

La rebelión de los objetos

ENFOQUE TEXTIL



Cadenas de Producción • Obtención de Materia Prima • La Elaboración de los objetos (textil) • La Vida Social del Objeto (textil)

VIGÉSIMA SÉPTIMA
REUNIÓN ANUAL DE ETNOLOGÍA



La rebelión de los objetos

ENFOQUE TEXTIL

ANALES DE LA REUNIÓN ANUAL DE ETNOLOGÍA

XXVII

La Paz, 21 al 25 de octubre

V

Sucre, 7 y 8 de noviembre

Bolivia, 2013



Bolivia. Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
 Reunión Anual de Etnología, 27.- – La Paz: MUSEF, 2014
 236p.; ilus; graf; tbs; maps.- (Anales de la Reunión Anual de Etnología)

ISBN: xxxxxxxxxxxx
 D. L.: xxxxxxxxxxxx

/ TEXTILES / ANTROPOLOGÍA DEL TEXTIL / ETNOGRAFÍA DEL TEXTIL / PRODUCCIÓN
 TEXTIL / CADENA OPERATORIA DEL TEXTIL / TÉCNICAS TEXTILES / ICONOGRAFÍA /
 BORDADOS / TEJIDO AYOREO / CAMÉLIDOS / LEXICOGRAFÍA ALPAQUERA / ONTOLOGÍA
 TEXTIL / BOLIVIA / CHILE / ECUADOR / 1. TÍTULO 2. SERIE.

CDD
 301

- Comité editorial MUSEF** Elvira Espejo, Milton Eyzaguirre, Gustavo Suñavi, Ladislao Salazar,
 Eloisa Vargas, Varinia Oros, Cleverth Cárdenas y Eva Carvajal
- Comité editorial externo nacional** Claudia Rivera, Mary Money, Carmen Loza, Juan Villanueva, José
 Capriles, Wálter Sánchez y Clara López
- Comité editorial externo internacional** Denisse Y. Arnold, Amy Oakland, Margarita Gentile, Bárbara Cases,
 Francisco Pazzarelli, Andres Laguens, Christine Hastorf, Nico Tassi,
 Jorge Flores Ochoa, Marcia Stephenson, Luis Millones, María Carolina
 Agüero
- Diseño y diagramación** Eugenio Chávez
- Corrección de textos** Eva Carvajal
- Producción DVD's mesas redondas** Fernando Zelada
- Impresión** Gráfica Conceptual (591 - 2) 224 33 36
- Editor** D.R. © MUSEF EDITORES
- Correspondencia y canje** *La Paz* / Calle Ingavi N° 916 • Teléfonos: (591-2) 240 8640
 Fax: (591-2) 240 6642 • Casilla Postal 5817 • www.musef.org.bo •
musef@musef.org.bo • Casilla Postal 5817
Sucre / Calle España 74 • Teléfono y fax: (591-4) 6455293
- Incluye DVD** *DVD 1* La palabra probable. Aportes de Victoria La Jara en pos del
 desciframiento de la escritura de los Inkas de Clara Abal; Los Paralelos
 entre la escritura prehispánica de los inkas y la escritura china: dos
 ejemplos de Gail Silvermann y el Desfile de Modas "Rebelión en la
 Pasarela. Enfoque textil"
DVD 2 Experiencias de trabajo artesanal en Bolivia, Perú y Ecuador y
 submesa Conservación y utilización de recursos zoo genéticos.

Es una publicación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), auspiciada por la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

- El contenido de los artículos que se publican en este libro es de completa responsabilidad de los autores.
- Todas las ponencias, incluidas las no editadas en este texto, pueden ser consultadas en el Archivo Central del MUSEF.

FUNDACIÓN CULTURAL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Roberto Borda Montero
Presidente

Homero Carvalho Oliva
Vicepresidente

Oscar Renán Vega Camacho
Consejero

Ramón Rocha Monrroy
Consejero

Orlando Pozo Tapia
Consejero

Cergio Prudencio Bilbao
Consejero

Daniela Guzmán Vargas
Secretaria Ejecutiva

EJECUTIVOS DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Marcelo Zabalaga Estrada
Presidente

Abraham Pérez Alandía
Vicepresidente

Álvaro Rodríguez Rojas
Director

Sergio Velarde Vera
Director

Reynaldo Yujra Segales
Director

Ronald Polo Rivero
Director

Álvaro Romero Villavicencio
Secretario

COMITÉ ORGANIZADOR

Presidente vitalicio	Hugo Daniel Ruíz.
Coordinación general	Elvira Espejo, María Eugenia Asturizaga y Milton Eyzaguirre.
Administración financiera	Jorge Goitia y Antonio Condarco.
Auspicio de expositores magistrales	Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
Inscripción participantes	Maribel Poma, Edith Riveros y Wendy Chávez.
Inscripción expositores	Edgar Huanca y Pedro Coronado.
Moderadores	<i>Mesa I</i> Gustavo Suñavi, <i>Mesa II</i> Ladislao Salazar, <i>Mesa III</i> Eloisa Vargas, <i>Mesa IV</i> Varinia Oros, <i>Mesa libre</i> Cleverth Cárdenas.
Relaciones públicas y prensa	Edgar Pomar, Eva Carvajal y Fabiola Baldivieso.
Diseño gráfico	Eugenio Chávez.
Asistencia y diagrama de barras	Cesar Lunasco.
Registro documental	José Orellana, Fernando Zelada, Primitivo Alanoca, Yuri Veizaga y Mónica Ruíz.
Reprografía	René Condori.
Atención a participantes y apoyo en sala	Addán Chávez, David Silva, René Aduviri, Ana María Calanis, Chela Tintaya, Luz Castillo, Percy Poma, Alfredo Álvarez, David Claire, Antonio Guevara y Gustavo Aguilar.
Apoyo logístico	Santiago Flores, Vanessa Figueroa García, René Cussy Mercado, Lucio Mamani Mamani, Laura Salazar De la Torre, Juan Carlos Ticona, Miguel Centeno, Paola Paredes, Freddy Maidana.
Comentaristas	La Paz Claudia Rivera, Carmen Beatriz Loza, Rómulo Gemio, Nelson Cutipa, Milton Eyzaguirre, Cleverth Cárdenas, Gabriela Behoteguy y Pablo Quisbert. Sucre Consuelo Durán, Guillermo Calvo, Mario Castro y Solange Zalles.

Í N D I C E

Mesa I

Cadenas de producción

Producción textil en contextos regionales y domésticos en el valle de San Lucas,
Chuquisaca: entre la tradición y la modernidad ————— 15
Claudia Rivera Casanovas y Nina Vargas

Evidencias sobre la producción textil durante la ocupación Inka en el altiplano de Oruro:
El Tambo Real de Paria ————— 37
Claudia Rivera Casanovas, Elvira Espejo Ayca y Carola Condarco Castellón

Mesa II

Obtención de materia prima

Explorando los orígenes del pastoreo de camélidos en el Altiplano Andino de Bolivia ——— 55
José Capriles

Léxico de los alpaqueros aymara de Warikunka: definición lingüística y enciclopédica ——— 63
Celia Maldonado Pérez

Mesa III

La elaboración de los objetos

Rescatando nuestro pasado, tejiendo nuestro futuro ————— 85
Alejandra Vaca Prudencio

Una mirada al mundo andino a través de sus textiles ————— 95
Teresa Gisbert

Mesa IV

La vida social del objeto

- Prácticas textiles en contextos domésticos y funerarios entre los períodos Intermedio Tardío y Horizonte Tardío: el caso de Cónдор Amaya ————— 115
Claudia Rivera y Juan Villanueva
- El tejido ayoreo como práctica encarnada de la vida con los **Edopasade** a través del territorio ————— 137
Violeta Montellano Loredó
- Ritos de paso entre los Inkas. Las **guaras** o **vecaras** (bragas) como marcadores de poder — 149
Milton Eyzaguirre Morales
- Textiles atacameños en la colección de Monseñor Campagner ————— 171
Laura Laurencich Minelli
- Bordados en Salasaca: espacio, color y tiempo ————— 179
Ligia Siles Crespo
- El manejo lingüístico de la ontología textil. Las equivalencias ————— 205
Efraín Yujra Saire
- Textilería y cognición:
la práctica textil andina como un instrumento de desarrollo cognitivo ————— 215
Amparo Verónica Guzmán Porrez

A G R A D E C I M I E N T O S

En Bolivia muy pocos eventos académicos han tenido la continuidad en la realización de presentación de investigaciones acompañadas de varias actividades paralelas como exposiciones, presentación de libros, charlas magistrales, seminarios paralelos, mesas redondas, desfiles de moda y otros. La Reunión Anual de Etnología (RAE) se ha realizado anualmente desde 1987 hasta la fecha y de forma ininterrumpida, variando simplemente la fecha de realización en días o meses.

Para la XXVII versión de la RAE se ha direccionado el interés de análisis al interior del MUSEF, en este sentido para la gestión 2013 se ha lanzado el tema **“La Rebelión de los objetos. Enfoque Textil”** con el objetivo de nutrir nuestros conocimientos con información e investigaciones actuales del entorno académico local, nacional e internacional

La XXVII RAE se desarrolló en La Paz del 21 al 25 de octubre y la V RAE en la ciudad de Sucre, se realizó el 7 y 8 de noviembre. En ambas locaciones el evento se realizó en función a cuatro mesas temáticas: Mesa 1: Cadenas de producción; Mesa 2: Obtención de materia prima; Mesa 3: La elaboración de los objetos (textil); y Mesa 4: La vida social del objeto (textil).

En La Paz se realizaron además 7 submesas redondas organizadas y coordinadas con especialistas de diferentes disciplinas: Conservación y utilización de recursos zoo genéticos Volga Iñiguez y Julia Barreta; Fibras Volga Iñiguez; Experiencias de trabajo artesanal a cargo de artesanos de Bolivia, Perú y Ecuador; Comercialización y valor agregado a cargo de artesanos de Bolivia y Perú; Arte textil de Taquile, Gary Mariscal; Pluralidad de significados y análisis de artefacto – hacia un acercamiento teórico y metodológico a los tejidos Andinos de Eva Fischer; y Evidencias sobre la producción textil durante la ocupación Inka en el altiplano de Oruro: El Tambo Real de Paria de Claudia Rivera, Elvira Espejo y Carola Condarco.

Se habilitaron en La Paz 3 salas que funcionaron de forma simultánea, participaron 7 comentaristas, 73 expositores y alrededor de 167 observadores. En Sucre funcionaron 2 salas de conferencias con 4 comentaristas, 27 expositores y 52 observadores.

Se presentaron dos catálogos y los **Anales de la XXVI Reunión Anual de Etnología 2012 del MUSEF** con comentarios de Alisson Speding; **Tejiendo la Vida. La colección de textiles del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena operatoria** de Denisse Arnold, Elvira Espejo y Freddy Maidana con comentarios de Juan Villanueva y Alejandra Vaca; **Catálogo Analítico de las Reuniones Anuales de Etnología del MUSEF** de Ana María Calanis, Edgar Huanca, Adán Chávez y Eloisa Vargas con comentarios de José Roberto Arze; y **El éxodo de la Quinoa** de Jorge Llanque.

Paralelamente se realizó la inauguración de la exposición de Tejidos **“La rebelión de los objetos. Enfoque Textil”** que contempla el proceso de producción del textil desde la obtención de la materia prima hasta el producto final que es el tejido elaborado.

La XXVII RAE 2013 contó con el apoyo desinteresado de 12 especialistas nacionales. En La Paz: Claudia Rivera, Carmen Beatriz Loza, Rómulo Gemio, Nelson Cutipa, Milton Eyzaguirre Morales, Cleverth Cárdenas, Gabriela Behoteguy y Pablo Quisbert. En Sucre nos colaboraron con sus comentarios Consuelo Durán, Guillermo Calvo, Mario Castro y Solange Zalles

A su vez se realizaron dos charlas magistrales: **La palabra probable. Aportes de Victoria La Jara en pos del desciframiento de la escritura de los Inkas** de Clara Abal y **Los Paralelos entre la escritura prehispánica de los inkas y la escritura china: dos ejemplos** de Gail Silvermann.

Arribaron a este evento internacional, en sus dos versiones, personas de Alemania, Argentina, México, Estados Unidos, Canadá y Perú sin dejar de lado la valiosa asistencia de personas que llegaron de los departamentos de La Paz, Oruro, Potosí, Chuquisaca, Santa Cruz, Beni y Tarija.

Como actividad culminante dentro de la cadena operatoria del textil se llevó adelante el desfile de modas **“Rebelión en la Pasarela. Enfoque Textil”** con la coordinación de Elvira Espejo y Maggy Cossio. El desfile se desarrolló en instalaciones del MUSEF y contó con la participación de los diseñadores: María Patty, Joyce Martin, Claudia Pérez, Fátima Molina, Manuel Sillerico, Luisa Lima y Maggy Cossio. La agencia New Generation y modelos independientes colaboraron desinteresadamente con el evento.

Adjuntamos a esta presentación dos DVD que contienen las charlas magistrales y registros de la elaboración de textiles que realizaron nuestros tejedores y tejedoras invitados.

