en Oruro nos hizo sospechar que se trata de técnicas características no tanto del pueblo aymara sino de las poblaciones lacustres en general (uru-chipayas y quizá pukinas), aunque para explorar esta posibilidad con mayor profundidad, es preciso comparar sistemáticamente los lugares con el uso de esta técnica en los textiles para determinar si se los puede relacionar con la presencia de estas poblaciones.

Ya mencionamos la evidencia arqueológica de este tipo de diseño de peinecillo en damero en "cadenitas" desde el Horizonte Medio en los valles de Mojocoya (Chuquisaca), posible fuente de maíz para las poblaciones de Tiwanaku[16]. Esta técnica de tipo "cadenita" se halla también en territorio chileno y parece ser la misma que identifica Agüero con el nombre de "ojito" en algunas prendas del complejo Pica-Tarapacá del Intermedio Tardío (Agüero 2007a: 75). Se sabe que el complejo Pica-Tarapacá comprendía poblaciones multiétnicas. La relación de esta técnica con los textiles con tramas múltiples nos recuerda también la observación de Alonso Barros[17], en sentido de que quizá se trate de textiles que documentan en sus técnicas una asociación con ciertas zonas limítrofes. ¿Acaso se trate de zonas donde se asentaron las poblaciones uru-chipayas o de mitayos compuestas por estos pueblos en el pasado?



Fig. 8-28. Detalle de una incuña ceremonial con peinecillo en cadenitas, de la región lacustre del Perú, estilo Puno (Laraqueri, Perú), del período Republicano Tardío (posiblemente 1900-1920).

Fuente: Casa del Corregidor, Puno, Perú (sin registro).



Fig. 8-29. Detalle de una incuña con peinecillo en cadenitas de la región lacustre de Puno, estilo Lupaqa (Acora, Perú), del período Republicano Tardío (posiblemente 1920-1950).

Fuente: Casa del Corregidor, Puno, Perú (sin registro).



Fig. 8-30. Bolsa-chuspa con peinecillo en cadenitas, estilo Puno (Perú), del período Republicano Tardío (1900 - actualidad).

Fuente: Casa del Corregidor, Puno, Perú (sin registro).



Fig. 8-31. Detalle de un ahuayo con peinecillo en cadenitas, estilo Puno (Perú), del período Republicano Tardío (1900 - actualidad).

Fuente: Casa del Corregidor, Puno, Perú (registro CRR054).

Fig. 8-32. Bolsa-chuspa con peinecillo en cadenitas, de Oruro, Bolivia, de posible filiación cultural uru-chipaya, período Republicano Tardío (1900-actualidad, posiblemente de la década de 1960).

Fuente: Museo Británico, Londres, Reino Unido (Am1981,28.140).



LAS CADENITAS VISTAS DESDE LA REGIÓN DE QAQACHAKA: EL *SIRQ'U K'UTHU*

Aunque es lejos de la región lacustre del lago Titicaca, centro de expansión del Tiwanaku, un examen de las ideas en torno a las cadenitas desde la región de Qaqachaka, arroja otras luces sobre los significados de las cadenitas. Se trata de las cadenitas flanqueadas por listas de color angostas, aún ligadas con las poblaciones lacustres, pero en este caso con las del lago Poopó.

Uno de los tipos de peinecillo en damero muy conocido en la región de Qaqachaka es el *sirq'u k'uthu*, que se cuenta por par. Se trata en este caso de una variante del *sarq'a k'uthu*, que mencionamos en el capítulo 7, asociado con los sistemas de riego y de distribución del agua necesarios para la producción agrícola. Como ya lo dijimos, *sarq'a* (o *sirq'u*) es el término aymara que describe un canal de riego. El *sirq'u k'uthu* está ligado también con la documentación textil de los productos alimenticios del Altiplano, y su diferenciación a través del uso de colores claros (*qhana*) y oscuros (*ch'uwa*), en combinación con sus bordes de listas angostas que expresan los flujos de riego. Sus combinaciones de colores señalan su papel en la documentación de los productos altiplánicos de las regiones lacustres. En cambio, el *ch'ixch'i k'uthu*, que tiene una coloración jaspeada, alude a la documentación textil de los productos alimenticios vallunos, sobre todo el maíz.

En términos de las técnicas de selección y conteo, el *sirq'u k'uthu* y el *ch'ixch'i k'uthu* se perciben como una instancia intermedia entre los peinecillos en damero contados por impar (*ch'ulla k'uthu*) y por par (*paris k'uthu*). El rasgo característico del *sirq'u k'uthu* es el borde con una lista delgada de color a cada lado del *k'uthu* central, que se asocia con el flujo del agua. En este sentido, *sirq'u k'uthu* es el término regional que en el sur de Oruro designa una variante de la cadenita u ojito de la región de Quillagua en Chile, de la región lacustre del Perú, y de las regiones lacustres de Oruro y de la isla del Sol en Bolivia.

Las tejedoras de Qaqachaka asocian el *sirq'u k'uthu*, y su conteo por par, con el pueblo de Chipaya en el sur del Altiplano, y con las prácticas tanto textiles como agropastoriles de los uru-chipayas. Este tipo de peinecillo en damero se asocia sobre todo con el cultivo de la quinua, cuyo tallo de diversos colores inspira la alternación de claros y oscuros típica de esta técnica.

En cuanto a los diseños del *sirq'u k'uthu*, se identifica *dos* tipos distintos, según el uso predominante de un color claro o un color oscuro. En otros casos, hay una intercalación de dos colores que no son tan fuertes. Por ejemplo, en el lado de Chipaya se puede tener una intercalación de un azul y un rojo. En este caso, se ve el *sirq'u* mucho mejor y se llama a esta combinación *chhuwa k'uthu*, que quiere decir "*k'uthu* oscuro". En cambio, el "*k'uthu* claro" o *qhana k'uthu* puede tener dos colores claros, por ejemplo un amarillo y un blanco. En ambos casos, sean de los claros u oscuros, es la difuminación de estos dos colores la que expresa la producción de la quinua. Por su parte, los colores oscuros siempre expresan la producción que deriva de una semilla oscura, por ejemplo la de la totora lacustre que cosechan los uru-chipayas, o la de la semilla de *ajara* o *cañawi*, como variedades de quinua semisilvestre, también asociadas con ese pueblo. Por estas razones siempre hay dos tipos de *sirq'u*: el claro o *qhana*, y el oscuro o *chhuwa*.

Estos dos tipos de peinecillo en damero identificados por las tejedoras de Qaqachaka, el *sirq'u k'uthu* y el *ch'ixch'i k'uthu*, nos remiten a los ejemplos de peinecillo en "cadenitas" u "ojitos" de los ejemplares arqueológicos y etnográficos que hallamos en los museos, y que asociamos con las poblaciones uru-chipaya. En estos ejemplos, predomina el uso de un color claro y un color oscuro (blanco y negro) o dos colores oscuros (negro y rojo), o bien dos colores claros (azul y amarillo) (véase nuevamente la **figura 7-21** en el capítulo 7 de este volumen, en la pág. 252).

Otra evidencia de la relación entre estos tipos de peinecillo y el pueblo uru-chipaya es el hecho de que las túnicas de los varones, llamadas *ira*, de las poblaciones uru-chipaya del lago Coipasa, en el suroeste de Oruro, también se caracterizan por el uso de múltiples listas delgadas, que se llaman asimismo *sirq'u*. Es como si este uso



insistente de las listas delgadas llamadas *sirq'u* en los textiles uru-chipayas, con su referencia al agua, combinadas con los peinecillos de tipo *sirq'u k'uthu*, que combinan motivos de semillas con listas del flujo de las aguas del riego, significara el reconocimiento en el textil de estos "Señores del Agua" por excelencia.

La influencia de esta idea se percibe en el mismo pueblo de Qaqachaka. Hace una generación, los textiles que se usaban para el rito anual llamado *uma turka* ("cambio de aguas"), para atraer más lluvia en caso de un año muy seco, se caracterizaban por motivos de las listas delgadas llamadas *sirq'u*. Había incuñas con este tipo de listas llamadas *sirq'u inkuña* destinadas para los instrumentos rituales y las hojas de coca. También había bolsas especialmente finas llamadas *sirq'u qhañi*, que se usaban para llevar agua de un manantial a un cántaro grande en el que se mezclaban aguas de distintas fuentes. Se decía que estas bolsas eran tan finas que ni siquiera el agua podía pasar:

> *Sirq'u qhañint uma qichtaña.*
> Se alza agua con la bolsa-cañi
> con cadenitas y listas.

En la práctica textil, los *sarq'a k'uthu* y los *sirq'u k'uthu* están relacionados. Los *sarq'a k'uthu* siempre se elaboran de dos colores, por ejemplo el rojo y el azul y en este sentido, los *sarq'a k'uthu* son parecidos a los peinecillos en damero de los uru-chipayas, pues presentan una línea de diseño muy parecida a la del *sirq'u k'uthu*. Pero, en tanto que los dos colores de los *sirq'u k'uthu* de los chipayas se asociación con los tallos o semillas abigarradas de los productos que ellos cultivan o cosechan, el uso de dos colores en el caso de los *sarq'a k'uthu* se relaciona con el patrón de riego y la distribución del agua en las chacras. Por esta razón, uno de los colores suele ser el verde de la chacra.

Dada esta vinculación estrecha entre estos dos tipos de peinecillo en damero, a veces las tejedoras diferencian entre ellos al decir que el *sirq'u k'uthu* (relacionado con los productos agrícolas) es "femenino", y el *sarq'a k'uthu* (relacionado con el riego) es "masculino". Ellas observan que una característica de ambos tipos de peinecillo en damero es el diseño similar, que deriva del uso de un conteo por par. En ambos casos, el peinecillo en sí está relacionado con las semillas sembradas en las chacras que necesitan esta agua. Por eso, los diseños presentan una banda de peinecillo como base en el centro de la figura —para expresar las semillas—, que luego está flanqueada por dos listas de color que expresan el flujo del agua en los canales de riego, que llevan el agua a las chacras donde están las semillas. Es necesario "regar" las semillas del peinecillo en el textil para que broten. Cuando en un textil sólo aparecen patrones de *sirq'u* o *sarq'a* en peinecillo, las tejedoras consideran que estos diseños "atraen al agua", y que incluso "atraen a las lluvias".

En otros casos, el mismo diseño de peinecillo en su eje central y sus bordes distintos se relaciona con las tierras removidas en los lugares limítrofes, en los límites territoriales de la comunidad, por ejemplo. Una de las derivaciones de la palabra *sarq'a* es el verbo aymara *sarq'xaña*, que alude a una especie de reparto o división de la tierra, o a la acción de marcar con una señal esta división de las tierras, para fijar el linde de un territorio con otro. Alternativamente, se trata de la división por linderos de una chacra, canchón o manta, por ejemplo entre las tierras trabajadas por distintas personas.

En este contexto, el diseño del peinecillo en damero tiene que ver con los asuntos bélicos de los conflictos entre los *ayllus*. Por tal razón, se acostumbra llevar a los lindes en conflicto un textil, sea ahuayo o manta, con el diseño de peinecillo en damero (*k'uthu*) en los bordes para expresar estos límites. En este caso, el uso del peinecillo en damero o ajedrezado remite a los asuntos rituales de defensa de los límites territoriales, dada su asociación con estos lugares. En la práctica, eran las viudas quienes iban a estos lugares limítrofes llevando objetos rituales envueltos en textiles con estos diseños de *sirq'u* y *sarq'a* exclusivamente, para enterrar en los ritos de defensa de los linderos.

Nuevamente, este uso del peinecillo en damero trae a nuestra mente los numerosos ejemplares arqueológicos con

técnicas de peinecillo en los bordes, como si estuviera señalando el carácter limítrofe en estos diseños. ¿Es posible que se trate de una forma de documentar en el textil la división de tareas productivas de un Estado multiétnico como Tiwanaku, sea de los pescadores, pastores o agricultores?

EL USO DEL *SIRQ'U K'UTHU* PARA CONTENER Y PROTEGER LAS COSAS

Esta posibilidad está respaldada por algunos casos etnográficos en que el diseño de peinecillo en damero (*k'uthu*) se relaciona con la manera de fijar límites, pero en el nivel macro. Por ejemplo, en Qaqachaka se dice que antes era muy difícil levantar muros de piedra bien construidos en lugares donde no había piedras en abundancia, en cuyo caso resultaba más fácil traer de los valles unos postes de madera que se plantaban en el suelo por todo el perímetro y luego se los unía con dos hebras gruesas de colores distintos alrededor de los postes para crear los cercos.

Se encuentra evidencia de este tipo de cerco de separación en el arte rupestre del pasado y, actualmente, en los parajes desérticos, por ejemplo cerca del pueblo de Chipaya. Se dice que un animal se espanta cuando ve un solo color de hilo alrededor del cerco, pero con dos colores el animal reconoce que es un lindero y no lo traspasa fácilmente. Entonces, se hilaba hebras muy gruesas para construir estos cercos, cuyos dos colores se expresaban en los diseños del peinecillo en damero del textil. En este caso concreto, son los hilos de color que van a cada lado del peinecillo como banda de base.

De manera similar, el uso del *sirq'u k'uthu* en el *ayllu* K'ultha se asocia con separaciones de un tipo u otro, ligadas con los animales de rebaño. Los pastores de esta zona predominantemente pastoril asocian el *sirq'u k'uthu* con el verbo *sirq'untaniña*, que designa el sitio donde se celebra la ceremonia de separación de los machos jóvenes de su familia materna, antes de trasladarlos a los inmensos cercos (llamados *purta* o *jach'a sirq'u*) ubicados en los cerros distantes. En este caso, la noción de *sirq'u* se relaciona con la acción de señalar esta separación del animal para que olvide a su familia y su lugar de nacimiento, dadas las grandes distancias desde allí a los cercos. Durante esta ceremonia se coloca al animal un textil (normalmente un poncho) con el diseño de *sirq'u k'uthu*, para trasladarlo a cierta distancia de su corral doméstico.

> *Sirq'u punchur kallantasan sarañaw.*
> [El animal] debe ir cargado en un poncho con diseños de *sirq'u*.

En la propia ceremonia de marcar a los animales, llamada *k'illpha*, se reitera este conjunto de ideas. Antes de iniciar el rito del marcado de los animales, se pliega una manta grande (*phullu*) con un peinecillo en damero flanqueado por listas angostas, es decir el *sirq'u k'uthu*, para proclamar la separación incipiente en este rito de paso animal. Como en otros ritos de paso, durante la ceremonia se intenta enfocar la atención del animal, a través del dolor infligido al cortar su oreja, para que olvide su familia de nacimiento y para propiciar su maduración sexual. Se dice que este dolor es tan intenso que impide al animal pensar en su madre. En esta ceremonia también se usa un textil con un diseño de peinecillo en *sirq'u k'uthu*, para proclamar y confirmar esta separación. Se dice además que si no experimenta este dolor de separación, asegurándolo con la figura textil del *sirq'u*, el animal regresará, porque su ánimo o *ajayu* permanece aún con su madre.



En ambos ejemplos tomados del *ayllu* K'ultha se equipara la separación de colores en las listas que flanquean el diseño de peinecillo con la separación de los espíritus o almas de la madre y de la cría, considerada necesaria para la maduración de los animales de rebaño. Se cree que el animal debe llegar a tener su propia alma o espíritu, y que éste deberá ser desarrollado por el propio animal. El *sirq'u* lo protege durante este proceso de maduración. En este sentido, el uso del diseño de *sirq'u k'uthu*, cuyas listas se denominan *lintas* o "lindes", marca esta separación a la vez que protege al animal destinatario (en este caso la cría) en su nuevo ambiente lejos de su familia.

Con respecto a esta noción de protección a través del uso de diseños textiles en situaciones de vulnerabilidad, también

vale la pena recordar las reflexiones de Verónica Cereceda sobre el uso de peinecillos de tipo *k'uthu* similares en los bordes de las túnicas contemporáneas de los varones uru-chipaya, para protegerlos de todo mal (Cereceda 1990: 91, fig. 20). Esta cualidad protectora del textil es de larga data, a juzgar por las reflexiones de Carolina Agüero sobre el uso de *k'uthus* en los bordes de túnicas arqueológicas del período de Alto Ramírez, como protección al usuario (Agüero 2007a: 75).

Nos parece llamativo el uso del peinecillo por parte de diversas poblaciones y en varios momentos históricos para crear cercos de un tipo u otro (en torno al cuerpo humano, a los animales en un ambiente desértico, al *ayllu* en caso de conflictos por lindes, a las crías macho para separarlas de sus familias de nacimiento, o a los animales adolescentes en la ceremonia de marcado dirigida a propiciar su maduración), por su similitud con el uso de tipos de peinecillo semejantes en la región lacustre de la cuenca del Titicaca. Además, como observamos con referencia al trabajo de Christiane Lefebvre, los textiles de la región lacustre de Puno presentan no solamente las bandas solitarias de motivos en cadenita u ojito (o su variante *sirq'u k'uthu*, de peinecillos flanqueados por listas delgadas), sino también conjuntos de estas bandas. Lefebvre asume que el significado de estas bandas, llamadas *qutu*, se relaciona con la presencia de "montones" de un producto específico (por ejemplo papa) de una región determinada.

Estos comentarios de Lefebvre nos hace pensar que estas variantes de peinecillo documentaran tanto la producción en sí, como las formas de protejer los productos, ya cosechados y guardados en depósitos, hasta el momento de registrarlos en el sistema estatal de contabilidad.

Las tejedoras de Qaqachaka afirman que los nombres específicos de estos montones de productos vienen dados por el cultivo principal de una región determinada, de tal manera que en las regiones lacustres se suele hablar de *challwa qutu*: "montón de pescado", en tanto que en las zonas agrícolas se suele hablar de *ch'uqi qutu*: "montón de papas". Esto sugiere que, al igual que los peinecillos-*k'uthu* que se suele relacionar con la producción, transformación y almacenamiento de un determinado cultivo, estas agrupaciones de peinecillos llamados *qutu* se relacionan con un producto de una región determinada que se produce en escala mayor. Se trata en este caso de la mayor cuantificación del binomio protección-producción que se ha expresado en menor escala en las cadenitas simples.

El diseño de la "cadenita" en particular parece reforzar este conjunto de significados en torno al control de los productos, sea en las chacras durante los meses del cultivo, o en los depósitos domésticos. Basándose en la relación entre el nombre de la agrupación de cadenitas en el motivo *qutu* y un "montón" o *qutu* de productos, por ejemplo en la cosecha, Lefebvre asocia este tipo de diseño de peinecillo con los ritos de cosecha en esta zona lacustre, en que se rodea la casa y las chacras con hilo torcido a la izquierda o *lluq'i* "para que no escapen los productos", y menciona también la costumbre de apilar montoncillos de piedras alrededor de la casa para cumplir con la misma función (es decir, proteger los productos guardados en su interior).

Esto trae a nuestra memoria otros comentarios parecidos de la tejedora Cipriana Apaza, de la comunidad lacustre de Santiago de Huata, quien nos habló hace tiempo sobre la necesidad de cercar las chacras, "para que los productos no escapen" (Arnold, Yapita y Apaza 1996: 381). En fin, esta serie de observaciones parece confirmar que, con los diseños textiles de las cadenitas y sus agrupaciones en "montones" o *qutu*, así como de los *sirq'u k'uthus* y sus variantes, estamos en un dominio semántico de bordes y sus características, sobre todo de los bordes formados por cadenas o patrones de hilado, dirigidos a controlar las fuerzas de producción atrapadas en su interior hasta que cumplan con su cometido en la sociedad. Anne Paul (2000a y b) llamó nuestra atención a cadenas de hilos semejantes en la civilización de Chavín, cuya función era la de proteger los recintos sagrados de los templos. Posteriormente, nosotras hemos explorado esta idea más detenidamente en relación a los ritos contemporáneos vinculados al control de las actividades de los espíritus de la producción

llamados *jira mayku* en la región de Qaqachaka, confinándolos en las chacras mediante bordes hasta que cumplan con sus tareas productivas al final del año agrícola, o en los tejidos mediante los ribetes y terminaciones, hasta que cumplan con sus tareas creativas en el diseño textil (Arnold, Yapita y otros 2000: 386). En Santiago de Huata y en Qaqachaka se piensa que los acabados, ya sea en los textiles, en las chacras o en los cercos de canchones, tienen la misma función: la de encerrar estas fuerzas creativas adentro, hasta que cumplan con sus tareas, momento en el que se rompen estos bordes nuevamente para despachar estos espíritus lejos (Arnold con Yapita y Apaza 1996: 378, 380).

En este contexto, las cadenitas y sus agrupaciones en *qutu* son predominantemente diseños de la *pampa* en el estilo de Acora, mientras que son diseños de los bordes en la isla del Sol, según las observaciones de Tom Zwollo (s.f.). Es pertinente también agregar que estos diseños se relacionan con modos de transformación de una sustancia a otra, o de una forma de energía a otra. Nos parece que en el fondo se trata de la intencionalidad de la tejedora de manipular de forma propositiva las transformaciones materiales en la esfera doméstica bajo su dominio. Y aún más allá, nos parece que se trata de la memoria ancestral de los orígenes de este poder transformativo, que deriva en el pasado del poder acumulado por el cazador de una cabeza trofeo, pero entregado ahora a la esfera doméstica para ayudar a generar riquezas productivas en guaguas de un tipo u otro, durante por lo menos tres años de plenitud.

LOS TEXTILES LACUSTRES Y SUS ORÍGENES: REFLEXIONES FINALES

En términos del significado de las estructuras y técnicas textiles de la región lacustre de Bolivia y Perú, y los motivos ejecutados con base en ellas, sobre todo aquellos generados de los peinecillos, hemos presentado evidencia que se trata de restos de los conocimientos ancestrales relacionados a la producción, y las maneras de controlarla a través de la acción deliberada de los humanos.



En la actualidad, una parte de este conocimiento expresada en las técnicas de *pebble weave*, concierne la articulación entre la producción agrícola en sí, el calendario y la observación del clima, como se desprende de los estudios de Gertrudis Braunberger (1983) y Rita Prochaska (1990) en la isla peruana de Taquile. En el lado boliviano, el trabajo de Gloria Villarroel (2012) con poblaciones de la orilla oriental del lago Titicaca también señala la importancia del textil hasta hoy como documento de este conocimiento climatológico. Por ejemplo, Villarroel plantea que el motivo tan común en la región lacustre de la flor de cantuta se debe precisamente a su papel como anunciador (*lomasa* en el lenguaje regional) de la producción venidera de la papa, en el sentido de plantas que avisan sobre la producción de este cultivo básico de la región (cf. Arnold y Yapita 1996).

Muchos de estos significados en la codificación textil regional ha debido cambiar con la introducción en la región del la matización del color conocida como *k'isa*, derivada de la producción industrial de colorantes sintéticos a partir de los años cuarenta del siglo XX. Sin embargo, al igual que la introducción de la *k'isa*, el estilo textil de *pebble weave*, con la combinación de listas de color intercaladas con bandas de peinecillo en damero o en filas de color, cada una con figuras (sea *patapat palla* o *k'uthu palla*), se ha convertido en una seña de la identidad aymara y del poder económico de las poblaciones de la región lacustre, y sobre todo de la ciudad de La Paz.

Se percibe esta influencia de la textilería lacustre, ya contemplada como textilería exclusivamente "aymara", en los tejidos de la sierra chilena, en lugares como Colchane en la sierra norte, y en Isluga más al sur[18]. En ambas zonas, es común usar bandas con una base de peinecillo ajedrezado y figura, lo que genera motivos de "calaveras" (*t'uxlu*), a veces con el uso adicional de las matizaciones de color llamadas *k'isa*.

Dado que estas características técnicas históricas de larga data subyacen a los esquemas técnicos más recientes de los textiles de la región lacustre, nuestro argumento es que, para llegar a entender la historia y el desarrollo técnico de esta región, no basta con tomar en cuenta

solamente la parte aymara en esta historia, y ni sólo el *pebble weave*. Como alternativa, habría que ir mucho más allá de la textilería aymara para incluir en esta historia compleja y abigarrada a las otras poblaciones de la región, por lo menos desde el Horizonte Medio y la civilización de Tiwanaku.

Nuestro planteamiento es que en el fondo de la historia textil regional subyacen las técnicas de *k'uthu palla*, desarrolladas en la civilización de Tiwanaku durante el Horizonte Medio, sobre la base de las prácticas regionales de las poblaciones lacustres de aquellos tiempos. Con la expansión de Tiwanaku hacia los Valles occidentales en el norte, la Costa Norte de Chile al oeste, la Cuenca de Atacama al suroeste, y los valles interandinos centrales con sitios como Mojocoya al sureste, estas técnicas han llegado a caracterizar los ejes de contacto entre el centro de Tiwanaku y estas periferias, sobre todo en la tradición textil circumpuneña y la de los valles orientales.

En el período expansivo de Tiwanaku, y el Intermedio Tardío posterior, se trata del desarrollo regional de un lenguaje de comunicación sobre la producción agropastoril, sobre todo en las bolsas agropastoriles, centrado en la codificación de los peinecillos. Como corolario, se ha podido generar en las regiones lacustres una iconografía de bandas angostas de motivos en los que el conteo por par es dominante, en telas de fibra de camélido que llegan a calidades sumamente finas, y en los cuales la técnica de escogido con este conteo, es decir el *paris palla* en aymara o *pebble weave* en inglés, es una consecuencia lógica. Estas técnicas guardan una riqueza de significados en términos de las codificaciones anteriores del conteo, relacionadas a los contornos y los productos lacustres (totora, quinua, pastos acuáticos, y más tarde el maíz), además de los sistemas de riego desarrollados en estos ambientes, y las formas de cuidar los rebaños de camélidos. Se trata también de la escala de producción, la transformación de la materia prima en sustancias que se prestan más fácilmente al uso doméstico, y al final de todo este ciclo productivo e iconográfico, a las formas de almacenamiento antes de la distribución y consumo de estos productos. Este sistema de comunicación funciona en una escala menor de los motivos, basado simplemente en el conteo (par o impar), en los contrastes o combinaciones de colores, y en las formas de los diseños, sean peinecillos o figurativos.

Como alternativa asociada, en los Valles occidentales de la cultura Mayta-Chiribaya, se ha desarrollado una iconografía en base al conteo por impar, que quizás expresa su dependencia del centro antiguo de Tiwanaku. Asimismo, en los valles orientales, en sitios como Mojocoya, se ha desarrollado una versión local más rústica y con el uso de algodón, del peinecillo con color en damero, en fajas y en bolsas.

Sostenemos que en los siglos posteriores del Horizonte Tardío, las poblaciones inkas también debieron haberse apropiado de las técnicas textiles preestablecidas en la región lacustre, por ejemplo de las prácticas textiles del centro productivo y religioso de Copacabana, y de las islas del lago Titicaca, especialmente de la técnica de escogido, con el conteo por par de 2|2. Desde allí se ha desarrollado la tradición textil circunlacustre que conocemos hoy, sobre la base de las técnicas de peinecillo por damero, o *k'uthu palla*, en que predomina el uso de motivos con una técnica de escogido de *paris palla* o *pebble weave*. Esta historia compleja, fuertemente arraigada en su propio pasado, también explica una de las razones de la limitación del desarrollo técnico en la región lacustre, si lo comparamos con otras regiones como Charkas-Qharaqhara, y con ello las limitaciones en la escala de los motivos a bandas "estrechísimas".

Como consecuencia de este patrón de desarrollo técnico e iconográfico, la actual tradición textil lacustre abarca todo un conjunto de motivos de distintos orígenes e historias. De Tiwanaku vienen los motivos en "S" y líneas en diagonal, de Mollo el zigzag, de los inkas los motivos de chacras y de andenes de peinecillo con color en filas, y de las poblaciones lacustres el peinecillo en damero. Otros se refieren a la circulación del agua (*churu*, chacra con ganchos), al medio ambiente y a los recursos naturales locales (aves lacustres, flores de la papa, de la cantuta, instrumentos agrícolas).

CAPÍTULO 9
El cuerpo textil y sus redes sociales



Exploremos ahora un abordaje distinto sobre la vestimenta en su integridad, partiendo de las perspectivas del textil que desarrollamos hasta aquí en el presente libro. Las ideas básicas de este abordaje distinto surgen de la siguiente pregunta: si los textiles son percibidos por las poblaciones andinas como seres tridimensionales en elaboración y no como objetos terminados, entonces: ¿cuál sería la naturaleza de la relación entre el ciclo vital del textil y los ciclos vitales de los humanos en su entorno, ya sea con las vidas de los productores que elaboran los textiles en tanto objetos materiales como con los individuos que usan los textiles como vestimenta?

Al contestar a esta pregunta, debemos admitir la presencia de ciertos sesgos en los datos sobre los textiles disponibles desde nuestra perspectiva, puesto que la mayor parte de los textiles arqueológicos han sido hallados en contextos funerarios. Entonces, si bien hoy damos por sentada la existencia de colecciones museológicas de textiles, es necesario recordar que estas colecciones son el resultado de determinados patrones de recirculación de los textiles que han sido hallados originalmente en enterramientos, asociados con los difuntos de un momento específico, o con las vidas de estas personas mientras vivían. Una reflexión semejante saca a la luz el papel de estos textiles, en una sociedad determinada, como emprendedores de las redes sociales en que los tejidos circulan como objetos (y como vestimenta), y luego, tras la muerte de sus usuarios originales, como elementos de cierre de estas redes, para posteriormente iniciar nuevos ciclos de vida, ya como objetos patrimoniales en los circuitos museológicos, y con un público muy distinto.

En tal contexto, nuestra mirada hacia el textil debe centrarse en la reconstrucción del camino compartido por la vida del textil y las vidas humanas. La profundización de esta reconstrucción nos exige una reconsideración etnográfica de los momentos clave en la vida de la persona, cuando los textiles desempeñan un papel fundamental en las relaciones e interrelaciones grupales. Esto ocurre sobre todo en los intercambios de dones entre familiares y entre parientes políticos en los ritos de paso más importantes del ciclo vital, pues sólo así podremos entender mejor la relación crucial en las sociedades andinas entre el textil como sujeto y como objeto, como parte del espíritu vital de la persona y como parte de la cultura material.

Es pertinente a esta reflexión la senda de investigación iniciada por otros autores, según la cual el textil es como una persona. Añadimos a este atisbo la idea de que la elaboración de un textil es equiparable a la acción de engendrar una guagua. Hemos argüido en varios lugares que los orígenes de la tarea de elaborar textiles, en manos de las mujeres, constituyen una contraparte femenina de la tarea antaño masculina de cazar cabezas y redireccionar la energía allí atrapada para propiciar la

producción doméstica futura. El trabajo femenino consiste precisamente en transformar el espíritu ajeno que mora en la cabeza del enemigo en el de una guagua del propio grupo, mediante el manejo del textil (Arnold 2000, etc.; cf. McCafferty y McCafferty 1991 para ideas similares en Mesoamérica).

Estrechamente ligada a este conjunto de ideas está la relación entre el textil y la herencia inalienable, cuyo valor en la sociedad se deriva del espíritu que mora dentro del textil (Arnold 2000, 2007a), además del nexo entre el textil y las tierras del lugar.

Por consiguiente, el reto en el presente capítulo es el de definir con mayor precisión los aspectos centrados en el textil, y que se manejan conscientemente en las comunidades de la práctica textil, para posibilitar estos patrones más amplios de circulación intergeneracional y entre los sexos, de esencias, valores y materiales, así como su replicación en el tiempo.

ABORDAJES SOBRE LA VESTIMENTA EN LOS ANDES

A modo de introducción de este nuevo abordaje, examinemos primero los actuales enfoques sobre la vestimenta en los Andes. Nuestro argumento es que los estudios hasta la fecha tienden a percibir la vestimenta como un conjunto de elementos tejidos ya terminados, con cierta funcionalidad social. Pero se tiende a pasar por alto un examen de los elementos esenciales en la elaboración de este conjunto de textiles. Sobre todo, se omite examinar el papel del textil como sujeto u objeto en esta funcionalidad social, en el sentido de objetos tridimensionales íntimamente entrelazados que están a su vez incrustados en redes sociales igualmente entrelazadas, en distintos niveles.

Esto se da a pesar de las pautas establecidas en algunos estudios clásicos sobre este tema, por ejemplo el trabajo de Bogatyrev sobre la vestimenta de



Fig. 9-1. Cambios identitarios en la vestimenta entre el campo y la ciudad.

Fuente: Fotos por Elvira Espejo.

la Eslovaquia morava, que enfatiza el aspecto pragmático de la funcionalidad de la vestimenta en la vida social, junto con su aspecto comunicacional, dado que los materiales en los elementos de la vestimenta conllevan además un sentido semiótico, como signos (Bogatyrev 1971 [1937]). Se da también a pesar de la noción de vestimenta en tanto soporte material para la construcción dinámica de identidades y clases sociales —a nivel grupal y a nivel individual— que han enfatizado varios autores en la propia región de los Andes (lo que veremos adelante) **(figura 9-1)**. Es también muy pertinente mencionar aquí los debates interdisciplinarios sobre la noción del "estilo" que cuestionan el uso de este término en relación a un determinado conjunto de características —composición, color, forma, motivos— vinculado a tal o cual grupo durante todo un período determinado, en favor de repensar el estilo como un campo de tensión dinámica entre individuos y grupos.

Uno de los abordajes dominantes en los estudios de los textiles andinos hasta la fecha, ya sea desde una perspectiva arqueológica, histórica o etnográfica, se centra en la historia de la vestimenta. Aquí se suele enfocar la forma de uso de la vestimenta, percibida como cierto conjunto de prendas según la época, complementada con descripciones técnicas e iconográficas de estas prendas. Existen textos excelentes de este tipo escritos por Ann Pollard Rowe y colegas sobre la vestimenta contemporánea del Perú y el Ecuador (Rowe, A. P. *et al.* 2007, Rowe ed. 2011). Existe también una serie de estudios de la década de 1980 centrados en las expresiones de género e identidad en contextos modernizantes de la vestimenta, sobre todo en las marcadas diferencias entre las áreas rurales y los centros urbanos, por ejemplo en los trabajos de Blenda Femenías, Elayne Zorn y Lynn Meisch[1].

Según este mismo abordaje, Ann P. Rowe (2001-2) ha analizado el traje femenino de forma integral (además del taparrabo, la faja y otras prendas) en el lugar de Chuquibamba (en la Sierra sur del Perú), en el período Intermedio Tardío y en el Horizonte Tardío[2].

Anne Paul ha inaugurado para estos estudios de la vestimenta una nueva orientación en relación con la vestimenta de Paracas, en la que ella comienza a relacionar la iconografía de los patrones y simetrías de los diseños textiles con las formas en que el textil solía girar en torno al cuerpo humano en su uso (Paul 1997, 2000, **véanse la figura 5-2**). Aquí se establece un nexo capital entre la vestimenta y la identidad del usuario, a partir de las estructuras y técnicas textiles ligadas con la composición iconográfica y no sólo con la forma de la prenda. Desafortunadamente, Anne Paul no pudo continuar con sus estudios, y dejó en la literatura un vacío sobre la relación entre la iconografía textil y las estructuras y técnicas textiles, campo que podría haber explicado mejor los criterios subyacentes en el diseño del textil en uso. Sospechamos que uno de los factores por tomar en cuenta respecto a este nexo iconografía-estructura-técnica del pasado es el contexto social de la producción textil. En este marco, eran a menudo los sistemas tributarios los que exigían la producción por unidad de prendas elaboradas de conjuntos de piezas llanas (y no moldeadas a la forma del cuerpo), según las dimensiones y otras



Fig. 9-2. Dibujo de dos personas usando prendas con imágenes de caitos torcidos y entrelazados en los bordes, para demostrar cómo las estructuras de los textiles podrían haber girado en torno al cuerpo.

Fuente: Basado en Anne Paul (1990, figs. 5.9, 5.16).



especificaciones de tamaño y calidad de forma estandarizada.

Otro de los resultados de estas exigencias estatales del pasado es la emergencia de tradiciones regionales de vestimenta en que las piezas llanas de tela producidas comunican por sí mismas ciertos valores mediante las estructuras y técnicas aplicadas en su elaboración (así como las texturas y composiciones visuales), sin la necesidad de confeccionarlas según modalidades que exigían su modelado de acuerdo con la forma del cuerpo. Dicho de manera sintética, en este repertorio regional de valores relacionados con la vestimenta, el conjunto de piezas llanas del textil revestía mayor importancia comunicativa que la manera de moldearlo al cuerpo del usuario. Esta situación cambió con la Colonia, y se fue desarrollando una diferenciación marcada entre la anterior estética regional de la vestimenta y la estética europea de las prendas confeccionadas y moldeadas al cuerpo.

Carrie Brezine dirige nuestra atención al conocimiento matemático necesario para elaborar ambos tipos de prenda en las sociedades andinas (Brezine 2012). Pero, de todos modos, estamos ante una diferencia fundamental de ideas en torno a la vestimenta. Estas diferencias son evidentes en el vocabulario textil de la Colonia temprana, pues *isi* en aymara (o *p'acha* en quechua) son términos que designan una prenda confeccionada "al estilo europeo", en tanto que el empleo de los términos *sawu* en aymara (y *awasqa* en quechua) se reserva para las prendas tejidas a mano. Se sospecha que lo mismo debió ocurrir en las prendas de la India, con una diferenciación análoga entre las piezas largas de tela llana de la tradición hindú frente a las prendas confeccionadas por los musulmanes.

Aparte de Anne Paul, otra investigadora que desde hace varias décadas viene prestando atención al papel de las estructuras y técnicas de elaboración en la vestimenta regional es Mary Frame. En su análisis seminal de la iconografía de los paños de técnica *sprang*[3] de la Costa central del Perú y, sobre todo, de las huinchas de la Necrópolis de Paracas, Frame reconocía la articulación entre las estructuras y técnicas textiles de fondo (como una especie de "*deep structure*", en el sentido de Chomsky) y los diseños de la superficie (Frame 1986, 1991). Otro método desarrollado por Mary Frame (1997-1998) consiste en identificar los componentes técnicos y físicos de una prenda, para luego examinar las variantes alternativas de combinarlos, tanto en su construcción como en su composición iconográfica. Empleando este método, Frame procedió a examinar no sólo las fajas y taparrabos, sino toda la indumentaria femenina de Chuquibamba correspondiente al período Intermedio Tardío, así como las mantas de Paracas (Frame 1995) (véanse los dibujos a la izquierda)[4]. Sophie Desrosiers (1986) examinó una faja incaica utilizando un método parecido, pero prestando más atención a la práctica de su elaboración.

Otro reto planteado inicialmente por Mary Frame ha sido el de aplicar el análisis de planos, desarrollado originalmente por Washburn y Crowe (1988), a los estudios de los textiles andinos. En su ensayo en el libro *Symmetry comes of age. The role of pattern in culture* (*La simetría alcanza su madurez: el papel de los patrones de diseño en la cultura*), Frame analiza las simetrías generadas por las secuencias de imágenes de aves y otros zoomorfos "en movimiento" en algunos textiles arqueológicos (Frame 2004). El ensayo de los Franquemont publicado en el mismo libro analiza las simetrías que intervienen en la elaboración y composición iconográfica de prendas etnográficas actuales como la lliclla en la región de Chinchero (Cusco) (Franquemont y Franquemont 2004).

Aun así, Frame reconoce su incomodidad ante la aplicación exclusiva de los análisis de simetrías al textil en los Andes. Ella sospecha que la misma complejidad de movimiento en los procesos de elaboración textil, por ejemplo en el hilado, torcelado y tejido, produce desde el punto de vista de las tejedoras "caminos" en el espacio que les orienten de manera dinámica en el espacio tridimensional del textil, sin necesidad de recurrir a los referentes fijos

de las simetrías universales. Entonces lo que le interesa a Frame son las formas de rotación axial basadas en caminos de carácter helicoidal inspirados en los movimientos del hilado y torcelado, más que las formas de reflexión, deslizamiento y traslación, basadas en formas de rotación con referencia a un punto en el plano.

Con respecto a los textiles etnográficos, se sabe mucho más sobre la terminología vigente para describir los elementos de la composición y su organización iconográfica en faz de urdimbre. Además, contamos con varios estudios específicos sobre prendas determinadas, en los que se ha podido conversar directamente con las productoras para entender su terminología y sus criterios propios en la elaboración textil.

Agregando a estas posibilidades de análisis un enfoque semiótico, muy en boga en los años setenta, la antropóloga chilena Verónica Cereceda (1978) procedió a identificar las partes físicas en la construcción del textil y su relación con la composición iconográfica, con referencia a la talega, como prenda menor (boca, eje central, costados, listas madre y listas crías). Cereceda analizó estas partes según su terminología en el aymara de Isluga (Chile), lo que le daba las pautas necesarias para llegar a sus significados culturales. De este modo, consiguió percibir el textil en sí como un "texto" que podría ser descifrado semióticamente según esquemas de partes y totalidades con sus significados.

Siguiendo este derrotero, Elayne Zorn pudo definir los componentes físicos (en quechua y aymara) en relación a la composición iconográfica de la incuña en la región de Macusani (Perú), como otra prenda menor (con su borde, mitad o *khallu*, *pampa*, lista, *uña*, eje central), atendiendo también a sus variantes regionales (Zorn 1987). Sobre la base de estos estudios pioneros, se ha podido identificar las partes equivalentes en un conjunto de otras prendas: el costal como la bolsa agropastoril mayor[5], la lliclla o manta[6] y el ahuayo (tomando en cuenta sus componentes físicos de borde, *pampa* y área de diseños, ya sea *salta* o *pallay*), este último en comparación con el poncho (incluyendo borde, *saya*, lista y abertura para la cabeza)[7].

Desafortunadamente, un análisis semiótico sobre el textil también presenta sus limitaciones. En esencia, toma el textil como un "texto" terminado, para luego analizar sus partes y su totalidad. En análisis semiótico hasta la fecha no se ha podido contemplar la relación entre la iconografía y la elaboración de la estructura y técnica textil, puesto que nuevamente se abstrae la iconografía como un asunto de la superficie. Nos preguntamos: ¿si se trata de una limitación del método semiótico en sí o se puede replantear el método semiótico para abarcar estas relaciones adicionales?

Sobre la base de estos estudios etnográficos con un abordaje semiótico, se ha aplicado métodos parecidos para examinar la construcción y composición de determinadas prendas arqueológicas en faz de urdimbre: entre ellas las chuspas[8] y las incuñas[9]. Paralelamente, otra gama de estudios arqueológicos analiza los tocados y otras prendas bajo los criterios técnicos de su construcción, pero sin vincular mucho la iconografía a estas técnicas. Desde esta perspectiva se ha estudiado los turbantes[10], huinchas[11], gorros[12], fez (Brugnoli y Hoces 1993), así como bolsas anilladas y gorros[13], diademas[14] y telas (tocados) para la cabeza[15]. Algunos estudios sobre los uncos y mantos afelpados han podido relacionar el estilo con la técnica[16], mientras que otros dan prioridad analítica a los aspectos técnicos para luego abordar la iconografía[17]. Al mismo tiempo, un conjunto de estudios históricos y arqueológicos integran en su análisis aspectos tanto técnicos y sociales como iconográficos. Hay estudios de este tipo sobre el unco[18], el poncho[19], el taparrabo[20] y el faldellín[21], entre otros.

Finalmente, un enfoque sobre la vestimenta en el contexto de su producción dirige su atención a las interrelaciones entre las convenciones regionales de producción textil y las demandas estatales, sobre todo durante el incanato. En tales contextos de la producción textil orientada al Estado se ha constatado ciertas tendencias concertadas en la

selección y estandarización de los formatos textiles encaminados a estos propósitos (en la llacota, acso y manta por ejemplo), y la introducción de cierta normatividad en la escala de estas prendas (en mayor, intermedia y menor), controladas en sus formas de medición, y a través de los mecanismos de supervisión de materiales y prácticas (A. P. Rowe 1978, Julien 2001, Arnold 2012).

No obstante, ninguno de estos enfoques toca siquiera la cuestión de la dinámica del textil en la creación de identidades en sí, o como componente de las redes sociales de las comunidades de práctica, de las que el textil también forma parte.

LA VESTIMENTA MÁS ALLÁ DE UNA PIEL SOCIAL

Si queremos plantear un abordaje más dinámico hacia el entendimiento del textil como parte de un sistema complejo de redes sociales, hay avances en distintas disciplinas a los cuales podemos recurrir para armar un enfoque alternativo. Tomemos cuatro direcciones fundamentales que nos permitan articular este enfoque alternativo, que ya hemos desarrollado más detenidamente en otro lugar (Arnold 2009b).

Primero, los trabajos iniciados por Arjun Appadurai sobre la *Vida social de las cosas* (1991) ensanchan el alcance del entendimiento de los nexos entre los seres y las cosas, incluyendo en su enfoque un acercamiento hacia los objetos no solamente como productos de la esfera productiva (basado en Marx), sino también como objetos de consumo. Los desarrollos posteriores del filósofo holandés Wim van Binsbergen (2005), en el marco de aquel abordaje, agregan a este entendimiento el papel de la iniciativa y la acción humanas, en el establecimiento de las redes de circulación y los patrones de flujo de los bienes.

Segundo, los trabajos de los antropólogos brasileños Eduardo Viveiros (1992) y Carlos Fausto (2001), centrados en el pensamiento amerindio, dirigen nuestra atención, dentro de estos patrones de circulación entre grupos, a la importancia que atribuyen las poblaciones amerindias a la producción de personas y no solamente a la de objetos (cf. Arnold 2009b).

Tercero, el trabajo del antropólogo inglés Alfred Gell, ya en la esfera de la antropología del arte, por ejemplo en su libro *Art and Agency* (Gell 1998), llama nuestra atención a la dinámica de la creatividad humana y a los patrones de construcción social de los objetos de arte (incluimos aquí los textiles andinos). Para Gell, la generación de diseños es además un asunto sumamente político, en que la reagrupación periódica de diseños "abductivamente" permite a individuos o grupos sociales la externalización de las vías para expresar, por ejemplo, sus reivindicaciones territoriales frente a otros grupos. Se puede decir lo mismo sobre el acceso a los diseños, que en el contexto de los textiles andinos está limitado a las personas dentro de un grupo social determinado, con derechos compartidos sobre ciertas tierras.

Cuarto, el trabajo de la antropóloga inglesa Susanne Küchler sobre las esculturas llamadas *malangan* de las sociedades de Melanesia (sobre todo en el norte de Nueva Irlanda), abre el análisis de los objetos de arte como creaciones comunicativas en varios niveles (Küchler 1987, 1988). Al igual que los textiles andinos, se piensa de las esculturas de *malangan* en términos de conjuntos de pieles, que expresan momentáneamente, en los ritos funerarios, el proceso individual de descomposición corporal de un difunto de un linaje o clan matrilineal determinado, antes de llegar a proveer un contenedor alternativo para su fuerza vital (llamada en este caso *noma*) (Küchler 1987: 240).

Desde un punto de vista colectivo, cada escultura nueva de *malangan* también lleva en su forma la posibilidad de articular con el presente las memorias de otras esculturas del pasado **(figura 9-3)**. Además, los múltiples elementos de cada escultura nueva de *malangan*, con sus formas distintivas de combinación y composición, sirven como soportes mnemónicos para estimular la memoria de ciertos individuos con poder de recordar y traer al presente información que es



Fig. 9-3. Algunos *malangan* de Melanesia expuestos como objetos de arte.

Fuente: El sitio "Antropología de los objetos": http://4.bp.blogspot.com/_pKovs4ClUZU/S-nL2qfmJXI/AAAAAAAAAA0/fFtIwz2XICQ/s1600/malangan_expo.jpg

socialmente relevante. Como soporte complejo, los elementos de estas esculturas también facilitan la interrelación de varios grupos que se identifican con cada uno de estos elementos, y que se relacionan entre sí mediante el *malangan* en una serie de intercambios ceremoniales durante los ritos funerarios. En este sentido, cada *malangan* tiene una eficacia cognitiva en ordenar las experiencias de una manera socialmente relevante (cf. Küchler 1987: 245). Esta eficacia se alcanza simultáneamente en dos niveles: en un nivel estructural y en un nivel más creativo y generativo. Cabe destacar que el nivel estructural propicia a la vez las posibilidades de las creaciones individuales. Estas observaciones de Küchler nos sugieren la existencia de algo parecido en el contexto andino, inadvertido hasta ahora, en que las ceremonias funerarias actúan como momentos fundamentales para concentrar las reflexiones sociales sobre el textil, tanto en el nivel individual como colectivo.

Nótese también que todos estos abordajes alternativos hacia el cuerpo y la ropa humana y hacia los elementos del arte que se intercambian con ellos, nos hacen cuestionar el punto de vista que perciben en la vestimenta elementos terminados con funciones ya fijas en la sociedad. En cambio, nos lleva mucho más cerca a una perspectiva hacia la vestimenta como una piel social, pero siempre inmersa en las etapas de elaboración o alternativamente en descomposición, y en que figuran en su composición imágenes muy dinámicas y cambiantes, y no las imágenes estáticas de un estilo rígido y fijo para siempre.

Como demostramos hasta aquí, en los Andes también, como enfatizan Gell y Küchler en otros contextos geográficos, la tendencia entre estudiosos es la de abordar la vestimenta como un soporte visual y material centrado en asuntos identitarios. Pero se ha dejado el asunto allí. Desde esta perspectiva, es necesario ahora reconsiderar los nexos entre los diseños textiles relacionados y los recursos naturales de un lugar, no solamente como elementos comunicativos o elementos de un lenguaje documental, sino también como elementos enfrentados en el centro de una negociación constante entre grupos en pugna.

En varias ocasiones pudimos confirmar que los derechos a usar ciertos diseños y colores en la iconografía textil están igualmente ligados al derecho a las tierras y al cumplimiento de las

obligaciones vinculadas las tierras. Esta conjetura surgió cuando rompimos, sin querer, algunas reglas del juego. Por ejemplo, durante el curso del proyecto Infotambo-Challapata, en un taller práctico se enseñaba a las tejedoras de Qaqachaka la elaboración de cierto diseño asociado a la estancia de Livichuco. Como resultado, se presentó una situación difícil cuando las tejedoras de Livichuco reivindicaron este diseño como su propiedad y no del pueblo de Qaqachaka. De forma similar, las tejedoras de las asociaciones textiles de Qaqachaka expresaron su molestia cuando algunos proyectos del país vecino de Chile pagaron bien a mujeres de su región para elaborar diseños que luego se vendían como si fueran de Isluga.

Este hecho nos condujo a examinar más detenidamente las pautas del derecho a usar ciertos diseños y colores en los textiles, además del papel de la circulación de estos diseños en la sociedad, en momentos claves de la vida, y especialmente en la muerte. Llegamos a comprender que, en la actualidad, estos derechos a los diseños se encuentran íntimamente ligados al cumplimiento de parte de las personas que los usan respecto de las obligaciones sobre las tierras de la tasa, nombre del impuesto anual que se recaudaba en el *ayllu* en el pasado reciente. El pago de la tasa y los derechos y obligaciones asociados con ella, fue introducido con la Colonia. Pero estas obligaciones debieron estar previamente ligadas a asuntos tributarios ligados con los Estados andinos, y la memoria de estos asuntos regía en el *ayllu* hasta hace una generación (Arnold, Yapita y otros 2000: 170).

Es pertinente notar que los ritos asociados con el pago de la tasa también tienen que ver con la memoria social de las pugnas por las tierras entre invasores y autóctonos, y los patrones de distribución del botín en el período postbélico. En este contexto, llegamos a proponer en otros lugares que la naturaleza de la fuerza generadora del textil, como soporte material para la creación de objetos y personas, deriva de la idea de que el textil encarna el espíritu del enemigo. Sostenemos que el textil se percibe conceptualmente como un soporte material derivado de una cabeza trofeo tomada al enemigo, y paralelamente, que el trabajo de elaboración textil de la tejedora convierte ese espíritu ajeno en algo benigno del propio grupo; que pasa de enemigo a pariente.

Sostenemos además que, en el pasado lejano, a través de las actividades textiles, se pensaba que el textil adquiría la fuerza generadora de la cabeza trofeo foránea, que para la familia del cazador de cabezas se convertía en una fuerza vital propicia para la producción de bienes y guaguas (humanas, animales y vegetales) en el espacio productivo determinado por las tierras disponibles.

Consiguientemente, pensamos que el textil desempeña en los Andes el mismo papel como soporte de esta fuerza vital que las plantas sagradas en otras culturas (por ejemplo el areca o betel), y que, de manera similar, se asocia con los restos ancestrales del propio grupo. En el caso del betel, se asocia esta planta con los restos de los grandes jefes, y se llega a conformar el eje cosmológico de las prácticas rituales centradas en la manipulación de los huesos ancestrales de esos jefes[22]. Son además estas prácticas las que generan los polos de desarrollo económico en la circulación de bienes de estas culturas[23]. Sean árboles de café o frutos de buyo o areca (del betel), éstos llegan a ser los productos fundamentales para entender el marco más amplio de la exposición, la manipulación ritual, la distribución y el consumo. Los ritos del lugar describen a menudo cómo estos productos surgieron de los restos de un ancestro importante. Con frecuencia, estos mismos objetos también se identifican con la fuerza vital del productor[24].

En el contexto andino, Axel Nielsen llega a proponer algo parecido en relación a los restos del textil enterrados en sitios rituales claves en torno a la plaza central en determinados sitios arqueológicos de las sociedades circumpuneñas del período de los Desarrollos Regionales, equivalente al Intermedio Tardío (1250-1430 d.C.) (Nielsen 2006).

Encontramos ideas parecidas en relación a las esculturas llamadas *malangan* de las islas de Nueva Irlanda, examinadas por Küchler (1987). Asimismo, hemos comparado estas ideas análogas en los Andes con la noción del pueblo maorí de Nueva Zelanda del *hau*, como el espíritu regional del don (Arnold 2007a: 53 y siguientes). Entendemos que las esculturas *malangan* encarnan nociones similares relacionadas con el espíritu del difunto para quien se ha elaborado estas esculturas en los ritos funerarios. Los *malangan* se relacionan sobre todo con las sustancias corporales de la fuerza vital (*noman*) y el calor del fuego (*malang*), mientras que en los Andes se asocia el textil con las fuerzas de espíritu (*ispiritu*), aliento (*sami*) y suerte (*surti*), y se percibe que estas fuerzas tienen cierto acento femenino.

EL CAMINO DEL APRENDIZAJE PARA ARMAR EL CUERPO TEXTIL

Como en el caso de las esculturas *malangan*, los sistemas visuales y mnemónicos centrados en los tejidos andinos y sus diseños, desarrollados mediante las prácticas de aprendizaje en común en los patrones de educación local, conforman nexos fundamentales entre los procesos cognitivos y sociales dentro de las comunidades de práctica textil. Los patrones de transmisión de los diseños, la enseñanza de las estructuras y técnicas textiles, así como las técnicas de selección y conteo, contribuyen a la construcción social de una imaginería en común. Estos nexos generan a su vez las vías hacia la producción de interpretaciones compartidas. De esta manera, el textil como fuerza generadora desempeñaba en los flujos regionales su papel como articulador de identidades y subjetividades a través de lenguajes visuales en elaboración.

Hasta ahora existen en el camino del aprendizaje etapas fundamentales dentro del desarrollo de las habilidades manuales y corporales por un lado, y las habilidades conceptuales por otro, en el manejo de la aritmética, por ejemplo. Estas etapas se organizan en el sistema educativo de la comunidad según el sexo y la edad. Las maestras son inicialmente las madres y las tías de las niñas, o algún familiar que tenga un don especial para el textil. También se aprende por transmisión de conocimientos entre las coetáneas, mientras se comparte tareas de pastoreo, por ejemplo, para aprender cierta técnica o figura textil de moda en la comunidad (Arnold y Yapita 1998b: 89). En ambas situaciones se aprende al prestarse atención a los movimientos y manejos hechos a grandes rasgos y a un nivel más minucioso. En todo ello, se observa detalladamente los movimientos de las maestras para luego experimentar con los movimientos propios, adaptándose a ellas.

Una niña de tres a cinco años de edad comienza a hilar y, simultáneamente, a observar las maneras de contar los animales de rebaño en las actividades cotidianas del pastoreo. Entre los cinco y los ocho años de edad se inicia la primera etapa del aprendizaje, centrada en el manejo de los telares simples construidos con palitos, y en la elaboración de la pequeña prenda llamada trencilla que se usa como sujetador, con técnicas de urdimbre cruzada con una trama. Esta etapa se llama *tirinsa* en aymara, y *watu*, *jakima* o *t'ijraña* en quechua. Aunque todas las estructuras de esta etapa son simples, se aprende a manejar la selección y conteo de hilos de color en distintas combinaciones para producir los diseños de zigzag (*link'u*) y rombo (sea "ojo de paloma" u "ojo de liendre"), primero en sus variantes más simples (*ina*) y luego, agregando más conjuntos de colores, se pasa a las versiones complejas (*apsu*). Esta diferenciación entre simple (*ina*) y compleja (*apsu*) define la categorización de todas las demás estructuras y técnicas textiles que se va a aprender durante los próximos años. Es posible que en el pasado remoto se hubiera aprendido en esta misma etapa las técnicas asociadas de urdimbre transpuesta (por unidad o por cantidad), hoy en desuso.

Posteriormente, entre los ocho y los doce años de edad, se pasa a manejar el telar de cintura u horizontal, un poco más complejo, con las técnicas llanas de



un solo urdido de estructura (*ina sawu* en aymara). En esta etapa también se puede manejar las técnicas del tejido equilibrado o balanceado, incluyendo las sargas, y es probable que en el pasado lejano se aprendiera asimismo las técnicas desde listas.

Entre los doce y los quince años de edad, se pasa a la segunda etapa del aprendizaje, centrada en el manejo de telares cada vez más complejos en términos de la cantidad de palos y lizos, y en las prendas menores como fajas. Por tanto, esta etapa se conoce en aymara con el nombre de *wak'a*, o sea "faja", y *chumpi* en quechua. En esta etapa se aborda el aprendizaje del conjunto de técnicas de peinecillo que se aplican a la estructura, en la gama de colores en fila (*patapata*) y de colores intercalados en un patrón ajedrezado (*k'uthu*). Se aprende también a diferenciar entre la gama de técnicas con conteo por par y por impar, ya sea en las técnicas simples de peinecillo con conteos por par (*paris k'uthu*) e impar (*ch'ulla k'uthu*) como en las técnicas de peinecillo con figuras (*paris k'uthu palla* o *ch'ulla k'uthu palla*). En el pasado lejano, otras técnicas equivalentes en esta etapa habrían sido las manipulaciones de urdimbre, en urdimbre discontinua y urdimbre y trama discontinuas, y en el conjunto de técnicas con urdimbre pareada.



Entre los quince y los diecinueve años de edad se pasa al tercer tramo del aprendizaje, que es el más complejo. En esta etapa se aprende las técnicas de escogido (*palla* o *pallay*), ya con varias complejidades de estructura, manejando urdidos simples a dos, y pasando a urdidos complejos de tres a ocho capas de textil. Por tanto, es necesario manejar ya los telares más complejos que cuentan con varios conjuntos de lizos, y el respaldo de una serie de instrumentos textiles de separadores de capas y seleccionadores de hilos y colores (con las *wich'uñas* y *jaynus* de distintas finuras). El aprendizaje en esta etapa se concentra en la elaboración del ahuayo, que es la prenda más compleja del repertorio, por lo que esta etapa se conoce con el término de *awayu* en aymara, y *llijlla awana* en quechua. En la primera parte de esta fase, se aprende a manejar las técnicas de escogido por urdimbre pareada (*liyi palla*), en las regiones donde se las practica, conjuntamente con la gama de conteos por unidad básica, 1|1, por unidad derivada 2|1, por par, 2|2, y por tres, 3|3. Se aprende también a identificar visualmente estos conteos en patrones mayores.

Se suele dejar el conteo por cuatro, 4|4, para la segunda parte de esta etapa, desde los 19 a los 25 años de edad, cuando la joven emprende asimismo el aprendizaje de la técnica más difícil de manipulación del color en capas (*tika* en aymara y quechua), con la misma gama de conteos. Finalmente, en la tercera parte de esta etapa, a partir de los 25 años de edad, toca aprender las técnicas más complejas de todas: las del reescogido por unidad (*ajllita* en aymara y *aqllisqa* en quechua) y por cantidad (*ajllira* en aymara y *aqllira* en quechua), además de las técnicas de manipulación de colores claros y oscuros (*qhusi* en ambas lenguas), y de doble tela, tanto en su forma simple (*ina*) como en la compleja (*apsu*).

El reto siempre consiste en alcanzar la mayor complejidad posible, que despierta la admiración de los observadores: "*Apsurakisä!*" ("¡Qué compleja es!"), comentan. No todas las jóvenes llegan a dominar la complejidad, quedando con un repertorio de técnicas más limitadas y más sencillas, o sólo conteos de par o impar. Esta habilidad de manejar la complejidad a todos los niveles, en las operaciones manuales y corporales y en los cálculos aritméticos del conteo, constituye en los Andes un criterio de medida de la inteligencia.

En el pasado, se consideraba que la edad de 30 años era la ideal para el matrimonio en una mujer, ya que ella podía dominar toda la gama de técnicas y estructuras textiles de su región. Recuérdese que ésta es la edad del matrimonio para la pareja ideal de tejedora y guerrero según los grupos de edad incaicos que se organizan en "calles", y que ilustran Guamán Poma de Ayala en sus dibujos de los inicios del siglo XVII (*ca.* 1615: f. 194, f. 215). Se considera que esta habilidad ayudaba a la mujer a ordenar, planificar y sistematizar todos los elementos de su hogar conyugal,

incluyendo la esfera de la producción agropastoril y la crianza de sus hijos. Hoy en día, las jóvenes tienden a buscar pareja a una edad más temprana, pero las ancianas, resignadas a concentrarse únicamente en el hilado, comentan que las jóvenes ya no manejan la complejidad en sus quehaceres cotidianos de la misma manera que ellas en el pasado.

Aun así, se reconoce que las jóvenes adolescentes son las más creativas e inspiradas para desarrollar nuevas técnicas y estructuras textiles, y que llevan esta inspiración en la cabeza y en el corazón. En la vida social del lugar se suscita entre ellas cierto grado de competencia en estas habilidades técnicas y en el manejo de la tecnología del telar y los instrumentos de respaldo, competitividad orientada a alcanzar mayores logros en el nivel personal y en el nivel comunitario. Los mayores logros que se acumulan en el nivel personal incentivan su desarrollo creativo individual, a la vez que le dan cierta ventaja en la pugna por conseguir un buen esposo. Por otra parte, los logros grupales le valen el reconocimiento de sus habilidades técnicas en la comunidad en su integridad. Este sentido de competencia orientado a identificar y luego resaltar la habilidad técnica-tecnológica de una mujer determinada en la comunidad sirve también como el motor que fomenta la dinámica competitiva intergeneracional en la creación de nuevas técnicas, cada vez más complejas, y con éstas, el establecimiento de nuevos diseños en las composiciones textiles.

El vínculo estrecho entre el desarrollo de estas habilidades en el manejo técnico y tecnológico de la complejidad textil y el ingreso de la mujer en su edad fértil sugiere que, en las sociedades andinas, la mayor texturación del textil a través de la aplicación de estructuras y técnicas complejas está ligada con un mayor énfasis en la expresión táctil y visual de la femineidad. La aplicación por la tejedora de estructuras de tres capas o más proporciona un textil mucho más valorado en la sociedad regional que un textil con estructuras simples. Este tipo de textil tendrá mayores posibilidades del uso de texturas tridimensionales, más colores, y más contrastes de color; en fin, será más elegante y más bello. Adicionalmente, un textil de este tipo confiere mayor estatus social a quien lo use, y mayor categoría para la tejedora como productora de la pieza. De esta manera, las técnicas textiles, así como sus estructuras, adquieren valor en la sociedad según su complejidad, tridimensionalidad y la riqueza de sus combinaciones de color. Asimismo, las operaciones aritméticas y el manejo de números en la aplicación de las técnicas textiles se vinculan no solamente con la vida social de los números, sino más específicamente con ideas sobre la reproducción en manos de las mujeres.

En el pasado reciente, para inspirarse constantemente en las nuevas técnicas regionales, una joven, a menudo acompañada por su madre, recorría las comunidades y *ayllus* vecinos durante el ciclo de las fiestas regionales para observar los nuevos diseños de moda, tanto en Santa Bárbara de K'ultha, San Luis de Sacaca, San Francisco de Quillacas como en otras fiestas patronales. En estos eventos, las jóvenes de cada región mostraban en los bailes en la plaza central sus nuevos diseños. Por su parte, las jóvenes que visitaban estas fiestas llevaban sus bolsas de instrumentos pequeños, llamadas *tapichu*, con la intención de replicar las técnicas y diseños de forma esquemática durante la fiesta en las pequeñas maquetas llamadas *waraña*, para luego llevarlas a casa y practicarlas allí antes de lanzarlas públicamente en las nuevas prendas que elaboraban en sus propias comunidades, a menudo para el próximo carnaval. Asimismo, los varones, en su camino de retorno después de prestar su servicio militar, compraban en esas fiestas patronales textiles o maquetas con los nuevos diseños que luego pasaban a sus hermanas para que estas las elaboren. Antes se hablaba de "robar" estos diseños, de forma algo furtiva, pero en la actualidad se habla más abiertamente de adaptarlas "a su propia manera". Entonces, la dinámica en los estilos textiles siempre combinaba en sus creaciones elementos tanto endógenos como exógenos, para inspirar un nuevo ciclo de moda.

En las décadas recientes se ha interrumpido esta práctica anterior de recorrer los pueblos durante las fiestas patronales, de manera que la circulación de nuevos diseños se da ahora más a escala local que regional.

Desde esta perspectiva, el textil constituye un soporte material para articular subjetividades propias e identidades ajenas en nuevas combinaciones. Centrado en lo propio, el textil sirve como un soporte material para la memoria social y las esencias propias del grupo local. En este contexto específico, el textil sirve como un instrumento de documentación de la historia y de la vivencia del grupo, de las pertenencias del grupo social (en términos de tierras y recursos naturales), de las actividades laborales que sostienen su producción, y las nuevas oportunidades a su disposición, sea en educación o en viajes. El textil también sostiene las vías jurídicas para garantizar estos derechos a través del tiempo, en su función de títulos de propiedad sobre tierras y territorios.

No obstante, para sostener y expandir estos valores a través del espacio y el tiempo, la inspiración en el textil debe nutrirse no sólo de las fuerzas intraculturales que surgen desde adentro, sino también de las fuerzas interculturales externas. Por esta razón, la composición textil documenta asimismo la expansión de los derechos del grupo, en el cartografiado textil de las relaciones regionales de producción e intercambio, en la apropiación de nuevos diseños foráneos, tanto del ciclo de fiestas regionales como del ingreso de una esposa de otro lugar, y en ocasiones la apropiación de conquistas territoriales. Argüimos que la noción de "estilo" es precisamente eso: un destilado temporal de elementos endógenos y exógenos de forma cambiante, dependiendo de la configuración de las relaciones de las redes sociales en un momento determinado (cf. Schapiro 1953, Boas 1955). Consiguientemente, la necesidad de preparar a las jóvenes en el manejo del repertorio de técnicas y diseños familiares, de linaje y del *ayllu*, y a través de su participación en el ciclo regional de fiestas, en la historia regional de alianzas generadas por las confederaciones políticas mayores, y las composiciones textiles que expresaban esta pertenencia a unidades políticas más amplias.

En este contexto político mayor, es necesario examinar también los caminos trazados por objetos como el textil, en su vida social como sujetos. Se nos ocurre que los caminos de aprendizaje del textil, llamados *thakhi* en los Andes, pueden compararse con los caminos de las conchas de valor en los conocidos circuitos llamados *kula* entre las islas de Melanesia en el océano Pacífico[25]. De ser así, entonces los caminos llamados *thakhi* que conocemos hoy son los restos fragmentados de esos circuitos más amplios de bienes y personas en el pasado.

En suma, estas pautas hacia un enfoque alternativo sobre las redes sociales y sus nexos con las redes de interrelaciones conformadas por los textiles nos abren varias áreas de estudio. En su conjunto, todos estos estudios abordan la cuestión de la "vida social de las cosas". Examinan además la articulación entre las cosas y los seres vivos en la construcción social de estas redes. Nos sugieren pautas sobre las formas de generación de estas redes desde sus centros de creación. También dirigen nuestra atención hacia las formas de expansión de estas redes, y la naturaleza de las fuerzas creativas y regeneradoras que impulsan la expansión de las mismas (o su desintegración y colapso) en distintos momentos. Nos informan sobre los patrones de intercambio, transmisión y reproducción social dentro de estas redes y entre ellas, lo que permite su enriquecimiento a través del tiempo. Nos brindan pautas para identificar los momentos clave en que se establecen y reconstituyen estas redes. Y, finalmente, nos presentan la posibilidad de que los objetos y los seres vivos formen parte de un continuo creativo compartido, unidos por los caminos llamados *thakhi*, y no de los polos opuestos de una dicotomía.

CUMPLIR CON LOS DEBERES EN QUE SE TEJEN LAS REDES SOCIALES

Según estos planteamientos preliminares, llegamos a apreciar que el textil en sí es

un cartografiado no sólo de los territorios y sus recursos naturales, como planteamos en otros capítulos, sino también de los patrones culturales a través de los cuales se crean y se desintegran las redes de relaciones sociales, que incluyen los intercambios del textil como sujeto.

Estas redes de relaciones sociales quedan establecidas en los ciclos mayores de construcción social de los elementos del textil, y de sus patrones de intercambio material en la sociedad durante los ciclos vitales de los participantes. Estas redes se refuerzan en momentos determinados mediante una serie de relaciones formales (de parentesco, de compadrazgo, etc.) establecidas durante estos procesos. Como consecuencia, se tiene en paralelo ciclos productivos mayores de la construcción de redes de relaciones sociales y de la construcción técnica de textiles, compuesta por una red de elementos materiales aportados por distintos actores en distintas coyunturas y formas de transacción.

El resultado es el textil "divisible" (a la par con la persona "divisible" de Strathern, del cual nos hablaba Gell en su estudio de un objeto de arte), que pertenece a —y está compuesto por— aspectos de todos los actores sociales que han intervenido de una manera u otra en su construcción. Este textil "divisible" forma parte las redes mayores de comunidades de la práctica textil, en sentido de practicantes con ideas compartidas que van más allá de las fronteras étnicas e identitarias establecidas. También forma parte de un patrón mayor de desarrollos de estilo o iconografía textil, generado por estas redes de comunidades de la práctica textil.

Para ilustrar los nexos entre el ciclo vital humano y el ciclo vital del textil, es necesario ahora rastrear el contenido de los diversos ritos, a lo largo de la historia andina, desde el nacimiento y el inicio del ser humano en estas redes de intercambio y la muerte del individuo como el momento en que se conmemora, consolida y reinicia estos lazos humanos y materiales.

Resaltemos en estas descripciones varias evidencias del pensamiento andino acerca de la persona en relación con el textil. Esta relación es más obvia en los dos extremos del ciclo vital: el nacimiento y la muerte. Ya mencionamos las ideas que perciben la construcción de la persona en el textil. Esto ocurre en el nivel del individuo, cuando se postula que la generación de la vida de un feto se da merced a la combinación de la sangre materna y el semen del varón, lo que se transforma en un hilo de sangre que gradualmente adquiere forma humana durante la gestación.

En la boda se celebra el baile ritual del *liryu k'ana* ("trenzado del lirio") con textiles que presentan patrones trenzados del movimiento, a través de los cuales se trenzan las dos familias, simbolizando el trenzado de la vida de la pareja, para que ésta engendre el feto de la familia futura a partir de este hilo de vida:

Liryu k'anach k'anxañani.
Haremos trenzas iguales que lirios.



En el otro extremo, los ritos funerarios expresan la incipiente desintegración de la persona nuevamente en los componentes básicos del cuerpo que se deja atrás, como la ropa usada, y las almas que permanecen tras la muerte material. Hemos propuesto en otros lugares que el ciclo reiterativo de tres años que se constata en varios contextos, está ligado precisamente con la duración del proceso de fragmentación y desintegración de la carne del cuerpo del individuo, dejando nada más que los huesos, lo que se suele equiparar con la desintegración de la ropa-cuerpo externa.

En la región limítrofe entre los *ayllus* de Oruro y del Norte de Potosí, esta comparación entre una envoltura de ropa y la vida misma se relaciona con las actividades y movimientos de los espíritus llamados *jira mayku* (los *mallkus* que giran). Se cree que estos espíritus generativos llegan al *ayllu* cada año con el inicio de la estación lluviosa, vestidos con ropa nueva, para transferir su energía a las plantas en crecimiento. Al final de esa estación, los mismos espíritus girantes son expulsados del *ayllu*, ya con su ropa andrajosa (*thanthaliwa*). Entonces, estos espíritus del crecimiento vegetal revisten

a las plantas al sacrificar su propia ropa, o al transformar su ropa en la envoltura vegetal nueva.

Sostenemos que este mismo ciclo de vida y muerte subyace a la idea histórica de que la cabeza-trofeo capturada por el cazador de cabezas transfiere su energía durante un lapso correspondiente de tres años de bienestar, suerte y producción para el hogar del cazador. Es decir, mientras tenga carne, la cabeza-trofeo conserva la capacidad de transferir su energía benéfica a la familia del cazador y su entorno.

EL RITO DEL NACIMIENTO



Pasemos ahora a analizar más detenidamente cada una de las fases de este ciclo de vida y muerte. Varios estudios sobre la infancia y la niñez en los Andes señalan los estrechos vínculos entre la gestación de la guagua y ciertas ideas sobre el textil, expresados en una serie de preceptos para evitar problemas durante el embarazo y el parto (Arnold y Yapita 1996: 337). En estos consejos, se establece una analogía entre las actividades textiles y la condición de la mujer embarazada.

Para comenzar, la gestación de la guagua en sí se considera como un proceso de "hilar la vida". Consiguientemente, la embarazada debe observar una serie de limitaciones que le prohiben hilar o torcer hilo, ovillar o tejer, puesto que estas actividades pueden resultar en alguna forma de daño para la guagua. Si hila demasiado caito en una rueca, se dice que se va a "deshilar" la guagua, que su cabeza va a ser demasiado grande, dificultando el parto, o que el cordón umbilical se envolverá alrededor del feto. Si tuerce hilo, es posible que el cordón umbilical de la guagua se tuerza o se enrede. Si la gestante ovilla, se arriesga a que su guagua se enrosque con el cordón, sobre todo en el cuello, lo que provocará otros problemas en el parto. Pero la embarazada debe evitar ante todo realizar actividades de tejido durante la gestación, ya que de lo contrario se va a "tejer" el cuerpo de la mujer, impidiendo el alumbramiento de la guagua.