DVD 1 La palabra probable. Aportes de Victoria La Jara en pos del desciframiento de la escritura de los Inkas de Clara Abal; Los Paralelos entre la escritura prehispánica de los inkas y la escritura china: dos ejemplos de Gail Silvermann y el Desfile de Modas “Rebelión en la Pasarela. Enfoque textil”

DVD 2 Experiencias de trabajo artesanal en Bolivia, Perú y Ecuador y submesa Conservación y utilización de recursos zoo genéticos.

Agradecemos también al comité editorial interno y externo del MUSEF que posibilitaron mejorar el nivel académico de la publicación de estas 13 ponencias, las cuales tuvieron que atravesar por un riguroso control de calidad.

Colaboraron con la realización del evento diferentes instituciones, agradecemos: al Banco Central de Bolivia, a la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Ministerio de Culturas, Gráfica Conceptual y MATECHI, que trabajaron junto al personal del MUSEF en la organización previa, el desarrollo y conclusión del evento hasta la ejecución de este documento, preparando además la XXVIII versión de la RAE 2014.

Merece un especial agradecimiento el Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) que anualmente nos colaboran cubriendo los pasajes de los especialistas extranjeros, en esta versión posibilitaron la participación de dos investigadores.

También es importante destacar el apoyo del Grupo de Embajadores Latinoamericanos y del Caribe (GRULAC), quienes aportaron con acciones y opiniones. A la Embajadora del Perú, Silvia Alfaro y su Agregado Cultural, Julio Prieto y al Embajador del Ecuador Ricardo Ulcuango y a su Agregada Cultural, Ana Lucía Calderón que posibilitaron la llegada de artesanos de su país.

A Mirlo Guerra, Agregada Cultural de Panamá quien facilitó la exposición temporal sobre Trajes Latinoamericanos y del Caribe, en coordinación con las embajadas del Ecuador, Colombia, México, Paraguay, Costa Rica, Guatemala, Cuba, Panamá, Chile y Venezuela.

A los tejedores y de tejedoras de Cochabamba (Aramasi, Chuñu Chuñuni y Totora Pampa); en Santa Cruz de la Sierra a los Guaranies de la zona 15 de septiembre y a las comunidades ayoreodes de Pailón y Poza Verde cuyo conocimiento nos sirvió para fortalecer la exposición sobre tejidos y la posibilidad de vender sus productos en la tienda del MUSEF, agradecemos también la colaboración de Artesanos Andinos, Ichepe Usaka e INFOTAMBO-Challapata; a los pobladores de Taquile, Puno; Colqa, Arequipa y Chinchero, Cusco Perú; Otobalos del Ecuador que aportaron junto a los connacionales en la feria artesanal.

Es importante también agradecer a las 11 instituciones, editoriales y librerías cuyas publicaciones formaron parte de nuestra actividad como CIMA – CEDECA (Edgar Hernández), Ayllu Chakana (Siku Mamani), Fundación Xavier Albó (Ronald Capriles), CIPCA (Lola Paredes), Festival Internacional del Cine (Edwin Villca), publicaciones de Zacarias Alavi (Ofelia Quelca), SODEALBO (Rosa Rojas), UMSA - IEB (Rómulo Vargas), ISEAT – Rincón Ed. (Omar Montecinos), Wiñaypacha (Freddy Acarapi) y Fundación PIEB (Joshiet Hidalgo).

En la clausura de La Paz contamos con la colaboración desinteresada de grupos de música folklórica, criolla y fusión: Nación Rap, Taller de Antropología de las carreras de Antropología y Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés, Paja Brava y Jach'a Mallku.

Reiterar nuestro agradecimiento al personal del MUSEF de La Paz y de Sucre por sus esfuerzos profesionales, técnicos y personales, que permitieron desarrollar este evento que requiere de un trabajo anual de visitas, viajes, contactos, registros audiovisuales, exposiciones y otros.

Comité Organizador

*Reunión Anual de Etnología
Museo Nacional de Etnografía y Folklore
La Paz, julio de 2014*

I N T R O D U C C I Ó N

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore pone a disposición de investigadores y público en general los Anales de la XXVII Reunión Anual de Etnología 2013 “La Rebelión de los Objetos Enfoque textil”. El lector encontrará en estas páginas un enfoque distinto de abordar los textiles, en el conjunto de las 13 ponencias, hay un esfuerzo interdisciplinario por comprender toda la cadena operatoria del textil, es decir, desde la obtención de las materias primas, los instrumentos del textil, la elaboración de los objetos, hasta los usos y contextos sociales donde circulan los textiles.

Esta publicación mantiene la organización de la RAE y presenta las ponencias en cuatro capítulos: Cadenas de producción, obtención de la materia prima, la elaboración de los objetos y la vida social del objeto. Es importante mencionar que los trabajos publicados fueron previamente seleccionados de un conjunto de trabajos presentados ante el comité de la RAE, además estos fueron corregidos de acuerdo a las observaciones y sugerencias del comité editorial externo del MUSEF.

En el capítulo I Cadenas de producción el lector podrá apreciar una importante forma interdisciplinaria para abordar los textiles. En el primer trabajo se analiza desde la arqueología y la antropología las prácticas textiles del valle de San Lucas en Chuquisaca; en el segundo trabajo existe una alianza estratégica entre una artista tejedora con la antropología y la arqueología para proponer una forma innovadora de estudio de las evidencias sobre la producción textil en el tambo real de Paría durante la ocupación Inka.

El capítulo II obtención de la materia prima tiene dos trabajos que exploran el complejo ámbito de la domesticación, crianza y pastoreo de los camélidos: la materia prima del textil; el primero trabajo realiza un análisis de los orígenes del pastoreo de camélidos en el altiplano central de Bolivia, con datos obtenidos desde la arqueología; el segundo trabajo plantea un léxico alpaquero aymara sobre a la crianza y reproducción de estos camélidos en Warikumka.

La elaboración de los objetos, capítulo III, presenta dos trabajos. El primero estudia el desarrollo de la producción textil en la comunidad de Japo, Cochabamba, y plantea como

un desafío para la antropología el estudio del reconocimiento de la renovación y cambio de las manifestaciones artísticas en la producción textil. El segundo trabajo plantea una mirada al mundo andino a través de sus textiles.

El cuarto capítulo, la vida social del objeto, contiene siete trabajos. El primero estudia las prácticas textiles en contextos domésticos y funerarios entre los períodos Intermedio Tardío y Horizonte Tardío en Cónдор Amaya, plantea dos formas de estudiar las prácticas textiles desde la arqueología y la etnología: análisis de los instrumentos para elaborar textiles y realizar analogías entre recipientes textiles y cerámicos en la performance social. El segundo trabajo estudia el tejido ayoreo como un ente vital elaborado desde las normas sociales de los antepasados, es decir, que en el proceso de elaboración del textil se realiza la transmisión y circulación de la memoria y organización social de una cultura. El tercer trabajo estudia los ritos de paso entre los jóvenes que pertenecían a la jerarquía Inka y la utilidad ritual de las *wayras* (calzones prehispánicos en quechua) o bragas, a través de un análisis detallado de Crónicas y piezas arqueológicas.

El cuarto trabajo, del capítulo la vida social del objeto, presenta seis textiles prehispánicos de la colección Monseñor Campagner; el quinto trabajo analiza los bordados como un medio para expresar la memoria de los ciclos agrícolas y festivos, el espacio y el tiempo de la comunidad Salasaca del Ecuador; el sexto trabajo, presenta los pasos para realizar una ontología textil, es decir, el autor propone herramientas desde la lingüística para sistematizar la información holística del textil; finalmente el séptimo trabajo investiga la práctica textil como un medio para desarrollar los procesos cognitivos, puesto que esta actividad demanda una interacción diversa de nociones espaciales estudiados por la psicología.

Con esta publicación el MUSEF reconoce y plantea la importancia de investigar y estudiar los objetos, no solo textiles, desde diversas ciencias como: la antropología, arqueología, historia, psicología, lingüística, las artes y la biología. Con el enfoque interdisciplinario de esta publicación es posible acercarse de forma holística a los textiles como objetos y sujetos sociales.



CADENAS DE PRODUCCIÓN



Producción textil en contextos regionales y domésticos en el valle de San Lucas, Chuquisaca: entre la tradición y la modernidad

Claudia Rivera Casanovas¹ y Nina Vargas²

Resumen

El valle de San Lucas y sus regiones vecinas en el departamento de Chuquisaca son conocidos por la belleza y singularidad de sus tejidos. Estas prendas a través de sus formas, colores e iconografía transmiten y expresan una serie de significados relacionados con la identidad individual y grupal, género, estatus, oficio, autoridad ritual y política entre otras cosas. Estos conocimientos han sido transmitidos de generación en generación y han llegado hasta nuestros días como parte de complejas dinámicas sociales que dieron lugar a un estilo textil distintivo de esta región. Aunque los tejidos de San Lucas son conocidos dentro del conjunto de estilos regionales en Bolivia (ver Gisbert et al., 2008) y se encuentran en varios museos del país y del exterior, poco se conoce sobre su cadena de producción y los contextos sociales en los que aún son producidos. En este trabajo presentamos una etnografía sobre la cadena productiva textil en San Lucas y sus contextos técnicos y culturales.

Palabras clave: San Lucas, Chuquisaca, prácticas textiles, vida social del textil.

Introducción

La zona andina de Bolivia cuenta con una importante tradición textil desarrollada desde épocas prehispánicas. Los textiles son elementos vitales de cualquier cultura no simplemente porque sirven de cobertores y protectores del cuerpo sino por las connotaciones sociales y culturales que poseen. A través de su forma, colores e iconografía transmiten y expresan una serie de significados relacionados con identidad individual y grupal, género, estatus, oficio, autoridad ritual y política, entre varios otros.

- 1 La autora es arqueóloga obtuvo la licenciatura en la Universidad Mayor de San Andrés (1994), tiene una Maestría (2002) y Doctorado (2004) en Antropología con especialización en arqueología en la University of Pittsburgh. Realizó un Diplomado en Estudios Latinoamericanos (2003) en la University of Pittsburgh y un Diplomado en Educación Superior (2005) en la Universidad Mayor de San Andrés. Trabaja en el Instituto de Cultura y Lengua Aymara (ILCA).
- 2 La autora es egresa de la carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés, su investigación de tesis trata de: "Estudio funcional de la cerámica doméstica vinculada a la preparación de alimentos durante la época prehispánica en San Lucas, provincia Nor Cinti, Chuquisaca", sus intereses de investigación son la etnoarqueología, arqueología de tierras bajas, materiales cerámicos y arte rupestre. Trabaja en el Instituto de Cultura y Lengua Aymara (ILCA).

Las distintas sociedades que habitaron las regiones de tierras altas y de valles del occidente de Bolivia desarrollaron prácticas textiles de gran calidad y estilos tecnológicos particulares. Estos conocimientos fueron transmitidos de forma generacional y llegan hasta nuestros días como parte de complejas dinámicas sociales. En este trabajo se muestran algunas de las características técnicas de los textiles y su contexto técnico y cultural de producción, a partir de un breve estudio etnográfico en la región de San Lucas en Chuquisaca.

El estudio de tradiciones textiles etnográficas en Bolivia: una aproximación

Los estudios sobre textiles en Bolivia se han enfocado sobre todo en definir estilos particulares a partir de las diferencias regionales que existen entre varias tradiciones (ver Gisbert et al., 1987, 2006). El trabajo clásico de las mencionadas autoras marcó un hito al organizar la información conocida y bastante dispersa sobre la temática y relacionarla con datos etnohistóricos, permitiendo una aproximación con mayor profundidad a los estilos de larga duración, las sociedades que los produjeron y sus territorios. El trabajo también tiene la virtud de mostrar procesos de continuidad y cambio en los textiles relacionados con hitos históricos importantes durante el período colonial como por ejemplo los cambios acontecidos en el uso de la vestimenta tradicional con las reformas de Toledo hacia 1570 o la misma situación con la prohibición de vestir prendas tradicionales después de las grandes rebeliones de 1781.

El trabajo mencionado constituye una guía para explorar los estilos y subestilos textiles en Bolivia y conocer sus características. Otros estudios sobre el tema textil en Bolivia se han enfocado en entender el contexto sociocultural de los textiles (Fischer, 2008) o los significados de la iconografía textil (Cereceda, 1986). Recientemente, el Proyecto Comunidades de Práctica Textil (conducido por el Instituto de Lengua y Cultura Aymara con el apoyo de Birkbeck, Universidad de Londres) desarrolló investigaciones sobre los textiles arqueológicos y etnográficos en la región andina de Bolivia, Chile y Perú. Estos trabajos han generado nuevas visiones y lecturas sobre los textiles en sus contextos culturales y sus formas de producción organizadas y reproducidas no solamente en ámbitos domésticos sino dentro de esferas de producción textil regionales (ver Arnold y Espejo, 2013). Estas nuevas perspectivas se basan en las percepciones y prácticas tecnológicas y culturales de las mismas tejedoras que dan lugar a una variedad de técnicas y estructuras textiles, particularmente aquellas relacionadas con faz de urdimbre y como el manejo de estas estructuras y sus hilos originan motivos e iconografías particulares (ver Arnold y Espejo, 2011). Por otra parte, estas investigaciones permitieron refinar y complementar los estudios sobre estilos textiles arqueológicos, históricos y etnográficos identificando nuevas zonas de producción, estilos y su vinculación con territorios lingüísticos y culturales actuales.