En cambio, el esposo sí puede realizar actividades de tejido, porque él además tiene la obligación de confeccionar ropa para la guagua. Por ejemplo, el hombre debe elaborar la faja de la guagua, la honda para amarrarla, e incluso los pañales para envolverla.

No obstante, a la mujer embarazada se le permite realizar ciertos acabados del textil, principalmente los acabados del cosido en la terminación de los bordes textiles, como por ejemplo los diversos anillados, incluyendo el anillado cruzado. Se le permite también practicar los acabados del tejido, por ejemplo, los bordes tubulares llamados *sawukipa*. Como justificación de estos casos excepcionales, se dice que es "para que la guagua salga bien acabada" ("*p'itakipañ luri*"). Entonces, es costumbre que la embarazada se ocupe de estos acabados durante la gestación de su guagua.

Para el parto propiamente dicho, se practica distintos ritos en diferentes lugares. En las áreas rurales de Qaqachaka, a la primera guagua que nace en una familia (*pirmir wawa*) se entrega todas las ropas de la primera guagua que nació para la abuela, es decir las prendas de los papás de la guagua, sea de su padre o madre. Estas prendas se entregan como dones a la hija mayor de la familia, o en ausencia de una hija, a la primera nuera (o yerna) que entra en la casa, especialmente los pañales y el ahuayo para envolver a la guagua. Cuando es la primera nuera quien tiene la guagua, los dones pueden provenir de dos fuentes: de su propia madre o de su suegra; ocurre lo mismo en el caso de la hija mayor. Esto vale solamente para la primera guagua del matrimonio. Las abuelas materna y paterna ayudan a la nuera a elaborar prendas nuevas para las siguientes guaguas.

Si el recién nacido era un varón, se lo envolvía con una honda elaborada por el padre "para que sea un buen guerrero". Antiguamente, primero se lo lavaba y luego se lo envolvía con una honda e inclusive se le hacía agarrar una piedra dura y redonda (*muruq'qala* o berenguela) "para lanzar con la honda". Luego los padres conservaban esta piedra hasta que la guagua se convirtiera en joven, a sus 15 años, y sólo entonces le entregaban la honda y la piedra, para que sea un buen pastor-guerrero y para impedir que otras

piedras lo alcancen en la cabeza o en el cuerpo. En este sentido, se considera la piedra donada como una especie de protección o *ajayu* para la persona; para que el mismo joven "se vuelve piedra" durante el combate.

En cambio, a las niñas se las hace agarrar piedras o huesos de color blanco en forma de *sawu tawaqu*, es decir "la joven tejedora", que son una especie de amuleto que funge como el espíritu del textil, "para que sea buena tejedora" y "para que tenga buena mano". Asimismo, se la envuelve con la faja o la honda, y los padres guardan estas prendas hasta que la guagua llegue a la juventud. Cuando cumple los 15 años, le devuelven estas prendas, con la piedra *sawu tawaqu*, "para que sea buena tejedora" y además una buena pastora. La honda puede ser elaborada por el abuelo materno o por el padre de la niña. Pero a menudo son los suegros de la pareja quienes toman a su cargo la entrega de estos dones a la guagua: el suegro entrega la piedra y la suegra entrega el *sawu tawaqu*.

EL RITO DE NOMBRAR A LA GUAGUA Y EL PRIMER CORTE DE CABELLO: LA *RUTUCHA*

Después de destetar a la guagua, desde hace mucho es costumbre cortarle el cabello, en un rito estrechamente vinculado con la nominación o bautizo de la misma. La historia de este rito, llamado *rutucha*, es compleja. El término *rutucha* es quechua, y la gente del Altiplano de Qaqachaka suele relacionar este rito con las prácticas de los valles quechuahablantes, pues considera que la práctica de este rito ha llegado en épocas relativamente reciente a las tierras altas, donde siglos atrás se tenía otras costumbres. Adicionalmente, muchos comentarios relacionan este rito de la *rutucha* con la influencia incaica en la región.

Basándose en lecturas de Polo, Garcilaso y otros cronistas de la Colonia temprana, John Murra menciona que, durante el incanato, poco después de destetar a un niño, éste recibía un nuevo nombre en una celebración a la cual se invitaba a muchos parientes, tanto lineales como políticos. Un "tío" actuaba como patrocinador (y más tarde adoptaba este mismo papel el padrino) que cortaba el primer mechón del cabello del niño. Luego le seguían los otros parientes, y se esperaba regalos de todos aquellos que cortaban el cabello. Polo menciona dones de plata, textiles, fibra, algodón y "otras cosas", en tanto que Garcilaso menciona que algunos traían ropa, mientras que otros regalaban armas[26]. Aquí es pertinente señalar la relación entre el hecho de recibir un nuevo nombre, el corte del cabello (que actualmente se conoce como *rutucha*), junto con los presentes de textiles y armas.



Las mujeres de Qaqachaka comentan que, a su modo de ver, el rito de la *rutucha* se asociaba con los valles porque allí es necesario cortar el cabello "para que [la guagua] tenga un cabello abundante después". Quizá por ello, el término equivalente para este rito en el aymara de la región lacustre es *ñik'ut muruy*, "corte de cabello" (que se llama *lakut yawiraña* en la región de Qaqachaka). Además, se asocia este rito con las familias pobres, puesto que el rito se acompañaba por una fiesta anunciada con anticipación a la que se invitaba a toda la comunidad. Cada invitado llegaba con un plato de comida (maíz, arvejas, mote, cereales de un tipo u otro) que era muy bienvenido por estas familias, para evitar la anemia y el bocio. Los familiares más cercanos traían además dones de ropa. Así, este rito ayudaba a las familias a crear redes de contactos de compadrazgo que las beneficiaban posteriormente durante la vida de la guagua. Las familias ricas de los valles no suelen cortar el cabello, porque no tienen la misma necesidad de propiciar estas redes de ayuda mutua.

En las regiones llameras de las tierras altas, el rito es algo distinto. Doña Lidia Espejo, cuyo esposo es originario del *ayllu* K'ultha, nos contaba cómo el rito del corte de cabello en esta zona reviste un carácter más familiar. No hay fecha precisa para el rito, y la familia puede escoger cualquier momento considerado apropiado. Doña Lidia ha cumplido ya dos ritos de *rutucha* para sus hijas, y en ninguno de ellos hubo padrinos ni invitados; en cambio, el mismo padre de las hijas cortó el cabello.

Conviene resaltar que los que cortan el cabello en este rito, es decir los padres y en otros casos los suegros, entregan a las hijas dones llamados *lakacha*: "su parte". En esencia se regala a la hija en esta ocasión una llama hembra (o en su defecto una alpaca u oveja), con la esperanza de que ésta "va a abundarse" (se reproduzca) hasta que crezca la hija. Este proceso de acumulación gradual de la herencia personal, especialmente en el caso de las hijas, se llama "banco chico o ahorro de *lakacha* de animales". Es igual que un capital de arranque para toda la vida.

Luego, al casarse, las cabezas de ganado acumuladas durante una década a partir de las crías de esta hembra constituyen la dote que acompaña el matrimonio de la hija, llamado *tuti* ("dote"). En efecto, en las tierras altas, este don de ganado —una especie de inversión personal del niño o la niña— se considera mucho más importante que el rito de la *rutucha* en sí. Además, es el motor para generar el interés y motivación de la guagua en las actividades cotidianas del pastoreo, en que es costumbre que la guagua ayude a su madre desde los ocho o nueve años en los quehaceres de cuidar los rebaños familiares. Estos dones de herencia incentivan a la niña para permanecer en el lugar durante toda la vida. Ya no va a querer emigrar a la ciudad o a otros lados, prefiriendo generar más riqueza en el nivel local sobre la base de su patrimonio personal.

Primero se da el regalo de animales de la *lakacha*. Después, en la ceremonia del marcado de los animales, llamada *k'illpha*, que tiene lugar en Carnavales del año venidero, al cortar las orejas de los animales que ha heredado, la niña debe tomar la sangre del animal, y marcarla además en líneas horizontales pintadas en su cara. Se considera que el hilo de sangre de la niña debe unirse con el hilo de sangre del animal, y que la sangre tiene que ir "a la piel de la niña", porque se marca allí su propio linaje de animales. La sangre es considerada la "suerte" de la niña que debe acompañarla durante toda la vida. Esta codificación en sangre indica que el animal ha sido marcado con la señal de esta niña, y la niña debe aprender la codificación de esta marca.

Esta inversión personal iniciada con el corte del cabello y la *lakacha* pasa posteriormente a las propias manos de la hija cuando ella recibe formalmente su dote en los próximos Carnavales, y desde entonces constituye la base de la inversión de la próxima generación de dones de *lakacha* en los animales de rebaño, cuando ella forma su propia familia. Este proceso se va repitiendo invariablemente de generación en generación. De esta manera se va ligando las redes humanas, en el caso de las mujeres, con las redes de herencia de los animales, contra el trasfondo de los derechos a las tierras del *ayllu*, sobre todo en su condición de pastizales. En caso de tener hijos varones, se genera redes parecidas pero de dones de textiles de parte de la madre a su hijo, y de dones de tierras esta vez en su condición de campos agrícolas además de pastizales. Por eso los derechos a las tierras son primordiales, pues los derechos a los animales de rebaño y los textiles se generan a partir de aquellos.

Tanto doña Lidia como Elvira Espejo comentaban que estas costumbres de antes incentivaban a la gente a continuar con las prácticas del pastoreo, y no emigrar a la ciudad, como se ha hecho en las últimas décadas. Les daban las obligaciones para quedarse. Ambas mujeres comentaron que en caso de no recibir esta herencia, "ya no tienes nada y tienes que buscar tu fortuna en la ciudad". Ya no se practica en las comunidades de la región ni la *rutucha*, ni la *lakacha*, ni la dote, y la educación estatal impartida en las comunidades da más importancia a otro sistema de valores. Debido a ello, los nexos entre estas redes intergeneracionales y entre las especies humana y animal se han roto. Además, en el fondo de estas redes subyace toda la cadena de la producción textil, por lo que romper estas redes supone romper la cadena del textil para siempre.

EL RITO DE ADQUIRIR LA IDENTIDAD INDIVIDUAL: *CHULULU*

Hemos examinado detenidamente en otro lugar el rito de "hacer correr el *chululu*", *chululltaniyaña* en aymara (Arnold y Espejo 2007: 110-116). El *chululu* se

refiere a la guagua en torno a la cual ese rito se centra en la entrega de los colores de su linaje. Mencionamos las similitudes entre este rito y el rito aymara histórico del *sukullu* que describe Bertonio en su *Vocabulario de la lengua aymara*, y que comenta Thérèse Bouysse-Cassagne en el libro *La identidad aymara* (1987: 232 y sig.). Estos ritos en su conjunto tratan también de la "adquisición de identidad individual", pero a través de la inserción del individuo a temprana edad en redes sociales más amplias.

El rito supone una especie de rebautismo social de la guagua por los parientes cruzados del lado paterno o materno, preferiblemente por la tía del lado paterno llamada *ipala*, o en su ausencia por el tío del lado materno, llamado *larita*. En el rito se considera a estos parientes en particular como una especie de "padrinos". Este rito se celebra cuando la guagua tiene un año o más. Se asocia la intervención de los varones principalmente con la generación de más guaguas en sentido de los productos alimenticios (que ellos llevan en bultos en la ceremonia) y las mujeres más con la generación y desarrollo de las guaguas humanas.

A menudo la madre de la guagua ruega a la tía en la víspera del bautizo de su hija, presentándose con una merienda en un lugar de pastoreo, con las siguientes palabras:

> *Ch'akhañchañpataki,*
> *suma phurtunaniñpataki,*
> *suma amparaniñataki,*
> *niñutaki, niñataki…*
> Para que tenga buenos huesos,
> para que tenga buena fortuna y
> para que tenga buenas manos,
> para el niño o la niña...

Se considera que la relación establecida en esta ceremonia entre la tía y la guagua dura toda la vida, y que la guagua siempre tiene que regresar a la casa de esta tía.

El rito empieza en la mañana del día del Espíritu (o Pentecostés, en plena primavera, cuando se está escogiendo los mejores productos agrícolas del año). Se considera a la guagua como un producto más en el año, y "tal como se bautiza a los productos, asimismo se bautiza a la guagua". Se relaciona ambos productos con la presencia del *Ispiritu*, y se los decora de forma parecida. Se decora los productos alimenticios con vellón crudo de color natural (preferentemente de alpaca), y se decora a las guaguas humanas con fibra ya hilada, igualmente de color natural.

En la parte de la ceremonia que se llama "hacer el *chimpu* de la guagua" **(figura 9-4)**, las tías tienen que llevar consigo pedazos de caito de alpaca de los doce colores del arco iris para marcar a la guagua, Se dice que, en los colores naturales de la fibra (blanco, negro y café), se resumen todos los colores del arco iris. Se piensa que cada color "tiene *ispiritu*" y que además "tiene aliento" (*sami*). Se asocia cada color en la señal llamada *chimpu* con cierto lugar de origen en los cerros, donde moran las rocas llamadas *samiri,* que soplan estos colores, "para dar fuerza". Se piensa que la fuerza de estos colores entra en la guagua "como personajes". Debido a ello, los caitos deben ser colocados en bloques de distintos colores sin mezclarse, "a modo de los tocapus incaicos".



Fig. 9-4. La herencia de los colores individuales del linaje en el rito del *chululu.*

Fuente: Foto por Elvira Espejo, de la Colección ILCA.

Se piensa que estas gamas de color corresponden a las facetas de la vida del niño, y se las asocia con los colores de su linaje, los derechos al uso de los cuales en las actividades textiles durante toda la vida se asume en el rito. Es posible que la entrega de estos caitos de color también tuviera que ver con el estatus social de la persona. El linaje del lado paterno se asocia con los derechos políticos y el uso del color azul. En cambio, el linaje del lado materno se asocia con los derechos rituales y el uso del color rojo.

Se dice que en el rito del *chululu*, algunas personas de menor categoría social solamente podían usar tres o cuatro colores. En cambio, otras personas de mayor estatus podían usar entre seis y doce colores, usando inclusive una mezcla de colores crudos y los colores tintoreados de mayor estatus, sobre todo el azul, el rojo y el amarillo. Aun así, los colores crudos eran más numerosos, y los tintoreados menos abundantes. En este sentido, la ceremonia del *chululu* era como un rito de bautismo "en los derechos al color".

Se coloca los pedazos de caito en la ropa en los hombros de la guagua, desde el hombro al cuello, y luego en la punta del gorro tejido (llamado *ch'ulu* en el caso del varón o bibolita en el caso de una chica). Al colocar estos pedazos de caito, se pronuncia las mismas palabras: "es para que tenga sus huesos", ya sea en el caso de un varón o en el de una chica.

Según la memoria social, este rito se remonta a tiempos incaicos, aunque en el pasado se adornaba a la guagua de forma distinta, en una fila de *chimpus* en el pecho, como flecos, lo que confirma Bertonio en su descripción de este rito:

> Añadian a todo esto el vestir a los niños una camiseta negra, que tenía entretejidos tres hilos colorados, uno en el medio, y dos a los lados, de alto abaxo, y por delante, y detrás. Lo mismo hazian con las niñas de aquel año, solamente se diferenciavan en el nombre porque se llamavan *Huampaña*; y en los hilos colorados que eran muchos, y eran entretexidos no de alto abaxo, sino alderredor; y cayan en medio de su urquecillo o *sayta*, un poco mas abaxo de donde se faxan las mugeres grandes; aunque las niñas de aquella edad no usan de faxa o *huaka* que llaman (Bouysse-Cassagne 1987: 233, sobre la base de Bertonio 1984 [1612]: 323).

Durante el rito, las guaguas tienen que dar tres vueltas por la plaza, corriendo. Después de cada vuelta observan un breve descanso en el sitio ritual llamado *Llankipach iskina*: "la esquina de los Llanquepachas", caciques históricos del lugar. Durante el descanso, los adultos ofrendan brindis (*ch'allas*) a los productos del *ayllu*, de abajo y luego de arriba del lugar, "para trenzar las distintas partes del *ayllu*".

De alguna manera, la plaza concentra en sí las diferentes partes del *ayllu*, sirviendo además como un telar simbólico gigantesco, a través del cual se crea y se recrea estas identidades en conjunto durante las actividades rituales de cada año. El hecho de que las guaguas adornadas con hilos, junto con las tías den tres vueltas a la plaza, llama nuestra atención a la relación entre este acto ritual y el acto de urdir un telar grupal. Se asocia las tres vueltas también con el ciclo de vida de la guagua, desde su niñez, hasta su juventud y su vejez, declarando que el hecho de marcar a la guagua con los *chimpus* la libraría de enfermedades durante su vida. De esta manera, se inicia el nexo ritual entre la vida de la persona, los caitos de color y la actividad del tejer.

Después de cumplir esta parte del rito, en el pasado reciente se pasaba al momento de "poner el nombre" a la guagua, ceremonia conocida como *sut axyataña* en aymara. Actualmente, se realiza solamente un intercambio de dones entre la tía y la guagua.

Se reconoce este acto ritual no sólo en la esfera familiar sino también en la esfera oficial, mediante la presencia de las autoridades del *ayllu* durante todas las actividades del rito, sea en la plaza observando la corrida, en la "esquina de las Llanquepachas" para oficializar los

brindis, y especialmente con el empleo continuo del instrumento musical llamado *pululu*, asociado con las autoridades del lugar llamadas *jilanqu*, durante la corrida por la plaza. De esta forma, se logra el reconocimiento social y oficial de la relación establecida entre los padrinos y la guagua, y su importancia durante toda la vida de ambas partes, lo que se refuerza en distintos momentos posteriores a través de los elementos del textil.

EL RITO DE ENTREGAR LOS DONES DE ANIMALES COMO DOTE: *TUTI*

En la ceremonia de marcado de los animales, llamada *k'illpha*, también se acostumbra entregar una parte de la dote (*tuti*), esta vez en forma de animales, a las hijos de la familia. Hemos descrito ya este rito de paso en la sección anterior sobre la *rutucha*, así como en otros lugares (Arnold y Yapita 1997, 1998a Cap. 3, Arnold 2004), de modo que aquí nos centraremos sólo en algunos puntos pertinentes al contexto de la construcción de redes sociales en torno a las actividades textiles.

Primero, se trata de otro momento en el ciclo de la entrega de dones de animales de rebaño, que constituye la dote como herencia de la mujer, y el capital de arranque para la conformación de su propio rebaño como medio de producción, y como fuente del vellón (sobre todo del linaje de hembras) que ella usará para elaborar los textiles de su adolescencia y de su vida adulta.

Segundo, con la acción ritual de horadar las orejas de las hembras del rebaño familiar (a menudo dirigida por la mujer de la casa), la marca o señal personal que se corta identifica el linaje en línea femenina de los animales, así como también el de la joven adolescente en la identidad de su rebaño incipiente **(figura 9-5)**. Se trata, en suma, de un rito de paso animal (cuando alcanza su madurez sexual e inicia su período fértil) en paralelo con un rito de paso humano (señalado por la recepción de la herencia de los animales como bienes). Se marca al animal con las señales de las orejas, en tanto que quienes reciben la herencia se marcan en la cara una señal con la sangre



Fig. 9-5. La mujer de la familia dirige cómo se debe marcar las orejas de los animales.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold, de la Colección ILCA.

que el animal ha derramado al marcarlo, en la parte del rito llamada *lakacha*. La señal del animal le confiere un nuevo estatus dentro del dominio social humano en tanto que la señal de la joven (o el joven) le confiere el nuevo estatus dentro de las redes sociales mayores en que participará con los productos de esos animales (fibra, carne, textil). Estos vínculos compartidos que subyacen a la conformación de redes económicas potenciales entre animales y humanos se celebran en un contexto ceremonial que alude, particularmente en los cantos de la tradición oral dirigidos a los animales, a ciertos lugares en el territorio del *ayllu* considerados sagrados como fuentes míticas de los animales, además de fuentes de aguas cruciales para alimentar los pastizales de la zona (Arnold y Yapita 1998, cf. Tomoeda 1985, Mamani 1996).



Para reforzar el sentido de pertenencia al linaje familiar, los colores de los "aretes" de fibra que se cuelgan de las orejas de las hembras después de marcarlas en la ceremonia del marcado, normalmente llevadas a la ceremonia por las tías del lado paterno (las *ipalas*), se hacen precisamente con caitos de los colores del linaje familiar, los mismos colores que aparecen en las listas de los textiles familiares que identifican a la familia Espejo, por ejemplo. Este nexo entre los colores de las listas textiles y la ceremonia del marco es aún más evidente en el *ayllu* vecino de Macha, donde esta ceremonia se llama *k'illpi* o "lista" (Torrico 1989).

Son precisamente estos textiles elaborados con los colores y diseños familiares los que se usan reiteradamente en contextos rituales, por ejemplo para cubrir a la hembra más reproductora en el rito del cruce de los camélidos que se suele verificar en la fiesta del Niño entre Navidad y el Año Nuevo.

En todas estas ceremonias del marcado o el cruce de los animales, los cantos —que constituyen parte esencial del evento— atribuyen gran importancia a la condición del vellón animal (su color, textura, grosor y abundancia), o bien a los colores y a otros elementos de la composición textil, lo cual corrobora a su vez que la construcción de la persona como parte de las redes sociales mayores está muy ligada a la cobertura del animal, así como a la cobertura de la persona en la vestimenta textil local.

LOS DONES DE ROPA EN GENERAL DURANTE LOS RITOS DE PASO

Esta idea del ser humano centrada en la circulación del textil se refuerza en los ritos de paso de los jóvenes algo más maduros, quienes recibían en el pasado, como hoy, varios dones de textiles de una red cada vez mayor de contactos familiares y de otro tipo.

En su ensayo de 1975, Murra llama nuestra atención a las entregas de textiles en el pasado del incanato, por ejemplo en los distintos momentos del ciclo vital, especialmente los presentes de textiles en los ritos de iniciación de los y las jóvenes. Para los jóvenes de la nobleza incaica, estos dones señalaban el reconocimiento de que el joven había alcanzado la edad de la valentía, de su preparación para la guerra. En cambio, los dones de textiles para las jóvenes estaban más ligados a los ritos de la menarquía. El joven celebraba este rito a los 14 o 15 años, ocasión en la que su madre le regalaba un taparrabo o *wara* en una ceremonia pública conocida como *warachikuy*. En esta ocasión, según Molina, cada joven iniciante recibía como presente un taparrabo o *wara* y una camiseta colorada:

> El *guacamayo* [*sic*] que hera el sacerdote que dava a cada uno de los dichos mancevos unos pañetes que llama *guara* y unos camisetas colorados con unas listas blancas la cual rropa se llevava por mandato del ynca del tributo que para aquel efecto se hacia en toda la tierra (Molina 1943 [1575]: 57, citado en Julien, 2001: 68, n. 29).

Aparte de las prendas de vestir entregadas como tributo para los jóvenes iniciados y a las jóvenes que les servían, Julien menciona, siguiendo a Molina, que se quemaban como sacrificio otras prendas, agrupadas en pares según el sexo del destinatario. Por su parte,

las jóvenes se sometían a una especie de celebración de la menarquía, que también exigía el uso de un tipo de textil determinado, aunque conocemos poco al respecto.

Murra sugiere que estos ritos incaicos comunes podrían tener ciertas similitudes con los ritos etnográficos como el que se celebraba hasta la década de 1920 en la región de Quiquijana, cerca del Cusco, en que pares de jóvenes participaban en una carrera ceremonial a pie, cuando estrenaban su indumentaria de adultos[27]. Murra menciona también de paso que hasta los años 1960, los jóvenes que asumían cargos religiosos en la isla de Taquile en el lago Titicaca recibían prendas especiales que se lavaban ceremonialmente antes de presentarlas (Murra 1962: 712-713).

Indudablemente, una parte de estos dones tenía que ver con asuntos tributarios, específicamente en relación a la tasa. Catherine Julien encuentra evidencia de la exigencia de prendas tributarias, tanto masculinas como femeninas, para los ritos de los nobles inkas, en un comentario de Cristóbal de Molina sobre los eventos rituales asociados con el *qhapaq raymi*, la fiesta incaica celebrada en el Cusco con ocasión del solsticio de diciembre:

> Sacavan a la plaza las *guacas* del acedor y sol y trueno y luna puestos todos en la plaza juntamente con el ynca los sacerdotes del hacedor sol luna y trueno que a la saçon cada uno estava con su guaca dauan a los que se avian armado cavelleros unas vestiduras llamadas *umisca onco* que hera una camiseta bandeada de colorado y blanco y una manta blanca con un cordon açul y una borla colorada la cual dicha ropa tenian cuydado de hacer toda la gente desta tierra la cual davan por via de tassa (Molina, 1943 [1575]: 52, citado en Julien, 2001: 67 n. 18).

Umisqa parece ser una variante de *umusqa*, término glosado por González Holguín como "enhechizado" (1952 [1608]: 355). En este caso, el tributo de ropa se entregaba en nombre del Sol, como parte de los pagos de la tasa. Una semana después, se daba otro tributo en ropa a las jóvenes que servían a los jóvenes nobles iniciados:

> Y el sacerdote del sol que hera el que dava en nombre del sol los vestidos hacia traer ante si todas las doncellas y les hacia dar a cada una de ellas un vestido que hera el axo colorado y blanco llamado *angallo* y la *lliclla* de lo mismo, y una que hera de manera de talega avierta por entranbas partes de la misma color la qual dicha rropa asi mismo de la que se hacia de tasa para el sol (Molina 1943 [1575]: 53, citado en Julien 2001: 68 n. 19).

Nuevamente el don de ropa se vincula con la tasa o tributo para el Sol. En este caso, como en las exacciones coloniales, el angallo (o ancallo) femenino equivale a la túnica, camiseta o unco del varón, y tenía los mismos colores. Pero a diferencia de los varones, las mujeres tenían la lliclla o manto en el mismo color que el ancallo. Lo que Molina describe como una talega abierta podría ser una incuña con listas de color.

Según Murra, los ritos de iniciación de los jóvenes nobles que describe Molina duraban casi todo el mes de noviembre, aunque las tareas preparatorias del hilado y el tejido de las prendas destinadas al tributo, tareas realizadas por las mujeres de la familia inmediata del iniciante, comenzaban en septiembre. En cada etapa de este rito de iniciación, los jóvenes mudaban su ropa, y cada prenda era un don de un pariente determinado, en una obligación ceremonial que expresaba y consolidaba las relaciones de parentesco. Para Murra, los colores de las prendas, así como las telas empleadas y la ornamentación que se aplicaba a estas mismas telas, guardaban una relación con la historia legendaria de las doce *panakas* reales (Murra 1962: 719).

En Qaqachaka, hasta hace apenas dos décadas, era costumbre dar estos dones de textiles a los jóvenes en ritos de paso

similares. Se entregaban estos dones a los hijos adolescentes, más o menos a los quince años de edad, "para que tengan algo en la vida" y "para que se luzcan con las cosas familiares". En los eventos más recientes, la madre solía entregar al hijo los textiles que ella había tejido cuando estaba soltera. En cambio, el padre solía dar a la hija prendas compradas, por ejemplo un sombrero y una pollera. Pero en el ciclo vital de los hijos en las familias de hace una generación, había cierto orden en cuanto a los dones textiles que se debía dar, de acuerdo con el sexo del destinatario.

Se considera que un joven o una joven alcanzan la madurez a los quince años de edad, y como señal de su madurez ellos reciben la dote de algunas prendas familiares. Se prohíbe la venta de estos textiles heredados, porque pertenecen al linaje de la familia, y no deben salir del ámbito familiar.

El hijo recibía una secuencia de cuatro dones. Primero se le daba un ahuayo, después una incuña, específicamente una incuña para coca (*kuka inkuña*), después una bolsa para coca llamada huallquepo (*wallqipu*) y finalmente un poncho. En cambio, a las hijas jóvenes (*palachu*) no se les daba muchos textiles, puesto que ellas mismas saben tejer: "Que se tejan [ellas]", se decía. Aun así, se les daba textiles bonitos, con colores vivos, sobre todo los rojos, tanto en el caso de los ponchos para los varones como en el de los ahuayos para las mujeres. Doña Nicolasa Ayca de Qaqachaka nos comentó al respecto:

> *Uka wilanaka walusit*
> *akham wilanak churta,*
> *ukaxa aka jan tiñita jan qhatitaya, si.*
> Esos rojos se destiñen
> cuando les damos así rojos; lo que
> no está teñido no está cocido, dicen.

Éstas eran todavía costumbres propias de la comunidad, y no como las fiestas urbanas de las quinceañeras de la actualidad donde se entrega regalos comprados, y se prioriza el inicio de la construcción de las redes sociales de contactos para la vida citadina de los jóvenes.

Lo interesante en esta costumbre era la tendencia de la mujer a atesorar todos los textiles que ella misma había elaborado durante sus años de soltera, para luego pasarlos como dones a sus hijos varones cuando éstos llegaban a la adolescencia. En cambio, la entrega de dones textiles en otros eventos posteriores a su matrimonio estaba más dirigida a construir redes sociales mayores en la comunidad, y no para entregarlos a sus propios hijos.

EL RITO DEL MATRIMONIO: LA ENTREGA DEL CAITO

En las celebraciones matrimoniales que vimos en Qaqachaka en la década de 1980 se reiteraba una y otra vez que la condición ideal en este rito de paso era la de contar con una esposa que fuese una tejedora excelente y un esposo que fuese un guerrero de valentía probada. Es más: todo el ambiente de la boda era un contexto bélico, en el que las pugnas de fuerzas eran la norma (Arnold y Yapita 1998b).

Este énfasis en el hecho de que la pareja idea sea conformada por una tejedora y un guerrero nos remite a las fuentes coloniales que mencionan que "labrar mejores mantas" era fuente de prestigio y envidia entre las esposas de un mismo varón, en el incanato[28]. En el actual contexto etnográfico del sur de Oruro, los suegros determinan si la novia satisface la exigencia de esta habilidad.

Por su parte, el novio debía demostrar su habilidad como sacrificador de cabezas, aunque en la actualidad se trata de la rapidez con la que puede cortar las cabezas de los animales sacrificados (Arnold, Yapita y otros 2000: 233).

Murra describe los detalles de las bodas en el ámbito del *ayllu* que él pudo encontrar en los trabajos de algunos cronistas[29]. Menciona que el novio y los parientes del lado masculino debían presentar una dote en textiles, según tradiciones muy parecidas a las observadas en las áreas rurales del Altiplano boliviano aún en los años ochenta (Arnold y Yapita 1997). En estas bodas contemporáneas, los padrinos tenían el deber de vestir a la pareja con prendas nuevas del atuendo tradicional, según el sexo, para la ceremonia, y estos dones de textiles se equiparan con

las "alas de la pareja". Se consideraba que si los miembros de la pareja se envolvían con estas ropas, se convertían "en gente".

Más tarde, durante la ceremonia nupcial, los parientes del lado masculino, por medio de la tía paterna o *ipala*, otorgaban a la novia dones de madejas (*juñi*), con la condición de "que ella teja", y sogas para controlar a los animales de rebaño, en contextos ceremoniales que reiteran una y otra vez sus raíces en el pasado incaico de la región (Arnold y Yapita 1998b: 544-551, véase la **figura 9-6**). En épocas más antiguas se regalaba guirnaldas de ovillos, llamados *ch'ankha ch'inthu*, cuyo color dominante era el de la cuerda de la cual se colgaba los ovillos. Era costumbre que la novia se luciera en la fiesta de la boda con varias de estas guirnaldas de distintos colores cruzando su cuerpo. Las *ipalas* también solían dar al novio madejas de lana de ovino que él colgaba de su cabeza. Se comenta incluso que, a veces, la tía paterna o *ipala* entregaba a su cuñada el instrumento textil elaborado de hueso de llama (*wich'uña*), para ayudarla en esta tarea.

Es sugerente al respecto el comentario de Murúa sobre el matrimonio del Inka, citado por Murra (1962: 719). Según Murúa, el Inka obsequiaba a su novia una tela fina y un *tupu*, diciéndole que así como sería dueña de esta tela, ella iba a dominar todas las cosas, igual que él. Al ofrecerle la tela, le pedía vestirse con la misma, y ella le ofrecía en retribución una prenda tejida con sus propias manos (Murúa 1946 [1590], libro 3, cap. 30: 235-236). Aquí parece que la ascendencia que tiene la nueva coya sobre el textil, mediada por el uso del *tupu*, le confiere un dominio aún mayor sobre todas las cosas, es decir sobre otros dominios aparte del textil en sí.

Por su parte, los parientes del lado femenino, sobre todo los hermanos de la novia o *laritas*, le otorgaban dones de dinero y, en el pasado reciente, sombreros y polleras, entre otros elementos de la vestimenta femenina ya confeccionada (Arnold y Yapita 1989b: 546 y ss.).



Fig. 9-6. Una novia en Qaqachaka lleva dones de billetes en su sombrero y el novio dones de madejas.

Fuente: Foto por Denise Y. Arnold.

Como parte de la dote, los padres también tenían el deber de obsequiar a sus hijos recién casados atados de textiles, que incluían frazadas, aguayos, ponchos, etc. (cf. López 2009). En especial, cuando un hijo se casaba, la madre le entregaba un don textil que el hijo conservaba toda la vida. En el caso de una hija, esta norma no era tan estricta, puesto que una hija puede elaborar sus propios textiles durante su vida.

La tejedora doña Nicolasa Ayca afirma que esta obligación se debe cumplir desde el momento del casamiento, porque así era la instrucción de su propia madre al respecto:

> *Sawarpach sawut waxt'xañaw,*
> *ukat uk imasiñapaw.*
> *Yuqallanakax jan imasin ukaka,*
> *sintisiñay ukaraki. Ukham ampar*
> *waxt'xtan. Janipiñ imaskiti sasa.*
> El sábado mismo hay que darle su tejido, y eso tiene que guardárselo. Si los hijos no lo guardan, uno se siente lastimado: así le damos el tejido pero no siempre se guarda, diciendo.



Las canciones nupciales que cantan las tías del lado paterno, las *ipalas*, reiteran en sus versos estos intercambios de dones textiles en el contexto más amplio de la necesidad de trenzar de una vez las dos familias (de la novia y del novio) de diferentes pisos ecológicos, conjuntamente con el entretejido de los pastos, animales y plantas de ambas altitudes (Arnold 2004).

En los patrones exogámicos del pasado, era costumbre que una mujer de las tierras bajas del *ayllu* busque un varón de las tierras altas, y viceversa, para asegurar que el nuevo hogar tenga acceso tanto a tierras agrícolas como a rebaños. Es aún costumbre, según las normas patri-virilocales del lugar, que la esposa, al cabo de tres años de matrimonio, vaya a vivir en la casa familiar de su esposo, conjuntamente con su dote de animales de rebaño y sus dones de textiles. Con respecto a los dones de tierras, se otorgaba las tierras a los hijos, como parte de la herencia familiar, tres años después de su propio matrimonio.

Otro contexto de entrega de dones que parece corroborar los circuitos mayores de dones en el pasado es la construcción de la casa por la nueva pareja. En estas circunstancias, orientadas al fortalecimiento de la pareja y sobre todo para garantizar sus posibilidades de cumplir adecuadamente las obligaciones comunales (en caso de tener menos recursos a su disposición), la comunidad en su conjunto les entrega dones de textiles que se llaman *isi turki* ("dote de ropa"). En contrapartida, la pareja se ve obligada a prestar servicio a la comunidad en los años posteriores en labores agrícolas ligadas a la producción de alimentos. Entonces, nuevamente tenemos aquí actos ceremoniales en el nivel local que impulsan el intercambio de textiles y comida, y memorias sociales comunitarias que sitúan estos actos en ciclos más amplios parecidos del pasado, inclusive en actos bélicos previos y su resolución positiva, tanto para el hogar como para la comunidad.

Todos estos intercambios entre las familias de la nueva pareja también reiteran el patrón textil predominante, descrito por Sophie Desrosiers (1997), en que los ejes verticales y horizontales de urdimbre y trama replican el patrón de las redes sociales formadas a través de las generaciones. En este patrón, los varones tienden a permanecer en un solo lugar, expresado en la constancia varonil de la urdimbre textil con sus connotaciones masculinas, en tanto que el traslado posmatrimonial de las mujeres a la casa familiar del esposo genera una telaraña de interrelaciones entre los patrilinajes, expresada en la dinámica de movimiento de la trama textil, con sus connotaciones femeninas.

En el pasado, la contraparte masculina de la pareja ideal, en su condición de guerrero valiente, se enfatizaba en los ciclos bélicos menores del *ayllu*, sobre todo en la estación seca fuera del ciclo productivo, o en los ciclos bélicos mayores entre *ayllus* vecinos que irrumpían de vez en cuando, sobre todo en torno a asuntos de los lindes territoriales. No obstante, en los períodos posbélicos, eran jóvenes de ambos sexos y de ambas partes en los conflictos previos,

quienes participaban en otros ciclos rituales, esta vez dedicados a los procesos de pacificación. Una característica del nuevo ciclo postbélico era la construcción en tales eventos grupales de una nueva moda textil, con nuevas técnicas y nuevos diseños textiles, que expresa visualmente los cambios territoriales ocurridos, así como las nuevas alianzas y redes sociales en juego.

EL CUERPO TEXTIL

EL RITO DE LA MUERTE Y LOS TEXTILES DEL DIFUNTO

A pesar de la importancia de todos estos ritos de paso preliminares, la gran culminación de todas las transacciones textiles que se ha cumplido durante la vida, y de las redes que se ha conformado a través de estas transacciones, son paradójicamente los ritos de la muerte. En estos ritos se deberá concluir un gran ciclo de transacciones en esta vida e iniciar otro ciclo de transformaciones en el otro mundo. Tanto este ajuste de cuentas pasadas como la nueva apertura de transformaciones posteriores a la muerte se centra en el textil y en la noción del cuerpo como una envoltura textil.

El mismo Murra notó que de todos los momentos ceremoniales en los que se otorga dones de textiles, tanto en el pasado como en el presente, "la muerte tenía la más íntima relación con el tejido" (Murra 1975: 152). Estos dones que se enterraban como ofrendas con el cadáver incluían no solamente textiles tales como vestimenta sin estrenar, sino también un conjunto de parafernalia ritual, además de las cruces conocidas como "estandartes", que acompañaban al difunto en la tumba.

Murra cita a algunos cronistas de la Colonia temprana sobre la relación entre textiles y la muerte en las sociedades andinas. Según estas descripciones, el velorio y el entierro, como en la actualidad, duraban un total de ocho días. Murúa narra que los dolientes usaban ropa especial: vestían las prendas del difunto en un recorrido de los lugares donde éste moraba en vida. Luego la viuda y otros parientes llevaban las ropas del difunto a un lugar especial en la orilla de un río o acequia. Después del entierro y el lavatorio, en intervalos periódicos, y anualmente en noviembre o diciembre, cada aniversario de la muerte se celebraba con nuevas ofrendas de comida, bebida y ropa[30]. Se decía que estos dones en los aniversarios de la muerte eran necesarios puesto que las almas de los difuntos estaban andando y necesitaban comida y vestimenta[31].

Según el punto de vista de Murra, los cronistas coloniales tenían escaso interés en la vida de los campesinos de las comunidades rurales, y prestaban más atención siempre a la vida de las élites. En este contexto, Murra siente la necesidad de comparar estas descripciones coloniales con otras descripciones etnográficas de la vida rural a las que tuvo acceso en los años cincuenta y sesenta. Cita a este respecto los trabajos de Núñez del Prado y Morote Best, que no sólo muestran la relación identitaria entre persona y textil, sino confirman algunas continuidades con el pasado: por ejemplo, muestran cómo en los ocho días posteriores a una muerte, los parientes del difunto, acompañados por sus amigos, con intervalos de bebida y canto, deben lavar cada prenda de ropa del difunto, puesto que el alma podría retornar y quejarse si una sola prenda quedase sin lavar[32]. Si, durante el lavatorio, el agua del río se llevara una prenda, el alma iba a llorar al lugar donde la prenda se quedaba en el río, y los dolientes debían seguir el sonido del llanto hasta encontrar la prenda atrapada y soltarla[33].

El cronista Polo corrobora esta opinión en la Colonia temprana, cuando sostiene que los muertos eran ataviados con ropa nueva y que en su tumba se colocaba varias prendas sin estrenar[34].

Ideas y prácticas regionales en torno al cuerpo textil

Hasta hoy, muchas nociones acerca de la muerte en la región de Qaqachaka la comparan con la desintegración del cuerpo de la persona (*saxra kurpu*) como si fuera nada más que una envoltura textil. Para las poblaciones regionales, el cuerpo es solamente esta envoltura de ropa, de tal

manera que cuando una persona muere y su cuerpo se deshace como la ropa, libera los elementos más primordiales de su interior, es decir las almas que moraban en él (con sus diversas denominaciones según la región)[35].

Esta noción de la descomposición gradual de la carne del difunto es evidente en las expresiones que designan a la familia de los dolientes según el paso del tiempo después de la muerte, en que se asimila implícitamente este proceso de descomposición de la carne con la descomposición de la ropa. Cuando uno de sus miembros ha muerto recientemente, se dice que la familia es *junt'u alma*: "que tiene un alma caliente", o alternativamente *machaq jiwqa*: una "muerte nueva". El segundo año después de la muerte se hace referencia a la familia del difunto con la expresión *murqu alma*: "con una alma usada" (en el sentido de ropa usada). Y el tercer año después de la muerte, se alude a los dolientes como *thantha alma*: "que tienen una alma andrajosa" (cf. Arnold 1992).

Fig. 9-7. Se prepara la llama que acompañará al difunto en su viaje al otro mundo.

Fuente: Foto por Elvira Espejo.



En este sentido, el proceso de fragmentación y desintegración del individuo con la descomposición de la carne y su separación de los huesos es lo que parece iniciar y estructurar un ciclo vital de tres años. Aparte de los términos para designar a los dolientes según el paso de este tiempo, esta periodicidad de tres años se ve corroborada en varios dominios.

Nos parece posible que se trate en el fondo de la memoria social del ciclo de descomposición de la cabeza trofeo del guerrero de antaño, que a su vez genera tres años de suerte productiva para el cazador de cabezas y su hogar. De todos modos, este ciclo de tres años se repite no sólo en el velorio y las ceremonias posteriores para recordar al difunto, sino también en el ciclo de construcción de la casa de la pareja matrimonial, y del momento auspicioso para la entrega de la dote a la mujer después de la boda.

Otro ciclo de tres años relacionado con la descomposición de la carne concierne al yerno, o *tullqa*, quien tiene la obligación de respetar la memoria de sus suegros durante un período de tres años después de la muerte de cada uno de ellos. Parecería que, durante este tiempo, el *tullqa* se convirtiera metafóricamente en su suegro. Al menos, se convierte en un guerrero del grupo de parentesco de su suegro, pasando de ser un pariente político (*tullqa*) a un pariente del propio grupo (es decir un *larita*). Nótese que este ciclo de tres años posteriores a la muerte es el mismo lapso que el yerno debió servir previamente a los suegros, tras el matrimonio con su hija, en una suerte andina de "servicio del novio" (Arnold, Yapita *et al.* 2000: 233). Es como si este ciclo anterior también tuviera que ver con la antigua descomposición de la cabeza trofeo capturada, cuyo espíritu pasaba al *tullqa* en su condición de guerrero, como contraparte de su pareja, la tejedora.

En la actualidad se piensa que el difunto debe viajar al otro mundo, y por tanto se sacrifica una llama para acompañarlo **(figura 9-7)**, y hay varios elementos que se debe enterrar con el cadáver.

Se entierra al difunto con una cruz de paja o ramitas sobre el cuerpo, y una bolsa de coca (*wallqipu*), "para llevar su coca", sobre el pecho, conjuntamente con una bolsa pequeña de alimentos (*qañi qallu*) con varios tipos de comida como sustento para el viaje. Se entierra con el cadáver un conjunto de instrumentos en miniatura, elaborados de palitos. En el caso de un varón, se elabora instrumentos como el arado, una yunta, la parte al pie de una cama (*wat'a*) y una hoz (*llikwana*), mientras que a una mujer se la entierra con un telar en miniatura, cuatro estacas, un prensador de hueso (*wich'uña*) y algunos tejidos (*sawuña*). Se envuelve estas miniaturas en una tela que se coloca como una almohada debajo de la cabeza del difunto.

Muchas de estas ideas, así como las prácticas rituales que aseguran su continuidad en el tiempo, nos recuerdan los conceptos de la muerte explorados por etnógrafos, historiadores y arqueólogos de la región andina. Nos remiten al concepto del muerto envuelto en su fardo textil como una semilla dentro del fruto que brotará nuevamente (el *mallki*), en el trabajo de Jeanette Sherbondy (1986), y a los procesos graduales de transformación del muerto en ancestro, que, según Mary Frame (2001), se expresan en los bordados textiles de Paracas. Y nos llevan también a nociones de la vida asociada con lo húmedo, a diferencia de la muerte, asociada con lo seco, en el trabajo de Peter Gose (2001). Pero veremos que los aspectos materiales que subyacen a estas ideas son igualmente importantes, por ejemplo el papel de las llamadas "bolsas-sobre" enterradas con los difuntos en la costa peruana durante el Intermedio Tardío, y el conjunto de los llamados "estandartes" que acompañaban el fardo en el mismo período y región, y que también tienen sus expresiones en la actualidad.

Todo esto nos lleva además a apreciar que la repartición de bienes como herencia tras la muerte de alguien no es sólo un cierre de las redes sociales, económicas y productivas generadas por el difunto en esta vida, sino el rito de base para asegurar la continuidad de estas redes por otras personas en los años venideros.

En la región de Qaqachaka actualmente es costumbre que la persona que está a punto de morir ordene sus pertenencias de antemano para legarlas a sus hijos y a otros familiares, incluyendo los ahijados. Pero al mismo tiempo, este momento de traspaso trasciende las redes inmediatamente familiares al estar igualmente ligado a las obligaciones de cumplir con la tasa del lugar del difunto, por decir las obligaciones comunales a las tierras del difunto.

Si se entrega textiles a los miembros de la familia directa, se asume automáticamente que estos familiares continuarán asumiendo las obligaciones de la tasa por las tierras. Pero si la persona enferma decide pasar alguna herencia en textiles a hijos adoptivos de otra comunidad, entonces es preciso reafirmar en esa ocasión que este don de herencia va ligado siempre con el compromiso de cumplir con la tasa del propio lugar del difunto. Se habla en esta ocasión de "entrar en la tasa" del difunto, y de "cambiar la tasa" de la persona que recibe la herencia.

Entonces, este hecho dirige nuestra atención a la importancia del rito funerario para asegurar la continuidad del linaje del difunto en las tierras del lugar, en tanto base material para el pastoreo de los animales de rebaño, y mediante estas actividades, la producción del vellón y por ende de más textiles en las generaciones futuras. Examinemos ahora un estudio de caso, guiados por el registro documental de primera mano que nos brinda Elvira Espejo como testigo directo.

La muerte de don Daniel Espejo

Cuando en marzo de 2011 murió don Daniel Espejo, el abuelo de Elvira Espejo, ella no pudo estar presente en los ritos funerarios, pero participó en la ceremonia de recordación del difunto al cabo de un mes, así como en las ceremonias cada tres meses hasta el recuerdo al cabo del año. Su documentación de estas ceremonias muestra con claridad cómo el rito de la muerte se percibe como una especie de cierre de algunos asuntos en las redes de intercambio iniciados en vida por el difunto, a la vez que se ilustra la percepción regional de estas redes a través de los elementos del textil.

El entierro

Se enterró al difunto junto con todos los textiles que él había preferido en vida, como expresión de su personalidad individual y de su estatus como persona en la comunidad.

Llama la atención el hecho de que, en el pasado reciente, la organización del cementerio de Qaqachaka reproducía la misma configuración del territorio del *ayllu*, con bloques de terrenos para los entierros de cada *ayllu* menor. Entonces, aun dentro del cementerio, la configuración y la distribución territorial seguían siendo las mismas que en la vida del difunto.

El lavatorio y la redistribución de los bienes del difunto

Al cabo de un mes, se realiza el rito del lavatorio (*isi t'axsa*), que cae siempre un día lunes, considerado el día de los muertos. La noche de la víspera, es decir el domingo por la noche, los miembros de la familia se pusieron a recoger todas las cosas del difunto que habían quedado en las diferentes habitaciones de su casa (cocina, despensa, dormitorio).

Al día siguiente, el lunes, llegaron al lugar los comunarios, amigos, tíos y sobrinos, y todas las personas que habían sido parte de la vida del difunto, en este caso concreto, de don Daniel. Todos ellos procedieron a seleccionar elementos de las pertenencias del difunto para su redistribución a los vivos.

Este proceso de selección se efectúa de una forma muy ordenada. Se agrupó las cosas en los textiles grandes: *ch'usi, ikiña, kurji*, poncho, *awayu*, que se colocaban en un lugar determinado. Luego se seleccionaron los textiles de tamaño intermedio, de tipo accesorio: los chullos, fajas o *chumpis*, los tisnos y las *ampar liyas*, que son objetos de combate, su sombrero, además de sus prendas de vestir. A continuación, se ordenan los objetos en miniatura y las cosas muy pequeñas, por ejemplo las talegas en miniatura **(figura 9-8)**.

Después de ordenar los objetos, se los organizó en tres grupos según su tamaño: los grandes, los intermedios y los pequeños, antes de limpiarlos ritualmente:

> Se tiene que brindar por estas prendas, por todo lo que queda del muerto, con todos sus nombres: esto es por sus ahuayos, sus ponchos, sus talegas. Luego una de las personas presentes (a menudo un sabio) tiene la obligación de limpiarlas con una hierba.

Mientras tanto, las mujeres tenían que alistar y organizar los comestibles de sus despensas; debían ordenar todo cuanto existía allí, ya sea lo que conocía su abuelo o lo que a él le gustaba comer.

Cada persona que asistía al velorio traía consigo platos pequeños con comida cruda. Uno de estos platos contenía todos los alimentos secos o crudos. Otro plato era para todos los productos cocinados para comer, como una merienda. Una vez organizados estos platos, ¡había más de cincuenta!

Posteriormente la mitad de las mujeres debía ir a la cocina a preparar la comida para la ceremonia inminente, y la otra mitad tenía que tejer para confeccionar algunas bolsas como sobres de tela de algodón, llamadas *qhañi qallu*, para contener toda esta comida. Por su parte, los hombres debían coser las bolsas **(figura 9-9)**. Después de introducir los alimentos en cada bolsa terminada, procedieron a apilar los sobres ya llenos **(figuras 9-10 y 9-11)**:

> Antes, según se cuenta, se tejía una faja larga y ancha, y luego había que cortarla y formar de cada pieza una especie de sobre, como un pequeño costal o talega que se llama *qhañi qallu*. Se tenía que embolsar estos productos en estos sobres. Como ya no se hace esto ahora, solamente se compró una tela de tocuyo, y se la dividió en pedazos. Se tenía que coserlo a uno o a dos, cada persona. Tenía que coser las telas bonito como si fuera un costal. Luego tenía que llenarlo con todos los productos. Una vez puestos los productos, se tenía que coserlos nuevamente con una



Fig. 9-8.
Los bienes textiles del difunto.

Fuente: Foto por Elvira Espejo.



Fig. 9-9.
Los hombres trabajando en el acabado de las bolsas-sobre.

Fuente: Foto por Elvira Espejo.



Fig. 9-10. Los platos de la comida que debía ponerse en las bolsas-sobre.

Fuente: Foto por Elvira Espejo.



Fig. 9-11. Las bolsas-sobre modernas ya preparadas y llenadas de comida.

Fuente: Foto por Elvira Espejo.

> costura bonita y sellada como
> un sobre. Recién se comenzó
> a apilarlos como adobes,
> así por docena.

Elvira Espejo compara esta división sexual del trabajo con la asociación histórica entre las mujeres y la elaboración textil, por un lado, y los hombres con ciertas terminaciones textiles, sobre todo el acabado de festón anillado cruzado, llamado *kumpa*, por el otro lado:

> A mi modo de ver, era el hombre
> quien tenía que hacer el acabado,
> puesto que todos los hombres
> presentes tenían que trabajar en
> ello en estos momentos. Por eso,
> son los hombres quienes tenían que
> saber más de los *kumpas* y tales
> terminaciones. Esto es lo que yo he
> entendido, y lo que ellos han dicho.
>
> *Warminaka sawurapxam,*
> *ukat chachanaka ch'ukupxä,*
> *tukuyapxä…*
> Las mujeres tejan, por favor, luego
> los hombres vamos a terminar las
> costuras, vamos a acabar[las]…

Las bolsas-sobre que se confeccionan en la actualidad son blancas y de algodón. "Todo es de algodón y no quieren de otro tipo de tejido". El yerno (*tullqa*) del difunto tiene que traer la tela de algodón de donde sea, en tela ya. Cuando no hay un *tullqa* para cumplir con esta tarea, las mujeres tejían, "ellas tenían que sacrificarse a tejer la tela necesaria". Luego los *tullqas* tienen que cerrar las bolsas, con el acabado. "Pueden ayudarles los demás hombres también".

Este cúmulo apilado de objetos se conoce como la *jara* del difunto, en una alusión al montón de cosas apiladas que el hombre del hogar traía consigo cuando se venía de los valles con los costales cargados de maíz valluno. "*Jaratak umt'aña*" ("Tomaremos [brindemos] por el montón de cosas"), dicen, y todos realizan un brindis, al comer los platos preparados para la ceremonia. Se dice que la comida en las bolsas-sobre tiene que durar los tres años del viaje del difunto, durante el proceso de la descomposición de la carne. Se considera este viaje como un viaje espiritual del difunto a la costa y al país de los muertos (*alma marka*).

A lo largo de esta cadena de brindis, los dolientes y otros participantes comentaban entre sí sobre los textiles del difunto que estaban mirando. Si el difunto es una persona mayor, como en el caso de don Daniel, que había cumplido los 94 años de edad, entonces se suele ver en estas ocasiones textiles de hasta un siglo atrás, con estilos, colores y diseños muy distintos de los actuales, lo que suscita abundantes comentarios al respecto entre los participantes. Se debe tomar en cuenta que en tales momentos, las tejedoras presentes pueden inclusive inspirarse en los textiles antiguos que observan. Luego dividieron en dos grupos las bolsas-sobre cosidas: uno para llevarlo al cementerio y el otro para quemarlo:

> A mi modo de ver, eran como las
> bolsas-sobre que existían en las
> tumbas de antaño. Había que
> hacer doble la cantidad de todo. Y
> estas bolsas-sobre con las comidas
> adentro tenían que rodear al
> muerto, y los textiles de su vida se
> usaban para envolverlo.

Según cuentan, antiguamente se enterraba todas estas cosas directamente con el muerto. Pero posteriormente fue necesario adaptar las costumbres al catolicismo, de modo que algunas cosas se enterraban directamente con el difunto, y se hacía una especie de fardo aparte, vestido igual que el difunto, al cual se podía dirigir algunas de las antiguas costumbres, aunque modificadas:

> [Se] Tenía que poner con el muerto
> todas sus cosas, envolviéndolas
> en capas de textil. Y esto de
> enterrarlo con el muerto ahora
> es como se hacía a las momias de
> antes. Pero con el cristianismo, se
> han puesto a manejar los ataúdes,
> y con eso se tenía que dejar las
> costumbres de antes y hacer
> aparte momias falsas.

> Entonces, se hacía aparte un fardo envuelto en ropas exactamente como el muerto, exactamente como mi abuelo, digamos, con trapos y todo, y se envuelve allí. Y se enterraba a esta momia falsa al lado de la persona [difunta].

El otro montón de objetos se cargaba en una llama. Se amarraba al animal todos los atados del difunto, con su ropa, sus ollas, y todo, "bonito se carga", y la llama va con los mismos atados hasta el lugar del lavatorio a la orilla del río, para el rito de *isi t'axsaña* **(figura 9-12)**. Se dice:

> *T'axsañapinisjiw, wañachasjiw*…
> Siempre hay que estar lavando, y luego se está secando...

Se lava la ropa y luego se la pone a secar. Allí comienzan a *ch'allar*, antes de quemar la otra parte. "Dice que siempre se quemaba". Las mejores cosas se lavan, y los miembros de la familia se las quedan como herencia para repartir, es decir aproximadamente la mitad de las cosas. Luego se debe quemar, en la orilla de un río, todo el montón de cosas hasta transformarse en cenizas: las bolsitas de comida, ropa y otras pertenencias, incluyendo los instrumentos del difunto, una botella para llevar alcohol, un cuchillo, una taza y, no menos importante, fibra y caitos. Los dolientes presentes suelen saltar encima de las cenizas "para quemar su sufrimiento". Luego el yerno o *tullqa* del difunto y su esposa dan tres vueltas alrededor de los dolientes.

Aparte de la función de salubridad, para evitar posibles enfermedades, de lavar las ropas del difunto en agua o de quemarlas, llama la atención el papel más simbólico del fuego en estos ritos, como si este elemento, igual que la ropa misma, tuviera un nexo específico con la fuerza vital, de manera que su extinción conjuntamente con la transformación de los textiles en cenizas sancionara el dominio de la muerte.

Elvira Espejo compara todo este conjunto de prácticas rituales, y las ideas subyacentes, con los elementos que ella ha visto en los entierros arqueológicos:



Fig. 9-12. El lavatorio de los bienes del difunto.

Fuente: Foto por Elvira Espejo.

> Para mí, son cosas muy parecidas a las que se encuentran en los entierros arqueológicos.

Según la explicación de Elvira, se procede a quemar los objetos del difunto en tres categorías de bienes. Primero se queman sus ropas muy usadas o muy desgastadas, luego vienen todos los productos alimenticios, y finalmente vienen sus accesorios y sus ollas:

> No se puede quemar todo mezclado, sino se tiene que dividir las cosas en bloques. Es una primera capa, una segunda capa y una tercera capa. Así se empiezan a atizar.

Eso depende mucho de los yernos (*tullqa*), puesto que ellos deciden cómo se ha de proceder. En el caso de los ritos funerarios tras la muerte de don Daniel, eran sus dos yernos quienes debían decidir, y sólo a ellos les correspondió dirigir todas las solemnidades de ese día desde la mañanita hasta terminar la ceremonia. Las demás personas fueron simplemente sus ayudantes.

> En el caso de don Daniel, su yerno es don Sirilo, de Livichuco, y el otro es don Silvestre, de Waylluma. Y los dos han cumplido la ceremonia. Es igual en el día de su muerte. Ellos tienen que hacer todo. Cae todo el cargo a ellos.

Recordando el pasado lejano

En el pasado lejano, antes de enterrar a los difuntos del *ayllu* en el cementerio local, los abuelos cuentan que era costumbre llevar a los muertos a la costa. Y mencionan siempre el nombre del lugar de los muertos de "Tacna", como si estuvieran hablando de la conocida localidad peruana, en la ruta hacia el mar. Se recuerda los viajes a estos lugares lejanos, cargando al difunto entre cuatro personas. Aún en el pasado reciente, se llevaba a los difuntos de todo el *ayllu* al cementerio central cerca de la iglesia colonial:

> Es como si la costa fuera todavía parte de su imaginario como el lugar de los muertos. Porque dicen que antes todos llevaban sus muertos al desierto para enterrarlos. Sabían que en el desierto no deshacían los cadáveres. Dice que se llevaba a la costa antes. Ellos dicen que antes se llevaba a *alma marka*, y *alma marka* es Tacna en Perú.
>
> "*Alma marka jaya kallañan, siw*" (Vamos a cargar lejos al País de los Muertos), dicen; con todos sus atuendos, dicen. Y dicen que tenían que ir varias personas, para poder hacer cambio [relevos]. Por ejemplo, cada tres kilómetros, tenían que cambiar otras cuatro personas, digamos, y luego en otros tres kilómetros, con otras cuatro personas. Poco a poco, así se llegaba. Dice que después se han desplazado, y han comenzado a hacer sus propios cementerios, pero por regiones. Y después de las regiones, se ha pasado a los *ayllus*, y después de los *ayllus*, ya tienen cementerios en sus comunidades. Por eso ahora es como tenerlos en la puerta de la casa. Pero antes se llevaba a los difuntos lejos.
>
> Yo recuerdo que antes, en el cementerio de Qaqachaka, la gente llegaba de lejos, de Q'uwach'api (en el otro extremo del *ayllu*), de Uritaqa, e inclusive de Pocoata. Y ellos tenían unos callapos muy bonitos [se refiere a la camilla o andas que se usa para llevar al cadáver] y llegaban con estos. Los cadáveres eran todos envueltos como momias con tela, y luego colocados en camas [frazadas] (*chusis*) o en trapos (*t'antas*). Y siempre iban medio sentados. Sólo después iban echados ya. Llegaban desde los puntos más alejados en el *ayllu*; ahora ya no llegan porque ya tienen cementerios en su propia comunidad.

Antes, se llegaba a los lugares de descanso para el difunto, llamados *alma samaña*, donde también descansaban los que portaban los cadáveres. En el pueblo principal de Qaqachaka, cerca de la casa de la familia Espejo, existe uno de esos lugares para el descanso de los muertos. Se dice que los dolientes debían seguir una ruta orientada a la puesta del Sol. Luego había que enterrar al muerto con la mirada hacia el Poniente:

> La vida es como el Sol naciente.
> Y la muerte es como el Sol entrante.
> Un muerto debe mirar al otro lado.

Era costumbre enterrar a los muertos con cruces hechas de palitos, muy similares a los llamados "estandartes" que se halla en sitios arqueológicos del Intermedio Tardío, como por ejemplo la Necrópolis de Ancón. Allí, además, se enterraba a los muertos con bolsas-sobre llenas de alimentos. Ambos textiles se elaboraban en doble tela funeraria de algodón con colores naturales **(figuras 9-13 y 9-14)**:

> Bonito les envuelven. Es como en los casos arqueológicos, si uno mira bien. Es con la misma lógica de poner los textiles en capas con sus cosas adentro. Inclusive, se les entierra con los palitos amarrados con hilos en forma de cruces, como se ve con las momias en la Necrópolis de Ancón.

Los palos de las cruces son especiales, del tipo conocido como "*alma ramusa*", y se considera que su uso ayuda al difunto en su viaje al otro mundo. También se conoce a estos estandartes con el nombre de *alma sayxata*, en su condición de guardianes protectores de los muertos:

> No es un palo cualquiera. Protege de los rayos y de sus males. Han hecho unas cositas así, en el entierro de don Daniel. Algunos son de forma de "X". Son para protegerse […] de los males. Cada persona presente en el rito puede poner una cruz así con el muerto. Como resultado, se puede tener una gran cantidad en total, de veinte o treinta cruces en torno al fardo. […] el amigo más querido del difunto […] hace una y se la "da" al muerto. Entonces se hacen varias. Y se dice cuando está puesta: "*Alma ramus uchaña, sarxañpataki*…" (Poner las ramas del alma, para que se vaya…).

Según Elvira, posteriormente se ha llamado a estas cruces "*alma ramara*". Se trata del mismo objeto en miniatura, pero cambia de diseño. Son como pequeñas cruces hechas con hilos, igual que en los dibujos de los llamados "estandartes" de Ancón. Estos se hacen con cualquier hilo, no siempre de algodón.

Se señala el linaje del difunto con la combinación de prendas de vestir en el fardo y las cruces en torno a él. Por ejemplo, se señaló el linaje de don Daniel Espejo enterrándolo con prendas de color rojo, sobre todo con la chaqueta roja, por tener mayor categoría en el *ayllu*. Se dice que si el difunto carece de prendas de color rojo, entonces le ponen una mecha roja, como hilo envuelto. Se prepara una gran cantidad de hilos envueltos así y luego empiezan a enrollar cada uno de los miembros del difunto.

> Como resultado, todo el cuerpo parece una borla nomás. La parte superior es como un caracol envuelto, para dar su seña. Es como las señas que se ponen a veces en el inicio de un *khipu* histórico, pero en este caso se presentan como urdimbres sueltas.

Se llama *saxra q'ipi* al difunto ya envuelto con los bultos de textiles para el entierro. Cuando todos los textiles del muerto han sido colocados juntos en el entierro y en las ceremonias funerarias, se puede percibir ciertos patrones en su organización y composición. Por ejemplo, los objetos contemporáneos muestran el uso de todos los colores en su elaboración. En cambio, los objetos antiguos tienden a emplear una gama de colores mucho más limitada, principalmente el negro, el rojo y el violeta, y tonalidades oscuras.

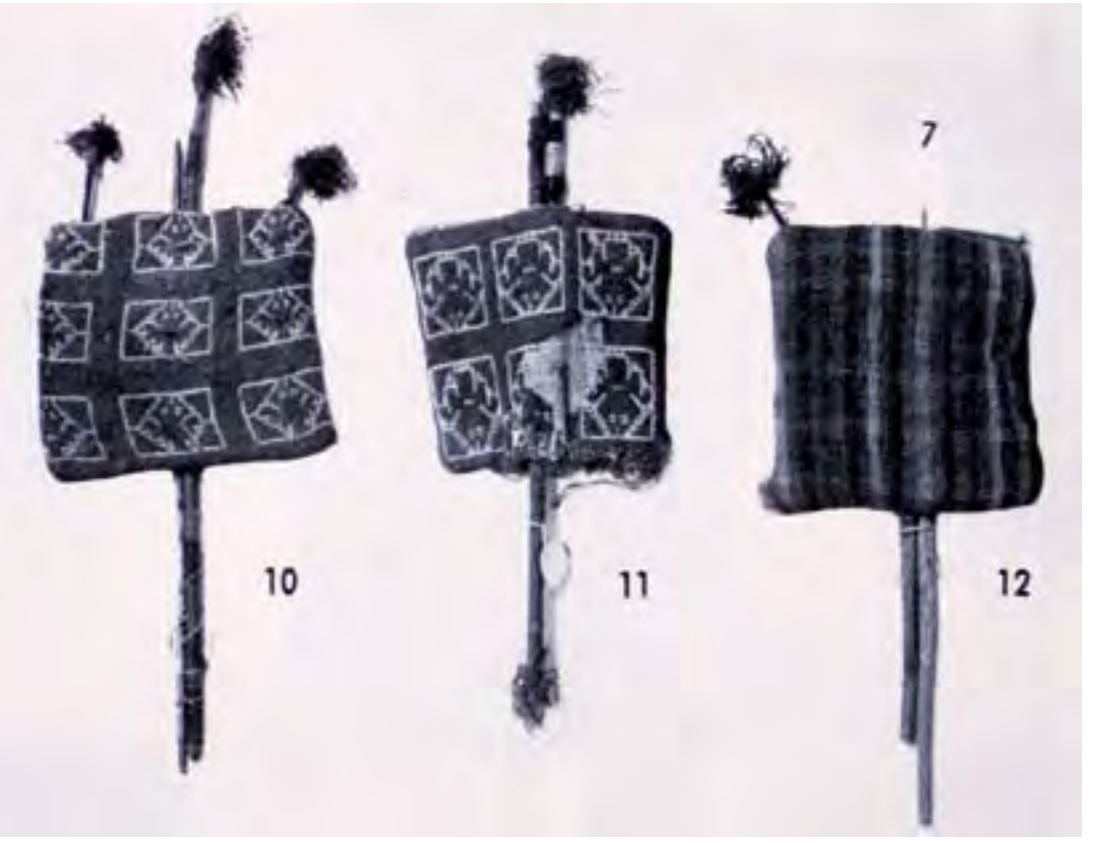


Fig. 9-13. Ejemplos de los llamados "estandartes" o "tabletas funerarias" hallados con los entierros en la Necrópolis de Ancón, del Horizonte Medio.

Fuente: Colección de Reiss y Stübel en el Museo de Antropología de Berlín, Alemania (foto E. F. Mayer), en Kaulicke (1997: Fig. 77).



Fig. 9-14. Bolsa-sobre elaborada en doble tela funeraria de algodón, de la Necrópolis de Ancón.

Fuente: Colección del Museo Británico, Londres, Reino Unido (Am1873C2.7637).



Fig. 9-15. El juego de la *taptana* (el objeto de madera en primer plano a la izquierda) que se juega en la fiesta de Todos Santos.

Fuente: Foto por Elvira Espejo.



Fig. 9-16. Los huesos con que se juega al *qanchis* en la fiesta de Todos Santos en el mismo año después de la muerte.

Fuente: Foto por Elvira Espejo.

De todas maneras, conviene notar que esta costumbre de usar varios elementos tejidos para envolver al difunto en el *ayllu* de Qaqachaka difiere de la que se practica en otras zonas de la misma región histórica de los Charkas-Qharaqhara. Por ejemplo, en Sacaca se enterraba antiguamente al difunto envuelto en la piel de una llama recién desollada, cosiendo los bordes de esta piel aún flexible para cubrir totalmente el cadáver.

Los juegos nocturnos después de la muerte, y la bolsa negra de huesos

Se recuerda también las actividades durante la noche inmediatamente posterior al fallecimiento. Durante esa noche, se acostumbraba en muchas partes de los Andes jugar entre grupos de personas para pasar las horas y a modo de velar el cuerpo del difunto. Esta tradición es de larga data, puesto que Arriaga menciona el juego parecido de *pisca* en el Perú en las primeras décadas del siglo XVII (Arriaga 1920 [1621]: VI, 60).

En la actualidad, estos juegos sólo se realizan en la festividad de Todos Santos. El contenido de estos juegos alude a los viajes que en vida hiciera el difunto a los valles con el fin de obtener diversos bienes para el hogar. Pero se trata también de otros aspectos asociados con la muerte, en especial la competencia entre familiares para recibir su parte correspondiente de la herencia familiar en tierras y bienes. En esencia, estos juegos parecen articular una serie de nociones productivas entre las esferas agrícola y pastoril (incluyendo la producción textil) para reconstituir las redes sociales y económicas interrumpidas temporalmente por la muerte de uno de sus participantes.

En Qaqachaka, las mujeres dolientes de la familia suelen jugar a la *taptana*, una variante de los juegos llamados en otras regiones *pichka*, *chunka* y *wayru* en las lenguas andinas, y "trebejo" en castellano (Arnold 2007b: 287). La *taptana* se juega con granos de maíz de diversos colores, que se agrupan en un número impar de montones de tres **(véase la figura 9-15)**. El objetivo del juego es la reproducción de las semillas en cuestión (*aywiñapawa*) en el *ayllu* entero durante el año venidero.

Con este fin, el juego se dirige a una especie de torre de madera, parecida a los tableros o maquetas del pasado, construidos de madera, greda, hueso o piedra, llamados *yupana* en quechua. En cada turno, se reubican los granos en las distintas casillas de la torre. La ganadora usa sus semillas para ascender gradualmente a las plataformas más elevadas de la torre, como si respondiera allí con una ofrenda que abrirá otra ronda de producción.

En varios estudios sobre estos juegos se ha planteado su nexo con la caza y con la guerra, así como con diversos tipos de carreras, y competencias de estrategia (Depaulis s.f.). En relación con los asuntos bélicos, se ha comparado las plataformas de estas torres con campos de cultivo, y las semillas que se usa actualmente, con las cabezas trofeo del pasado (Arnold 2007b). Se ha llamado la atención también sobre el hecho de que las divisiones del tablero expresan espacios duales ligados a la producción, que a veces cuentan con barreras entre el equivalente de los campos y lo que se percibe como flujos o corrientes de agua (llamados "ríos" o "aguas" en el caso descrito por Gentile 1998: 87).

También se realiza otro juego de este tipo, nuevamente asociada con los difuntos, en la noche posterior a la despedida de las almas, al final de la fiesta de Todos Santos. En este caso, los dolientes juegan variantes del juego llamado *chhunkula* en aymara y *tawa* en quechua. Se juega con un conjunto de huesos del tarso de un animal (a menudo la rótula o taba de la llama), conocidos con el nombre de *qanchi* **(figura 9-16)**. Estos huesos se suelen guardar en bolsas especiales de faz de urdimbre de color negro, que a veces presentan una lista de color rojo en el eje central. Nótese el hecho de que estos huesos son los mismos que se usan como instrumentos para tesar y ovillar el caito en la cadena de la producción textil, en cuyo caso se los denomina *ch'ankha khiwiña qanchi*: "entre-nudillo para ovillar el hilo" (véase el capítulo 2 de este volumen).

La esencia del juego es que cada participante arroje en su turno el conjunto de tres huesos de llama —dos grandes y

uno pequeño, considerado su cría—. Se trata de lograr cierta configuración en la que los dos huesos grandes caen cerca uno del otro, y la "cría" encima. Al hacerlo, se enumera los viajes a los valles que el difunto realizó durante su vida, así como los viajes de los parientes del difunto en el pasado. En el juego hay jugadores y jugadoras, además de varios contadores, llamados *wakhuri* en aymara (o *yupax runa* en quechua), que computan los puntajes obtenidos por cada jugador y determinan quién es el vencedor.

La enumeración de la secuencia de los lugares visitados en vida por el difunto tiene reminiscencias de los *loci* de las tradiciones de memoria del Mundo Antiguo. Es como si, al nombrarlos, se recordara los lugares vallunos que invariablemente se ha asociado con el mundo de los muertos. Téngase en cuenta que los valles fueron siempre el lugar del cultivo del maíz que se traía en las caravanas de llamas, en su papel de la semilla-esposa que brotará, y el lugar adonde iban los muertos "para cultivar ají". Al mismo tiempo, nos parece que se busca reconstruir la vida del difunto, así como su linaje, al reconectar verbalmente el conjunto de territorios más extensos que él logró conectar en su vida. ¿Será que los linajes en los Andes se concebían en términos de territorios unidos a través de estos puntos dispersos, como los "clanes ramificados" de otras partes del mundo?

Actualmente, la atención inmediata está en ganar el juego, aunque en el fondo intervienen asuntos económicos de mayor importancia. Juegan las *ipalas* o tías del difunto (sus hermanas del lado paterno) y los propios hermanos del difunto (o en su ausencia sus propias hermanas). La suerte del juego se centra en si la *ipala* recibirá su dote en el año venidero o si su hermano recibirá la dote de ella en su lugar (Arnold 2007b: 288). La atención a los huesos de animal es pertinente, puesto que se trata de la salud y suerte de los animales de rebaño que se recibirán en la dote. En el juego se debe asegurar que no se rompan ni dañen los huesos, lo que sería de mal augurio para el futuro de los animales recibidos. El juego también llama la atención a la continuidad de la vida, pensado en términos del contraste dramático entre los huesos de los animales muertos y el hilado que estos huesos generan en otro momento, y que se plasmarán en un nuevo textil.