Una de las regiones donde han persistido a través del tiempo las tradiciones textiles singulares es el valle de San Lucas y su entorno próximo en el departamento de Chuquisaca.

Es una región que casi no ha sido estudiada en este aspecto aunque sus textiles son bien conocidos por su complejidad e iconografía elaborada y están presentes en colecciones de museos nacionales y extranjeros. A continuación presentamos información histórica y etnográfica sobre la región y sus prácticas textiles.

San Lucas: entorno geográfico e historia

El valle de San Lucas y su región se encuentran emplazados en la parte oeste del departamento de Chuquisaca, colindando con el departamento de Potosí (Figura 1). Se trata de una zona de punas y serranías que se intercalan con cabeceras de valle, presentando diferencias altitudinales que van de 2900 a 3900 msnm. La región puede considerarse como semiárida por los patrones pluviales, alrededor de 700 mm anuales y la presencia de

vegetación predominantemente xerofítica entre la que destacan árboles como el algarrobo o takho (*Prosopis sp.*), el churqui (*Prosopis ferox*) y una amplia variedad de cactáceas y arbustos espinosos. Entre otras plantas nativas se encuentran los abundantes árboles de molle (*Schinus molle sp.*) y en las partes altas del valle y las serranías árboles de queñua (*Polylepis sp.*), así como arbustos de *thola* (*Bacharis sp.*) y una variedad de pastos. En el valle las especies introducidas son las hortalizas y los árboles frutales, principalmente el durazno.

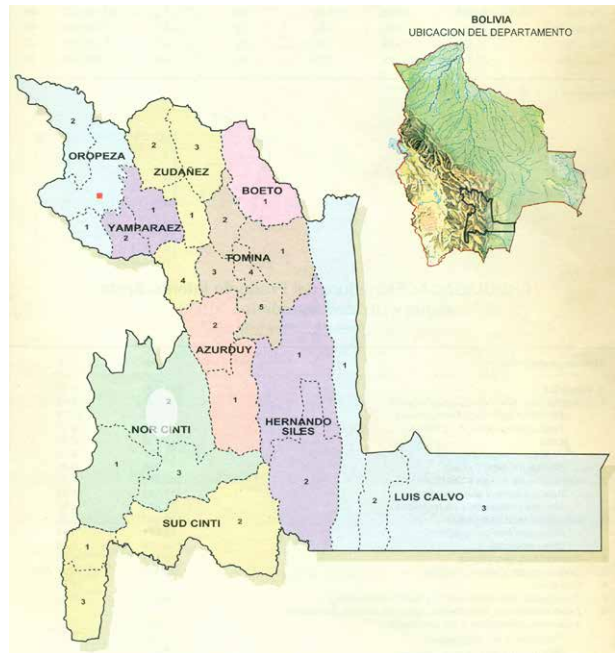


Figura 1. Mapa de ubicación del valle de San Lucas y su entorno

Los ríos que discurren por la base del valle como el San Lucas y que tienen sus orígenes en las cabeceras de las serranías, son la fuente principal de vida en esta región. Sus aguas son utilizadas para irrigar cultivos y en sus márgenes abreva el ganado vacuno, caprino y ovino de la región.

La región fue poblada desde la época prehispánica, primero por grupos de cazadores recolectores, luego por sociedades aldeanas y, en el período Prehispánico Tardío, por grupos pertenecientes a la Confederación Qaraqara (Rivera, 2008). Con el dominio Inka en la

región, hacia el siglo XV, se produjeron políticas de control directo y una importante reestructuración del territorio y la población local. Los Inka transportaron *mitimaes* de la Confederación Quillacas- Asanaque y los asentaron en la región creando presiones sobre las poblaciones locales y probablemente una pérdida de su autonomía política (Rivera, 2008). A partir de entonces los caciques de los ayllus principales en la región accedieron al cargo de manera hereditaria y fueron miembros de la familia Colque Guarachi, linaje gobernante de los Quillaca que gozaron de amplio prestigio e influencia aún durante el período Colonial y Republicano Temprano (Canedo, 2011). La situación de convivencia o mezcla de poblaciones Quillaca y Qaraqara pudo dar origen al nacimiento de estilos locales que, sumados a los cánones estilísticos inkaicos, dieron lugar al estilo textil San Lucas.

Durante los períodos Colonial y Republicano las sociedades locales sufrieron fuertes procesos de desestructuración y pérdida de sus tierras debido a la expansión de haciendas españolas en las mejores tierras agrícolas y la apropiación de otros recursos. Sin embargo, también caciques y otros miembros de los ayllus poseían terrenos en la región como se desprende del estudio de documentos de compra y venta, testamentos y litigios (ver Canedo, 2011).

Ya en el siglo XX se produjeron profundos cambios en la organización de los ayllus, sobre todo después de la reforma agraria de 1952. Con las nuevas transformaciones del Estado se crearon sindicatos en la región y los ayllus entraron en un franco proceso de debilitamiento. Sin embargo, a partir de la década de 1990 con la ley de Participación Popular, las nuevas políticas de apoyo a las organizaciones indígenas y recientemente con el establecimiento de Tierras Comunitarias de Origen (TCO) se han fortificado los ayllus tradicionales de origen Quillaca en la región: Quellaja, Asanaque y Yucasa. Hoy en día la población del valle de San Lucas está dividida entre las distintas comunidades pertenecientes a estos ayllus y los vecinos de los poblados mayores como San Lucas. La gente de distintas comunidades se reconoce como perteneciente a uno de los ayllus, inclusive la que vive en el mismo pueblo de San Lucas.

Aunque los pobladores originarios de la región aún mantienen sus formas de vida y prácticas culturales tradicionales estas se encuentran sufriendo procesos de cambio marcados relacionados con las constantes migraciones de los miembros de sus comunidades a otras regiones. Las migraciones incluyen traslados a departamentos como Santa Cruz pero también migraciones temporales o más permanentes hacia países vecinos como Argentina o inclusive a países más distantes como España o Bélgica.

Una etnografía de la actividad textil en San Lucas

El valle de San Lucas fue visitado en tres oportunidades durante los años 2009 y 2010 para conocer las características de la producción textil en la región³. Para ello se realizó un trabajo etnográfico básico con visitas y entrevistas a varias tejedoras en las comunidades de Quirpini, Yapusiri y en el pueblo mismo de San Lucas. También se visitaron las ferias

3 Las visitas etnográficas enfocadas al textil se realizaron entre el 16 y 20 de octubre del 2009, el 9 y 15 de julio, así como el 29 de octubre y 3 de noviembre del 2010. Sin embargo, la relación con las comunidades y las personas entrevistadas se remonta a años anteriores (2005 y 2006) cuando se realizaron investigaciones arqueológicas en la región.

dominicales y se entrevistó a vecinos del pueblo que pudieron brindar información relevante para conocer las características de las prácticas textiles. Esta información permitió explorar las particularidades de la cadena operativa del textil en la región y sus contextos domésticos y regionales asociados.

Prácticas textiles y la cadena de producción textil

En términos de las prácticas textiles el tejer fue y aún es una actividad muy importante en la región. En todas las unidades domésticas de las comunidades, las mujeres son las encargadas de producir distintos tipos de prendas. Actualmente las prácticas textiles a nivel regional y también doméstico muestran una tendencia a la devaluación y pérdida, o por lo menos a bajar su nivel de calidad y variedad. Debido a que la actividad textil exige la dedicación de mucho tiempo y trabajo, esta se ha vuelto una carga dentro de las actividades que las mujeres deben cumplir cotidianamente. Por otra parte, los jóvenes ya no tienen el interés en estas prácticas, las madres no transmiten todo este conocimiento a sus hijas y las formas de vestir tradicionales están siendo dejadas de lado por indumentarias modernas y más comunes.

A pesar de estos problemas, las mujeres mayores de 30 años que viven en el pueblo y las comunidades del valle aún practican el hilado y tejido como parte esencial de su identidad. Se considera que una mujer no está lista para el matrimonio si es que no sabe tejer y no es capaz de producir prendas para su esposo y su familia (entrevista Adolfo Otondo, 62 años y Paulina Cruz, 67 años). Hoy en día la cadena productiva textil en la región de San Lucas incluye los pasos que a continuación se describen:

Obtención de la materia prima

El valle de San Lucas al ser una zona de cabecera de valle, presenta alturas promedio de 3100 msnm y un clima cálido durante el verano y templado durante el invierno, no es un espacio privilegiado para la cría de ganado camélido. En la actualidad los camélidos se crían en zonas mucho más altas, generalmente situadas en el departamento de Potosí, hacia el oeste del valle. Recientemente, bajo una serie de programas de desarrollo impulsados por el Municipio de San Lucas (2007) se ha comenzado a criar llamas y alpacas en la región de Japo, situada a unos 60 km al este del valle, es una zona de serranías altas ubicada en el camino que conduce de Palacio Tambo hacia los valles más bajos como Ajchilla y otros.

Al no existir en los valles camélidos para la provisión de fibra, la gente del lugar se aprovisiona de este material a través de varios mecanismos. Por ejemplo, los llamereros con sus caravanas llegaban desde regiones de Potosí, cercanas a Uyuni, hasta el valle de San Lucas e intercambiaban fibra, bloques de sal, instrumentos de tejer y plantas medicinales por maíz, fruta y otros productos (entrevista a Macedonio Valverde, 74 años). Luego se dirigen a los valles más bajos como Ajchilla, Kollpa, Pulquina y otros, hacia el este, donde obtenían frutas y ají, además de maderas, a cambio de sal y fibra de camélido. Estos viajes tenían diferentes duraciones siendo los más largos de dos a tres meses. En San Lucas los



Figura 2. Husos de rueca

llameros llevaban la fibra de camélido cruda y también hilada y sus mujeres realizaban el intercambio casa por casa (entrevista Encarna Ibarra, 64 años).

Otros bienes de intercambio fueron las sogas tejidas por los llameros durante su estadía en los valles, estas se hacían de varios tamaños de acuerdo a pedido y mediante la técnica de *mismiña* (entrevista Hotencia Rivera de Aramayo, 70 años). Esta técnica ancestral consiste en hilar usando un palo largo en el que se envuelve la fibra y se la hace girar. El producto es un hilo tosco y grueso, apto para la fabricación de sogas y redes para transportar productos. En general son los hombres quienes realizan esta actividad.

Desde los años 50 la actividad de los llameros fue disminuyendo y ya entre los años 80 y 90 se redujo drásticamente con la ley de Participación Popular y la apertura de nuevos caminos. Hoy en día muchos de estos llameros se han convertido en comerciantes y han reemplazado a las acémilas por camiones. Ellos recorren sus antiguas rutas comerciando productos y aún son reconocidos en el valle de San Lucas por sus antiguos caseros o compadres (entrevista a Macedonio Valverde, 74 años).

La lana de oveja también es de importancia para los tejidos y se la obtiene de rebaños locales por intercambio o compra. Hoy en día una manera de obtener fibra de calidad o lana es comprar ropa usada como chompas para destejer y reutilizar la lana en otros tejidos. Esta tarea fue observada durante la visita del 2010 en la casa de doña Paulina Cruz en Yapusiri. El algodón no es una materia prima apreciada, tal vez porque en las cabeceras de valle la fibra animal caliente mejor.

Hilado

El hilado se realiza a nivel doméstico utilizando ruecas hechas de madera. Estas en general (las varillas y las torteras) son compradas en las ferias dominicales que se realizan cada 15 días en el pueblo o en otras ferias locales o regionales ligadas a fiestas religiosas. En estos eventos se compran los instrumentos a gente que llega de otras regiones y que se dedica a su fabricación y comercialización, como en la fiesta de Espíritu en San Lucas, San Juan en Pututaca, Santiago en Malliri o Guadalupe en San Lucas (Ulpana, 1981). Estos instrumentos son en general fabricados en regiones de valles más bajos donde hay

mayor disponibilidad de tipos de madera como en Buena Vista (entrevista Paulina Cruz, 67 años).

Los husos de rueca documentados en tres casas de la región se tomaron como una muestra representativa de estos instrumentos a nivel regional y los pasamos a describir. Las torteras son conocidas con el nombre quechua de *pushka*, son livianas, fabricadas en madera, tienen una planta circular y perfiles cilíndricos, cónico truncado o cónico truncado escalonado (Figura 2). En varios casos tienen una decoración dentada en relieve en la parte inferior, a veces acompañada de incisiones circulares (Figura 3).

Sus diámetros están en un rango de 4 a 6 cm y sus alturas entre 0.8 y 0.9 cm. Los orificios de las torteras miden entre 5 y 8 mm, sugiriendo que el hilado actual está orientado a producir un hilo de grosor intermedio (4-7 mm) a grueso (7-y más mm). Las varillas o ejes de las torteras, fabricados en madera de *quisma*, presentaron longitudes de 37 a 47 cm reflejando igualmente largos que se relacionan con la producción de hilo de grosor intermedio a grueso. Observando prendas antiguas de comienzos del siglo XX, se nota que la producción de hilo fue mucho más cuidadosa y que seguramente se utilizaron husos de ruecas más pequeños.



Figura 3. Torteras con decoración

Las prácticas de ovillado en las comunidades andinas consisten en envolver fuertemente el hilo producido sobre una piedra, hueso o semilla para que no pierda su torsión y dejarlo así por algún tiempo hasta que esté listo para usarse. Estos instrumentos se convierten en el “corazón” de la madeja y su naturaleza y color, sea piedra o semilla está en relación al tipo de hilo a envolverse. Los colores naturales tienden a envolverse sobre piedras mientras que los teñidos sobre semillas que reflejan el color de estos (Arnold y Espejo, 2013). En San Lucas se observó que se utilizan como envolvedores un pequeño amarro del mismo hilo o las semillas de durazno que cumplen esta función bastante bien (entrevista Paulina Cruz, 67 años).



Figura 4. Canasta para guardar instrumentos

Se evidenció que en el valle de San Lucas existen cestas o canastas usadas por las tejedoras para guardar sus instrumentos de hilado y ovillado. Por ejemplo, las torteras y sus varillas son guardadas en canastas de mimbre junto con la fibra hilada, como nos enseñó la señora Primitiva Choque (40 años) en Quirpini (Figura 4); en otros casos, en atados o talegas como en Yapusiri en la casa de la señora Paulina Cruz. Aparentemente los instrumentos de hilado se guardan separados de los instrumentos de tejido y acabado.

Tinción

Para la confección de prendas se utilizan fibras de color crudo natural, especialmente el blanco o el negro, así como fibras tintoreadas. Actualmente se prefieren las anilinas que se encuentran en el mercado para producir colores brillantes en tonos naranja, amarillo, azul y verde, mientras que los tintes naturales son menos requeridos (Figura 5). La presencia de algunas ONG y de la asociación de mujeres tejedoras Inti Pallay, que realizan un apoyo a la producción textil local, está incidiendo en el empleo de tintes naturales, que son



más atractivos para los mercados urbanos y turísticos de textiles tradicionales. Las modas actuales aprecian los colores producidos con insectos como la cochinilla y plantas como la *thola* y otras para la producción de tonalidades rojas a rosadas, una gama de amarillos y verdes, además de tonos cafés.

Figura 5. Fibras teñidas con anilinas

Tradicionalmente los llameros, a su retorno de los valles más bajos llevaban a San Lucas la corteza de un árbol del valle (*mage*) que producía un tinte naranja, también recolectaban en estos lugares tipos de barros que se empleaban en los procesos de fermentado de los tintes (entrevista Macedonio Valverde, 74 años).

Telares y urdido

Los tipos de telar utilizados en el valle de San Lucas son los de cintura para la confección de fajas y otras prendas pequeñas, mientras que el telar horizontal o de piso es el más común y se emplea en la fabricación de mantas, *llicllas*, ponchos, talegas y frazadas o *phullus* para las camas o bancos.

Los telares se construyen utilizando cuatro estacas, dos palos, sogas y maderas pequeñas que sirven como soporte y cuña (Figura 6). En algunos casos, como en Quirpini y San Lucas se observó que estos se desarman y la prenda a medio tejer se envuelve en los palos de los extremos y en los lizos para juntarse en el centro, luego todo esto se guarda en un aguayo o manta (Figura 7). Cuando existe tiempo para continuar con la tarea se saca el



amarro y nuevamente se arma el telar (entrevistas Primitiva Choque, 40 años). En otros casos, el telar es armado y se mantiene hasta concluir con la prenda (entrevista Epifania Mollo, 60 años).

Figura 6. Telar fijo horizontal



Figura 7. Telar desarmable

El telar mecánico a mano o con pedal ha sido introducido en la región por unas ONG de apoyo a la producción textil para la confección de mantillas, mantas y tela de paño como es el caso de la asociación de tejedoras Inti Pallay.

Tejido

Una vez que los hilos se hallan urdidos en el telar, para tejer una prenda se utilizan una serie de lizos de distintas dimensiones que sirven para separar, levantar y escoger los mismos. La estructura textil más utilizada en la región es la faz de urdimbre ya sea para producir prendas con listas de distintos grosores y colores como en el caso de los ponchos masculinos y talegas o para la producción de mantas femeninas con bandas coloridas o *pallay* que llevan una rica y compleja iconografía.

El empleo de las *wich'uña* ya sean de hueso, madera o metal es común para escoger y prensar los hilos (Figura 8). Según se nos informó las *wich'uña* de hueso son llevadas a la región por los llameros quienes las fabrican de los metatarsos de las llamas y las intercambian por otros productos como maíz en San Lucas y ají en los valles más bajos, la *wich'uña* de madera o de metal son ofrecidas por los comerciantes en las ferias, las *wich'uña* de madera son producidas en los valles más bajos.



Figura 8. *Wich'uña* de hueso

Las *wich'uña* no son los únicos instrumentos que acompañan el proceso de tejido. También se tienen una variedad de prensadores, lizos y lanzaderas (Figura 9). Estos instrumentos en los valles suelen estar fabricados de madera y tener distintos largos y grosores. Las lanzaderas, lizos y prensadores tienen largos mayores a 20 cm según se observó en la comunidad de Quirpini.



Figura 9. A lizo, B lanzadera, C seleccionador, D *wich'uña* de hueso, E *wich'uña* de metal.

Técnicas y estructuras textiles

Un análisis general de las prendas documentadas así como de otras procedentes de la región muestran que las estructuras textiles están realizadas en faz de urdimbre. En general los ponchos y las mantas están compuestos por dos piezas unidas en la parte central por una costura en zigzag reforzada. En las prendas en las áreas de *pampa* el urdido es a uno mientras que en las bandas de diseño se nota un urdido a dos y el empleo de técnicas de escogido como el llano, el 1,1 (*maya palla*) y 2,1 (*chulla palla*). Se pudo observar que en un caso se empleó la técnica 2,2 (*parís palla*) y en otros, especialmente en talegas o a veces mantas, la técnica del peinecillo o *k'uthu* y también peinecillo en filas de color o *pata pata*. Un breve registro de varios tipos de prendas y aperos en el pueblo de San Lucas y las comunidades de Yapusiri y Quirpini permitió explorar con mayor detalle las características técnicas de las mismas, detalle que es presentado en la sección de tejidos.

Acabados

Los acabados en los bordes son diversos. Por ejemplo, en los ponchos se tienen terminaciones de cosido con flecos o a veces adjuntados con flecos. En muchos casos las *llicllas* tienen un doblez de tela adjuntada como parte del acabado.

Entre las terminaciones de cosido está el bordado que se ha desarrollado en la región empleando antiguamente bastidores y actualmente máquinas de coser y mediante el cual se producen finos motivos iconográficos en mantas, *llicllas* y otras prendas (Figura 10). Este tipo de bordados es conocido como *wayño* y se pueden reconocer una serie de variedades (Ulpana, 1981).



Figura 10. Bordados o *Wayños*

Patrones iconográficos

Los motivos iconográficos que se reproducen en el valle y la región de San Lucas son geométricos y figurativos. Entre los motivos geométricos se representan estrellas de ocho y seis puntas, clara influencia Inka, soles en forma de rombos radiados, a veces formando patrones de rombos encadenados o rombos dentro de *tocapus*, un motivo de rombo central con volutas y volutas con ganchos, así como grecas (Figura 11).



Figura 11. Estrellas de 6 y 8 puntas (lado izquierdo), soles en forma de rombos radiados (parte central y rombo central con volutas (lado derecho)

Entre los motivos figurativos existen caballos y jinetes con caballo y aves con las alas extendidas que forman patrones en zigzag y que muchas veces están bastante estilizadas, formando una especie de V (Figura 12).

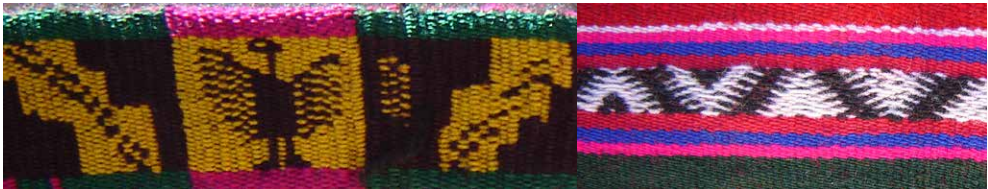


Figura 12. Motivos figurativos

En las frazadas o *phullus* suelen representarse bandas con segmentos de estrellas seguidos por segmentos con motivos de rama de olivo a manera de *tocapus*. En la región ha subsistido hasta nuestros días la representación de motivos geométricos o figurativos dentro de cuadros o segmentos que son una clara reminiscencia de los *tocapus* inkaicos.

Dentro de las frazadas y sobre todo en talegas de varios tamaños son comunes los motivos de *k'uthu* y *pata pata* tejidos en colores naturales contrastando el blanco, negro, café y a veces utilizando tintes naturales o artificiales en rosado o naranja. Estos motivos, como plantean Arnold y Espejo (2013), parecen estar relacionados con el almacenamiento de productos agrícolas y su transformación en otro tipo de alimento, en este caso el maíz desgranado en mote o chicha.

Tejidos

En los tejidos que aún se producen en la región de San Lucas se han identificado dos categorías mayores: las prendas y los aperos. Las prendas que aún se tejen en la región son fajas, *chuspas*, *acsos*, *llicllas*, ponchos, talegas y frazadas o *phullus*. Dentro la categoría de aperos y bolsas agropastoriles están las talegas de distintos tamaños que tienen una decoración con listas de colores y que sirven para contener y transportar productos agrícolas. Aquí se presenta una selección de prendas y aperos ilustrativa, estas piezas han sido tejidas en la región en los últimos 60 años aproximadamente.

Prendas

En el conjunto de prendas se hallan una variedad de bolsas-*chuspa*, los ponchos, las mantas o *llicllas* y las frazadas o *phullus*.

Las bolsas-*chuspa* presentan una forma rectangular y están elaboradas en faz de urdimbre. En general se construyen de una sola pieza doblada a la mitad y cosida a los costados con el asa o correa, sin acabado en la abertura. Pueden o no llevar partes adjuntadas y su iconografía es variada. Un ejemplo de este tipo de prenda es la *chuspa* descrita a continuación (Figura 13): tiene forma rectangular y está trabajada en faz de urdimbre. Es una sola pieza doblada en dos y cosida en los extremos con la correa, sin acabado en la abertura. Presenta tres grupos de borlas de diferentes colores adjuntadas en las esquinas y parte central inferior. La composición de la bolsa tiene una pampa de color azul y dos bandas con diseños (*pallay*), cada área de diseño tiene una banda mayor con motivos de estrellas de ocho puntas, ramas de olivo y figuras escalonadas en negro y blanco. En un costado de la banda mayor esta una delgada banda con motivos de triángulos (cerros) verdes sobre fondo amarillo, estas dos bandas con diseños se encuentran flanqueadas por unas listas angostas rosadas. En el asa o correa de la bolsa se encuentra una banda delgada con diseño de zigzag y semilla de color amarillo sobre café en la parte central y en los costados una lista angosta blanca flanqueada por listas rosadas.



Figura 13. *Chuspa* rectangular

La estructura de la bolsa en su parte llana es urdida a uno con técnica llana y en las bandas de diseños está urdida a dos en técnica 1,1 *maya palla* (técnica de escogido con conteo por impar básico, 1|1) y el asa o correa de la bolsa esta urdida a dos con técnica 2,2 *paris palla* (técnica de escogido con conteo por par, 2|2) (Figura 14).

Figura 14. Detalle de las técnicas 1,1 (*maya palla*) y 2,2 (*paris palla*)



Los ponchos son prendas comunes y se asocian con el género masculino. Presentan forma cuadrangular y están elaborados en faz de urdimbre. Se construyen uniendo dos piezas en la parte central con una costura en zigzag reforzado, con abertura para la cabeza. Los bordes de estas prendas tienen adjuntadas una banda con flecaduras de colores, generalmente azul o a veces de varios colores. La composición es simétrica y consiste en listas medianas generalmente azules flanqueadas a los lados por listas angostas de similar color. En ocasiones las listas medianas y angostas intercalan colores: blanco, rojo, azul, guindo, naranja y rosado. Las listas están ubicadas en los costados del poncho y en la parte central al lado de la costura, la pampa pueden ser de color café, violeta, negro u otro. La estructura está urdida a uno con técnica llana para toda la prenda (Figura 15).