Este tipo de nexo entre hueso y textil nos recuerda un término arcaico para la rueca del hilado, que es *aya* (cadáver). También llama nuestra atención al uso constante de los huesos de la *wich'uña* en las actividades finales del tejido. ¿Será que este uso del hueso constituirá la base esquelética más elemental del textil, sobre el cual los hilos de urdimbre se generan como su estructura de músculos y las pasadas de trama como su flujo nutritivo de sangre y aliento, como apuntamos en otro lugar? (Arnold 2000).

Hemos señalado en otra parte que este juego para recordar la muerte reciente de un familiar tiene muchas de las características de los juegos postbélicos del pasado. En estos juegos del pasado, se apostaba igualmente por la suerte, pero con la intención de tomar una parte del botín de los vencidos. Parece que se trata aquí de la herencia del difunto ya como una especie de botín. González Holguín narra cómo se jugaba a la *taptana* "sobre todo en velorio de cadáveres", lo que confirman otros cronistas[36]. Asimismo, el juego se centraba en la herencia de los bienes del difunto, en el contexto de una reconstitución de las fuerzas familiares involucradas (Arnold 2007b: 287).

Entonces ambos juegos —el primero en la noche del día del deceso y el segundo en la despedida de las almas en la festividad de Todos Santos en el mismo año del fallecimiento— se dirigen a ideas análogas: transformar los restos del difunto en los elementos constitutivos (semillas en un caso, y los animales y textiles de la dote femenina en el otro) de un nuevo ciclo productivo. Se lo hace dentro del diseño dual y a veces radial de los tableros. El segundo caso se centra además en asegurar que los bienes familiares permanezcan dentro de la misma familia, y por tanto dentro de la misma tasa de tierras, pasando prioritariamente del difunto a sus hermanas por el lado paterno, o a sus propios hermanos.



Fig. 9-17.
El *tumpulu* para el difunto en la fiesta de Todos Santos.

Fuente: Foto por Elvira Espejo.



Fig. 9-18.
Una tropa de músicos tocando pinquillos.

Fuente: Foto por Elvira Espejo.



Fig. 9-19.
La cruz en honor del difunto, ya como guerrero, llamada *Tata pachaqa.*

Fuente: Foto por Elvira Espejo.



Fig. 9-20.
El baile de los yernos (*tullqas*) para el difunto en Carnavales después de la muerte.

Fuente: Foto por Elvira Espejo.

Proponemos que, en el pasado lejano, el reparto del botín de guerra se dirigía además a asuntos relacionados con la administración territorial. El diseño de los tableros, así como las reglas del juego en caso de la *taptana* y sus variantes, presenta casi siempre un patrón de dualidad entre jugadores opuestos. Esto nos lleva a sospechar que se trata de relaciones de Deber y Haber, centradas en saldos a pagar o a cobrar, y juegos para equilibrar fuerzas sin que esto implique un vencedor o un perdedor en términos globales.

La entrega de la herencia familiar

Al día siguiente de esta noche de juegos y atención a la herencia por venir, que se centra en el reparto del contenido de los bultos con la herencia familiar, según varias rutas posibles. Estas rutas se refieren a los "caminos" (*thakhi*) de determinados ciclos rituales que se deben cumplir después de la muerte, sobre todo en el próximo Carnaval.

En el caso de don Daniel, se legaba varias cosas a sus dos hijas, y en el lado masculino, se pasaban otras cosas a los varones. Elvira comentó: "Esto ha sido interesante, porque se pasan las cosas de herencia a las hijas, y en caso de no tener hijas, se pasa estas cosas a las ahijadas, o si no, se las tiene que pasar a las sobrinas o los sobrinos". Por ejemplo, a la muerte de don Daniel, había una cantidad de frazadas (*phullu*) que se repartieron a todos sus ahijados. Pero, según Elvira, no se dan estas cosas como herencia inmediatamente después del fallecimiento porque todavía los ahijados y otros parientes deben cumplir el ciclo mayor de actos en memoria del difunto. Debido a ello, "no han tocado nada esta vez porque se les van a entregar en la próxima ceremonia de Carnavales".

Este ciclo de eventos se inicia en la festividad de Todos los Santos posterior al deceso, cuando el yerno o *tullqa* del difunto debe erigir sobre la tumba la escalera armada llamada *tumpulu*. Se cubre el *tumpulu* con una tela negra, y en cada nivel de la escalera se coloca algunos alimentos propios de los distintos pisos ecológicos del *ayllu*. La construcción del *tumpulu* con su conjunto de provisiones expresa los nexos productivos que se han conformado a través de las redes matrimoniales con la familia del *tullqa* en los distintos niveles ecológicos **(figura 9-17)**. El yerno también guía a los dolientes en los brindis que se debe realizar cerca de la tumba. En esta ocasión, se da al *tullqa* dones de ropa, comida cocinada y alcohol por haberse cumplido las obligaciones para con el difunto.

El baile para el difunto en Carnavales

Antes de la próxima fiesta de Carnavales, se anuncia con anticipación que los yernos del difunto, juntamente con otros parientes, deben bailar para el difunto, y se prepara el patio de la casa del difunto para este evento. Como dice Elvira:

> Los yernos tienen que bailar [para]
> mi abuelo, y todas sus cosas están
> alistadas para bailar.

Finalmente, en el día de Carnavales (*Anata*) del año después de la muerte, en el patio de la misma casa del difunto, se celebra otro velorio para el muerto en su condición de guerrero. Se llama a esta ocasión el día del muerto, *uruni* o *uruchayapxtwa*.

Primero, los yernos hacen un recorrido de las estancias del *ayllu* como parte de una tropa de músicos tocando pinquillos **(figura 9-18)**, y vestidos como diablos (*jira mayku*), con zamarros de cuero de cabra (llamados *tapakayu*), y cargando las pertenencias del muerto en su espalda. Cuando llegan a la casa del difunto, una efigie armada del difunto, como una momia vestida de guerrero en el patio, vigila el evento **(figura 9-19)**. Por esta razón, no se ha atizado sus monteras en el rito del lavatorio; se han dejado estas cosas para el otro recorrido de herencia que se pasa en Carnavales, conjuntamente con las cosas más domésticas, por ejemplo los costales. Estos también se han quedado:

> En este caso, los *tullqas* o yernos
> van a bailar "con mi abuelo",
> porque mi abuelo va a estar allí

vestido como una momia. Se va a hacer una momia como si fuera don Danilo, con toda su vestimenta. Se llama *Tata pachaqa* a esto creo. Y sus dos yernos van a bailar allí, protegiéndole a él. Ellos tienen que proteger al muerto.

Cuando la tropa de músicos entra al patio, el *tullqa* debe bailar para el muerto en una danza que se llama *tullqa thuqu* **(véase la figura 9-20, en la página 344)**. Los ahijados del difunto también asisten a este baile, y ellos deben organizar un reto de baile que los enfrenta a los yernos. Mientras danzan, los ahijados castigan a los yernos golpeándoles la cabeza con grandes hondas de combate. Este evento es muy importante para los ahijados, que deben cumplir con todas sus obligaciones porque en esta ocasión recibirán toda su herencia (ropas y bienes).

RETORNO AL *CHULULU:* EL INICIO Y EL FINAL DEL TEXTIL TRIDIMENSIONAL

Recordemos que el ciclo de relaciones entre los padrinos y los ahijados había comenzado décadas antes en la ceremonia para adquirir la identidad personal o individual, llamada *chululu*. En aquella ceremonia, los niños tenían que correr con sus madrinas, tras lo cual estos niños se han convertido luego en ahijados:



Ahora es con cura, pero antes era sin cura. Ellos daban la vuelta de la plaza. Era toda otra ceremonia antes. Y se tocaba *pululu* y los caracoles, para entrar.

Además, valga la pena recordar que el elemento conector en la relación entre los padrinos y los ahijados es el textil. Se inicia la relación con los ahijados con los hilos de colores en la ceremonia del *chululu*. En esta ocasión, el padrino o la madrina colocan los colores de su propio linaje al ahijado en su seña en los hombros de la ropa. Luego, cuando mueren los padrinos, se debe dar la herencia con los mismos colores de hilos, pero ya en los textiles. Y los ahijados reciben la herencia de cosas ya tejidas. Se encajan las dos cosas. Al final, los ahijados reciben el producto textil cuya elaboración se ha iniciado en su niñez, aunque haya pasado mucho tiempo. Se relaciona este largo proceso de cumplimiento de las obligaciones del padrinazgo con el haber recibido el hueso del padrino, y se dice:

Jupaw chakhanchitu…
Me ha dado su hueso…

En este contexto, el hueso hace referencia al linaje de la persona, y evidentemente tiene una relación también con el hilo y el textil. Entregar el hueso significa que "él o ella me han dado su linaje y su personalidad". En este caso, se está hablando de la importancia de su hueso como el fundamento de la vida, ya sea del lado del varón o del lado de la mujer.

La importancia de estos dones entre padrinos y ahijados llama la atención también hacia las diferencias y similitudes en estas relaciones, según el sexo del difunto, sea varón o mujer. En el caso de Elvira, su abuela (la esposa de don Daniel) murió un par de años antes que éste, durante les festividades de Carnavales. En este caso, los ritos para recordar a la difunta son distintos, y estas diferencias tienen que ver con ideas fundamentales en torno a la contribución del varón o de la mujer a la vida. Parece que se relaciona al varón con la fecundación de los cultivos, y por tanto se recuerda al difunto en Carnavales, en el momento de la fecundación de los nuevos cultivos por las lluvias y rayos. Pero en Carnavales no se realiza ninguna ceremonia para las mujeres difuntas. En cambio, la ceremonia para las mujeres difuntas se celebra en la Pascua, porque las mujeres tienen mucho que ver con los cultivos ya cosechados, y el producto llega en la Pascua (con la cosecha). En esta ocasión:

Igual se tienen que cargar las cosas, y los yernos o las yernas hacen bailar. Y una vez que hace bailar, igual los textiles se pasan asimismo a las ahijadas.

Aun así, en ambas fechas, tanto en Carnavales como en la Pascua, son

esencialmente las mismas gamas de parientes quienes deben recordar al difunto, sea éste varón o mujer, y a quienes habría que recordar sus esfuerzos en la apertura de estas redes de relaciones espirituales a través de la entrega de dones de textiles. Una de estas gamas tiene que ver con los hijos, otra con las hijas y la tercera con los ahijados y las ahijadas. Cada uno de estos grupos debe pasar la ceremonia, concediéndole mucha importancia.

Adicionalmente, las redes sociales y espirituales que se inician en la niñez de estos participantes son parecidas, como lo son también los dones de los elementos textiles y la producción gradual del textil que retorna con la muerte. Las diferencias de sexo se tratan más bien según una especie de competencia entre hombres y mujeres en la organización de las ceremonias, y en los tipos de productos textiles que se otorgan en la herencia después de la muerte.

Por tanto, hay partes de la ceremonia del *chululu* dirigidas a las mujeres y otras partes de la ceremonia del *chululu* dirigidas a los varones:

> En el momento de correr, primero entran las mujeres, según la cantidad de personas. Por ejemplo, en la fecha de *Ispiritu* (Pentecostés), si hay más cantidad de mujeres, entonces las mujeres tienen que ir primero para dar la vuelta, y después los hombres. Pero si hay más cantidad de varones, entonces los varones tienen que correr primero y luego las mujeres. Entonces es en el mismo día que se hacen el *chululu* para ambos sexos, de varones y mujeres, es decir para los ahijados y las ahijadas.
>
> Son las mismas prendas también que pasan a los ahijados, sean varones o mujeres. Para las mujeres se otorgan los ahuayos y para los ahijados se otorgan los ponchos y costales. Cuando muere una mujer es lo mismo. Se vincula todo con el textil.

Por esta razón, los comunarios del *ayllu* están dispuestos a invertir mucho tiempo en estas ceremonias, puesto que, a través de ellas, se completa todo el ciclo principal de la cadena productiva y además toda la cadena de entregas y contraentregas de las herencias familiares. Participar en estos eventos brinda la oportunidad de obtener el capital de arranque en bienes materiales (ganado, ropa, comida) para toda la vida:

> Solamente el terreno se queda con los familiares, pero todos los textiles van hacia las redes sociales construidas durante el ciclo de vida con estas personas, los ahijados y otros. Es igual con los animales, se van con estas personas, con los hijos, las hijas, y los ahijados y las ahijadas.

Consiguientemente, se juzga el éxito de una vida por las decisiones que una persona tomó a lo largo de su existencia (sobre todo antes de su muerte), y se califica el sentido de justicia con que esa persona había cumplido, en este tramo final de su vida, la repartición de bienes y otras obligaciones contraídas en este lapso. En cuanto a la casa y los terrenos, por decir las cosas grandes, es importante decidir anticipadamente a quiénes se van a repartir. Con estas entregas, se debe asegurar la continuidad de la tasa del difunto, y la producción de sus tierras como el capital de base del lugar. Pero en el caso de la ropa y los objetos menores, se decide en el mismo momento de la muerte, y es imprescindible que esta decisión se tome en presencia de los yernos:

> En el caso de mis abuelos se han decidido así en cuanto a las cosas grandes. Pero en el caso de las cosas menores como objetos, se han quedado para una decisión posterior.
>
> Y aun en este caso, el yerno debe cumplir de antemano con lo que don Daniel le había dicho antes de su muerte, en sus decisiones en torno a la entrega de las herencias. Don Daniel le había dicho:

—"Estas son cosas para mis ahijados,
estas son cosas para mis hijos y
estas son cosas para mis hijas…"

Si el difunto no ha tomado en vida las disposiciones oportunas o existe negligencia en el cumplimiento de su última voluntad, afloran envidias que pueden dar lugar a serias desavenencias entre los miembros de una familia y hasta la ruptura total de la familia. En cambio, cumplirlos concienzuda y oportunamente evita el conflicto y el enfrentamiento, porque todo ha sido decidido de antemano. Según Elvira,

En el caso de mi abuelo,
[todos] le han admirado.
Comentaron los participantes:
— "¡Qué persona tan organizada!",
porque se ha decidido todo antes de
su muerte.
— "Ahora no tenemos que decidir
nada y nadie tiene que gritar.
¡Qué bueno!"
Era bonito *Ukhamapiniw*…

***

En todos estos ritos del ciclo de la vida, el ciclo del aprendizaje, y finalmente los caminos de la muerte, se debe reconocer la clara consciencia entre los comunarios de la región de que "todo es textil". La vida misma es como un textil en elaboración que luego, con la muerte, entra en descomposición.

Ocurre lo mismo con las relaciones sociales. Se inicia estas relaciones, por ejemplo con los ahijados, con dones de hilos de colores, y se cierra el ciclo devolviendo productos textiles íntegros en el reparto de los bienes del difunto. En todo ello, el espíritu del don, en el sentido del espíritu que mora en el textil desde su creación, es el impulso que sostiene estas relaciones a lo largo del tiempo, y que las liga siempre con los territorios del lugar, como el escenario predeterminado para estas prácticas.

Es también este espíritu el que subyace en el sentido de derecho —una noción de *copyright* tácito— que una tejedora asume en relación a los diseños que usa en sus textiles. Como hemos visto, estos diseños están estrechamente ligados con los recursos y los productos del territorio en el que ella ha nacido y donde tiene derechos de usufructo a las tierras.

Debajo de esta percepción de pertenencia de un diseño a una comunidad determinada también subyace la idea de que el textil es un ser viviente impregnado de este mismo espíritu, ligado con una familia o un linaje particular. Por tanto, se considera que la elaboración del textil en manos de las mujeres es una expresión de parentesco, como si se tratara de la creación de otra hija en la familia.

El acto humano de elaborar ese objeto textil con las propias manos es lo que confirma el vínculo de pertenencia personal entre el objeto tridimensional y la personalidad de la propia persona que ha elaborado el textil. Este sentido de identidad personal se experimenta en el cuerpo mismo, a tal punto que cuando otra persona no reconoce esta relación personal encarnada en el objeto textil, puede causar resentimiento en la persona que ha elaborado el tejido.

La tejedora de Qaqachaka, doña Nicolasa Ayca, intenta describir estos sentimientos de pertenencia en sus propias palabras:

Se ha tejido con la mano, se ha
tejido con esfuerzo, [el textil]
es querido y apreciado. Nadie
a un tejido puede botarlo
(*jaqüwiykaspati*). El ahuayo uno
quiere para guardarlo. Se ha
tejido con toda voluntad (*sumat
sawutaw*). Es como una persona. Es
como si fuera nuestra hija
(*mä wawasakaspas ukhamaws*).
Está realizado.

Es como si regaláramos a uno de
nuestros hijos o hijas. "Te voy a
regalar esto. Así nomás es mi obra
(*Naya akhamak lurta*)", diciéndole.
Si eso lo bota, la persona puede
resentirse: "¡Cómo lo ha botado!
Con mis manos que he hecho
con tanto esfuerzo", diciendo.
Puede causarle resentimiento
(*sentisispay*)".

En aymara, este sentido de pertenencia entre el producto textil y la productora se expresa particularmente en la relación cercana que se percibe entre el objeto y su realización con las manos. Se suele decir: "Es nuestra obra, es nuestra mano (*amparasaspa*)". Se expresa lo personal de esta relación en palabras importantes como "*munata*", en el sentido de "algo querido y apreciado". Doña Nicolasa nos mencionó algunas otras expresiones relacionadas con este sentido de pertenencia corporal:

> Es muy valorizado ese ahuayo. No puede romperse como papel, sino puede durar. Es como si donáramos a lo nuestro, y se lo guarda. Si alguien lo botara, podemos sentir [lástima] de nuestro trabajo realizado con nuestras manos.

Para ella, el sentimiento dominante podría resumirse en la siguiente frase: "Te he dado mi propia mano" ("*Amparaña waxt'sma*", en aymara).

Este vínculo íntimo entre el textil tridimensional y el propio cuerpo de la tejedora nos da nuevas luces sobre las ideas que ya mencionamos en otro lugar, de que para una tejedora, el acto de pisar un textil sobre el suelo "es como pisar a la persona que ha producido este tejido" (Arnold, Yapita y otros 2000: 383). La tejedora resiente también en el nivel corporal otra tendencia actual, la de recortar los textiles en pedazos para poder insertarlos como detalles étnicos en una serie de accesorios comerciales dirigidos a la venta y consumo personal (bolsas, monederos, zapatos, chaquetas, la indumentaria presidencial, etc.). Sabemos que para una tejedora, cortar un textil que ella ha elaborado es como "cortar sus propias manos".

Por tanto, es importante para todas y todos los que vivimos en los Andes comprender que el textil tridimensional, ya sea como objeto de estudio o como sujeto en la herencia familiar, forma parte del cuerpo de la tejedora. Más aún: las tejadoras sienten corporalmente que el cuidar de esta herencia textil en la familia, "como una hija más", es algo permanente, que perdurará y que se transmitirá de generación a generación. Es por estas razones profundas que el textil es un objeto fundamental en el legado familiar que se entrega como un don en distintos momentos del ciclo vital humano, y finalmente como la última herencia en las ceremonias en torno a la muerte.

NOTAS

Introducción

(1) Véase también Fausto (2001: 327).

(2) En el caso de los Andes, entre los estudios textiles contamos con O'Neale (1932, 1937, 1949) y O'Neale y Kroeber (1930), luego King (1965) y más recientemente Fung (2002).

(3) Dejamos para otro estudio los instrumentos de planificación textil elaborados de madera grabada con imágenes, que se usaba entre los chimú, y mencionados por (MacKay (1984).

(4) ABNB EC 1805 No. 36. Administrador General de las Misiones al Ministro Protector de Misiones, La Plata, 22 de enero 1803, citado en Radding (2001a: 123, Nota 18).

(3) Para más información al respecto, véase los siguientes sitios de internet:

http://en.wikipedia.org/wiki/Toyota_Industries#cite_note-heritage-0):
http://www.answers.com/topic/toyoda-automatic-loom-works-ltd#ixzz1dVLNzkiX
http://www.answers.com/topic/toyoda-automatic-loom-works-ltd#ixzz1dVLZypyy
http://www.answers.com/topic/toyoda-automatic-loom-works-ltd#ixzz1dVLvTa5f
http://www.answers.com/topic/toyoda-automatic-loom-works-ltd#ixzz1dVM5Oo6s
http://www.answers.com/topic/toyoda-automatic-loom-works-ltd)

Capítulo 1

(1) Véase por ejemplo el trabajo de Luisa Elvira Belaunde (2009) sobre los *kené* de los grupos shipibo-konibo del Perú.

(2) En el libro *Rincón de las cabezas* (Arnold, Yapita *et al.* 2000: 19-20), nos referimos a la comparación que hace Viveiros de Castro entre el pensamiento amerindio y el pensamiento europeo actual, en relación a las propuestas de la Reforma Educativa de Bolivia en los años 90, para demostrar que ésta se ha pensado desde afuera y no desde adentro de los pueblos andinos. Más recientemente, las ideas de Viveiros de Castro sobre el perspectivismo han sido el enfoque de debates filosóficos a un nivel internacional, en los trabajos de Bruno Latour (2009) y Tim Ingold (2000: 424 n.5), y en debates importantes entre el antropólogo francés Philipe Descola y Viveiros de Castro sobre epistemologías comparadas (véase por ejemplo Descola y Viveiros de Castro 2009).

(3) Véase el trabajo de Elsje María Lagrou (1998) sobre la cultura material e inmaterial de los Cashinahua de Perú.

Capítulo 2

(1) Véase por ejemplo Joyce (1921, 1922) y Grossman (1958).

(2) Véase Bird (1968) y Goodell (1968).

(3) Sobre los peligros metodológicos del presentismo etnográfico, véase Brumfiel (2006, 2007).

(4) Véase también Frödin y Nordenskiöld (1918), y Nordenskiöld (1919).

(5) Según el *Vocabulario* colonial de Ludovico Bertonio, se llama en aymara *chunca* a la tagua (Bertonio II: 92). Gracias a Hugo Montes por habernos llamado la atención a esta referencia.

Capítulo 3

(1) Véase Adovasio y Maslowski (1980: 265), citado en Dransart (1992: 131).

(2) Véase Aschero (1984: 68), citado en Dransart (1992: 133).

Capítulo 4

(1) Véase por ejemplo los trabajos de Urton (2003), Salomon (2004, 2006), y Urton y Brezine (2007), entre otros.

(2) Véase por ejemplo Conklin (2002).

(3) Entre los trabajos más importantes que consultamos, mencionamos Appadurai (1991), Dobres (2000), Descola (2002) Latour (2007) e Ingold (2010).

(4) Sobre el uso del color en relación con clase y género, a nivel arqueológico, véase por ejemplo Boynter (2006).

(5) Se conoce también con los nombres de antanco y chamiri.

(6) Véase por ejemplo Shimada (ed. 2007) y Vaughn (2006).

(7) Véase D'Harcourt (1962: 128), sobre las técnicas de bordado usadas en algunas pelucas, Zimmern (1949, en el caso de la peluca Nº 6), Stone-Miller (1992: 237, fig. 187, para el Horizonte Medio o Nasca Tardío), y Rickenbach (2000: fig. 66).

(8) Véase también Arnold (2007b: 263).

(9) *Qapaqjucha* se refiere a una ceremonia incaica que exigía la peregrinación de parte de los representantes políticos de las unidades bajo su dominio al Cusco o los centros regionales de poder, a menudo con ofrendas de sacrificio (en que los niños solían figurar).

(10) "Cartucho" refiere a la forma envuelta del entorchado, a modo de un tubo o rollo de pergamino, lo que se asocia con elementos similares del Egipto antiguo.

(11) Véase Desrosiers y Pulini (1992, Figs. 359-366).

(12) Gracias a Sophie Desrosiers por llamar nuestra atención a este objeto museológico.

Capítulo 5

(1) Véase por ejemplo Wallert y Boynter (1996), Paul (1997), Rosario-Chirinos (1999), Boynter (2006) y Peters (2009), entre otros.

(2) Véase Rosario-Chirinos (1999) y Siracusano (2011).

(3) Sobre la historia de la cochinilla, véase Donkin (1977), Sánchez *et al.* (2006) y Phipps (2010).

(4) Véase sobre todo Cereceda (1990) y Dransart (2002).

(5) Véase Antúñez de Mayolo (1989), Roquero (2006), Rowe *et al.* (2007) y Arnold y Espejo (2010).

(6) Véase también Femenías (1987: 4).
(7) Sobre la construcción de la identidad política aymara véase por ejemplo Arnold (2009a y b).
(8) Sobre el uso de telares mecánicos en la escuela *ayllu* de Warisata, véase Téllez (2006),
(9) En el caso de Tiwanaku, véase Oakland (1986) y en el caso contemporáneo del *ayllu* Qaqachaka, Arnold y Espejo (2012b).
(10) Véase por ejemplo Palma Toloza (2001).

Capítulo 6

(1) Véase Day (1978).
(2) Según las ideas de Alberto R. González y Marta Baldini (1991), que recurren a las propuestas de la iconógrafa Helena Horta (2005) en su abordaje hacia el tema desde la historia del arte.
(3) Sobre la iconografía moche, véase los trabajos de Donnan (1976), Hocquenghem (1989) y De Bock 2005), entre otros.
(4) Sobre la iconografía de Wari y Tiwanaku, véase los trabajos de Cook (1994), entre otros.

Capítulo 7

(1) Cases y Loayza (2011) plantean que el peinecillo surge con los primeros antecedentes del telar de cintura, posiblemente remontando al Arcaico Tardío (ca. 4000-1000 a.C.), lo que confirma Ulloa (1982) y Standen (2003).
(2) Véase el trabajo de Standen (2003: 185, Fig. 5), que describe una faja de 50 mm de ancho, posiblemente realizada en telar de cintura del sitio de Faldas del Morro 1, con hilados de camélido que alternan horizontalmente los colores café y beige naturales, formando peinecillo simple. De acuerdo a Standen, esta pieza sería posterior al 1800 a.C. y, al igual que los cintillos, podría haber estado relacionada con la deformación craneana, vinculando así la técnica de peinecillo con esta práctica.
(3) Véase la tesis doctoral de Jeffrey Splitstoser (2009: 845-6 y 848-9) en el sitio de Cerrillos, en la Costa sur del Perú, donde se ha hallado ejemplares de peinecillo con color en fila y con color intercalado del Horizonte Temprano (900-200 a.C.).
(4) Respalda los datos de Minkes, las entradas por María Jesús Jiménez sobre el uso del peinecillo para estos mismos periodos en la Costa de Arica, más al sur. María Jesús Jiménez ilustra una bolsa ritual de San Miguel de Azapa (Arica, Chile, 900-1430 d.C.) en el Museo de América, en Madrid, en faz de urdimbre en camélido, con franjas de urdimbres complementarias y urdimbres flotantes, cerrada y atada en su parte superior con cordeles finos, y usada como ofrenda en un contexto ritual, probablemente conteniendo vegetales y otros productos (Jiménez 2009: 440, con referencia a Cat. 364, Inv. 76-1-164). Jiménez también examina una bolsa ligeramente trapezoidal del mismo lugar, que usa la técnica de peinecillo en fibra de camélido (Jiménez 2009: 441, Cat. 365, Inv. 76-1-169). Y de la misma región, examina incuñas con la misma técnica (Jiménez 2009: 443, Cat. 367, Inv. 76-1-171).
(5) Cf. Cereceda (1978: 50-51) y Medvinski (2002).
(6) Sobre la diplomacia intercultural de los llameros, véase los trabajos de Medinacelli (2005, 2006).
(7) Sobre la producción en red, véase también Arnold, Yapita *et al.* (2000) y Arnold (2012).
(8) Cf. en ensayo de Olivia Harris (1983) sobre ideas parecidas en el *ayllu* vecino de Laymi.

Capítulo 8

(1) Véase también Oakland (1986: 247).
(2) Estamos pensando en Conklin (1983), Cordy-Collins (1976) y Oakland (1986).
(3) Un resumen de los trabajos de Bandelier se halla también en McBain Chapin (1961).
(4) Véase por ejemplo los trabajos de Julio Espinoza (1989), Gertrudis Braunberger (1983), y más recientemente de Rita Prochaska (1990) y Elayne Zorn (2004).
(5) Gisbert y otras (2006 [1988]: 193), reconocen que se puede lograr esta técnica de selección de los hilos de urdimbre manualmente, en cada fila impar, o alternativamente mediante el control automático de la urdimbre en los lizos del telar, para controlar así los hilos claros y oscuros en cada fila. De esta forma, ellas identifican dos opciones para realizar el tejido granulado de *pebble*: de orden alterno y manual, o de orden irregular y automático.
(6) En el inglés original: "*3-color complementary-warp weave with 3-span floats aligned in alternating pairs, with 3/1 horizontal color change, with outlining and warp substitution*")".
(7) Véase Harner (1973: 160, fig. 17, Specimen #68, Surface, PV 45-3, Playa Grande, aprox. 300-450 d.C.).
(8) Sobre esta estrategia territorial, véase los trabajos de Paul Goldstein (1988, 1990).
(9) Sobre esta estrategia hegemónica, véase Uribe y Agüero (2001: 398).
(10) Cf. Fig. 8.1. del sitio de Chen Chen en Minkes (1995: 162).
(11) Véase también el registro Az-6 T-107 12.450.1 del Museo Arqueológico y Antropológico de San Miguel de Azapa.
(12) Véase también Quequezana (1997, fig. 44).
(13) Minkes cita a Uribe y Agüero (2001: fig. 5c y d).
(14) Véase también Agüero y Horta (1997 ms).
(15) Zwollo (s.f.) identifica el decenio de los años setenta como la culminación de este período estilístico porque desde entonces se ha ido perdiendo paulatinamente este estilo, e inclusive la costumbre de tejer.
(16) Véase Hastorf *et al.* (2006).
(17) Véase por ejemplo Barros (s.f.) y Barros y Pimentel (s.f.).
(18) Véase por ejemplo las imágenes en el informe de Cases y Loayza (2012: Figs. 27, 28, 30, 31, 32, 35, etc.) .

Capítulo 9

(1) Femenías trabajó el tema de la vestimenta en el contexto de la modernidad y globalización en las tierras altas cerca

de Arequipa (provincia Caylloma) (Femenías 1998, 2005) y en la isla de Taquile, en el Perú (1987). Zorn trabajó primero en la isla de Taquile (Zorn 1987, 2004) y en luego en Sacaca, en el sur de Bolivia (Zorn 1997, 2005). Ambas autoras demuestran el dinamismo de la vestimenta en estas regiones respectivas, en un juego continuo entre las tradiciones locales y el ingreso de nuevas ideas desde afuera y apropiaciones propias de elementos (telas, técnicas, prendas) de la modernidad a nivel mundial.

(2) Contamos también con estudios detallados de la vestimenta en los períodos arqueológicos e históricos de regiones determinadas, por Dransart (1992b, 2000), Aponte (2000), Agüero (2007a) y otros.

(3) "*Sprang*" es término técnico (de origen sueco) por un tipo de malla o gasa que se realiza con un conjunto de elementos equivalente a la urdimbre estirado bajo tensión entre palos (o palitos) travesaños a cada extremo sin el uso de una trama. En el contexto andino, el término "*sprang*" abarca técnicas de entrelazado y también de entrelazado oblicuo (*oblique interlacing* en inglés) y torzal oblicuo (*oblique twining* en inglés). Se trabaja el textil con los dedos generando una acción recíproca en que, al trabajar los elementos adyacentes, se reduplica la técnica arriba y abajo del área de trabajo. Luego estas áreas de trabajo están trasladadas a cada extremo de la pieza. Como resultado de la aplicación de este método de trabajo, la estructura y la composición de las dos mitades siempre producen una simetría de reflexión total (Frame 1994: 48). Al mismo tiempo, la tela se produce desde ambos extremos hacia el centro de la pieza.

(4) Véase también Dyer (1996) y Ulloa *et al.* (2000).

(5) Sobre los costales etnográficos véase el ensayo clásico de Torrico (1989).

(6) Sobre las llicllas o mantas contemporáneas en los ambientes quechuahablantes de los alrededores del Cusco, véase Franquemont y Franquemont e Isbell (1992), Franquemont y Franquemont (2004), Garavaglia (2002) y Silverman (en prensa), y para los *ayllus* del Norte de Potosí, véase López *et al.* (1992).

(7) Sobre el ahuayo contemporáneo y su comparación con el poncho en ambientes aymarahablantes, véase Arnold (1994, 1997),

(8) Sobre las chuspas arqueológicas, véase Horta y Agüero (2000).

(9) Sobre las incuñas arqueológicas véase Horta y Agüero (2009).

(10) Con respecto a los turbantes arqueológicos, véase Agüero (1993) y Gallardo (1993), entre otros.

(11) Sobre las huinchas arqueológicas, por ejemplo de los pescadores de la costa del Perú, véase Bjerregaard (2009). Véase también Frame (1986, 1991).

(12) Sobre los gorros arqueológicos y su construcción, véase Bravo (1993).

(13) Sobre las bolsas anilladas y gorros arqueológicos de la Costa sur del Perú, véase Peters (2006).

(14) Sobre las diademas arqueológicas de los pescadores de la costa chilena, véase Horta (2000).

(15) Sobre las telas arqueológicas para la cabeza véase Pulini (2000) y Young-Sánchez (2002, 2006).

(16) Sobre la relación entre estilo y técnica en los uncos y mantos afelpados, véase Agüero y Cases (2004) y Agüero (2007b).

(17) Sobre la relación entre técnica, por ejemplo la técnica de aplicación de color, e iconografía, véase Brugnoli y Hoces (2006).

(18) Para estudios sobre el unco o túnica arqueológica, véase Jiménez Díaz (2002), Pillsbury (2002), John Rowe (1973) y A. P. Rowe (1978, 1992, 1996).

(19) Sobre el poncho arqueológico, véase Montell (1925).

(20) Sobre el taparrabo arqueológico, véase Montt (2002).

(21) Sobre el faldellín arqueológico, véase Montt (2002) y Oakland (2008), entre otros.

(22) Véase por ejemplo (Hirsch 1994: 191) en caso de los árboles de café o los frutos buyo o areca (del betel), en lugares como Indonesia.

(23) Cf. MacLean (1994).

(24) Véase Weiss (2005).

(25) Sobre los circuitos de la *kula*, véase los trabajos clásicos de Nancy Munn (1992 [1986]).

(26) Véase Polo (1940 [1561]: 181 y 1916b [1567]: 200-201), Garcilaso (1943 [1604] libro 4, cap. 11: 199), González Holguín (1952 [1608]: 323) y Arriaga (1920 [1621], cap. 6: 58) todos citados en Murra (1962: 712).

(27) Véase por ejemplo las descripciones en Muñiz (1926: 15) y Matos (1958: 201), citado en Murra (1975: 151).

(28) Véase las descripciones en Murúa (1946 [1590]: libro III, cap. xxxiii: 240) y Guamán Poma (1936 [*ca.* 1615]: 87) citadas en Murra (1962: 713, 1975: 152).

(29) Al respecto, Murra cita a Jerónimo Román y Zamora (1575), Martín Murúa (1590) y Guamán Poma de Ayala (*ca.* 1615).

(30) Véase las descripciones por Yacovleff y Muelle (1932: 48; 1933: 73, 78) y Bird (1954: 45, 55), citados por Murra (1962).

(31) Véase las descripciones de Murúa (1946 [1590], bk. 3, chs. 51, 52; 1946: 287, 290); Guamán Poma de Ayala (1936 [*ca.* 1615]: 297 [299]) y Cobo ([1653], bk. 13, ch. 3; 1956: 154), citados por Murra (1962: 713).

(32) Véase Núñez del Prado (1952: 9) y Morote Best (1951: 151), citados en Murra (1962: 713).

(33) Véase Cavero (1955: 155), citado en Murra (1962: 713).

(34) Véase Polo (1916b [1571]: 194, 1916a [1554]: 6), citado en Murra (1975: 152).

(35) Véase por ejemplo Arnold (1988: 371) y Jiménez Aruqipa y Yapita con Arnold (1996: 143).

(36) Cf. Hocquenghem (1989: 144-156).