Figura 15. Ponchos

Las mantas femeninas o *llicllas* tienen forma rectangular y están elaboradas en faz de urdimbre (Figura 16). La construcción es de dos piezas unidas en la parte central con costura de zigzag reforzado en bloques de color (rojo, blanco, verde, azul, rojo, blanco, negro y violeta). Presenta un acabado de tela rosada, azul u otra, adjuntada al borde del textil. La pampa es comúnmente de color negro y la composición es de cuatro bandas que presentan diseños geométricos o figurativos, a veces con segmentos que forman *tocapus*. Los diseños usuales son estrellas de seis puntas negras y blancas, aves con las alas extendidas de color blanco sobre negro y rombos radiados. Muchas veces se presentan bandas angostas en los costados con diseños de volutas en blanco sobre un fondo oscuro, especialmente rojo o guindo. Las bandas de diseño suelen estar flanqueadas por listas angostas y medianas con colores que pueden ser amarillos, rojos, azules, rosado, verde, entre otros. La estructura de las mantas está urdida a uno con técnica llana en el área de la pampa, mientras que las bandas de diseño están urdidas a dos con varias técnicas: escogido por conteo impar básico 1/1 (*maya palla*) o conteo impar derivado 2/1 (*chulla palla*).



Figura 16. Llicllas

Una *liclla* de mediados del siglo XX y que fue tejida en San Lucas, se encuentra en el Museo Etno-arqueológico de Cruz Huasa en Camargo (Figura 17), esta prenda tiene forma cuadrangular y está elaborada en faz de urdimbre. La construcción es de dos piezas unidas en la parte central con puntada en ocho en forma de triángulos que alternan bloques de color (rosado, negro, naranja, azul, violeta y verde). La composición presenta cuatro bandas angostas con diseños, dos ubicadas en los laterales de la pieza y dos en la parte central. Tiene un pampa de color negro y listas medianas naranjas en los costados. Las bandas de motivos centrales tienen rombos con volutas blancas bifurcadas sobre un fondo violeta y negro que forman cuadrículas. Las bandas laterales presentan rombos y motivos de “S” alrededor de los rombos, todo en blanco sobre fondo negro con violeta. La estructura del textil está urdida a uno con técnica llana en la pampa y listas llanas. Las bandas con diseños que se ubican a los lados de la pieza están urdidas a dos y fueron trabajadas con la técnica de escogido con conteo por impar derivado 2|1 (*chulla palla*).



Figura 17. *Liclla* de mediados del siglo XX

en la parte central están urdidas a tres con la técnica que acabamos de mencionar. Esta prenda muestra un trabajo mucho más fino que el observado en los textiles contemporáneos de San Lucas, mostrando un motivo con volutas bifurcadas que parece ser típico de mediados del siglo XX.

Las frazadas o *phullu* son de forma cuadrangular y están elaboradas en faz de urdimbre (Figura 18). La construcción es de dos piezas unidas en la parte central con puntada en ocho, en forma de triángulos, que alternan bloques de color (rojo, rosado, verde, rojo y verde); no presentan acabados. La composición es de listas medianas de colores (naranja, violeta, verde, rosado, azul, amarillo y otras combinaciones), que van desde la parte central hacia los lados de la pieza. En los costados se encuentran dos bandas anchas con diseños, a veces en segmentos tipo *tocapus*, que varían según las prendas: rombos con apéndices en forma de grecas que contienen en la parte central una estrella de ocho puntas (los fondos y colores varían), estrellas, ramas de olivo, etc. Estas bandas suelen estar flanqueadas por otras bandas más angostas que presentan diseños de grecas, figuras escalonadas u otras, en distintas combinaciones de colores. Muchas veces llevan el nombre de la tejedora

inscrito. La estructura de estos tejidos está urdida a uno, con técnica llana en las listas y urdida a dos en las bandas de diseño, siendo común la técnica de escogido por conteo impar básico 1/1 (*maya palla*).



Figura 18. Frazada con listas y bandas con *tocapus* y diseños complejos

Existen otro tipo de composiciones en las frazadas (Figura 19) como aquellas con ocho listas medianas, cuatro a cada lado del textil en colores blanco, negro, rojo y verde que van desde la parte central hacia los lados de la pieza. Las listas están flanqueadas por bandas angostas que contienen motivos de peinecillo (*k' hutu*) en colores diferentes a los de las listas, que a su vez están flanqueadas por listas angostas del mismo color de las listas medianas. Estas bandas se alternan con listas llanas blancas. En estos casos, la estructura del textil está urdida a uno con técnica llana en las listas y urdida a dos con técnica peinecillo o (*k' hutu*).



Figura 19. *Phullu* con listas

Aperos

En la categoría de aperos se encuentran las bolsas agropastoriles de cuyo grupo forman parte las talegas (Figura 20). En San Lucas se observaron una variedad de talegas, todas comparten el mismo patrón de diseño con listas variando la combinación de colores. Las

talegas tienen forma rectangular y se elaboran en faz de urdimbre. Se construyen en una sola pieza doblada a la mitad y cosida en los costados. Las talegas suelen presentar tres listas medianas, la lista de la parte central es café y las listas de los costados son negras, estas se encuentran flanqueadas por listas angostas negras que alternan con listas blancas. En los costados de las piezas existe un grupo de cuatro listas negras. La estructura de las talegas es urdida a uno con técnica llana en todo el textil.



Figura 20. Talegas para el almacenamiento de maíz

Vida social del textil

Los textiles mencionados fueron de uso corriente durante gran parte del siglo XX. En las últimas décadas la vestimenta tradicional se ha ido perdiendo y se ha popularizado el uso de una vestimenta común con el uso de polleras cortas y blusas, acompañadas por mantillas de parte de las mujeres, mientras que los hombres visten pantalón y camisas comunes.

Sin embargo, el vestir de forma tradicional aún expresa elementos de identidad grupal importantes a nivel regional. La vestimenta típica es usada por los miembros de los *ayllus* durante fechas importantes del calendario agrícola y ritual. Por ejemplo, los miembros de los distintos *ayllus* se visten tradicionalmente para el carnaval que es cuando recorren los mojones y linderos y también se activa la memoria social del grupo recordando la historia oral. Otras fechas importantes son las fiestas patronales como la de San Lucas, patrono del pueblo (18 de octubre) y la fiesta de la virgen del Rosario (7 de octubre) o la fiesta de la Candelaria (2 de febrero) cuando cambian las autoridades en la región y los miembros de los *ayllus* visten sus prendas tradicionales. En estas ocasiones la gente de los distintos *ayllus* se viste tradicionalmente e ingresa a la plaza por cada una de las esquinas que tienen asignadas los tres *ayllus*. Sobre todo la fiesta mayor de San Lucas es importante porque



llega gente de toda la región y es un momento para buscar pareja y formar matrimonios, además de reafirmar identidades (Figuras 21 y 22).

Figura 21. Trajes tradicionales usados para la fiesta patronal de San Lucas



Figura 22. Jóvenes en traje de fiesta, San Lucas

Los tejidos también son importantes como parte de una herencia familiar. Las mujeres entrevistadas con edades mayores a los 50 años indicaron que ya no tejen todo el tiempo porque tienen lastimada la vista y que cuando eran más jóvenes tejieron una variedad

de cobertores o *phullus*, ponchos, *llicllas*, *acsos* y fajas que fueron entregados a sus hijos cuando estos se casaron. Ahora sólo pueden tejer cosas gruesas y sin mucho detalle como los *phullus*.

Tener un juego de prendas tradicionales dentro del ajuar matrimonial era también parte de un sistema de prestigio, aún si la persona no era de origen indígena. Para ilustrar este punto citamos a doña Hortencia Rivera de Aramayo, perteneciente a una tradicional familia que tuvo una hacienda en el valle de Cinti. Ella contrajo nupcias a fines de los años 50 y como parte de su ajuar su madre encargó a una señora en San Lucas que le

tejiere una *lliclla* o manta, una frazada o *phullu* y otra manta más pequeña. Ella refiere que era tradicional en la época que todas las muchachas tuvieran estas prendas aunque después no las usaran.

Las talegas tienen un uso común, ya que no sólo sirven para almacenar productos sino también para transportarlos. Es común ver los días de feria burros cargando talegas, así como talegas con productos para la venta. En las talegas se almacena maíz desgranado, papas, oca, trigo, habas y otros productos, y se las usa también como contenedores para guardar distintos tipos de objetos en la casa. En algunos casos sirven para guardar madejas de lana y objetos de hilado.

Los tejidos cuando están viejos y rotos adquieren otros usos. Por ejemplo sirven para envolver y guardar cosas en el depósito o se usan para cubrir cántaros donde se fermenta chicha (Figura 23). Muchas frazadas o cobertores acaban como una especie de alfombra en los pisos.



Figura 23. *Llicllas* usadas para tapar cántaros donde se fermenta la chicha.

La necesidad de contar con dinero en efectivo así como un mercado de compradores ha hecho que muchas mujeres en el valle de San Lucas vendan sus tejidos antiguos. Existen rescatistas y comerciantes que aprovechando su estadía para comprar frutas o maíz también se dedican a adquirir los textiles y otros objetos para luego comercializarlos en otros contextos y regiones.

Consideraciones finales

A través de esta breve etnografía se ha realizado una aproximación a las prácticas textiles en la región y valle de San Lucas. Las prácticas textiles tienen lugar en los contextos domésticos, en los que las mujeres están a cargo de la producción textil para vestir a la familia pero también para mantener la identidad a nivel de ayllu y de grupo. Son ellas quienes pasan los conocimientos tradicionales a las nuevas generaciones. Estas prácticas

domésticas forman parte de conocimientos y repertorios textiles regionales mayores en los que las cadenas productivas y sus componentes están interrelacionados. Así, la obtención de las materias primas, los instrumentos, los procesos de tinción y aún la circulación de los textiles involucran a actores en distintas regiones próximas y aún más distantes. Lo llameros como agentes de comercio e intercambio juegan un rol esencial en estas dinámicas.

En estos contextos el textil es clave en aspectos relacionados con las identidades grupales y que el estilo "San Lucas" como lo conocemos hoy en día parece originarse en el sincretismo de elementos provenientes tanto de las tradiciones textiles Qaraqara, Quillacas - Asanaque e inkaicas.

La globalización y la mezcla de elementos iconográficos que se viene produciendo desde los años 80 están cambiando las concepciones tradicionales de la región dando lugar a textiles con motivos iconográficos mezclados y generalizados.

Agradecimientos

Esta investigación se realizó en el marco de dos proyectos. El primero fue el Proyecto "Comunidades de Práctica Textil en los Andes" auspiciado por el Arts and Humanities Research Council (Grantnumber AH/G012180/1). El trabajo se administró desde el Instituto de Lengua y Cultura Aymara (ILCA), en La Paz, Bolivia y el Birkbeck, University of London. Las entrevistas sobre caravaneo, intercambio y rutas de los llameros hacia los valles tuvo lugar dentro del Proyecto Arqueológico San Lucas, auspiciado por el Proyecto Autodefinición Cultural del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la UMSA, financiado por la cooperación sueca ASDI/Sarec. Agradecemos a Denise Arnold por permitirnos presentar este trabajo y a Elvira Espejo que participó en uno de los viajes a San Lucas y gentilmente nos ayudó en la identificación de las técnicas y estructuras textiles de los tejidos registrados.

En San Lucas quisiéramos agradecer a varias personas que colaboraron con la investigación. En San Lucas al señor Moisés Mollo y su esposa Epifania Mollo, ex autoridades de los *ayllus* del valle, por recibirnos en su casa y permitirnos conocer las prácticas textiles, a doña Encarna Ibarra y don Macedonio Valverde que compartieron información histórica y prácticas cotidianas con nosotros. En la comunidad de Yapusiri a la señora Paulina Cruz quien nos contó su historia y proporcionó información sobre los llameros y sus caravanas. En Quirpini a la señora Primitiva Choque y a don Adolfo Otondo quienes también compartieron su conocimiento sobre los temas abordados en este estudio. En Camargo a doña Hortensia Rivera de Aramayo quien gentilmente nos informó sobre las caravanas de llamas y las prácticas textiles de la región. A todas las personas que de una u otra manera contribuyeron a este trabajo.

Bibliografía

ARNOLD, Denise Y., 2012. El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en contextos tributarios. Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, Lima.

ARNOLD, Denise y ESPEJO Elvira, 2011. La ciencia del tejer: estructuras y técnicas de faz de urdimbre. Documento de trabajo, ILCA, La Paz.

_____ 2013. El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto. ILCA-Inter American Foundation-Fundación Albó, La Paz.

CANEDO GUTIÉRREZ, Hugo, 2011. San Lucas de Payacollo en la Provincia de Pilaya y Paspaya. Servicios gráficos IMAG, Sucre.

CERECEDA, Verónica, 1986. The Semiology of Andean Textiles: the Talegas of Isluga. En *Anthropological History of Andean Politics*, editado por John Murra, Nathan Wachtel y Jacques Revel, pp. 149-174. Cambridge University Press, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, USA.

FISCHER, Eva, 2008. Urdiendo el tejido social. Sociedad y producción textil en los Andes bolivianos. *Ethnologie* Band 24, LIT-Verlag.

GISBERT, Teresa, ARZE Silvia y CAJIAS Martha, 1986. Arte textil y mundo andino. Industrias Offset, La Paz.

_____ 2006. Arte textil y mundo andino. Plural, La Paz.

GOBIERNO MUNICIPAL DE SAN LUCAS, 2007. ¡Abriendo caminos para el desarrollo! San Lucas Municipio productivo. Memoria Anual, gestión 2007. Municipio de San Lucas, Sucre.

RIVERA Casanovas, Claudia, 2008. Aproximación inicial a la minería y metalurgia en San Lucas, Chuquisaca. En *Mina, minería y metalurgia desde la época prehispánica hasta el siglo XVIII*, editado por Jean-Joinville Vacher y Pablo Cruz, pp. 139-162. Institut de Recherche pour le Développement, Instituto Francés de Estudios andinos, Sucre.

ULPANA, Vicente Filemón, 1981. *Yachaynichej: El saber agrícola campesino de San Lucas*. Editorial Qori Llama, Sucre.

Evidencias sobre la producción textil durante la ocupación Inka en el altiplano de Oruro: El Tambo Real de Paria

Claudia Rivera Casanovas¹, Elvira Espejo Ayca² y Carola Condarco Castellón³

Resumen

La cuenca de Paria emplazada en el altiplano de Oruro fue una región de importancia económica para las poblaciones prehispánicas por sus recursos naturales y por constituirse un área de paso o ingreso hacia los valles de Cochabamba. La región tiene tierras extensas en las que se desarrolló una agricultura de productos de altura, la ganadería de camélidos y actividades mineras y metalúrgicas. Debido a estas características cuando se produjo la expansión inka en la región, en la primera mitad del siglo XV, el Estado, como parte de sus políticas de control, estableció el centro administrativo de Paria. Este asentamiento no solo cumplió funciones administrativas y de control de territorio o de almacenamiento, sino también de tareas de producción artesanal como la metalurgia y la textilería.

Excavaciones recientes realizadas dentro del marco del proyecto Arqueológico Paria pusieron al descubierto, en un sector del asentamiento, estructuras y sus contextos asociados que parecen corresponder a un *acllabuasi* regional. La información contextual y el análisis de los instrumentos textiles encontrados, en conjunción con un trabajo etnográfico, nos permitieron explorar las particularidades de la cadena productiva textil en este asentamiento durante el Horizonte Tardío.

Palabras clave: cadena operativa textil, instrumentos textiles, Horizonte Tardío, Estado Inka, *acllabuasi*, Paria.

Introducción

La expansión y dominio Inka sobre el altiplano boliviano tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XV y trajo consigo grandes cambios e importantes modificaciones sociales y económicas para las sociedades locales. Empleando un amplio rango de estrategias de control el Estado Inka paulatinamente fue incorporando dentro de su estructura diversas regiones y sociedades de acuerdo a sus necesidades políticas, económicas e ideológicas. El

- 1 La autora es Arqueóloga y trabaja en el Laboratorio de tecnologías aditivas (textiles) de la Carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Correo electrónico: clauri68@yahoo.com.
- 2 La autora es Directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y especialista en textiles. Correo electrónico: elviraespejoayca@yahoo.com.
- 3 La autora trabaja en el Proyecto Arqueológico Paria. Correo electrónico: ccondarco@yahoo.com.

control de muchas regiones estuvo fuertemente relacionado con la necesidad de acceder y controlar dentro de la economía política estatal una serie de recursos que fueron críticos y vitales para la reproducción del sistema político imperial. Entre estos recursos estuvo la producción agrícola que sustentó y financió al Estado, así como las vetas de minerales con los que se fabricaron objetos de prestigio e insignias de autoridad y poder (D'Altroy, 2002). Estos objetos tuvieron un rol ideológico y simbólico de primer orden para la reproducción y legitimación del orden social establecido.

Dentro de las sociedades andinas y particularmente en el imperio Inka los textiles tuvieron un lugar principal por su rol como portadores de mensajes particulares y por expresar una serie de contenidos sobre identidad social y aspectos relacionados con un orden social establecido que podían ser reafirmados o contestados. En ese entendido, los textiles se constituyeron en elementos esenciales para la reproducción del poder ideológico del Estado (Costin, 2009). Debido a ello la producción de textil fue una actividad estrechamente relacionada con las estrategias imperiales y el mantenimiento del poder. Dado que los textiles fueron objetos sumamente apreciados dentro de los contextos sociales inkaicos y que su redistribución a diferentes estamentos sociales como seguidores y súbditos fue una práctica común, su producción estuvo directamente relacionada con el poder económico del Estado (ver Costin, 1998, 2009; Murra, 1968 entre otros).

Los trabajos de Cathy Costin, basados en la lectura de las fuentes etnohistóricas y su correlación con los datos arqueológicos (1998, 2009) muestran que existieron grupos de especialistas a tiempo parcial y a tiempo completo que estaban encargados de hilar y producir prendas para el Estado. Un primer grupo estuvo compuesto por todas las mujeres que hilaban y tejían como parte de su tributo al Estado. Las mujeres del común producían grandes cantidades de ropa relativamente simple, sobre todo para vestir a los soldados, mientras que las mujeres de las élites regionales tejían prendas más elaboradas siguiendo sus estilos regionales. Los datos arqueológicos de varias regiones indican que con el dominio Inka la producción textil en contextos domésticos sufrió un importante incremento que se ve reflejado en los instrumentos textiles. Las mujeres tuvieron que producir no solamente para las necesidades familiares sino como parte de sus obligaciones tributarias.

Un segundo grupo estuvo conformado por especialistas a tiempo completo que produjeron textiles para el uso del Estado. Dentro de este grupo se distinguen a las *aclla* y los tejedores o *cumbicamayoc*. Las *aclla* fueron mujeres nobles y de otros estratos sociales que eran escogidas en sus regiones y luego congregadas en los *acllahuasi* distribuidos a lo largo del imperio para cumplir básicamente dos funciones: producir tejidos y elaborar chicha como parte del tributo al Estado (Costin, 1998; Tiballi, 2010). Los *cumbicamayoc* fueron hombres dedicados a la producción de tejidos para el Estado y asentados en pueblos para este propósito, aunque no se sabe si trabajaban en talleres o en sus propios espacios domésticos (para más detalles ver Spurling, 1992).

Por los documentos coloniales se sabe que las y los tejedores de los centros de producción textil estaban encargados de elaborar distintos tipos de prendas. En el caso de los *acllahuasi*, las mujeres congregadas en ellos producían prendas finas en faz de trama como los *unku* o túnicas cuya iconografía reproducía una variedad de *tocapu* (Costin,

1998; Tiballi, 2010). Estas prendas eran usadas por el Inka, los nobles, funcionarios estatales y gente allegada al Estado, así como en rituales religiosos en los que, en muchos casos, estaban también destinadas a ser parte de ofrendas a los dioses.

En otros casos como en Milliraya, cerca de Puno, sus pobladores estaban dedicados a producir tejidos para el ejército, especialmente para sus oficiales, quienes vestían prendas con diseños estandarizados (Costin, 1998; Spurling, 1992). Existe también información sobre distintos centros de producción textil en la costa norte del Perú, en territorio Chimú, en los que durante el dominio Inka en la región se produjeron prendas con estándares inkaicos pero también una serie de tejidos híbridos que denotan un sincretismo tecnológico (Costin, 2009).

Una de las características de la producción textil estatal es que estuvo estandarizada en términos de calidad del hilo, los tipos de estructuras textiles empleadas, el uso de los colores y sus reglas de combinación, un repertorio iconográfico bien definido que transmitía la ideología imperial, así como en las dimensiones y tipos de prendas. Estos atributos son reconocibles en los tejidos hallados a lo largo del imperio y especialmente en regiones costeras donde ellos han sobrevivido gracias a las condiciones climáticas secas.

El Estado estableció diferentes centros de producción textil en distintas regiones del imperio ya sea en la forma de *acllahuasi* o de pueblos de tejedores. Existen referencias escritas para el altiplano boliviano que mencionan varios de estos lugares. Particularmente se refieren a la Isla de la Luna como uno de los *acllahuasi* más importantes de esta parte del imperio (ver Ramos Gavilán, 1976[1621]). Las investigaciones arqueológicas y etnohistóricas señalan que los centros administrativos regionales también fueron lugares importantes de producción textil, ya sea por la existencia de *acllahuasi* de distintas categorías y escalas (ver Tiballi, 2010) o por contar con sectores que congregaban a personas dedicadas a estas actividades. El Tambo Real de Paria, situado en el altiplano central de Bolivia, en Oruro, parece haber sido uno de estos lugares donde se realizaron actividades especializadas de producción textil.

La ocupación Inka en el altiplano de Paria

El Tambo Real de Paria ha sido considerado como uno de los principales centros administrativos inkaicos localizados al sur de Cusco, vinculado a la red vial inkaica que cruzaba el altiplano central (Figura 1). Diferentes documentos coloniales describen la importancia del lugar como un centro de acopio del maíz que llegaba desde los valles de Cochabamba para ser almacenado y luego transportado a otras regiones, así como la existencia de edificaciones importantes, aposentos reales para los Inkas y un templo del sol (ver Gyarmati y Condarco, 2014 para mayores detalles). Investigaciones recientes sobre este sitio arqueológico y su contexto regional (Condarco et al., 1992; Gyarmati y Condarco, 2009, 2014) han enfatizado el estudio diacrónico de los patrones de asentamientos regionales tardíos, la delimitación del centro administrativo y la excavación de algunos de sus sectores para entender las distintas funciones que se cumplieron en ellos.

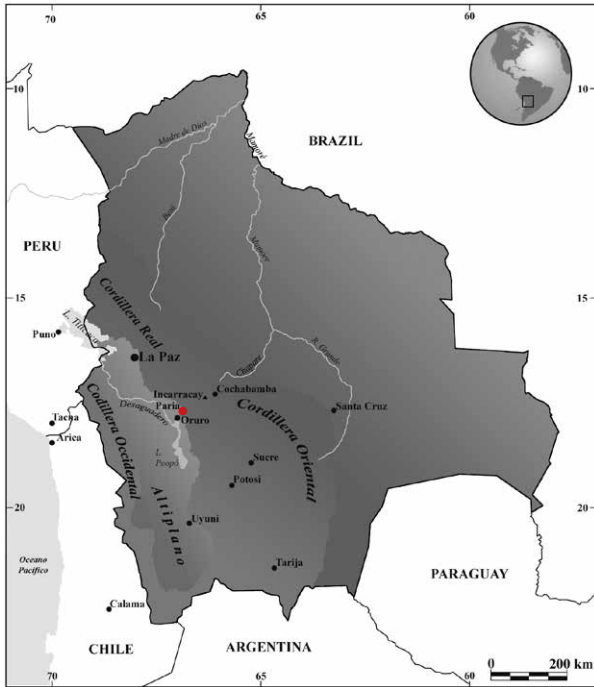


Figura 1. Localización del área de estudio

Las investigaciones regionales en la cuenca de Paria consideraron tres zonas ambientales: valles con ríos, mesetas y quebradas. Los resultados evidencian una ocupación dispersa de la región durante el período Intermedio Tardío con la presencia de tres sitios grandes mayores a 14 ha y un número elevado de sitios con dimensiones menores. En esta época los asentamientos se emplazan en tierras cercanas a los ríos y fuentes de agua con un potencial importante para la agricultura y pastoreo. En particular los sitios grandes y complejos se asocian a sectores de aguas termales, mientras

que otros se emplazan en posiciones estratégicas en las salidas de las serranías hacia el altiplano siguiendo los cursos de agua. En las mesetas se encuentran sitios pequeños, tal vez asociados al pastoreo. Gyarmati y Condarco (2014) consideran que los Soras serían los habitantes de esta región durante el período Intermedio Tardío.

Con la presencia y control del Estado Inka en la cuenca de Paria se ven cambios importantes a nivel regional. Sobre todo se nota un incremento de la población reflejado en el número de sitios, a pesar que las fuentes etnohistóricas señalan que parte de la población Sora de Paria fue trasladada al valle de Cochabamba (Gyarmati y Condarco, 2014). El patrón de asentamiento descrito para el período precedente se mantiene, sin embargo existe una concentración importante de asentamientos en la confluencia de los ríos más importantes de la cuenca, sobre todo en torno al centro administrativo de Paria. Existen varios tambos relacionados con la red vial inkaica que conducía hacia los valles de Cochabamba, así como áreas de *qollqas* para el almacenamiento y corrales para los camélidos⁴.