GLOSARIO

ajlli tila. aym. Varilla o palillo puntiagudo que se usa para separar los hilos de distintos colores de las capas del urdido en la estructura textil. sin. *ajlli lawa.*

ajlliña. aym. Término genérico de la gama de técnicas en faz de urdimbre de reselección por hilos de color en unidad y en cantidad, que también se denominan técnicas de hilos suplementarios. Equivale a qu. *aqlliy*.

ajllira. aym. Denominación de la técnica en faz de urdimbre de reescogido de los hilos de urdimbre por cantidad, que se usa a menudo para seleccionar los colores de la composición textil en bloques. El equivalente quechua es *aqllira.*

ajllita. aym. Denominación de la técnica en faz de urdimbre de reescogido de los hilos de urdimbre por unidad, que se usa a menudo para seleccionar un color contrastante en el delineado de los diseños textiles. Equivale al quechua *aqllisqa*.

allwina. qu. Urdido. Término técnico que designa las capas de la estructura textil. Equivalente a *tilata* en aymara. var. *allwisqa.*

allwisqa. qu. Urdido. Término técnico para designar las capas de la estructura textil. Equivalente a *tilata* en aymara. var. *allwina.*

apill k'uthu. aym. Peinecillo con color intercalado de tintes obtenidos de la oca o apilla, caracterizados por colores rojos y amarillos.

apsu. aym. y qu. Término genérico para referirse a las estructuras y técnicas complejas, que cuentan con 3 o más capas de urdimbre.

apsu jaqi. aym. Gente escogida, las élites andinas del pasado.

apsu tilañ chunkhula. aym. Nudillo complejo que se usa para urdir las estructuras complejas.

apsu ulpiskitu. etim. aym. *ulpi*: paloma. Versión compleja del diseño textil romboide en forma de 'ojo de paloma' en la técnica de urdimbre cruzada con una trama, usando 3 o más colores.

aqllira. qu. Denominación de la técnica en faz de urdimbre de reescogido de los hilos de urdimbre por cantidad, que se usa a menudo para seleccionar los colores de la composición textil en bloques. Equivale al aymara *ajllira*.

aqllisqa. qu. Denominación de la técnica en faz de urdimbre de reescogido de los hilos de urdimbre por unidad, que se usa a menudo para seleccionar un color contrastante en el delineado de los diseños textiles. Equivale a *ajllita* en aymara.

aqlliy. qu. Término genérico para designar la gama de técnicas en faz de urdimbre de reselección por hilos de color por unidad y por cantidad, también denominadas técnicas de hilos suplementarios. Equivalente a *ajlliña* en aymara.

asi. aym. Urdimbre. Término usado en la región circunlacustre del Titicaca. var. *assi*, *isi*.

awakipa. qu. Técnica de acabado de tipo tubular con variantes simples (*siq'a*) y complejas (*apsu*). Equivale a *sawukipa* en el aymara de Bolivia, y a *silku* o *sillku* en el aymara de partes del Perú.

awasqa. qu. Tejido llano rústico.

away. qu. Tejer.

awayu. etim. qu. *away*: tejer. 1. Término textil colonial referido a los pañales de guaguas, y que se adoptó posteriormente para el ahuayo, que las mujeres andinas usan como manta en el vestir, y también como contenedor y para llevar a sus guaguas u otras cosas a la espalda. 2. Término para la tercera etapa del aprendizaje textil en que se aprende las técnicas aplicadas en la elaboración de esta prenda.

axacha. aym. Palo de sección circular o "espada" móvil del telar para separar las capas del urdido. Equivale a *tuquru* en quechua y a *sword* en inglés. var. *ayja.*

ayra ayra. aym. Acumulación de errores en la elaboración textil.

aywira. aym. Término para designar un diseño textil continuo que serpentea la pieza a modo de camino.

caito. Del qu. *q'aytu*. Hebra de fibra animal o vegetal, y no hilo industrial.

chinu. aym. Literalmente 'nudo'. 1. Término técnico que en varias regiones de los Andes designa una unidad de conteo de los hilos de urdimbre durante el proceso del urdido, y se lo asocia principalmente con las regiones donde se agrupa los hilos de urdimbre en pares, en preparación para la aplicación de técnicas de selección por pares. Se tiende a usar el término *chinu* solamente en el urdido de estructuras simples (*ina* o *siq'a*), y para urdir las bandas en que se desarrollarán diseños simples como listas. 2. Término que designa la urdimbre del textil.

chinuña. aym. Urdir.

chhalla kawk'iña. aym. Prensador liviano de madera o hueso que se usa en la elaboración de prendas livianas.

chhalla wich'uña. aym. Instrumento de hueso liviano para separar las capas de la urdimbre. var. *qhachikañ wich'uña.*

chhunkula. aym. Nudillo o artejo.

chhuwa. aym. Colores oscuros.

chhuwa sirq'u. aym. Agrupaciones de listas estrechas de colores oscuros.

chhuxru. aym. Tejido "duro", en el sentido de bien compactado.

ch'akura. aym. Estaca del telar.

ch'ankha khiwiñ chhunkula. aym. Falange o taba de la llama para ovillar hilo.

ch'ankha tukiyañ chhunkula. aym. Nudillo o artejo para tesar el caito.

ch'ankhulla. aym. Soguilla para sujetar el telar al suelo o a la cintura de la tejedora.

ch'iqa. aym. Izquierda. Se refiere a la forma de hilar hacia la izquierda (zurdo), que se llama también lloque (*lluq'i* en aymara).

ch'iya. aym. Medida de un jeme (la distancia entre las extremidades del dedo pulgar y el índice abiertos todo lo posible).

ch'imi. aym. y qu. Efecto jaspeado de la superficie textil que se logra mediante varias técnicas: i) el uso en la urdimbre de hilos torcidos con cabos de colores contrastantes distintos, ii) el uso de hilos de colores contrastantes en la urdimbre y trama, y suficiente soltura de tensión para poder ver ambos colores a la vez, que da un efecto de tornasol, iii) el uso de hilos de urdimbre con variaciones en el color, y iv) el uso de fibra o lana con variaciones en el color.

ch'iñi layra. aym. Literalmente "ojo de liendre". Término que designa un diseño de forma romboide que se obtiene con la técnica de urdimbre cruzada con una trama.

ch'ixch'i. aym. Moteado o graneado.

ch'ixch'i k'uthu. aym. y qu. Variante de la técnica de peinecillo *k'uthu,* organizada según un patrón de colores intercalados, que da un efecto jaspeado.

ch'ukurkata. aym. Hebra sujetadora que se ubica entre el palo travesaño principal del telar y las primeras pasadas de la trama (*pulu*).

ch'ulla. aym. y qu. Impar, algo incompleto, desparejado, que carece de su par.

ch'ulla k'uthu. aym. y qu. Término para la técnica textil de peinecillo llamada *k'uthu*, que se organiza en patrones de color intercalados según un conteo impar: de 1, 3, 5, 7, 9, etc.

ch'ulla palla. aym. Término que designa la técnica de escogido con el conteo de los hilos de urdimbre por impar: 2|1. Equivalente a *ch'ulla pallay* en quechua.

ch'uqi k'uthu. aym. Peinecillo con color intercalado asociado con la papa, con contrastes entre blanco y negro.

ch'uru. aym. Voluta como diseño textil.

illawa. aym. Lizos; el conjunto de lizos en el telar.

illaw lawa. aym. Varilla que sujeta el conjunto de los lizos en el telar.

ina. aym. Término genérico para las estructuras y técnicas simples y llanas que cuentan con sólo una o dos capas de urdido. El equivalente quechua es *siq'a*.

ina jaqi. aym. Gente común, comunario, alguien inútil.

ina salta. aym. Figura simple en la composición del textil.

ina sawu. aym. Tejido llano o simple. Equivalente aymara del término quechua *siq'a awasqa*. *Plainweave* en inglés.

ina ulpiskitu. etim. aym. *ulpi*: Paloma. Versión sencilla o simple del diseño textil de forma romboide del ojo de paloma en la técnica de urdimbre cruzada con una trama, en que se usa solamente dos colores.

inkuña. aym. y qu. Pequeño paño textil de la mujer, con varios usos: para abrigarse como una prenda menor, para cubrir la cabeza, envolver objetos rituales y, en especial, hojas de coca.

iskay. qu. Dos.

iskaymanta. qu. Elaborado de dos capas. Término textil para los tejidos complementarios, compuestos de dos capas de urdido, y de doble cara. Equivalente a *payata* en aymara y *complementary cloth* en inglés.

iskay pallay. qu. Término para la técnica de conteo en par, en faz de urdimbre, seleccionando cada dos hilos de urdimbre, en 2|2. Equivale a *paris pallay* en aymara y a *pebble weave* en inglés.

iskay wiyayu. qu. Dos caras. Expresión que comprende las dos caras del textil. Equivalente a *pä iñnaqa* en aymara.

jakima. etim. cast. Jáquima.

jalsuta. aym. "Dividido/a". Se refiere a un ahuayo o *lliclla* cuya pampa queda dividida en dos por una banda figurativa.

jaynu. aym. Implemento de madera, hueso o metal, que se emplea para separar los colores en las capas del urdido de la estructura textil.

jayu k'uthu. aym. Peinecillo con color intercalado asociado con la sal, caracterizado por sus colores blanco y café.

jiksu. aym. Terminación; del verbo *jiksuña*. Término que se aplica a las técnicas de peinecillo, empleadas con frecuencia en la terminación del textil, que se elaboran con aguja, en la parte donde ya no entra la lanzadera de la trama. Equivalente a *qata* en quechua.

jinchun wich'uña. aym. "*Wich'uña* con oreja", un seleccionador de hueso de forma plana con agujeros para introducir el hilo de la trama, que se usa exclusivamente con el tapiz.

kimsa. aym. Tres. var. *kinsa*, que es también quechua.

kimsa palla. aym. Término para la técnica de conteo en impar, en faz de urdimbre, escogiendo cada tres hilos de urdimbre por unidad, en 3|3. Equivale al quechua *kinsa pallay*.

kinsa pallay. qu. Término para la técnica de conteo en impar, en faz de urdimbre, escogiendo cada tres hilos de urdimbre por unidad, en 3|3. Equivale al aymara *kimsa palla.*

kupi. aym. Derecha. Se refiere al sentido dextrógiro del hilado o torcelado de los hilos.

kurti. etim. cast. Corte, paño colonial elaborado en un telar vertical o mecánico que se corta para separarlo del telar. Actualmente se usa este término en el ámbito quechua para las técnicas de doble tela. Equivalente a *t'isnu iqanta* en aymara y *double cloth* en inglés.

kurti salta. aym. figura textil de doble tela.

khallu. aym. La mitad de algo, por ejemplo de un ahuayo o poncho.

khaywiñ lawa. aym. Paleta para remover los hilos en el proceso del teñido o fermentado.

khipu. qu. Sistema de cuerdas anudadas mediante las cuales se documentaban las entradas y salidas de la producción, o los productos guardados en los depósitos, sea a nivel estatal, regional o local. El equivalente aymara es *chinu*.

khuru pallay. aym. Literalmente una selección de bichos o bestias silvestres. Lo figurativo en el textil. equiv. aym. *liq'u palla.*

k'anthi. aym. Rueca grande para hilar la fibra.

k'awk'a. aym. Espada plana y de forma ovalada para prensar las pasadas de la trama. equiv. qu. *tharuna.*

k'ili. aym. y qu. Espina de pez. Término textil para las técnicas llanas de sarga. Equivalente a *herringbone* en inglés.

k'uthu. etim. aym. *k'uthuña*: "Machucar, cortar, despedazar o desmenuzar algo". Término para la técnica textil de peinecillo que se organiza en patrones de color intercalados. Se usa el mismo término en el ámbito quechua. Equivalente a *ladder* en inglés. var. *k'utu*.

k'uthu palla. aym. Técnica textil del peinecillo con color intercalado en damero o ajedrezado, que genera una figura.

lankhu. aym. Tejido grueso.

layrapatxar layrani. aym. Literalmente "ojo encima de otro". Variante de la técnica de urdimbre cruzada con una trama de *ch'iñi layra* ("ojo de liendre") que produce una cadeneta de ojos en fila.

link'u. aym. y qu. Zigzag. Término para un diseño textil mayor con forma de zigzag, y que se asocia con el rayo.

liq'u. aym. Bicho, bestia, animal silvestre. Término genérico para la gama de diseños textiles figurativos de estos seres.

liq'u palla. aym. Literalmente una selección de bichos o bestias silvestres. Lo figurativo en el textil. equiv. qu. *khuru pallay*.

liyi palla. etim. cast. Leer. Variante de la técnica de escogido de faz de urdimbre en que se usan hilos pareados de urdimbre.

llamkha. aym. Suelto/a. Término que se aplica a la densidad y tensión de un tejido llano balanceado o equilibrado industrial. var. *llamtha, thama.*

llint'araña. aym. Técnica de manipulación de los hilos de urdimbre en urdimbre cruzada con una trama, en que se cruzan los hilos.

lluqi. qu. [hacia la] Izquierda. Se refiere al torcido o torcelado de un hilo hacia la "izquierda" (zurdo). Equivalente a *chiqa* o *lluq'i* en aymara.

lluq'i. aym. Término para el sentido hacia la "izquierda" (o zurdo) que se suele usar en contextos rituales que exigen el uso de hilos torcelados en ese sentido. Equivalente a *lluqi* en quechua.

llusk'a. aym. Tejido liso, en el sentido de fino.

manqha tila. aym. El palo principal de abajo en el telar.

maya. aym. Uno/una. Equivalente a *uj* en quechua.

maya palla. aym. Término para la técnica de conteo en impar, en faz de urdimbre, escogiendo cada hilo de urdimbre por unidad, en 1|1. Equivalente a *uj pallay* en quechua.

mini. qu. Urdimbre.

muruq phiraru. aym. Tortera redonda que se usa para hilar.

musa waraña. aym. Modelo para diseñar la combinación de colores en el textil.

palla. aym. Escogido. Término textil genérico para la gama de técnicas en faz de urdimbre de escogido ("hilos flotantes") según distintos conteos de los hilos de urdimbre. Equivalente a *pallay* en quechua, y a *selected* o *floating threads* en inglés.

pallañ wich'uña. aym. Implemento seleccionador elaborado del hueso metacarpo partido de la llama para logar su forma puntiaguda.

palla salta. aym. Tela de faz de urdimbre, técnica de figura de urdimbre.

pallay. etim. qu. *pallay*: seleccionar. 1. Término textil quechua genérico para la gama de técnicas en faz de urdimbre de escogido ("hilos flotantes") según distintos conteos de los hilos de urdimbre. Equivalente a *palla* en aymara, y a *selected* o *floating threads* en inglés. 2. Término para las partes textiles generadas con estas técnicas; por ejemplo, toda un área textil de diseños, una banda de diseños o una sola figura, motivo o diseño textil dentro de una banda o área mayor. Equivalente a *salta* o *salda* en aymara.

pallqa. aym. Bifurcación o chevrón, como diseño textil.

pampa. aym. y qu. Término técnico para el área de tejido llano y a menudo monocolor en la composición de algunos textiles.

paña. qu. Derecha. Se refiere al sentido del hilado o torcelado de un hilo. Equivalente a *kupi* en aymara.

parisa. etim. cast. Pares.

paris k'uthu. aym. y qu. Término para la técnica textil de peinecillo que se organiza en patrones de color intercalados según un conteo en pares: de 2, 4, 6, 8, etc.

paris palla. aym. Término para la técnica de conteo en par, en faz de urdimbre, seleccionando cada dos hilos de urdimbre, en 2|2. Equivalente a *iskay pallay* en quechua y a *pebble weave* en inglés.

patapata. etim. aym. Forma plural de *pata*: gradas, andenes o terrazas en los cerros. Término aymara —y en algunas regiones en quechua— para la técnica textil de peinecillo en que se organiza el color por filas. Equivalente a *sukasuka* o *qata* en el quechua de ciertas regiones, y a *ladder* en inglés.

patapat palla. aym. Técnica textil de peinecillo con color en fila que genera una figura.

patxa tila. aym. Palo prinicipal superior en el telar.

paya. aym. Dos. Equivalente a *iskay* en quechua.

payata. aym. Elaborado de dos. Término textil para los tejidos complementarios, elaborados de dos capas, y de doble cara. Equivalente a *iskaymanta* en quechua, y a *complementary cloth* en inglés.

pä chuymani. aym. "dos corazones";

se refiere a un ahuayo o *lliclla* que cuenta con dos áreas figurativas en cada mitad de la prenda, separadas por pampas llanas laterales y en la parte central.

pä iñnaqa. aym. "Dos caras". Se refiere a las dos caras del textil. Equivalente a *iskay uyayuj* en quechua.

pit'añ k'achi. aym. Instrumento elaborado del incisivo del camélido que se usa para técnicas del anillado, a modo de una aguja de croché.

phiraru. aym. y qu. Tortera/o.

pulu. aym. Las primeras pasadas de la trama.

pusi. aym. Cuatro. Equivalente a *taw*a en quechua.

pusi palla. aym. Término para la técnica de conteo en par, en faz de urdimbre, seleccionando cada cuatro hilos de urdimbre, en 4|4. Equivalente a *tawa pallay* en quechua.

p'alta ch'uru. aym. Concha marina que se usa en vez del hueso separador en el pueblo de Chipaya para separar las capas de la urdimbre.

qapaqjucha. aym. y qu. Literalmente 'la obligación o deber real', a veces escrito *capaccocha*. Rito anual del calendario inkaico practicado por los grupos bajo su dominio, de enviar desde las cuatro direcciones del Tawantinsuyu uno o más niños (y niñas) al Cusco para, luego de las ceremonias allí oficiadas, regresar y ser ofrendados a los sitios sagrados locales (*huaca*), a menudo en las cimas de las montañas sobresalientes en toda la extensión del imperio.

qapu. aym. Rueca para hilar.

qapu tisi. aym. El eje de la rueca.

qaquña. aym. Palillo que se emplea como separador de las capas de color en el urdido de la estructura textil.

qaquñ wich'uña. aym. Implemento separador de las capas de urdimbre que se elabora de huesos largos y delgados del metacarpo de la llama.

qata. qu. Terminación del verbo *qatay*. Término que se aplica a las técnicas de peinecillo, puesto que se las usa con frecuencia en la terminación del textil que se elabora con aguja, en la parte donde ya no entra la lanzadera de la trama. Equivalente a *jiksu* en aymara.

qipa. aym. Trama, hilos de trama.

qipa lawa. aym. Lanzadera de madera para introducir los hilos de la trama en las técnicas de faz de urdimbre.

qipa salta. aym. Figura de trama, figura elaborada en técnica de faz de trama. Equivalente a *mini salta* en quechua.

qumpi. aym. y qu. Tejido fino, de dos caras, en tapiz o faz de urdimbre.

qutu. aym. Agrupación, montón, de productos alimenticios, por ejemplo. Lista ancha en el textil que expresa una acumulación de un producto determinado.

qhana. aym. Colores intermedios, ni claro ni oscuro.

qhana sirq'u. aym. Agrupaciones de listas angostas de colores claros.

qhatiyata. aym. Fibra teñida.

qhat'ayaña. aym. El hilo o cordón sostenedor del telar que sujeta los hilos de urdimbre. Equivalente a *warp shed* en inglés.

qhusi. aym. y qu. Contraste de colores claros y oscuros, por ejemplo, en los ojos con iris azul contrastado con la pupila de color negro. Término técnico para una variante de la gama de técnicas de reescogido ("hilos suplementarios") que se centra en la manipulación de los colores claros y oscuros.

q'ara. aym. Tejido "pelado" por decir finísimo, "que no pase ni una aguja".

q'iru q'iru. qu. Término genérico para los motivos geométricos del textil, de los ayllus del Norte de Potosí. equiv. aym. *q'iwi q'iwi.*

q'iru pallay. qu. Término genérico para los motivos geométricos del textil, de la región de Sacaca. equiv. aym. *q'iwi q'iwi.*

q'iwi q'iwi. aym. Término genérico para los motivos geométricos del textil. equiv. qu. *q'iru q'iru.*

ruki. aym. Lanzadera puntiaguda en ambos extremos. equiv. aym. *wich'kata.*

salda. etim. cast. saldar: "pagar una deuda" o "liquidar una cuenta". Término aymara del Norte de Chile para toda una gama de diseños textiles, una banda de diseños o una sola figura, motivo o diseño textil dentro de una banda o área mayor. Equivalente a *pallay* en quechua. var. *salta*.

salta. etim. aym. *saltaña*: levantar. Término del aymara de Bolivia para referirse a toda una gama de diseños textiles, una banda de diseños o una sola figura, motivo o diseño textil dentro de una banda o área mayor. Equivalente a *pallay* en quechua. var. salda.

salta pallañ wich'uña. aym. Implemento seleccionador fino, elaborado del hueso muy delgado y puntiagudo del metacarpo de la llama.

salta waraña. aym. Modelo para diseñar las figuras textiles.

saqaña. aym. y qu. etim. *sacaña*. Tipo de tela balanceada o equilibrada industrial.

sara k'uthu. aym. Peinecillo con color intercalado del maíz, caracterizado por los colores blanco, amarillo y negro.

sarq'u k'uthu. aym. Variante de la técnica de peinecillo *k'uthu* con color intercalado bordeado por listas estrechas de color. var. *sirq'a k'uthu*.

sawu. aym. telar, tela, tejido. Equivalente a *awana* en quechua.

sawu awayu. aym. Ahuayo grande para guardar y portar los instrumentos mayores del telar, los palos travesaños, etc.

sawu lawa. aym. Literalmente los palos de tejer. Se refiere a los planos principales del telar.

sawukipata. aym. Técnica de acabado de tipo tubular con variantes simples (*ina*) y complejas (*apsu*). Equivalente a *awakipa* en el quechua de Bolivia, y a *silku* en el aymara de partes del Perú.

sawuña. aym. Tejer.

sayt'u phiraru. aym. Tortera larga, a menudo de madera.

siq'a. qu. Término genérico que designa las estructuras y técnicas simples y llanas, que constan de solamente una o dos capas de urdido. Equivale al aymara *ina*.

siq'a awasqa. qu. Tejido llano o simple.

Equivalente quechua de *ina sawu* en aymara, y de *plainweave* en inglés. var. *siq'a awana*.

sirqu'ntaniña. aym. Lugar ceremonial para separar los machos del rebaño de su familia materna.

sirq'u. aym. del verbo *sirq'uña*: soltar.

sirq'u inkuña. aym. Tipo de incuña caracterizadas por listas angostas de color, destinado para los instrumentos rituales y las hojas de coca.

sirq'u k'uthu. aym. Variante de la técnica de peinecillo *k'uthu* con color intercalado bordeado por listas angostas de color. equiv. *sarq'a k'uthu*.

taniqa. aym. Lista angosta de color en la composición textil.

tapichu. aym. Bolsa tejida, frecuentemente de algodón, para guardar y portar los instrumentos menores del textil.

taru phiraru. aym. Tortera de forma cuadrada.

tawa. qu. Cuatro. Equivalente a *pusi* en aymara.

tawa pallay. qu. Término para la técnica de conteo en par, en faz de urdimbre, seleccionando cada cuatro hilos de urdimbre, en 4|4. Equivalente a *pusi palla* en aymara.

tika. etim. aym. y qu. Adobe o bloque. Técnica de selección de colores por bloques en que se resaltan los colores contrastantes.

tila. etim. cast. Telar, o los palos principales del telar.

tilasqa. qu. Urdido. Término técnico para referirse a las capas de la estructura textil. var. *allwina* o *allwisqa* en quechua y *tilata* en aymara.

tilata. aym. urdido. Término técnico que hace referencia a las capas de la estructura textil. Equivalente a *allwina*, *allwisqa* o *tilasqa* en quechua.

tirij k'uthu. aym. Peinecillo con color intercalado del trigo, caracterizado por sus colores café y gris.

tirinsa. etim. cast. Trenza. Denominación que se aplica a la técnica de urdimbre cruzada con una trama que practican las muchachas en la elaboración de trencillas, como la etapa inicial de su camino de aprendizaje en el textil.

tirins lawa. aym. Telar de palo para tejer los huatos, trencillas o *tirinsa*.

tupu. aym. Instrumento textil hecho de un caito o palo para medir el tamaño de las piezas textiles o sus partes antes de su elaboración o de las prendas ya terminadas, a modo de estandarizar estas medidas.

tuquru. qu. Palo aplanado o "espada" móvil del telar para separar las capas del urdido. Equivalente a *axacha* en aymara y a *sword* en inglés.

tuskara. qu. Asimétrico/a en composición o combinaciones de colores.

thama. aym. Suelto/a. Término que se aplica a la densidad y tensión de un tejido llano balanceado o equilibrado industrial. var. *llamkha*, *llamtha*.

tharuna. aym. Palo o espada aplanada y de forma ovalada para prensar las pasadas de la trama. equiv. aym. *k'awk'a*.

t'ijraña. aym. Técnica de manipulación de los hilos de urdimbre en urdimbre cruzada con una trama, en que se hace una volteada a la derecha (tipo "S"). Equivalente a *"A" crossing* en inglés.

t'ikacha. qu. Apogeo (lit. "florecimiento) del linaje de sangre, sea de la gente o los animales de rebaño.

t'inkaña. aym. Técnica de manipulación de los hilos de urdimbre en urdimbre cruzada con una trama, en que se hace una volteada a la izquierda (tipo "Z"). Equivalente a *"B" crossing* en inglés.

t'irja. aym. Borde, en caso del ahuayo.

t'isnu. aym. Huato o cordón sujetador, faja angosta.

t'isnu iqanta. aym. Tela doble. Término para la técnica de doble tela, que deriva de las bandas de esa técnica a modo de fajas, en la composición textil. Equivale al quechua *kurti* en, y a *double cloth* en inglés.

t'uxru. aym. Colores claros.

uj. qu. Uno/a.

uj pallay. qu. Término para la técnica de conteo en impar, en faz de urdimbre, seleccionando cada hilo de urdimbre por unidad, en 1|1. Equivalente a *maya palla* en aymara.

ulpi. aym. y qu. Paloma. Término para el diseño textil del motivo 'ojo de paloma' en una técnica de urdimbre cruzada con una trama.

ulpiskitu. dim. del aym. *ulpi*: 'paloma'. Se refiere al motivo de "los ojos del ave *ulpi*", equivalente a *bird's eye* en inglés. Término para el diseño textil de forma romboide del ojo de esa ave en una técnica de urdimbre cruzada con una trama.

uraqpacha. aym. Término genérico para los motivos figurativos de este mundo.

uyu. aym. Corral. Término para un diseño textil en forma de rombo.

wak'a. aym. Faja. Término genérico referido a la segunda etapa del aprendizaje en el textil, centrada en el manejo de la gama de técnicas para la elaboración de las fajas.

waraña. aym. Modelo o maqueta para diseñar las combinaciones de color o figuras en un textil.

watu. aym. y qu. Término para el asa textil de una bolsa, o el cordón sujetador de una faja; huato en castellano.

wayuña. aym. Tipo de bolsa agropastoril con un patrón de listas. var. *wayaqa*.

wich'kata. aym. Lanzadera puntiaguda en ambos extremos. equiv. qu. *ruki*.

wich'uña. aym. Término genérico para el hueso prensador o seleccionador de los hilos de urdimbre.

wich'uñ/wich'uña. aym. Hueso prensador del textil elaborado del hueso completo y puntiagudo del metacarpo de la llama.

wincha. aym. y qu. Banda para la cabeza; huincha en castellano.

yawri. aym. Aguja, agujón. sin. *yarwi*.

BIBLIOGRAFÍA

Adelson, Laurie y Bruce Takami. 1978. *Weaving Traditions of Highland Bolivia*. Catálogo de la Exposición en el Craft and Folk Art Museum, Los Angeles, EE UU, del 19 de diciembre 1978 al 4 de febrero de 1979.

Adelson, Laurie y Arthur Tracht. 1983. *Aymara Weavings. Ceremonial Textiles of Colonial and 19th Century Bolivia*. Washington, DC: Smithsonian Institution, Traveling Exhibition Service.

Adovasio, J. M. y R. F. Maslowski. 1980. "Cordage, basketry and Textiles". En: T. F. Lynch (ed.), *Guitarrero Cave*, pp. 253-290. Nueva York: Academic Press.

Agüero, Carolina. 1993. "Análisis técnico de tres turbantes". En: J. Berenguer (ed.), *Identidad y prestigio en los Andes. Gorros, turbantes y diademas*, pp. 74-75. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

—— 2000. "Fragmentos para armar un territorio. La textilería en Atacama durante los períodos Intermedio Tardío y Tardío". *Estudios atacameños* (Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama) Nº 20: 7-28.

—— 2003. "Componente Tiwanaku vs. componente local en los oasis de San Pedro de Atacama". En: Victòria Solanilla Demestre (ed.), *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro,* pp. 180-198. Actas del simposio ARQ-21, 51º Congreso Internacional de Americanistas, Santiago de Chile, 14-18 julio de 2003. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins.

—— 2007a. *Acerca del vestuario en el surgimiento, desarrollo y consolidación del "Complejo Pica-Tarapacá" (período Intermedio Tardío).* Tesis para optar al grado de Magíster en Antropología. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige de la Universidad Católica del Norte y Departamento de Arqueología y Museología de la Universidad de Tarapacá, Chile.

—— 2007b. "Los textiles de Pulacayo y las relaciones entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (Santiago de Chile) 12(1): 85-98. Disp. en línea, consultado 9 enero de 2012: http://www.museoprecolombino.cl/es/biblioteca/pdf/bo12-1.php

Agüero, Carolina y Bárbara Cases. 2004. "Quillagua y los textiles formativos del Norte Grande de Chile". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica), vol. especial: Chungara 36 (Especial 2): 599-617.

Agüero, C. y H. Horta. 1997. Los textiles del período Intermedio Tardío del valle de Azapa y costa de Arica. Informe Final Proyecto FONDECYT 1960113 (Santiago de Chile). Manuscrito en posesión de las autoras.

Altieri, Radamés. 1941. "Sobre 11 antiguos kipus peruanos". *Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán:* 177-211.

Antúñez de Mayolo, Kay. 1989. "Peruvian natural dye plants". *Economic Botany* vol. 43 (2): 181-191.

Aponte, Delia. 2000. "La vestimenta femenina en la costa central del Perú durante el periodo intermedio tardío". *Estudios atacameños* (Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama, Chile) 20: 91-101. Disp. en línea, consultado el 10 de enero de 2012: http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/315/31502006.pdf

Appadurai, A. 1991. *La vida social de las cosas*: *perspectiva cultural de las mercancías*. México, D. F.: Conaculta-Grijalbo.

Arnold, Denise Y. 1988. Matrilineal practice in a patrilineal setting. Rituals and metaphors of kinship in an Andean ayllu. Tesis de doctorado inédita. Londres: Universidad de Londres.

—— 1992. "At the heart of the woven dance-floor: the wayñu in Qaqachaka". *Iberoamericana,* Institut für Iberoamerika-Kunde, Hamburgo, en colaboración con el Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín, número especial: Native Literatures in Latin America, (1992) Nos 3/4 (47/48): 21-66.

—— 1994. "Hacer al hombre a imagen de ella: aspectos de género en los textiles de Qaqachaka". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica) vol. 26, Nº 1, enero/junio: 79-115.

—— 1996. "Adán y Eva y la hormiga de pantalón rojo: historia en los Andes meridionales". En: Bernd Schmelz y N. Ross Crumrine (eds.), *Estudios sobre el sincretismo en América Central y en los Andes*, pp. 247-274. Bonn: BAS 26 (Estudios Americanistas de Bonn), Holos.

—— 1997. "Making men in her own image: Gender, text, and textile in Qaqachaka". En: R. Howard-Malverde (ed.), *Creating Context in Andean Cultures*, pp. 99-131. Nueva York, etc.: Oxford University Press.

—— 2000. "Convertirse en persona el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil". En: Victòria Solanilla Demestre (ed.), *Actas de la 1 Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*, pp. 9-28. Barcelona: Servei de Publicacions de la UAB.

—— 2004. "Midwife singers: llama-human obstetrics in some songs to the animals by Andean women". En: Guillermo Delgado y John Schechter

(eds.), *Quechua Verbal Artistry: The Inscription of Andean Voices*, pp. 145-179. Bonn: BAS series Nº 38.

—— 2007a. "Ensayo sobre los orígenes del textil andino: cómo la gente se ha convertido en tela". En: Denise Y. Arnold con Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo, *Hilos sueltos. Los Andes desde el textil*, pp. 49-84. La Paz: Plural editores e ILCA.

—— 2007b. "La vida social de una caja comunal: personajes híbridos y las genealogías imaginadas de los documentos escritos y sus antecesores tejidos". En: D. Y. Arnold, E. Espejo y Juan de Dios Yapita, *Hilos sueltos. Los Andes desde el textil*, pp. 243-299. La Paz: Plural editores e ILCA.

—— 2008. *Entre los muertos, los diablos y el desarrollo en los Andes: de campos opuestos a territorios en común*. La Paz: ISEAT.

—— 2009a. (ed.) *¿Indígenas u obreros? La construcción política de las identidades en el Altiplano boliviano*. La Paz: Fundación UNIR.

—— 2009b. "Cartografías de memoria: hacia un paradigma más dinámico y viviente del espacio". Revista *Cuadernos FHyCS*, Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy (Argentina), Oct. 2009, Nº 36: 205-246.

—— 2012. *El textil y la documentación del tributo en los Andes: Los significados del tejido en contextos tributarios*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.

Arnold, Denise Y, Miriam de Diego y Elvira Espejo. en prensa. "On the relation between Andean textile iconography and woven techniques". En: (eds.) Denise Y. Arnold con Penny Dransart, *Textiles, Technical Practice and Power in the Andes*. London: Archetype.

Arnold, Denise Y. y Elvira Espejo. 2007. "Debates en torno a los tocapus coloniales desde el ayllu Qaqachaka, Bolivia". En: D. Y. Arnold, E. Espejo y Juan de Dios Yapita, *Hilos sueltos. Los Andes desde el textil*, pp. 85-129. La Paz: Plural editores e ILCA.

—— 2010. *Ciencia de las mujeres. Experiencias en la cadena textil desde los ayllus de Challapata*. La Paz: Fundación Albó e ILCA.

——2012a. "Hacia una terminología andina de las técnicas textiles". En: Victòria Solanilla Demestre (ed.), *Actas de las V Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*, pp. 435-451. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

——2012b. "Andean weaving instruments for textile planning: the *waraña* coloured thread-wrapped rods and their pendant cords". *Indiana* (Ibero Amerikanisches Institut, Berlin, Alemania) 29 (2012): 173-200.

—— 2012c. *Ciencia de tejer en los Andes: Estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Fundación Interamericana, Fundación Albó e ILCA.

—— 2012d. "The intrusive *k'isa*: Bolivian struggles over color patterns and their social implications". *World Art* (University of East Anglia, Reino Unido), Vol. 2, No. 2, September 2012: 251-278.

Arnold, Denise Y. y Christine A. Hastorf. 2008. *Heads of State: Icons of Power and Politics in the Ancient and Modern Andes*. Berkeley, California: Left Coast Press.

Arnold, Denise Y. y Juan de Dios Yapita. 1996. "Los caminos de género en el ayllu Qaqachaka: los saberes femeninos y los discursos textuales alternativos". En: Silvia Rivera (comp.), *Ser mujer indígena, chola o birlocha en la Bolivia (postcolonial) de los 90*, pp. 303-392. La Paz: Subsecretaría de Género/CID.

—— 1997. "La lucha por la dote en un ayllu andino". En: D. Y. Arnold (ed.), *Más allá del silencio. Las fronteras de género en los Andes*, pp. 345-383. La Paz: CIASE e ILCA.

—— 1998a. *Río de vellón, río del canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: UMSA, Colección Academia Nº 8, Hisbol e ILCA.

—— 1998b. "*K'ank'isiña*: trenzarse entre la letra y la música de la canciones de boda en Qaqachaka, Bolivia". En: D. Y. Arnold (comp.), *Gente de carne y hueso. Las tramas de parentesco en los Andes*, pp. 525-580. La Paz: CIASE e ILCA.

—— 2006. *The Metamorphosis of Heads. Textual Struggles, Education and Lands in the Andes*. Series: Illuminations. Pittsburgh University Press.

Arnold, Denise Y. con Juan de Dios Yapita *et al*. 2000. *El rincón de las cabezas: luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. La Paz: UMSA, Facultad de Humanidades, Colección Academia Nº 9.

Arnold, Denise Y. con Juan de Dios Yapita y Cipriana Apaza. 1996. "Mama Trama y sus crías: analogías de la producción de la papa en los textiles de Chukiñapi, Bolivia". En: Arnold y Yapita (comps.), *Madre Melliza y sus crías: antología de la papa*, pp. 373-411. La Paz: ILCA e Hisbol.

Arriaga, Pablo José. 1920 [1621]. *Extirpación de la idolatría en el Perú*. Lima: Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, serie II, vol. 1.

Ascher, Marcia y Robert Ascher. 1997. *Mathematics of the Incas: Code of the quipu*. Mineola, N.Y.: Dover Publications.

Aschero, C. A. 1984. "El sitio ICC-4: un asentamiento precerámico en la quebrada de Inca Cueva (provincia de Jujuy)". *Estudios atacameños* (Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama) 7: 62-72.

Auza, Verónica. 2012. "Las tejedoras de los 'Ponchos rojos': un lenguaje femenino que teje la larga historia de la beligerancia aymara". Manuscrito.

Bacha, Aïcha Bachir. 2012. "Contextos arqueológicos, imágenes y simbología de los textiles paracas de Ánimas Altas, Ica, Perú". Ponencia presentada a la Conferencia Internacional "Textiles, technè y poder en los Andes", llevada a cabo en Birkbeck, Universidad de Londres, Reino Unido, del 15 al 18 de marzo de 2012.

Bandelier, Adolph. 1910. *The Islands of Titicaca and Koati*. Nueva York: Hispanic Society of America.

Barros, Alonso. s.f. "El Collasuyo truncado: comentarios sobre la evolución administrativa, cartográfica y geopolítica del poblamiento étnico del Centro Sur Andino circumpuneño (Atacama, Lípez y Tarapacá). Informe del proyecto "Comunidades de práctica textil". Manuscrito inédito. La Paz: ILCA.

Barros, Alonso y Gonzalo Pimentel. s.f. "Loa interior. Etnografía vial del confín minero de Atacama, Lípez y Tarapacá". Manuscrito inédito.

Belaunde, Luisa Elvira. 2009. *Kené. Arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Bertonio, Ludovico. 1984 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Juli, Chucuyto: Francisco del Canto, 1612. Edición facsímil. La Paz y Cochabamba: Ceres, etc.