El centro administrativo de Paria y sus funciones

Paria se emplaza en un lugar estratégico marcado por la confluencia de tres ríos frente al balneario de Obrajes (Figura 2). Sobresale del conjunto de otros asentamientos del Horizonte Tardío por sus grandes dimensiones (79 ha), las características del

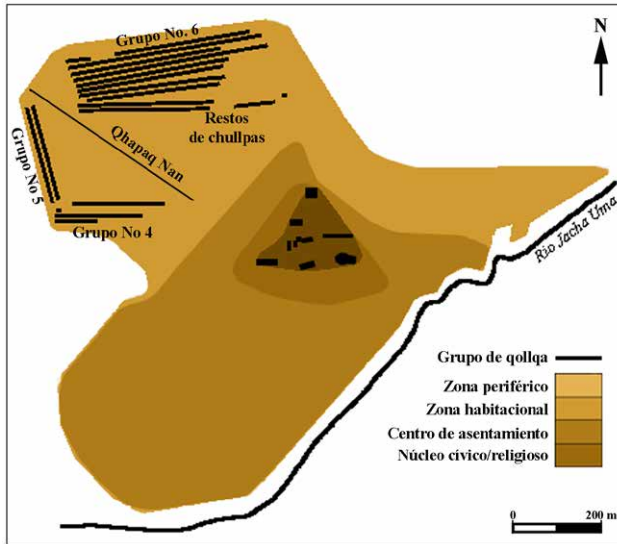


Figura 2. Sectores del asentamiento de Paria

El asentamiento tienen cuatro sectores o zonas bien definidas: un sector central cívico/religioso, centro del asentamiento, zona habitacional y zona periférica. En el núcleo cívico/religioso se identificaron varios montículos de forma rectangular y dimensiones relativamente grandes (20-40 x 8-10 m). De ellas, dos estructuras fueron excavadas: la estructura BH que resultó ser una *kallanka* y la estructura BM-BM3 que se relaciona con un posible *acllabhuasi*. Estos datos sumados a las descripciones etnohistóricas y a la presencia de sectores importantes que contienen *qollqa* circulares (más de 1500), sobre todo en la periferia del asentamiento, así como los restos de chullpas de adobe, muestran la complejidad y diversidad de funciones rituales, políticas y económicas que se realizaron en este centro administrativo.

Estudios sobre otros centros administrativos en distintas regiones del imperio muestran que este es un patrón común a ellos y que las áreas de culto religioso, así como las estructuras administrativas están, en muchos casos, asociados con edificios que fueron *acllabhuasi* o casas de mujeres escogidas como en Huánuco Pampa o Pachacamac (Morris, 1977; Tiballi 2010).

material cultural (cerámica incaica muy fina y diversa) y la presencia de un número considerable de estructuras de almacenamiento o *qollqas*, además de que en algunos sectores periféricos del asentamiento, los materiales en superficie indican la existencia de áreas donde se realizaron tareas de producción artesanal especializadas como la metalurgia y el trabajo en hueso y materiales líticos de diferente naturaleza (Condarco, 1992; Gyarmati y Condarco, 2014).

El posible *acllahuasi* de Paria y las evidencias de producción textil

Las excavaciones realizadas en el núcleo cívico-religioso de Paria incluyeron a cuatro estructuras que fueron parcialmente excavadas. Estas fueron la estructura BM, un edificio rectangular alargado y las estructuras BM1-BM3 que se asocian a la superficie de ocupación II (Figura 3). En total se expusieron 200 m² que permitieron sacar a la luz contextos importantes relacionados con la producción textil (Gyarmati y Condarco, 2009, 2014:



31-33). La estructura BM está orientada de norte a sur y se destaca por estar construida de manera diferente al resto de las estructuras excavadas, construidas con bloques de arenisca y pizarra. Sus muros fueron construidos en doble hilera, con cantos rodados mezclados con barro, alcanzando un ancho de 50 a 55 cm. Una vez que se despejaron los restos del colapso de los muros se encontró tanto dentro como fuera de la estructura evidencias de preparación de alimentos y de actividades textiles. El relleno que rodeaba la estructura estaba compuesto por ceniza y artefactos relacionados con actividades domésticas como escáfulas de camélidos y restos de ollas y jarras.

Figura 3. Plano de las estructuras BM (BM1-BM3)

En el interior del recinto, a lo largo del muro este se ubicaron pozos para ceniza y basura, así como fogones formales construidos con cantos rodados y estructuras de barro para sostener a las vasijas. El edificio estaba dividido en dos por una pared ubicada al sur del área de cocina. La parte sur de la estructura fue remodelada y ocupada por dos estructuras posteriores: la estructura BM3 que se construyó encima de la BM y la estructura BM2 que se construyó al interior de la BM. En la parte suroeste de la estructura BM3 se realizaron actividades de cocina evidenciadas por restos de piedras de moler o batanes, ollas y vasijas, así como un pozo de ceniza revestido de barro.

Lo destacable de la estructura BM es que encontraron asociados a ella más de 90 torteras, 34 agujas de cobre, 20 instrumentos de tejer entre *wich'uña*, lanzaderas y peines, 17 *tupus*, chaquiras de hueso y sodalita, discos perforados de cobre y plata que se utilizaron como ornamentos cosidos a las prendas. Estos hallazgos sugieren que sus ocupantes pudieron ser mujeres de alto estatus y que la estructura habría sido parte de un posible *acllahuasi* regional (Gyarmati y Condarco, 2009, 2014: 33). Aún se necesitan

mayores excavaciones para poder ampliar nuestro entendimiento sobre estas estructuras y sus funciones, así como su contexto inmediato.

Si estas estructuras formaron parte de un *acllabuasi* como se plantea, deberían encontrarse las estructuras donde las *aclla* residían como las identificadas en otros edificios con funciones similares en Cusco y Huánuco Pampa (ver Tiballi, 2010 para mayores detalles). Sin embargo, se debe reconocer que el conocimiento arqueológico sobre las distintas escalas de *acllabuasi* regionales que pudieron involucrar desde un par de personas hasta más de un centenar es aún muy limitado y que las estructuras arquitectónicas y contextuales de los mismos pudieron variar significativamente. En el caso de Paria, la importancia del centro administrativo, la asociación de estas estructuras con el núcleo cívico y ceremonial, así como los datos sobre estructuras dedicadas para el culto al sol (ver Gyarmati y Condarco, 2014) apoyan el postulado de la existencia de un *acllabuasi* regional.

La cadena operativa vista desde los instrumentos textiles

La cadena de producción textil en los Andes sur centrales ha sido recientemente estudiada y descrita desde una perspectiva etnográfica así como arqueológica (ver Arnold y Espejo, 2010, 2013; Cases y Loayza 2012; Rivera, 2011, 2012). En particular se han descrito los procesos y sus pasos usando como marco de referencia el concepto de cadena productiva como una secuencia de acciones que implica una conjunción de elementos cognitivos, acciones corporales, instrumentos y materias primas que dan lugar a objetos determinados dentro de un contexto sociocultural particular. En ese entendido, se han separado los pasos principales conducentes a la elaboración y producción de tejidos que consisten en: obtención de materias primas, hilado, tinción, urdido, tejido y acabado. Estos procesos han sido descritos en detalle tomando como caso de estudio la región de Qaqachaka en el departamento de Oruro y comparándolos con ejemplos de otras regiones de los Andes (ver Arnold y Espejo, 2013). Considerando estos conocimientos y descripciones etnográficas se ha trabajado también con ejemplos arqueológicos y se han realizado aproximaciones a la cadena productiva textil con instrumentos de varios períodos (Rivera, 2011, 2012, 2014). El trabajo multidisciplinario ha mostrado ser una vía importante para lograr acercamientos e interpretaciones adecuadas en el campo arqueológico tomando como centrales los conocimientos sobre tecnología textil transmitidos por las tejedoras de generación en generación en sus contextos regionales.

En este trabajo se exploran e interpretan las funciones de los instrumentos textiles recuperados en las excavaciones realizadas en Paria, particularmente en las estructuras BM y BM-BM3 a la luz de la cadena productiva textil arriba descrita. Esto permitió aproximarnos a los procesos de producción textil realizados en Paría durante el Horizonte Tardío.

Obtención de la materia prima y esquilado

En los contextos arqueológicos no se recuperaron materias primas como fibra de camélido. Sin embargo, la evidencia indirecta con la presencia de torteras de varios

tamaños sugiere que la fibra animal fue un elemento esencial en la producción textil. Probablemente la fibra llegó a Paria desde una región circundante o de otras regiones del altiplano orureño. Dentro la colección de instrumentos recuperados se encuentra un pequeño instrumento de cuarcita que sirvió como cuchillo posiblemente durante el proceso de esquilado y cuya función debió ser la de cortar la fibra del cuerpo del camélido (Figura 4). Esta interpretación está basada en las características del filo del instrumento y su comparación con ejemplos actuales de objetos similares en la región de Qaqachaka. Una vez que la fibra fue cortada, esta fue limpiada y escarmenada para contar con una fibra limpia y de calidad para el hilado. Gyarmati y Condarco (2014) indican que en las excavaciones de la estructura BM se recuperaron peines que pudieron ser empleados para el peinado de la fibra, sin embargo no tuvimos acceso a ellos para este estudio.



Figura 4. Instrumento empleado para el esquilado.

Hilado, torcelado y ovillado

El proceso de hilado y torcelado se halla representado en la colección de Paria por una muestra importante de torteras de piedra y cerámica completas y parcialmente completas a las que se tuvo acceso⁵ (n=67) que fueron excavadas dentro y fuera de las estructuras mencionadas (Gyarmati y Condarco, 2014). El análisis realizado permitió, empleando la experiencia de Elvira Espejo con el hilado, identificar qué torteras se emplearon en el proceso de hilado y qué otras se emplearon en el proceso del torcelado. A primera vista es imposible definir cuántas y cuáles cumplieron una u otra función, sin embargo, trabajando con ellas y haciéndolas girar para realizar el hilado, se pudo definir con mayor precisión su función que está dentro de tres categorías: hilado, torcelado e hilado/torcelado. Las funciones de hilado se definen a partir del giro de las torteras, mucho más rápido que las de torcelado. Por otra parte, las torteras de torcelado aparentemente son un poco más pesadas. El tercer grupo es indistinto y pudo haber cumplido ambas funciones. De este grupo y por experimentación se verificó que 50 torteras completas se emplearon para el hilado de hilo fino, intermedio y grueso, tres solamente para el torcelado de los hilos y una para ambas acciones (Figura 5). Tres torteras que no presentaron un buen giro, tal vez por problemas de un largo uso y desgaste, debieron emplearse alternativamente como envolvedores u ovilladores. No se pudo experimentar con 11 torteras fragmentadas por lo que se consideró simplemente que se emplearon para tareas de hilado. También se identificó una cantidad de discos de piedra o cerámica que se hallaban en proceso de abrasión y perforación para producir torteras. Esto sugiere que las personas involucradas en los procesos de producción textil también tuvieron conocimientos para fabricar este tipo de volantes en distintos materiales.

Figura 5a.

Figura 5b.

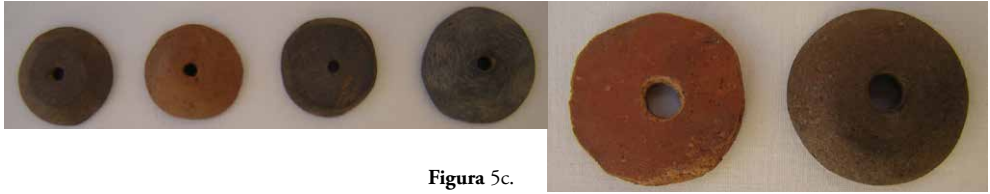


Figura 5c.

Figura 5. Torteras empleadas en el hilado y torcelado (a, b y c)

Se identificó también un caso de un objeto de cerámica que parece ser una especie de tapa o cobertura de una punta (Figura 6). Este podría haberse empleado en tareas de *mismiña* que consisten en torcer el hilo empleando una vara o palo. El objeto pudo emplearse en la punta de esta durante el proceso. La *mismiña* actualmente es una tarea masculina y la realizan los hombres mientras pastorean o cuidan los rebaños. El hilo obtenido es grueso y se emplea generalmente en la fabricación de sogas de distinto grosor y calidad.

Figura 6. Aditamento de cerámica para la vara empleada en la *mismiña*

Figura 7. Ovillador lítico

El ovillado consiste en envolver el hilo producido en un hueso pequeño, ya sea una falange o una taba de camélido, o en un canto rodado pequeño (ver Arnold y Espejo, 2013). La función de este paso es tesar el hilo y al envolverlo y dejarlo así por algunos meses evitar que este pierda sus características de torsión, conservándolas al estar fuertemente envuelto a otro objeto. Dentro de la colección de Paria se identificó un canto rodado de color oscuro, que probablemente sirvió como ovillador (Figura 7). Si las concepciones actuales sobre envolver hilos de color crudo en piedras se aplican al pasado (ver Arnold y Espejo, 2013), es posible que estos huesos y cantos rodados hayan sido usados para envolver hilos de colores naturales como blancos, grises o negros. Por otra parte, dentro de la colección se identificaron falanges de camélido con huellas de corte o marcas que pudieron emplearse también como ovilladores (ver Arnold y Espejo, 2013).

Tinción

No se identificaron elementos que puedan darnos luces sobre el proceso de tinción de las fibras de camélido en el lugar. Sin embargo, llama la atención que dentro de la estructura BM existieran fogones asociados a restos de ollas y vasijas. Este contexto fue interpretado por Gyarmati y Condarco (2014) como fogones de cocina asociados a las estructuras. Proponemos una reevaluación de esta interpretación sugiriendo la posibilidad de que estos fogones hayan estado más bien relacionados con el proceso de inmersión de madejas de hilo en tintes definidos y su cocción para que estos penetren en la estructura de la fibra. En este contexto las ollas y vasijas pudieron servir de contenedores para estas tareas. Un análisis químico de los elementos adheridos o que penetraron en las paredes de estos recipientes podría dar mayores luces sobre el asunto. Alternativamente, estos fogones pudieron ser empleados en la fabricación de chicha, actividad principal realizada en los *acllabuasi*.