Bird, Junius B. 1963. "Preceramic Art from Huaca Prieta, Chicama Valley". *Ñawpa Pacha* 1: 29-34.

—— 1968. "Handspun yarn production in the Cuzco region of Peru". *Textile Museum Journal* (The Textile Museum, Washington, DC) 2 (3): 9-16.

—— 1983. "Matched pair of archaeological looms from Peru". En: N. Rogers y M. Stanley (eds.), *In Celebration of the Curious Mind*, pp. 1-8. Loveland, CO: Interweave.

Bird, Junius B. y L. Bellinger. 1954. *Paracas Fabrics and Nazca Needlework 3rd Century B.C-3rd Century A.D.* Washington, DC: Textile Museum, National Publishing Co.

Bjerregaard, Lena. 2009. "Pre-Columbian headbands in Ethnologisches Museum, Berlín". En: V. Solanilla Demestre (ed.), *Actas de las IV Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos*, pp. 399-411. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, Department d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Boas, Franz. 1955. *Primitive Art*. Nueva York: Dover Publications.

Bogatyrev, Petr. 1971 [1937]. *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia* (Approaches to Semiotics 5). Trad. Richard G. Crum. La Haya y París: Mouton.

Bouysse-Cassagne, Thérèse. 1987. *La identidad aymara. Aproximación histórica (siglo XV, siglo XVI)*. La Paz: Hisbol.

Bouysse-Cassagne, Thérèse *et al.* 1987. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol.

Boynter, Ran. 1998. "Textiles from the Lower Osmore valley, Southern Peru: from a cultural interpretation". *Andean Past* 5: 325-356.

—— 2006. "Class, Control, and Power: The Anthropology of Textile Dyes at Pacatnamu". En: M. Young-Sánchez y F. W. Simpson (eds.), *Andean Textile Tradition*, pp. 45-74. Denver: Denver Art Museum.

Braunberger, Gertrudis. 1983. "Una manta de Taquile. Interpretación de sus signos". *Boletín de Lima*, año 5, Nº 29, septiembre de 1983: 57-73.

Bravo, Mónica. 1993. "Análisis técnico de cinco gorros atacameños". En: J. Berenguer (ed.), *Identidad y prestigio en los Andes. Gorros, turbantes y diademas*, pp. 76-82. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Brezine, Carrie. 2012. "Powers of thread: mathematics in Andean textile technology". Ponencia presentada a la Conferencia Internacional "Textiles, *technè* y poder en los Andes", llevada a cabo en Birkbeck, Universidad de Londres, Reino Unido, 15-18 de marzo de 2012.

Brokaw, Galen. 2010. *The History of the Khipu*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press.

Brugnoli Bailoni, Paulina y Soledad Hoces de la Guardia Chellew. 1993. "Análisis técnico de gorros tipo fez". En: J. Berenguer (ed.), *Identidad y prestigio en los Andes. Gorros, turbantes y diademas*, pp. 83-92. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

—— 2006. "Imágenes textiles y técnicas de representación". En: Victòria Solanilla Demestre (ed.), *Actas de las III Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos*, pp. 417-423. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, Universitat Autònoma de Barcelona.

Brumfiel, Elizabeth M. 2006. "Cloth, Gender, Continuity, and Change: Fabricating Unity in Anthropology". *American Anthropologist* vol. 18 Nº 4 (2006): 862-877. Disp. en línea, consultado 9 junio de 2011: http://gwu.academia.edu/documents/0070/6206/AA.cloth.gender.pdf

—— 2007. "Hilos de continuidad y cambio. Tejiendo unidad en antropología". *Trabajos de prehistoria* 64, Nº 2, julio-diciembre 2007: 21-35.

Cahlander, Adele, con Marjorie Cason. 1976. *The Art of Bolivian Highland Weaving: Unique, Traditional Techniques for the Modern Weaver*. Nueva York: Watson-Guptill Publications.

Cahlander, Adele, con Suzanne Baizerman. 1985. *Double-woven Treasures from Old Peru*. St. Paul, Minnesota: Dos tejedoras.

Capriles, José. 2002. "Intercambio y uso ritual de fauna por Tiwanaku. Análisis de pelos y fibras de los conjuntos arqueológicos de Amaguaya, Bolivia". *Estudios atacameños* (Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama) 23: 33-50.

Cardon, Dominique. 2003. *Natural Dyes. Sources, Tradicion, Technology and Science*. London: Archetype Publications.

Carmona, G. 1999. "La influencia Altiplánica incaica en los textiles del Periodo Tardío en Arica". *Estudios atacameños* (Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama) 18: 155-159.

—— 2004. "Los textiles en el contexto multiétnico del período Tardío en Arica". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica), vol. especial: 249-260.

—— 2006. Caracterización de las prendas textiles incas presentes en sitios arqueológicos tardíos del extremo norte de Chile. Memoria para optar

al título profesional de Arqueóloga. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Santiago de Chile.

Casaverde Rojas, Juvenal. 1970. "El mundo sobrenatural en una comunidad". *Allpanchis Phuturinqa* 2: 121-243.

Cases, Bárbara. 1997. "Bolsas de Quillagua: Una sistematización del universo textil contenedor". *Contribución Arqueológica* 5: 83-117.

—— 2002a. "Bolsas del Período Intermedio Tardío de la Costa Sur de Iquique y su relación con el Loa (900-1200 d. C.)". *Actas de la XV Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil* (Santiago): 41-48.

—— 2002b. "Las bolsas de Quillagua y su relación con el tráfico de caravanas". *Revista Werken*, Nº 4: http://www.revistawerken.cl/lectura/planilla2.php?ed=04&art=001

—— 2004. "Una definición morfológica, técnica y decorativa de las bolsas domésticas del Período Intermedio Tardío (900-1450 d. C.)". En: V. Solanilla Demestre (ed.), *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro*, pp. 199-212. Actas del Simposio ARQ-21 del 51º Congreso Internacional de Americanistas. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins.

—— 2007. *Continuidad, cambio y variaciones en las bolsas domésticas de Quillagua durante el Período Intermedio Tardío*. Tesis para optar al grado de Magíster en Antropología. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige de la Universidad Católica del Norte, y Departamento de Arqueología y Museología de la Universidad de Tarapacá.

Cases, Bárbara y Carla Loayza. 2011. Variaciones de estructuras y técnicas de peinecillo en los textiles del Norte Grande de Chile. Informe del proyecto "Comunidades de práctica textil". Manuscrito inédito. La Paz: ILCA.

——2012. Clasificación de bolsas domésticas contemporáneas y prehispánicas de Arica. Informe de trabajo para el proyecto "Comunidades de práctica textil", auspiciado por el AHRC del Reino Unido. Manuscrito inédito. La Paz: ILCA.

Castañeda León, Luisa. 1980. *Vestido tradicional del Perú*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Castillo, Luis Jaime. 1989. *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*. Fondo editorial: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cavero, Luis E. 1955. "Rito funerario: el Pichqa". *Archivos Peruanos de Folklore* (Lima), vol. 1, Nº 1: 154-156.

Cereceda, Verónica. 1978. "Semiologie des tissus andins: Les talegas d'Isluga". *Annales ESC* (Paris), 33 (5-6): 1017-1035.

—— 1986 [1978]. "The semiology of Andean textile: the talegas of Isluga". En: J. V. Murra, N. Wachtel y J. Revel (eds.), *Anthropological History of Andean Polities*, pp. 149-173. Londres: Cambridge University Press y Maison des Sciences de l'Homme.

—— 1987. "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al *tinku*". En Thérèse Bouysse-Cassagne *et al.*, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, pp. 133-231. La Paz: Hisbol.

—— 1990. "A partir de los colores de un pájaro…" *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (Santiago de Chile). Nº 4: 57-104.

—— 2010. "Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica) vol. 42, Nº 1: 181-198. Disp. en línea, consultado 10 septiembre de 2011: http://www.scielo.cl/pdf/chungara/v42n1/art29.pdf

Cereceda, Verónica, Jhonny Dávalos y Jaime Mejía. 1993. *Una diferencia, un sentido. Los diseños de los textiles Tarabuco y Jalq'a*. Sucre, Bolivia: Asur.

Cerrón Palomino, Rodolfo. 2003. *Lingüística quechua*. Cusco: Gráficos de CERA Bartolomé de las Casas.

—— 2000. *Lingüística aymara*. Cusco: Gráficos de CERA Bartolomé de Las Casas.

Choquehuanca, Germán. 1982. *Wiphala: bandera india*. La Paz: Ediciones Muju.

Clark, Niki R. 1993a. The Estuquiña Textile Tradition: Cultural Patterning in Late Prehistoric Fabrics, Moquegua, Far Southern Peru. Disertación, doctoral. St Louis Missouri: Department of Anthropology, Washington University.

—— 1993b. Glossary of Textile terminology. In the Estuquia Textile Tradition. Disertación doctoral no publicada, pp. 958-1115. St Louis. Missouri: Department of Anthropology, Washington University.

Cobo, Bernabé. 1956 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, tomos 91-92.

Conklin, William J. 1984. "Pucara and Tiahuanaco tapestry: time and style in a Sierra weaving tradition". *Ñawpa Pacha* 21 (Berkeley, California): 1-44.

—— 1990. "El sistema informativo de los quipus del horizonte medio". En: Carol Mackey y otros (eds.), *Quipu y Yupana. Colección de escritos*, pp. 21-38. Lima: CONCYTEC.

—— 2002. "A *khipu* information string theory". En: Jeffrey Quilter y Gary Urton (eds.), *Narrative Threads. Accounting and Recounting in Andean Khipu*, pp. 53-86. Austin: University of Texas Press.

Cook, Anita G. 1994. *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cordy-Collins, Alana. 1976. An iconographic study of Chavin textiles from the South Coast of Peru. The discovery of a Pre-Columbian catechism. Tesis doctoral inédita. Universidad de California: Los Ángeles.

Correa, J. y L. Ulloa. 2000. "Bolsas de la costa sur de Arica, Período tardío". *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 29: 9-19.

Crawford, M. D. C. 1916. "The loom in the New World". *The American Museum of Natural History Journal (Nueva York) vol. XVI, Nº 6:* 381-387.

Day, Kent C. 1978. "Almacenamiento y tributo personal: dos aspectos de la organización socio-económica del antiguo Perú". En: R. Ravines (comp.), *Tecnología andina*, pp. 189-206. Lima: IEP e Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas.

De Bock, E. 2005. *Human Sacrifice for Cosmic Order and Regeneration. Structure and Meaning in Moche Iconography, Peru, AD 100-800*. Oxford: BAR International Series 1.429.

De Diego, Miriam. 2012. "Hacia la relación entre iconografía y técnica textil". Ponencia presentada a la Conferencia Internacional "Textiles, *technè* y poder en los Andes", llevada a cabo en Birkbeck, Universidad de Londres, Reino Unido, 15-18 de marzo de 2012.

Depaulis, Thierry. s.f. "Inca Dice and Board Games". Disp. en línea, consultado el 13 de agosto de 2012: http://www.boardgamestudies.info/pdf/issue1/BGS1Depaulis.pdf

Descola, Philippe. 2002. "Genealogia de objetos e antropologia da objetivação". *Horizontes antropológicos* 8(18): 93-112.

Descola, Philippe y Eduardo Viveiros de Castro. 2009. " 'Perspectivism and animism': Debate between Philippe Descola (Collège de France) and Eduardo Viveiros de Castro (National Museum of Rio de Janeiro)". Maison Suger, Institute of Advanced Studies, París, 30 de enero de 2009.

Desrosiers, S. 1982. *Métier à tisser et vêtements andins ou le tissu comme être vivant*. París: Ceteclam.

—— 1986. "An interpretation of technical weaving data found in an early 17th Century chronicle". En: A. P. Rowe (ed.), *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles, April 7th to 8th, 1984*, pp. 219-233. Washington, DC: The Textile Museum.

—— 1997. "Lógicas textiles y lógicas culturales en los Andes". En: T. Bouysse-Cassagne (comp.), *Saberes y memorias en los Andes. In Memoriam Thierry Saignes*, pp. 325-349. Lima: Credal e IFEA.

—— 2006. "Clasificaciones de las estructuras textiles y lógicas andinas". En: Victòria Solanilla Demestre (ed.), *Actas de las III Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos*, pp. 427-442. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, Universitat Autònoma de Barcelona.

Dobres, Marcia-Anne. 2000. *Technology and Social Agency*: *Outlining a Practice Framework for Archaeology*. Londres: Blackwell.

Donkin, R. A. 1977. "Spanish red: an ethnogeographical study of cochineal and the opuntia cactus". *Transactions of the American Philosophical Society* vol. 67 (5): 3-83.

Donnan, Chris. 1976. *Moche Art and Iconography*. Los Ángeles: UCLA Latin American Center Publications, Universidad de California.

Donnan, Chris y Donna McClelland. 1999. *Moche Fine Line Painting: its Evolution and its Artists*. Los Ángeles: Fowler Museum of Cultural History.

Doyon-Bernard, S. J. 1990. "From twining to triple cloth: experimentation and innovation in Ancient Peruvian weaving (ca. 5000-400 BC)". *American Antiquity* 55 (1): 68-87.

Dransart, P. 1988. "Continuidad y cambio en la producción textil tradicional aymara". *Hombre y desierto. Una perspectiva cultural* (Antofagasta, Chile) Nº 2, 41-57.

—— 1992a. "Form and function in the basketry of the Central and South Central Andes: an overview from prehistoric times to the present". En: Linda Mowat, Howard Morphy y Penny Dransart (eds.), *Basketmakers. Meaning and Form in Native American Baskets*, pp. 131-145. Oxford: Pitt Rivers Museum, University of Oxford, Monograph 5.

—— 1992b. "Pachamama: The Inka Earth Mother of the long sweeping garment". En: Ruth Barnes y Joanne B. Eicher (eds.), *Dress and Gender. Making and Meaning in Cultural Contexts*, pp. 145-163. Oxford y Nueva York: Berg, Cross-cultural Perspectives on Women, vol. 2.

—— 1995. "Inner worlds and the event of a thread in Isluga, Northern Chile". En: P. Dransart (ed.), *Andean Art: Visual Expression and its Relation to Andean Beliefs and Values*, pp. 228-242. Aldershot-Brookfield, EE UU: Avebury.

—— 1995. *Elemental Meanings: Symbolic Expression in Inka Miniature Figurines*. Research Papers 40. Institute of Latin American Studies, University of London.

—— 2000. "Vestirse en los períodos tardíos del centro-sur andino". En: V. Solanilla Demestre (ed.), *Actas de la Primera Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*, pp. 127-153. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

—— 2002. "Coloured knowledges: vision and the dissemination of knowledge in Isluga, northern Chile". En: H. Stobart y R. Howard (eds.), *Knowledge and Learning in the Andes*, pp. 56-78. Liverpool: Liverpool University Press.

Dyer, Mary Anne. 1996. Threads of Time: Technique, Structure and Iconography in an Embroidered Mantle from Paracas. Richmond, Virginia: Trabajo presentado a la Faculty of the School of the Arts of Virginia Commonwealth University para obtener el grado de Master of Arts.

Emery, Irene. 2009 [1966]. *The Primary Structures of Fabrics*. Nueva York: Thames and Hudson.

Espinoza A., Julio. 1989. *Taquile: Historia-economía-artesanía*. Puno, Perú: Instituto de Investigaciones para el Desarrollo Social del Altiplano (IIDSA).

Espinoza Soriano, W. 1982. "Los fundamentos lingüísticos de la etnohistoria andina y comentarios en torno al Anónimo de Charcas de 1604". En: Rodolfo Cerrón-Palomino (comp.), *Aula quechua. Lingüística-sociolingüística enseñanza-lingüística*

histórica e historia de la lengua, pp. 163-202. Lima: Ediciones Signo.

—— 1987. "Migraciones internas en el reino Colla. Tejedores, plumereros y alfareros del Estado imperial inca". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica, Chile), diciembre (19): 243-289.

Fausto, Carlos. 1999. "Of enemies and pets: Warfare and shamanism in Amazonia". *American Ethnologist* 26(4): 933-56.

—— (2001) *Inimgos fiéis. História, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Editoria da Universidade de São Paulo.

Femenías, Blenda. 1987. "Encircling Meaning: Economics and Aesthetics in Taquile, Peru". En: Blenda Femenias, con M. A. Medlin, L. A. Meisch y E. Zorn (eds.), *Andean Aesthetics: Textiles of Peru and Bolivia*, pp. 67-80. Madison, Wisconsin: Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin.

—— 1998. "Ethnic artists and the appropriation of fashion: embroidery and identity in Caylloma, Peru". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica, Chile) vol. 20, Nº 2, 1998: 197-206.

—— 2005. *Gender and the Boundaries of Dress in Contemporary Peru*. Austin: University of Texas Press.

Fischer, Eva. 2008. *Urdiendo el tejido social. Sociedad y producción textil en los Andes bolivianos*. Vol. 24 de Ethnologie. Berlín, Münster, etc.: LIT Verlag.

Flores Ochoa, J. A. 1977. "Pastoreo, tejidos e intercambio". En: J. Flores Ochoa (ed.), *Pastores de puna: uywamichiq punarunakuna*, pp. 131-154. Lima: IEP.

Frame, Mary. 1986. "The visual images of fabric structures in ancient Peruvian art". En: A. P. Rowe (ed.), *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles, April 7th to 8th, 1984*, pp. 47-80. Washington, DC: The Textile Museum.

—— 1991. "Structure, image and abstraction: Paracas Necropolis headbands as system templates". En: A. Paul (ed.), *Paracas Art and Architecture. Object and Context in South Coastal Perú*, pp. 110-171. Iowa City: University of Iowa Press.

—— 1994. "Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú". *Revista andina* (Cusco), año 12, Nº 2, diciembre 1994: 295-350.

—— 1995. *Ancient Peruvian Mantles, 300 B.C.-A.D. 200*. Catálogo de la exposición presentada en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, del 23 de febrero al 13 de agosto de 1995.

—— 1997-1998. "Chuquibamba: a Highland Style". *The Textile Museum Journal* (The Textile Museum, Washington, DC): 3-47.

—— 2001. "Blood, fertility, and transformation: Interwoven themes in the Paracas Necropolis Embroideries". En: Elizabeth P. Benson y Anita G. Cook (eds.), *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, pp. 55-92. Austin: University of Texas Press.

—— 2004. "Motion pictures: Symmetry as animator, classifier, and syntax in the Nasca embroideries of Peru". En: D. K. Washburn y Donald W. Crowe (eds.), *Symmetry Comes of Age. The Role of Pattern in Culture*, pp. 133-176. Seattle y Londres: University of Washington Press.

—— 2005. "What the women were wearing: a deposit of early Nasca dresses and shawls from Cahuachi, Peru". *Textile Museum Journal* (The Textile Museum, Washington, DC), vols. 42 y 43: 13-53.

Franquemont, Edward y Christine Franquemont. 1988. "Learning to weave in Chinchero". *The Textile Museum Journal* (The Textile Museum, Washington, DC), vol. 26, 1987: 55-78.

——2004. "Tanka, chongo, kutij: structure of the world through cloth". En: D. K. Washburn y Donald W. Crowe (eds.), *Symmetry Comes of Age. The Role of Pattern in Culture*, pp. 177-214. Seattle y Londres: University of Washington Press.

Franquemont, Edward, Christine Franquemont y Billie Jean Isbell. 1992. "*Awaq Ñawin*: El ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido". *Revista andina* (BLC, Cusco) 10 (1): 47-80. Disp. en línea consultado el 5 de febrero de 2011: ecommons.cornell.edu/bitstream/1813/2270/1/Awaq_nawin.pdf

Frödin, Otto Vilhelm Anders y Erland Nordenskiöld. 1918. *Über Zwirnen und Spinnen bei den Indianern Südamerikas*. Göteborg: W. Zachrissons boktryckeri.

Fung, Rosa. 2002. "Clasificación y terminología en español de tejidos precolombinos". En: Victòria Solanilla Demestre (ed.), *Actas de las II Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos*, pp. 391-399. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Department d'Art, e Institut Català de Cooperació Iberoamericana.

Gallardo, Francisco. 1993. "La sustancia privilegiada: turbantes, poder y simbolismo en el formativo del norte de Chile". En: J. Berenguer (ed.), *Identidad y prestigio en los Andes. Gorros, turbantes y diademas*, pp. 9-15. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Garavaglia, Juan Carlos. 2002. "Cap. VIII. El Poncho: una historia multiétnica". En: Guillaume Boccara (ed.), *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)*, tomo 148: 185-200. Quito: IFEA y Abya-Yala.

Garcilaso de la Vega, "El Inca". 1943 [1604]. *Primera parte de los Comentarios Reales*… Buenos Aires: Angel Rosenblatt (ed.).

Gavilán, Vivian. 1998. "Antecedentes etnográficos acerca de la muerte y los tejidos entre los aymaras: un aporte para comprender el ajuar mortuorio de las poblaciones prehispánicas tardías de la costa del Norte de Chile". Informe del proyecto FONDECYT Nº 1960047.

Gell, A. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.

Gentile, Margarita. 1998. "La *pichka*: oráculo y juego de fortuna (su persistencia en el espacio y tiempo andinos)". *Bull. Inst. fr. Études andines* 1998, 27 (1): 75-131.

Girault, L.1969. *Textiles boliviens. Région de Charazani*. Serie H-Amerique 4. París: Musée de l'Homme.

Gisbert, Teresa, Silvia Arze y Martha Cajías. 1982. *El arte textil en Bolivia*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, Universidad Mayor de San Andrés: 11-48.

—— 1984-1988. "Bertonio y la textilería andina". En: *Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore* (La Paz: Musef) año 1 (1-2), 1984-1988: 27-66.

—— 2006 [1988]. *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Musef, Embajada de Francia en Bolivia y Plural editores.

Goldstein, Paul. 1988. Omo, a Tiwanaku provincial center in Moquegua, Perú. Tesis doctoral inédita. Chicago: Department of Anthropology, University of Chicago.

—— 1990. "La ocupación tiwanaku en Moquegua". *Gaceta arqueológica andina* (Lima) 5 (18-19): 75-104.

Golte, Jürgen. 2009. *Moche. Cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Centro Bartolomé de las Casas.

Gombrich, Ernst. 1992. "Sobre la interpretación de la obra de arte. El qué, el por qué y el cómo". Conferencia dictada el 30 de enero en el Departamento de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense. Obtenido el 14 de junio de 2008 desde <http://www.gombrich.co.uk/showdoc.php?id=32>

González R. A. y M. I. Baldini. 1991. "Función y significado de un ceramio de la cultura de Aguada: ensayo de interpretación". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (Santiago de Chile) 5: 23-52.

González Holguín, Diego. 1952 [1608]. *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada Lengua qquichua o del Inca*. Ciudad de los Reyes, Lima. Prólogo Raúl Porras Barrenechea. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Goodell, Grace. 1968. "A study of Andean spinning in the Cuzco region". *Textile Museum Journal* (The Textile Museum, Washington, DC) 2 (3): 2-8.

Goodman, Nelson. 1976 [1968]. *Languages of Art: An approach to a Theory of Symbols*. 2nd ed. Indianapolis: Hackett Publishing.

Gose, Peter. 2001. *Aguas mortíferas y cerros hambrientos. Rito agrario y formación de clases en un pueblo andino*. Trad. Alison Spedding. La Paz: Editorial Mamahuaco.

Gow, Peter. 1999. "Piro designs: painting as meaningful action in an Amazonian lived world". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 5 Nº 2, June 1999: 229-246.

Grossman, Ellin. 1958. "An ancient Peruvian loom". *Handweaver and Craftsman* (Nueva York), vol. 9 Nº 2 (Spring): 20-21, 56.

Guamán Poma de Ayala, don Felipe. 1936 [*ca.* 1615]. *Nueva corónica y buen gobierno*. París: Institut d'Ethnologie.

Hardt, Michael y Antonio Negri. 2002. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.

Harcourt, Raoul d'. 1934. *Les textiles anciens du Pérou et leur techniques*. París: Les Editions d'Art et d'Histoire.

—— 1962. *Textiles of Ancient Peru and their Techniques*. Grace G. Denny y Carolyn M. Osborne (eds.). Seattle: University of Washington Press.

Harris, Olivia. 1983. "Los muertos y los diablos entre los laymi de Bolivia". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica, Chile), noviembre 1983, Nº 11: 135-152.

—— 1985. "Ecological Duality and the Role of the Center: Northern Potosí". En: Shozo Masuda, Izumi Shimada y Craig Morris (eds.), *Andean Ecology and Civilization. An Interdisciplinary Perspective on Andean Ecological Complementarity*, pp. 311-335. Tokyo: Tokyo University Press.

Hastorf, Christine A. , Matthew Bandy, William T. Whitehead *et al.* 2006. Taraco Archaeological Project: Report of the 2005 Excavations at the Sites of Sonaji and Kumi Kipa. Report submitted to the Directorate Unidad Nacional de Arqueología de Bolivia, La Paz.

Heggarty, Paul. 2007. "Linguistics for archaeologists: principles, methods and the case of the Incas". *Cambridge Archaeological Journal* 17 (3): 311-340.

—— 2008. "Linguistics for archaeologists: a Case study in the Andes". *Cambridge Archaeological Journal* 18:1: 35-56.

Hirsch, E. 1994. "Strategies of centredness in Papua Nueva Guinea". En: J. Friedman (comp.), *Consumption and Identity*, pp. 189-206. Londres: Harwood Academic Press.

Hoces de la Guardia, Ma. Soledad y Paulina Brugnoli. 2006. *Manual de técnicas textiles andinas. Terminaciones*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Hocquenghem, Anne Marie. 1989. *Iconografía mochica*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Horta Tricallotis, Helena. 1997. "Estudio iconográfico de textiles arqueológicos del Valle de Azapa, Arica". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica, Chile) volumen 29, Nº 1, 1997: 81-108.

—— 2000. "Diademas de plumas en entierros de la Costa de Chile. ¿Evidencias de la vestimenta de una posible parcialidad pescadora?" *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica, Chile) v. 32 Nº 2, jul. 2000. Disp. en línea, consultado 10 de junio de 2011: http://www.ifeanet.org/temvar/rev64132214.pdf

—— 2004. "Iconografía del Formativo Tardío del norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios". *Estudios atacameños* (Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama) Nº 27: 45-76.

—— 2005. *Arte textil prehispánico. Diseños de los tejidos de la cultura*

Arica, norte de Chile (1000-1470 dC). Santiago de Chile: Editorial Universidad Bolivariana, Colección estudios regionales y locales.

—— 2008. "Iconografía en objetos prehispánicos". En la sección "Herramientas metodológicas" del *Manual de registro y documentación de bienes culturales*, Lina Nagel Vega (ed.), pp. 100-103. Santiago de Chile: Andros Impresores.

Horta, H. y C. Agüero. 2000. "Definición de *chuspa*: Textil de uso ritual durante el Período Intermedio Tardío en la zona arqueológica de Arica". *Contribución arqueológica* Nº 5 Tomo 2, pp. 45-82. Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Museo Regional de Atacama, Copiapó 13-18 Octubre, 1997.

—— 2009. "Estilo, iconografía de las inkuñas prehispánicas del Norte de Chile, durante el Período Intermedio Tardío (1000-1470 DC)". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica, Chile) 42 (2): 182-227.

Ingold. Tim. 2000. *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres y Nueva York: Routledge.

—— 2001. "Beyond Art and Technology: The anthropology of skill". En: M. B. Schiffer (ed.), *Anthropological Perspectives on Technology*. Albuquerque: University of New Mexico Press: 17-31.

—— 2010. 'The textility of making.' *Cambridge Journal of Economics* 2010, 34: 91–102. Consultado en línea 15/01/13: http://cje.oxfordjournals.org

Jiménez Aruquipa, Domingo y Juan de Dios Yapita con Denise Y. Arnold. 1996. "La metafísica de la papa". En: D. Y. Arnold y Juan de Dios Yapita (comps.), *Madre melliza y sus crías: Antología de la papa*, pp. 139-193. La Paz: Hisbol e ILCA.

Jiménez Díaz, María Jesús. 2002. "Una 'reliquia' inca de los inicios de la Colonia: el 'uncu' del Museo de América de Madrid". *Anales del Museo de América*, Nº. 10, 2002: 9-42.

—— 2009. *Tradición de tradiciones. Tejidos prehispánicos y virreinales de los Andes. La colección del Museo de América*. Madrid: Ministerio de Cultura, Museo de América y Museos estatales.

Joyce, Thomas. 1921. "A Peruvian loom in the Proto-Chimu Period". *Man*, Vol. XXI, Londres: 177-180. Disponible en línea, consultado 10 de junio de 2012: http://www.cs.arizona.edu/patterns/weaving/articles/man_lm2.pdf

—— 1922. "Note on a Peruvian loom of the Chimu Period". *Man*, Vol. XXII, Londres: 1-3. Disp. en línea, consultado 10 junio de 2011: http://www.cs.arizona.edu/patterns/weaving/articles/man_lm3.pdf

Julien. Catherine. 1988. "How Inca decimal administration worked". *Ethnohistory* 35 (3): 257-279.

—— 2001. "Spanish Use of Inca Textile Standards". *Indiana*, 5 (Berlín: Ibero-amerikanisches Institut, 1999-2000): 58-81.

Kaulicke, P. 1997. *Contextos funerarios de Ancón. Esbozo de una síntesis analítica.* Lima: Fondo Editorial PUCP.

King, Mary Elizabeth. 1965. Textiles and basketry of the Paracas period, Ica valley, Peru. Tesis de doctorado. Tucson: Department of Anthropology, University of Arizona.

Kolata, Alan L. 2004. "The social production of Tiwanaku. Political economy and authority in a native Andean state". En: M. A. Rivera y A. L. Kolata (comps.), *Tiwanaku. Aproximaciones a sus contextos históricos y sociales*, pp. 321-382. Santiago de Chile: Editorial Universidad Boliviariana, Colección Estudios Regionales.

Kraml, H. 1994. "Roger Bacon's Theory of the Rainbow as the Turning Point in the Pre-Galilean Theory of Science". En: G. Meggle y U. Wessels (eds.), *Analyomen 1, Proceedings of the 1st Conference "Perspectives in Analytical Philosophy*," pp. 353-361. Berlín y Nueva York: W. de Gruyter.

Küchler, Susanne. 1987. "Malangan: Art and Memory in a Melanesian Society". *Man*, New Series, Vol. 22, Nº 2. (Jun., 1987): 238-255.

—— 1988. "Malangan: Objects, Sacrifice and the Production of Memory". *American Ethnologist*, Vol. 15, Nº 4. (Nov., 1988): 625-637.

Lagrou, Elsje Maria. 1998. Cashinahua cosmovision: a perspectival approach to identity and alterity. Tesis doctoral. St Andrews, Escocia: Departamento de Antropología, University of St Andrews.

LaLone, Darrell. 2000. "Rise, fall and semiperipheral development in the Andean world system". *Journal of World-Systems Research*, VI, 1, Spring 2000: 68-99.

LaLone, Mary y Darrell LaLone. 1987. "The Inka state in the Southern Highlands: State administrative and production enclaves". *Ethnohistory* 34(1): 47-62.

Latour, Bruno. 2007. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

—— 2009. "Perspectivism: 'Type' or 'bomb'?" *Anthropology Today*, Vol. 25 No. 2, April 2009: 1-2.

Lau, George F. 2010. "The work of surfaces: object worlds and techniques of enhancement in the ancient Andes". *Journal of Material Culture* 15 (3): 259-286.

—— 2012. "On textiles and alterity in the Recuay culture) AD 200-700), Ancash, Peru". Ponencia presentada a la Conferencia Internacional "Textiles, *technè* y poder en los Andes" , llevada a cabo en Birkbeck, Universidad de Londres, Reino Unido, 15-18 de marzo de 2012.

—— 2013. *Ancient Alterity in the Andes. A Recognition of Others.* London and New York: Routledge.

Lechtman, Heather. 1981. "Copper arsenic bronzes from the north coast of Peru". En: (Eds.) Anne-Marie Cantwell, James B. Griffin y Nan A. Rothschild, T*he Research Potential of Anthropological Museum Collections*, pp. 77-121. Nueva York: Annals of the New York Academy of Sciences, Nº 376.

—— 1984. "Andean value systems and

the development of prehistoric metallurgy". *Technology and Culture* 25(1): 1-36.

—— 1993. "Technologies of Power: The Andean Case". En: (Eds.) P. J. Netherly y J. S. Henderson, *Configurations of Power in Complex Society*, pp. 244-280. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.

Lecoq, Patrice. 1987. "Caravanes de lamas, set et échanges dans une communauté de Potosí, en Bolivie". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, XVI, 3-4: 1-38.

Lefebvre, Christiane. 1983. *Tejidos del altiplano peruano*. Catálogo de la exposición auspiciado por el Banco Continental del Perú. Arequipa, 1983.

—— s.f. *Textiles aymaras del altiplano peruano. Cambios y continuidad desde el siglo XVI*. Libro en línea, como parte de la Biblioteca de la Casa del Corregidor, Puno, Perú. En línea, consultado el 10 de enero de 2010: http://www.casadelcorregidor.pe/colaboraciones/Lefebvre.php

Lira, M. 1999. Recuperación de las tecnologías textiles mapuches y su aplicación al arte contemporáneo. Proyecto Fondart, Universidad de Chile, Facultad de artes, Departamento de artes plásticas, Santiago, Chile.

López, Jaime, Willer Flores, Catherine Letourneux. 1992. *Lliqllas chayantakas*. Potosí: Huellas SRL y Programa de Autodesarrollo Campesino PAC-Potosí y Ruralter Editores.

López G., Ulpián R. 2009. "El mundo animado de los textiles originarios de Carangas". *Tinkazos*, Vol. 12, Nº 27, La Paz, diciembre de 2009: 145-158.

Lowengard, Sarah. 2006. *The Creation of Color in 18th-Century Europe*. Nueva York: Columbia University Press.

Loza, Carmen Beatriz. 2007. *Develando órdenes y desatando sentidos. Un atado de remedios de la cultura Tiwanaku*. La Paz: Artes Gráficas Sagitario.

—— 2009. "Las categorías étnicas clasificatorias de la colonia". En D. Y. Arnold (ed.), *¿Indígenas u obreros? La construcción política de las identidades en el Altiplano boliviano,* pp. 198-205. La Paz: Fundación UNIR.

Mackay, Carol. 1984. "Chimu and Chimu-Inca textiles from Manchan". *National Geographic Society Research Reports* 21: 273-278.

MacLean, N. 1994. "Freedom or autonomy: a modern Melanesian dilemma". *Man* 29: 667-688.

Macías de Arias, Ana. 1988. "La textilería y artesanías de cuero. Técnicas de teñido indígena". Ponencia presentada en el *Segundo Encuentro Latinoamericano de Artesanía Tradicional*, 19-22 de abril. Antofagasta; Universidad de Antofagasta.

Makowski, Krzysztof, Alfredo Rosenzweig y María Jesús Jiménez Díaz. 2006. *Weaving for the Afterlife. Peruvian Textiles from the Maiman Collection*. Israel: Merhav Group of Companies, Kal Press Ltd.

Mamani, Manuel. 1996. "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual. Marca y floreo de ganado en el Altiplano chileno": En: (Ed. Max Peter Baumann, *Cosmología y música en los Andes*, pp. 221-245. Vervuert: Biblioteca Ibero-Americana.

Mann, Charles C. 2005. "Unraveling *khipu*'s secrets". *Science* 309 (5737): 1008-1009.

Mass, William y Andrew Robertston. 1996. "From Textiles to Automobiles: Mechanical and Organizational Innovation in the Toyoda Enterprises, 1895-1933". The 1996 Newcomen Prize Essay. *Business and Economic History*, Volumen 25, Nº 2. Winter 1996. Disp. en línea, consultado 10 junio de 2012: http://www.thebhc.org/publications/BEHprint/v025n2/p0001-p0038.pdf

Matos, José. 1958. La estructura económica de una comunidad Andina. Tesis doctoral inédita. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

McBain Chapin, Heath. 1961. "The Adolph Bandelier Archaeological Collection from Pelechuco and Charassani, Bolivia". *Revista del Instituto de Antropología* (Rosario, Argentina), Universidad Nacional del Litoral I: 9-80.

McCafferty, S. D. y G. G. McCafferty. 1991. "Spinning and weaving as female gender identity in Post-Classic Mexico". En: (Eds.) M. B. Schevill, J. C. Berlo y E. B. Dwyer, *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes*, pp. 19-44. Nueva York: Garland Publishing.

McMeekin, Dorothy. 1992. "Representations on pre-Columbian spindle whorls of the floral and fruit structure of economic plants". *Economic Botany*, Volume 46, Nº 2, 171-180.

Medinacelli, Ximena. 2005a. "Mediadores de altura. Llameros de Oruro en la colonia temprana". En: (Eds.) Scarlett O'Phelan Godoy y Carmen Salazar-Soler, *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*, pp. 471-494. Lima: PUCP, IFEA e Instituto Riva-Agüero.

—— 2006. Los pastores de Oruro, mediadores culturales durante la colonia temprana. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales-Historia (inédita). Lima: Universidad Mayor de San Marcos.

Medvinski, D. 2002. "Los tejidos en la siembra de Isluga: su uso práctico y ceremonial". *Actas XVI Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil* (Santiago): 145-153.

Menzies, Gavin. 2002. *1421. The Year China Discovered the World*. Londres: Bantam.

Métraux, Alfred, 1932. *Chipaya-indianerna*. Ymer. Femtioandra argangen. Häfte 2-3. Estocolmo.

—— 1935. "Civilización material de los indios Uro-Chipaya de Carangas (Bolivia)". *Revista del Instituto de Etnología de la Universidad Nacional de Tucumán*. T. III: i, Tucumán: 85-129.

—— 1935-36. "Les Indiens Uro-Čipaya

de Carangas". *Journal de la Societé des Américanistes. Nouvelle Série* (París) T. XXVII No.1: 111-128; No. 2: 325-415; T. XXVIII: No. 1: 155-207; No. 2: 337-394.

Millaire, Jean-François. 2008. "Moche textile production on the Peruvian North Coast: a contextual analysis". En: (Eds.) Steve Bourget y Kimberly L. Jones, *The Art and Architecture of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*, pp. 229-246. Austin: University of Texas Press.

Minkes, J. Willy. 2005. Wrap the dead. The funerary textile tradition from the Osmore Valley, South Peru, and its social-political implications. Leiden: Faculty of archaeology, Leiden University, 2005, Archaeological Studies, Leiden University 12. Disponible en línea, consultado 10 enero de 2011: https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/13715

Molina "de Cuzco", Cristóbal. 1943 [1575]. *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*. Lima: Los Pequenos Grandes Libros de Historia Americana.

Montell, Gösta. 1925. *Le vrai poncho, son origine post-colombienne*. Paris: Journal de la Société de Américanistes.

Montes Serrano, Carlos. 1989. "Estilo e iconografía en E. H. Gombrich. Una revisión crítica al pensamiento de Erwin Panofsky". *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española, Cuadernos de arte e iconografía*/Tomo II - 4, 1989. Disp. en línea, consultado en enero de 2012: http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0451.html

Montt S., Indira. 2002. "Faldellines del Período Formativo en el Norte Grande: un ensayo acerca de la historia de su construcción visual". *Estudios atacameños* (Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama) Nº 23, 2002: 7-22.

Morote Best, Efraín. 1951. "La vivienda campesina de Sallaq". *Tradición* (Cusco), Año II, Vol. III, agosto 1951, Nº 7-10.

Morris, Craig. 1981. "Tecnología y organización inca del almacenamiento de víveres en la sierra". En: (Eds.) H. Lechtman y Ana María Soldi, *La tecnología en el mundo andino* (*Runakunap kawsaysinkupaq rurasqankunaqa*), pp. 327-375, Tomo 1 subsistencia y mensuración. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Serie antropológica 36, Instituto de Investigaciones antropológicas.

Morris, Craig y Eva Hunt. 1974. "Reconstructing patterns of non-agricultural production in the Inca economy: Archaeology and documents in institutional analysis". En: C. B. Moore (ed.), *Reconstructing Complex Societies: an Archaeological Colloquium*, pp. 46-68. Suplemento al *Bulletin of the American School of Oriental Research*, 20. Baltimore: John Hopkins University Press.

Munn, Nancy D. 1992 [1986]. *The Fame of Gawa. A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society*. Durham/ Londres: Duke University Press.

Muñiz, César A. 1926. "Del folklore indígena". *Revista universitaria* (Cusco), Vol. 16, Nº 52.

Murra, J. V. 1962. "Cloth and Its Functions in the Inca State". *American Anthropologist,* New Series, Vol. 64, Nº 4 (Aug., 1962): 710-728.

—— 1975. "La función del tejido en varios contextos sociales y políticos". En: J. V. Murra, *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, pp. 145-170. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Publicado originalmente en 1958.

Murúa, Martín de. 1946 [1590] *Historia y genealogia real de los Reyes Inca...* Madrid: Constantino Bayle, ed.

—— 1946 [1611]. *Historia del origen y genealogía real de los Reyes Incas del Perú,* Madrid: Constantino Bayle (ed.). Biblioteca Missionalia Hispanica, Instituto Santo Toribio de Mogrovejo.

Nielsen, Axel E. 1997-8. "Tráfico de caravanas en el sur de Bolivia: observaciones etnográficas e implicancias arqueológicas". En: *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXII-XXIII*, 1997-1998, Buenos Aires: 139-178

—— 2006. "Plazas para los antepasados: Descentralización y poder corporativo en las formaciones políticas preincaicas de los Andes circumpuneños". *Estudios atacameños* (Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama) Nº 31: 63-89.

Nordenskiöld, Erland. 1906. "Der doppeladler als Ornament auf Aymarageweben". *Globus*. Braubschweig, 89 Nº 22, 1906: 341-347.

—— 1919. *An Ethno-geographical Analysis of the Material Culture of two Indian Tribes in the Gran Chaco***.** A study of the Chorotes and Ashluslay Indians. Traducción al inglés por G.E. Fuhrken. Gotemburgo: Elanders boktryckeri aktiebolag, Comparative ethnographical studies 1.

Núñez del Prado, Oscar. 1952. *La vida i la muerte en Chinchero*. Cuzco.

Oakland Rodman, Amy Sue. 1981. "Tejidos pre-incaicos en Cochabamba". En: *Los tejidos precolombinos*. Cochabamba, Bolivia: UMSS/Museo Arqueológico: 1-9.

—— 1986. *Tiwanaku Textile Style from the South Central Andes, Bolivia and North Chile*. Disertación doctoral. Austin: University of Texas.

—— 1992. "Textiles and ethnicity: Tiwanaku in San Pedro de Atacama, North Chile". *Latin American Antiquity* (Society for American Archaeology), vol. 3(4): 316- 340.

—— 1994. "Tradición e innovación en la prehistoria andina de San Pedro de Atacama". *Estudios atacameños* (Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama) Nº 11 (1994): 109-120.

—— 2008. "The string or grass skirt: an ancient garment in the Southern Andes". Ponencia presentada en la sesión "Beyond the tradition: extraordinary textiles from the

Southern Andes, Peru, Bolivia, Chile, en el 11th Textile Society of America Biennial Symposium, Honolulu, Hawaii, septiembre de 2008.

Oakland Rodman, Amy y Vicki Cassman. 1995. "Andean tapestry: Structure informs the surface". *Art Journal* Vol. 54, Nº 2, Conservation and Art History, College Art Association: 33-39.

Olsen Bruhns, Karen. 1989. "Prehistoric weaving and spinning implements from Southern Ecuador". *The Textile Museum Journal* (The Textile Museum, Washington, DC), Vols. 27 y 28: 71-75.

O'Neale, Lila. 1932. "Tejidos del periodo primitivo de Paracas". *Revista del Museo Nacional*, Lima, Perú, 1-2: 60-80.

—— 1936. "Wide-loom fabrics of the Early Nazca Period". En: *Essays in Anthropology*, presented to A. L. Kroeber in celebration of his sixtieth birthday, June 11, 1936, pp. 215-228. Berkeley, California: University of California Press.

—— 1937. "Textiles of the Early Nasca Period". *Archaeological Explorations in Peru*, Field Museum of Natural History, Chicago, Vol. 2, part 3: 119-218.

—— 1949. "Weaving". En: *Handbook of South American Indians* (Vol. 5), pp. 97-138. J. Steward (ed.). Washington, DC: Bureau of American Ethnology.

O'Neale, Lila y Alfred L. Kroeber. 1930. *Textile Periods in Ancient Peru*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology (Berkeley, California) vol. 28, Nº 2, pp. [i-iv]: 23-56.

Palma Toloza, Carolyn Lilian. 2001. Proyecto "Descoloración en continuo de efluentes coloreados", auspiciado por FONDECYT-REGULAR-2001 (Nº 1010247). Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Ingeniería, Departamento de Ingeniería Química. Disp. en línea, consultado 9 de enero de 2011: http://ri.conicyt.cl/575/article-14225.html).

Panofsky, Erwin. 1987 [1955]. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.

Paternosto, César. 1989. *Piedra abstracta. La escultura Inca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

—— 1996. *The Stone and the Thread. Andean Roots of Abstract Art*. Trad. Esther Allen. Austin: University of Texas Press.

—— 2001. *Abstraction: The Amerindian Paradigm*. Bruselas: Palais des Beaux Arts y Valencia: IVAM.

Paul, Anne. *Paracas Ritual Attire: Symbols of Authority in Ancient Peru*. Norman: University of Oklahoma Press.

—— 1997. "Color patterns on Paracas Necropolis weavings: a combinatorial language on ancient cloth". *Technique et Culture* Nº 29 (janvier-juin 1997): 113-153.

—— 2000a. "The configurations and iconography of borders on Paracas Necropolis ponchos". En: Françoise Cousin, S. Desrosiers, D. Geirnaert y N. Pellegrin (eds.), *Lisiéres et Bordures*, pp. 101-115. París y Poitiers: Editions les Gorgones:.

—— 2000b. "Protective perimeters. The symbolism of borders on Paracas Necropolis embroidered textiles". *RES Anthropology and Aesthetics* 38 (Autumn 2000): 144-168.

—— 2004. "Symmetry schemes on Paracas Necropolis textiles". En: Dorothy Koster Washburn (ed.), *Embedded Symmetries, Natural and Cultural*, Amerind Foundation. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Pereyra, Hugo S. 1997. "Los quipus con cuerdas entorchadas". En: Rafael Varón Gabai y Javier Flores Espinoza (eds.), *Arqueología, antropología, historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, pp. 187-197. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Banco Central de Reserva del Perú.

Peters, Ann H. 2006. "Bolsas anilladas y la transformación de tocado en los Andes sur-centrales". En: Victòria Solanilla Demestre (ed.), *Actas de las III Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*, pp. 213-226. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins, Department d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.

—— 2009. "El cementerio de Paracas Necrópolis: Un mapa social complejo". En: *Mantos para la eternidad. Textiles paracas del antiguo Perú*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación del Ministerio de Cultura.

Phipps, Elena. 2010. *Cochineal Red: the Art History of a Color*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, y New Haven y Londres: Yale University Press.

Pillsbury, Joanne. 2002. "Inka unku: strategy and design in colonial Peru". *Cleveland Studies in the History of Art* 7: 68-103.

Polo de Ondegardo, Juan. 1916a [1559]. *Errores y supersticiones*… Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Peru, serie I, vol. 3. Lima.

—— 1916b. [1567] *Instrucción contra las ceremonias y ritos*… Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú, serie I, Vol. 3. Lima.

—— 1940 [1561]. Informe… al licenciado Briviesca de Munatones. *Revista Histórica* (Lima), Vol. 13.

Prieto, J. 2005. "La terapia antiinfecciosa nace con un color: el malva". *Rev. Esp. Quimioterap*, Diciembre 2005, Vol.18 (Nº 4): 335-338.

Prochaska, Rita. 1990. *Taquile y sus tejidos*. Lima: Arius con el apoyo de Concytec.

Pulini, Ilaria. 2000. " 'Tejidos policromos con fondo rojo': Una tradición textil de la costa central peruana entre finales del Horizonte Medio y principios del periodo Intermedio Tardío". En: Victòria Solanilla Demestre (ed.), *Actas de la 1 Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos,* pp. 110-126. Barcelona: Servei de Publicacions de la UAB.

Quispe Almendras, Remigio. 1983. *Bayetata awasun. Tejamos bayeta*. Cochabamba: Centro Portales.

Radding, Cynthia. 1997. "Voces

chiquitanas: entre la encomienda y la misión en el oriente de Bolivia (siglo XVIII)". Sucre: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), *Anuario* 1997: 123-38.

—— 2001a. "Historical perspectives on gender, security, and technology: gathering, weaving, and subsistence in colonial mission communities in Bolivia". *International Journal of Politics, Culture and Society*, Vol. 15, Nº 1, September 2001: 107-123.

—— 2001b. "From the counting house to the field and loom: ecologies, cultures, and economies in the Missions of Sonora (México) and Chiquitanía (Bolivia)". *Hispanic American Historical Review* 81, 1 (2001): 45-88.

—— 2005. *Paisajes de poder e identidad: fronteras imperiales en el desierto de Sonora y bosques de la Amazonía*. Sucre: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia - Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

Radicati di Primeglio, Carlos. 1984. "El secreto de la quilca". *Revista de Indias*, (Madrid) Enero-Junio 1984, Vol. XLIV, núm. 173: 11-62.

Reiss, W. y A. Stübel. 1880-1897. *The Necropolis of Ancon in Peru. A contribution to our knowledge of the culture and industries of the Empire of the Incas bring the results of excavations made on the spot by W. Reiss and A. Stübell*. Trad. por A. H. Keane. 3 volúmenes. Berlín: A. Ascher & Co.

Rickenbach, Judith. 2000. *Nasca*. Zurich: Museum Rietberg.

Rivera Casanovas, Claudia. 2011a. *Desarrollo de la tecnología textil en los Andes sur centrales: el caso de los instrumentos de hilar y tejer prehispánicos en Bolivia*. La Paz: Documento de trabajo inédito de ILCA, 34 páginas.

—— 2011b. "Registro de instrumentos de tejer". Ponencia presentada al Taller de museos, organizado por ILCA como parte del proyecto del AHRC "Comunidades de la práctica textil", noviembre de 2011, llevado a cabo en Musef, La Paz.

—— 2012a. "Artefactos de producción textil prehispánicos en el occidente de Bolivia: una visión diacrónica". Ponencia presentada a la Conferencia Internacional "Textiles, *technè* y poder en los Andes", llevada a cabo en Birkbeck, Universidad de Londres, Reino Unido, 15-18 de marzo de 2012.

—— 2012b. "Tecnología textil durante el período Formativo en los valles Central y Alto de Cochabamba". *Arqueoantropológicas*, Año 2, No. 2: 143-162.

Rocha Callapa, Fray Daniel. 1992. *Historia de los Incas en el asiento de Copacabana*. La Paz: Latinas Editores.

Rodríguez Ontiveros, J. 1971 [1949]. *Diccionario textil panamericano. Español-inglés, inglés-español* Atlanta, Ga., EEUU y Madrid, España: W. R. C. Smith Publishing Co.

Román y Zamora, Jerónimo. 1897 [1575]. *República de Indias*. Madrid: Colección de libros raros y curiosos que tratan de América. T. 13-14.

Roquero, Ana. 2006. *Tintes y tintoreros de América. Catálogo de materias primas y registro etnográfico de México, Centro América, Andes Central y Selva Amazónica*. Madrid: Ministerio de Cultura e Instituto de Patrimonio Histórico Español.

Rosario-Chirinos, Noemí. 1999. "Tintes en el Perú Prehispánico, Virreinal y Republicano/Dyes in Pre-Hispanic, Viceregal and Republican Peru". En: José Antonio de Lavalle y Rosario de Lavalle de Cárdenas (eds.), *Tejidos milenarios del Perú/ Ancient Peruvian Textiles*, pp. 75-106. Lima: Integra AFP.

Rostworowski, María. 2005. "Redes económicas del Estado inca: el 'ruego' y la 'dádiva'". En: Víctor Vich (ed.), *El estado está de vuelta: desigualdad, diversidad y democracia*, pp. 15-47. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Rowe, Ann Pollard. 1977. *Warp-patterned Weaves of the Andes*. Washington, DC: The Textile Museum.

—— 1978. "Technical features of Inca Tapestry Tunics". *Textile Museum Journal* (The Textile Museum, Washington, DC) 17, 1978: 5-28.

—— 1985. "After Emery: Further considerations of fabric classification and terminology". *The Textile Museum Journal* (The Textile Museum, Washington, DC), vol. 23 (1984): 53-71.

—— 1986. "Textiles from the Nasca Valley at the time of the fall of the Huari Empire". En: A. P. Rowe (ed.), *The Junius B. Bird Conference on Andean textiles*, *April 7th to 8th, 1984*, pp. 151-182. Washington, DC: The Textile Museum.

—— 1992. "Provincial Inca Tunics of the South Coast of Peru". *Textile Museum Journal* (The Textile Museum, Washington, DC) Vol. 31, 1992: 5-52.

—— 1996. "Inca weaving and costume". *Textile Museum Journal* (The Textile Museum, Washington, DC), 1995-1996. Vols. 34 and 35: 5-53.

—— 2001-2. "Ica style women's dress". *The Textile Museum Journal* (The Textile Museum, Washington, DC), 2001-2, Vols 40 and 41: 99-117.

—— 2006. "Términos textiles en castellano". En: Victòria Solanilla Demestre (ed.), *Actas de las III Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos,* pp. 443-469. Grup d'Estudis Precolombins, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

Rowe, Ann P. Laura M. Miller y Lynn A. Meisch. 2007. *Weaving and Dyeing in Highland Ecuador*, Ann Pollard Rowe (ed.). Austin: University of Texas Press.

Rowe, Anne Pollard, Lynn A. Meisch *et al.* 2011. *Costume and History in Highland Ecuador*, Anne Pollard Rowe (ed.). Austin: University of Texas Press.

Rowe, John H. 1946. "Inca culture at the time of the Spanish Conquest". En *Handbook of South American Indians* Vol. II, Julian H. Steward (ed.), pp. 183-330. Washington DC: Smithsonian Institution Press.

—— 1973. "Standardization in Inca tapestry Tunics". En: Ann Pollard

Rowe *et al.* (eds.), *The Junius B. Bird pre-Columbian Textile Conference*, *19-20 May 1973*. Washington, DC: The Textile Museum.

Rydén, Stig, 1947. *Archaeological Researches in the Highlands of Bolivia*. Gotemburgo.

Salomon, Frank. 2004. *The Cord Keepers: Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*. Duke University Press.

—— 2006. *Los quipocamayos. El antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos.

Sánchez Silva, Carlos y Miguel Suárez Bosa. 2006. "Evolución de la producción y el comercio mundial de la grama cochinilla, siglos XVI-XIX". *Revista de Indias*, 2006, vol. LXVI, núm. 237: 473-490.

Saunders, Barbara. 2000. "Revisiting basic color terms". *Journal of the Royal Anthropological Institute* 6, 81-99.

—— 2004. "Revisiting basic color terms". [http://human-nature.com/science-as-culture/saunders.html]. Saturday, 17 January 2004. Consultado 4 de julio de 2011.

Sawyer, Alan R. 1963. "Tiahuanaco Tapestry Design". *The Textile Journal* (The Textile Museum, Washington, DC), Vol. 1 number 2, December 1963.

Schapiro, M. 1953. "Style". En: Kroeber, A. L. (ed.), *Anthropology Today, An Encyclopedic Inventory,* pp. 287-312. Chicago: Univ. Chicago Press.

Seiler-Baldinger, Annemarie. 1994. *Textiles. A Classificacion of Techniques*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.

Sherbondy, Jeanette E. 1986. *Mallki: ancestros y cultivo de árboles en los Andes*. INFOR/GCP/PER/027/NET. Lima: Proyecto Fao Holanda.

Shimada, Izumi (ed.). 2007. *Craft Production in Complex Societies: Multicraft and Producer Perspectives*. Foundations of archaeological inquiry. Salt Lake City: University of Utah Press.

Siegal, William. 1991. *Historic Aymara Textiles* (Aymara Bolivianische Textilien). An Exhibition in the German textile Museum Krefeld, November 20, 1991 - January 26, 1992. Krefeld: Druckerei Joh. Van Acken.

Silverman, Gail. 1988. "Significado simbólico de las franjas multicolores tejidas en los wayakos de los Q'ero". *Boletín de Lima* (Lima) 57: 37-44.

—— 2008. *A Woven Book of Knowledge. Textile Iconography of Cuzco, Peru*. Salt Lake City, Utah: The University of Utah Press.

—— 2011. "La túnica de Dumbarton Oaks". *Tupac Yawri* (Cusco) 2: 143-159.

—— 2012. *Signs of Empire. The Pictographic Writing of the Incas*. Cusco: Editorial Kopygraf.

Siracusano, Gabriela. 2005. "Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder". *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Optika - Exposiciones virtuales, 2005. [En línea], Puesto en línea el 08 septiembre 2005. URL: http://nuevomundo.revues.org/1079. Consultado el 24 junio de 2011.

—— 2011. *Pigments and Power in the Andes: from the Material to the Symbolic in Andean Cultural Practices 1500 – 1800*. Londres: Archetype Publications.

Skinner, Milicia D. 1974. "The archeological looms from Peru in the American Museum of Natural History collection". En: Patricia I. Fiske (ed.), *Archaeological Textiles: Irene Emery Roundtable on Museum Textiles*, pp. 67-76. Washington, DC: Textile Museum.

Splitstoser, Jeffrey. 2009. Weaving the Structure of the Cosmos: Cloth, Agency, and Worldview at Cerrillos, an Early Paracas Site in the Ica Valley, Peru. Tesis doctoral. Washington, DC: Catholic University of America.

—— 2012. "Practice and meaning in spiral-wrapped batons and cords from Cerrillos, a Late Paracas site in the Ica Valley, Perú". Ponencia presentada a la Conferencia Internacional "Textiles, *technè* y poder en los Andes", llevada a cabo en Birkbeck, Universidad de Londres, Reino Unido, 15-18 de marzo de 2012.

—— en prensa. "Practice and meaning in spiral-wrapped batons and cords from Cerrillos, a Late Paracas site in the Ica Valley, Perú". En: (Eds.) Denise Y. Arnold con Penny Dransart, *Textiles, Technical Practice and Power in the Andes*. London: Archetype.

Standen, V. 2003. "Bienes Funerarios del Cementerio Chinchorro Morro 1: Descripción, Análisis e Interpretación". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica, Chile) 35 (2): 175- 207.

Starn, Orin. 1991. "Missing the revolution: Anthropologists and the war in Peru". *Cultural Anthropology* 35 (1): 13-26.

—— 1992. "Antropología andina, 'Andinismo' y Sendero Luminoso". *Allpanchis* (Instituto de Pastoral Andina, Sicuani – Cusco) XXIII (39): 15-71.

Stone-Miller, Rebecca. 1992. *To Weave for the Sun: Ancient Andean textiles in the Museum of Fine Arts of Boston*. Nueva York: Thames and Hudson.

Strathern, Marilyn. 1979. "The Self in self-decoration". *Oceania* 29: 241–57.

—— 1988. *The Gender of the Gift*. Berkeley: University of California Press.

Téllez, Javier. 2006. "La Escuela Ayllu de Warisata, una propuesta vigente para la educación integral como forma de vida". Primera edición, Editorial Juventud. La Paz, Bolivia, 1983. *Revista Agricultura Ecológica* Nº 4, año 2, Mayo 2006: 6-8.

Terra Perú. 2010. "¿Bandera gay o del Tahuantinsuyo?" *9 de abril de 2010 • 09:27*. Internet magazine: http://vidayestilo.terra.com.pe/bandera-gay-o-del-tahuantinsuyo,df4c7c1c09e4e210VgnVCM4000009bf154d0RCRD.html. Consultado el 4 de diciembre de 2011.

Tomoeda, H. 1985. "The llama is my chacra: metaphor of Andean pastoralists". En: S. Masuda, I.

Shimada y C. Morris (Eds.), *Andean Ecology and Civilization*, pp. 277-299. Tokyo: University Press.

Topic, John R. 2004. "From stewards to bureaucrats: Architecture and information flow at Chan Chan, Peru". *Latin American Antiquity*, Vol. 14, Nº 3 (Sep., 2003): 243-274.

Torero, A., 2002. *Idiomas de los Andes — lingüística e historia*. Lima: Editorial Horizonte / Institut Français des Études Andines.

Torrico, Cassandra. 1989. "Tejidos vivientes: El simbolismo de las bolsas de los pastores bolivianos". Manuscrito inédito.

Turner, Terence. 1980. "The social skin". En: Jeremy Cherfas y Roger Lewin (eds.) *Not Work Alone*, pp. 112-140. Beverly Hills, CA: Temple Smith.

—— 2007. "The social skin". En: Margaret Lock y Judith Farquhar (eds.), *Beyond the Body Proper: Reading the Anthropology of Material Life*, pp. 83-103. Durham, NC: Duke University Press.

Ulloa, Liliana. 1981. "Estilos decorativos y formas textiles de poblaciones agromarítimas en el extremo norte de Chile". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica, Chile) 8: 109-136.

—— 1982. "Evolución de la industria textil prehispánica en la zona de Arica". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica, Chile) 8: 97-108.

Ulloa, Liliana, Vivien G. Standen y Vivian Gavilán. 2000. "Estudio de una prenda textil asociada al inca en la Costa Norte de Chile (Camerones 9): las "mantas" que envuelven los cuerpos". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica, Chile), vol. 32, Nº 2. Arica, julio de 2000. Versión online: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562000000200018&lng=es&nrm=iso&tlng=es Consultado 5 de junio de 2011.

Uribe, Mauricio y Carolina Agüero. 2001. "Alfarería, textiles y la integración del Norte Grande de Chile a Tiwanaku". *Boletín de Arqueología PCUP* 5: 397-426.

—— 2004. "Iconografía, alfarería y textilería Tiwanaku: Elementos para una revisión del período Medio en el Norte Grande de Chile". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica, Chile), volumen especial: 1055-1068.

—— 2005. "La Puna de Atacama y la problemática Yavi". *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 283-292. Tomé: Sociedad Chilena de Arqueología y Museo Regional de Concepción.

Urton, Gary. 1981. *At the Crossroads of the Earth and the Sky*. Austin: University of Texas Press.

—— (con la colaboración de Primo Nina). 1997. *The Social Life of Numbers. A Quechua Ontology of Numbers and Philosophy of Arithmetic*. Austin: University of Texas Press.

—— 2003. *Signs of the Inka Khipu: Binary Coding in the Andean Knotted-String Records*. Austin: University of Texas Press.

Urton, Gary y Carrie J. Brezine. 2007. "Information control in the Palace of Puruchuco: An accounting hierarchy in a *khipu* archive from coastal Peru". En: (Eds.) Richard L. Burger, Craig Morris y Ramiro Matos Mendieta, *Variations in the Expression of Inka Power*. A Symposium at Dumbarton Oaks 18 and 19 October 1997, pp. 357-384. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Distribuido por Harvard University Press.

VanStan, Ina. 1979. "Did inca weavers use an upright loom?" En: Ann Pollard Rowe, Elizabeth P. Benson y Anne-Louise Schaffer (eds.), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, May 19th and 20th, 1973, pp. 233-38. Washington, DC, y Dumbarton Oaks: The Textile Museum.

Van Binsbergen, Wim. 2005. "Commodification: Things, agency, and identities: Introduction" en W. M. J. van Binsbergen y P. Geschiere (eds.), *Commodification: Things, Agency and Identities: The Social Life of Things Revisited,* pp. 9-51. Berlín/Münster: LIT.

Vaughn, Kevin J. 2006. "Craft production, exchange, and political power in the pre-Incaic Andes". *Journal of Archaeological Research* 14: 313-344.

Vilaça, Aparecida. 1999. "Devenir autre: chamisme et contact interethnique en Amazonie". *Journal de la Société des Américanistes* 1999: 85: 239-60.

Villarroel, Gloria. 2012. "Expresiones textiles de los saberes climatológicos y rituales de productividad". *Reunión anual de etnología, aportes a las ciencias sociales*, tomo II, Musef, La Paz, pp. 181-189. La Paz: Musef.

Viveiros de Castro, Eduardo. 1992. *From the Enemy's Point of View. Humanity and Divinity in an Amazonian Society*. Trad. Catherine V. Howard. Chicago: University of Chicago Press. Original 1986.

—— 2004. "Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena". En: A. Surrallés y P. García Hierro (eds.), *Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno*, pp. 37-80. Copenhague y Lima: IWGIA, International Work Group for Indigenous Affairs.

Vreeland, James M., Jnr. 1977. "The vertical loom in the Andes, past and present". En: (Eds.) Irene Emery y Patricia Fiske, *Looms and their Products, Irene Emery Roundtable on Museum Textiles 1977 Proceedings*, pp. 188-211. Washington, DC: The Textile Museum.

Wallert, Arie y Ran Boynter. 1996. "Dyes from the Tumilaca and Chiribaya cultures, South Coast of Peru". *Journal of Archaeological Science*, vol. 23: 853-861.

Warnier, J.-P. 1999. *Construire la culture matérielle: L'Homme qui pensait avec ses doigts*. Paris: Presses Universitaires de France.

Washburn, Dorothy K. y Donald W. Crowe. 1988. *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*. Seattle y Londres: University of Washington Press.

—— 2004. (Eds.) *Symmetry comes of*

age. The Role of Pattern in Culture. Seattle y Londres: University of Washington Press.

Wassén, Henry. 1972. "A medicine-man's implements and plants in a Tiahuanacoid tomb in Highland Bolivia". *Etnologiska Studier* (The Ethnographic Museum, Gotemburgo) XXXII: 8-114.

Wasserman, Tamara E. y Jonathan S. Hill. *Bolivian Indian Textiles. Traditional Designs and Costumes*. Nueva York: Dover Publications.

Weiss, B. 2005. "Coffee, cowries and currencies: transforming material wealth in northwest Tanzania". En: Van Binsbergen, W. J. y Geschiere, P. L. (eds.), *Commodification. Things, Agency, and Identities. The Social Life of Things Revisited,* pp. 175-199. Berlín, Münster, etc.: LIT.

Yacovleff, Eugenio y Jorge C. Muelle 1932. "Una exploración en Cerro Colorado". *Revista del Museo Nacional* (Lima) Vol. 1, Nº 2: 31–59.

Yorke, Roger. 1981. *Woven Images. Bolivian Weaving from the 19th and 20th Centuries*. Catálogo de la exposición itinerante, de febrero de 1980 a noviembre de 1981.

Young-Sánchez, Margaret. 2002. "Tocado de cuatro piezas de la costa central peruana". En: V. Solanilla Demestre (ed.), *Actas II Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos*, pp. 191-206. Barcelona: Universitat Autonòma de Barcelona, Institut Català de Cooperació Iberoamericana.

—— 2006. "Four-part head cloths from the Peruvian Central Coast". En: (eds.) Margaret Young-Sánchez y Fronia W. Simpson, *Andean Textile Traditions*. Papers from the 2001 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum, pp. 77-98. Denver: Denver Art Museum.

Zevallos Quiñones, Jorge. 1973. "La ropa del tributo de las encomiendas trujillanas en el siglo XVI". *Historia y cultura* (Lima), 7: 107-127.

Zimmern, Nathalie H. 1949. *Peruvian Costume*. Nueva York: The Brooklyn Museum, The Brooklyn Institute of Arts and Sciences.

Zorn, Elayne. 1987. "Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores". *Revista andina* (Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas) año 5, Nº 2: 489-526.

——1990. "Modern traditions: The impact of the trade in traditional textiles on the Sakaka of Northern Potosí, Bolivia". En: *Textiles in Trade, Proceedings of the Textile Society of America Second Biennial Symposiu*m, pp. 241-252. Washington, DC: Textile Society of America.

—— 1997. "Coca, cash, and cloth in highland Bolivia: The Chapare and transformations in a 'traditional' Andean textile economy". En: M. B. Léons y H. Sanabria (eds.)*, Coca, Cocaine, and the Bolivian Reality*. Albany, Nueva York: SUNY Albany Press: 71-98.

—— 1998. "(Re)fashioning the self: dress, economy, and identity among the Sakaka of Northern Potosí, Bolivia)". *Chungara* (Universidad de Tarapacá, Arica, Chile), volumen 30 Nº 2, 1998 (impreso 1999): 161-196.

—— 2004. *Weaving a Future. Tourism, Cloth, and Culture on an Andean Island*. Iowa City: University of Iowa Press.

—— 2005. "Dressed to kill: the embroidered fashion industry of the Sakaka of Highland Bolivia". En: Regina A. Root (ed.), *The Latin American Fashion Reader*, pp. 114-141. Oxford y Nueva York: Berg.

Zwollo, Tom. s.f. Investigación de la tradición, uso y calidad de textiles del lago Titicaca. Informe de investigación para la Fundación Codespa.

SITIOS ARQUEOLÓGICOS MENCIONADOS EN EL LIBRO

Aguada (Argentina)
Ánimas Alta (Perú)
Arequipa, región de (Perú)
Arica (Chile)
Atacama, cuenca de (Chile)
Aukispukio, Recuay (Perú)
Azapa, valle de (Chile)
Camerones, valle de (Chile)
Capachica (Perú)
Caral (Perú)
Carangas (Bolivia)
Chanchán (Perú)
Charazani (Bolivia)
Chavín (Perú)
Chuquibamba (Perú)
Cerrillos (Perú)
Chacance (Chile)
Chancay, sitio de (Perú)
Chen Chen, valle de Moquegua (Perú)
Chiquitanía, región de (Bolivia)
Chiribaya (Perú)
Copacabana (Bolivia)
Cueva de Guitarrero (Perú)
Cusco (Perú)
Estuquiña (Perú)
Hatuncollo (Perú)
Huancané (Perú)
Huánuco Pampa (Perú)
Huari (o Wari) (Perú)
Ica, valle de (Perú)
Isla del Sol, región lacustre (Bolivia
Isla de la Luna, región lacustre (Bolivia)
Loa, cuenca de (Chile)
Lukurmata (Bolivia)
Machu Picchu (Perú)
Milluri (Perú)
Mojocoya, sitio de (Bolivia)
Moquegua (Perú)
Nasca (Perú)
Necrópolis de Ancón (Perú)
Niño Korin, departamento de La Paz (Bolivia)
Ocucaje, valle de Ica (Perú)
Pachacámac (Perú)
Pampa Blanca, Nasca (Perú)
Paracas (Perú)
Pica (Chile)
Potosí (Bolivia)
Pukara (Perú)
Pulacayo, Departamento de Potosí (Bolivia)
Quero, provincia Tungarahua (Ecuador)
Quillagua (Chile)
Recuay (Perú)
San José de Chiquitos (Bolivia)
San Miguel de Azapa (Chile)
San Xavier, Chiquitanía (Bolivia)
San Pedro de Atacama (Chile)
Tarapacá, región de (Chile)
Tiwanaku (Bolivia)
Tupicocha (Perú)
Valles de Cochabamba (Bolivia)
Valle de Camerones (Chile)
Valles de Chuquisaca (Bolivia)
Valle de Moquegua (Perú)
Valle de Osmore (Perú)
Valles interandinos centrales (Bolivia)
Valles occidentales (Perú-Chile)
Valles orientales (Bolivia)
Wari (o Huari) (Perú)

SITIOS ETNOGRÁFICOS MENCIONADOS EN EL LIBRO

Achacachi, región lacustre (Bolivia)
Acora, región lacustre (Perú)
Aguas Calientes, Challapata (Bolivia)
Ayata, departamento de La Paz (Bolivia)
Ayllus del Norte de Potosí (Bolivia)
Ayllu K'ultha (Bolivia)
Ayllu Laymi (Bolivia)
Ayllu Macha (Bolivia)
Ayllu Pocoata (Bolivia)
Ayllu Qaqachaka (Bolivia)
Bolívar, Cochabamba (Bolivia)
Cariquima, Norte de Chile
Central Citani, Norte de Chile
Challapata, pueblo de (Bolivia)
Challa-Tapacari, Cochabamba (Bolivia)
Charazani, región de (Bolivia)
Charazani, pueblo de (Bolivia)
Charkas-Qharaqhara (Bolivia)
Chawaytiri, Cusco (Perú)
Chinchero, Cusco (Perú)
Chipaya, pueblo de (Bolivia)
Choquecancha, Cusco (Perú)
Chucuito, región lacustre (Perú)
Cochabamba (Bolivia)
Colchane, Norte de Chile
Compi, región lacustre (Bolivia)
Condo, Oruro (Bolivia)
Catahuasi, Pampamarca, Arequipa (Perú)
El Alto, La Paz
Enquelga, Norte de Chile
Escapiña, Norte de Chile
Escoma, región lacustre (Bolivia)
Huancané (Perú)
Jalq'a, región de los (Bolivia)
Isla de la Luna, región lacustre (Bolivia)
Isla del Sol, región lacustre (Bolivia)
Isla de Taquile, región lacustre (Perú)
Isluga (Chile)
Jujuy (Argentina)
Kayapó, pueblo de (Brasil)
Killakas-Asanaqi (Bolivia)
K'ultha, *ayllu* de (Bolivia)
La Paz, ciudad de (Bolivia)
Lago Coipasa (Bolivia)
Lago Poopó (Bolivia)
Lago Titicaca (Perú-Bolivia)
Laraqueri, Puno (Perú)
Laymi, *ayllu* de (Bolivia
Livichuco, *ayllu* Qaqachaka (Bolivia)
Llallagua, Potosí (Bolivia)
Macha, *ayllu* de (Bolivia)
Macha, pueblo de (Bolivia)
Macusani (Perú)
Mapuche, región de (Chile)
Mollo, departamento de La Paz (Bolivia)
Oruro (Bolivia)
Pacajes norte (Bolivia)
Paqariqtambo, Cusco (Perú)
Pisigacarpa, Norte de Chile
Pisigachoque, Norte de Chile
Pitumarca, Cusco (Perú)
Platería, Puno, región lacustre (Perú)
Pocoata, *ayllu* de (Bolivia)
Puno, región lacustre (Perú)
Qaqachaka, *ayllu* de (Bolivia)
Qaqachaka, pueblo de (Bolivia)
Qeros, Cusco (Perú)
Quiquijana, Cusco (Perú)
Río Amazonas (Perú)
Sacaca, Potosí (Bolivia)
Salta (Argentina)
Santiago de Huata, región lacustre (Bolivia)
Sicasica, departamento de La Paz (Bolivia)
Tacna (Perú)
Tarabuco, Chuquisaca (Bolivia)
Uncía, Potosí (Bolivia)
Valparaíso, región de (Chile)
Warisata, departamento de La Paz (Bolivia)