Telares, urdido y tejido

No se cuenta con una evidencia directa sobre los tipos de telares utilizados en Paria. Sin embargo, los instrumentos de tejido sugieren el empleo de telares de cintura, horizontales y verticales. Los telares de cintura y horizontales se emplearon en la producción de tejidos en faz de urdimbre, mientras que los telares verticales estuvieron más relacionados con la elaboración de tejidos en faz de trama o tapiz. Un objeto de bronce parcialmente completo fue recuperado en las excavaciones (ver Gyarmati y Condarco, 2014). Tiene una forma semioval con un anillo en la parte central del cuerpo y es hueca por dentro. Su largo es de 3.8 cm y su ancho de 3.75 cm (Figura 8). Este artefacto pudo cumplir la función de sujetador de telar, aunque no queda claro en qué tipo de telar fue empleado.



Figura 8. Sujetador metálico de telar

El proceso de urdido se halla representado en la colección por objetos de hueso de camélido cuyo interior es hueco y que en algunos ejemplos presentan un orificio central. La función de los urdidores fue la de pasar el hilo para tesarlo para poder urdirlo en el telar y para evitar que la manipulación constante de los hilos corte los dedos de las personas en este proceso.

Este tipo de objeto existe en el registro etnográfico del este de Oruro, así como en los contextos funerarios prehispánicos de la costa del Perú, en los que se hallaron cestas de tejedoras que contenían estos objetos (ver Arnold y Espejo, 2013), así como en ejemplos arqueológicos en el altiplano y valles de Bolivia (Rivera, 2011, 2012). En el caso de Paria se han identificado claramente nueve huesos huecos que son similares a los urdidores etnográficos. Los objetos varían en sus dimensiones de largo y ancho dependiendo del tipo de hueso que emplearon para la fabricación (Figura 9). Los hay pequeños y delgados, así como más gruesos y anchos. Se fabricaron en falanges de camélido y posiblemente

en huesos de ave. En un caso, una falange hueca presenta dos orificios en la superficie, característica reconocida en artefactos de este tipo.

Figura 9. Urdidores de hueso (a y b)



Algunos instrumentos que podrían relacionarse con el proceso de tensado y urdido de los hilos son los denominados calibradores. Estos son fragmentos de huesos largos que presentan una muesca ya sea en uno de sus extremos o bordes (Figura 10). Su función fue posiblemente tensar y calibrar hilos para el urdido. Otro instrumento para tesar el hilo parece ser un asta de venado andino o *taruka* (*hipocamelus antitensis*) que presenta varias marcas horizontales en una de las cornamentas (Figura 11).

Figura 10. Calibrador de hueso

Figura 11. Tesador de hilo



El trabajo de tejido en el telar se halla representado por varios objetos auxiliares en esta tarea. En Particular, *wich'uña* o prensadores fabricados en hueso de camélido han sido recuperados en los contextos excavados. Estos instrumentos tienen como función ayudar en el proceso de tejido escogiendo hilos de urdimbre y presionando los hilos de trama hacia abajo para ir formando el tejido. Las *wich'uña*, según las tejedoras, pueden clasificarse en tres tipos básicos: 1) prensadores (*wich'uñ wich'uña*) que son las más grandes y gruesas, cuya función es prensar los hilos de trama. Se fabrican en el metatarso o metacarpo del camélido; 2) seleccionadores o escogedores de hilos de urdimbre para crear las figuras (*pallañ wich'uña*), que son las más finas, delgadas y puntiagudas. Se las elabora en la mitad del hueso de camélido, partiéndolo longitudinalmente, para obtener el grosor deseado y 3) los separadores de capas de urdimbre (*chhalla wich'uña*) elaboradas en huesos largos y delgados, cuya función es separar las capas de color de los hilos para introducir la segunda trama (Arnold y Espejo, 2013: 99-101).

Una parte de las *wich'uña* identificadas en Paria corresponden a aquellas denominadas escogedoras o seleccionadoras por tener las puntas hacia arriba y ser muy finas (Figura 12). Aunque se hallan fragmentadas su tamaño indica que estuvieron diseñadas para

caber en la mano de la tejedora permitiendo una acción fina para levantar y escoger los hilos de figura. Esto implica que se estuvo tejiendo en estructuras en faz de urdimbre donde se necesita escoger los hilos para separarlos e ir formando las figuras de acuerdo a la técnica empleada. Existen dos ejemplos de *wich'uña* con punta plana y biselada que se relaciona con el trabajo en estructuras en faz de trama o tapiz (Figura 13). Por tanto, las evidencias indican que en Paria se estuvo trabajando ambos tipos de estructuras textiles.

Figura 12. *Wich'uña* escogedora o seleccionadora

Figura 13. *Wich'uña* con extremidad plana para trabajo en tapiz.



Otro grupo de instrumentos corresponde a lo que Arnold y Espejo (2013:95-96) han denominado seleccionadores de colores (*jainu*). Se distinguen porque sus dos extremos acaban en punta, lo que permite a la tejedora seleccionar los hilos de cada color durante el proceso de tejido. En esta categoría entrarían también una serie de objetos cilíndricos y delgados de cobre y bronce (Figura 14 b). De seis ejemplos solo uno se halla completo, es un seleccionador o *jainu* de 7.7 cm de largo y un diámetro promedio de 2 mm, con una sección circular y extremos que acaban en punta. Existe también un escogedor de hueso en la colección con dos extremos en punta que también se usó para separar y seleccionar los hilos de color (Figura 14a).



Figura 14a. Seleccionador (*jainu*) de hueso

Figura 14b. Seleccionadores (*jainu*) de metal

Dentro de la colección también se identificaron dos objetos que modifican la costilla de camélido para emplearse como prensadores. Son costillas de 8 y 12 cm de largo y entre 1.7 y 2 cm de ancho cuyos extremos se hallan trabajados en forma redondeada y están alisados y pulidos.

Como síntesis de esta sección se puede concluir que la mayor parte de instrumentos auxiliares identificados fueron fabricados en huesos de animales, especialmente camélidos.

Las características de color y superficie de los huesos indican que estos fueron sometidos a un trabajo especializado para primero producir el artefacto y luego endurecerlo y pulirlo a través de procedimientos de ahumado y abrasión.

Acabado

El proceso de acabado de las prendas elaboradas en el telar se evidencia a través de la existencia de agujas de cobre en los contextos excavados. Se recuperaron cinco ejemplares completos (Figura 15), así como una cantidad apreciable de objetos parcialmente completos y fragmentos. Un análisis detallado de estos instrumentos mostró la existencia de agujas de dimensiones pequeñas y más grandes: entre seis y diez centímetros, con diámetros o secciones alrededor de 4 mm, y con presencia o no de un orificio para pasar y sostener el hilo. Estos objetos sirvieron para coser las prendas, ya sea en su parte central cuando se hacían en dos partes o para reforzar y acabar los bordes de las mismas. También pudieron servir para bordarlas.



Figura 15. Agujas de metal

Prendas producidas

Aunque no se encontraron prendas terminadas en las excavaciones las características de los instrumentos textiles permiten una aproximación a las técnicas y estructuras textiles empleadas. Las torteras nos refieren a la producción de hilos de grosor fino, intermedio y grueso (ver Rivera, 2013) y los instrumentos de escoger y prensar sugieren que se estaban produciendo tejidos en faz de urdimbre, así como tapiz. Estos elementos sugieren la producción de prendas finas en ambos tipos de estructuras, lo que es consistente con la información arqueológica y etnohistórica que se tiene para la producción textil en los *acllabuasi* a través del imperio (ver Tiballi, 2010; Arnold, 2012; Costin, 1998). Dado que Paria fue un centro administrativo de mucha importancia para el altiplano central y valles del centro y sur de Bolivia, es posible que se hayan estado produciendo textiles finos para vestir a los kurakas locales o a funcionarios del imperio residentes en el lugar. Los tejidos también pudieron ser destinados a actividades de redistribución estatal (Gyarmati y Condarco 2014). Sin embargo, aún se necesita mucha más información para poder seguir trabajando en relación a este tema.

Conclusiones

El Tambo Real de Paria constituye un caso de estudio significativo para entender las características de la producción textil en el altiplano de Oruro durante la ocupación Inka en la región. A través del análisis de las estructuras BM y BM1-3 y sus contextos asociados se identificó evidencias de la cadena productiva textil en este sector del asentamiento.

Los distintos pasos identificados a través de los instrumentos textiles muestran una estandarización en la producción textil en cuanto a las técnicas de hilado para la producción sobre todo de un hilo fino a intermedio, reflejada en el diámetro de las torteras y sus orificios, además de sus formas: cónica truncada, semiesférica truncada, triangular truncada, cilíndrica y otras (ver Rivera, 2013, 2014). Por otra parte, la estandarización también se hace evidente en el empleo de instrumentos auxiliares de tejer como las *wich'uñas* para tejidos en faz de urdimbre y tapiz. Dichos instrumentos muestran una estandarización en cuanto a los tipos de puntas y tamaños.

Desafortunadamente no se tienen evidencias directas sobre las prendas producidas pero es plausible proponer que se tejieron prendas finas para uso de las autoridades y funcionarios estatales que residían en el lugar y probablemente para la redistribución a un nivel regional e inclusive mayor. Si realizamos comparaciones con los tejidos producidos en otros centros imperiales, es muy posible que se hayan tejido *unkus* o túnicas, mantos, fajas y otras prendas.

Estamos aún lejos de saber cómo estaba organizada la producción textil en Paria, empero los ejemplos de la costa central de Perú (Tiballi, 2010) y de otras regiones del imperio permiten proponer que el *acllahuasi* de Paria debió estar organizado como muchos otros: que la producción textil era realizada por mujeres escogidas que dominaban las técnicas textiles y reproducían los cánones tecnológicos y estilísticos imperiales. Probablemente estas mujeres también produjeron prendas que incorporaron, dentro de los cánones mencionados, elementos tecnológicos y estilísticos locales.

El Tambo Real de Paria, al estar localizado en un lugar estratégico de vinculación y control con los valles de Cochabamba y aún con el norte de Potosí, debió convertirse en un punto importante para la difusión de tecnologías textiles estatales, su iconografía y porque no, en un centro donde estas tradiciones se articularon con los repertorios textiles locales dando lugar a estilos cuyos elementos técnicos e iconográficos se han reproducido y pervivido en distintos grados hasta nuestros días.

Este trabajo constituye un ejemplo de cómo un trabajo multidisciplinario con enfoques arqueológicos y etnográficos enriquece la interpretación de las prácticas textiles pasadas y aún presentes, su enfoque abre nuevas posibilidades de análisis y acercamiento al pasado prehispánico.

Agradecimientos

Las autoras agradecen a János Gyarmati por su gentileza al permitirnos usar los datos del Proyecto Arqueológico Paria, así como a Denise Arnold por las críticas y discusiones enriquecedoras sobre el tema. El estudio de los instrumentos textiles se realizó en el marco del Proyecto “Comunidades de Práctica Textil en los Andes” auspiciado por el Arts and Humanities Research Council (Grant number AH/G012180/1). El trabajo se administró desde el Instituto de Lengua y Cultura Aymara (ILCA), en La Paz, Bolivia y el Birkbeck, University of London. Agradecemos a las tejedoras de la región de Qaqachaka, Oruro, cuyo conocimiento tradicional se constituyó en la base de interpretación funcional de los artefactos.

Bibliografía

ARNOLD, Denise Y., 2012. El textil y la documentación del tributo en los Andes: Los significados del tejido en contextos tributarios. Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, Lima.

ARNOLD, Denise Y. y ESPEJO Elvira, 2010. Ciencia de las mujeres. Experiencias en la cadena textil desde los ayllus de Challapata. Fundación Albó-ILCA, La Paz.

_____. 2013. El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y sujeto. ILCA-Inter American Foundation-Fundación Albó, La Paz.

CASES, Bárbara y LOAYZA Carla, 2011. Sitios contemporáneos claves de producción textil en el Norte Grande de Chile. Documento de trabajo, ILCA, La Paz.

CONDARCO C., Carola, HUARACHI Edgar M. y VARGAS Mile R., 2002. Tras las huellas del Tambo Real de Paria. Dirección de Postgrado e Investigación Científica de la Universidad Técnica de Oruro-Centro de Ecología y Pueblos Andinos-Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, La Paz.

COSTIN, Cathy Lynne, 1998. Housewives, Chosen Women, Skilled Men: Cloth Production and Social Identity in the Late Prehispanic Andes.

_____. 2009. Textile Production and the Production of Social Identity on the North Coast of Peru. Ponencia presentada al Annual Meeting of the Society for Economic Anthropology, Los Angeles 3-4 abril.

D'ALTROY, Timothy, 2002. The Incas. Blackwell Publishers, Gran Bretaña.

GYARMATI, János y CONDARCO Carola, 2009. Sitios prehispánicos tardíos de la cuenca de Paria y centro administrativo incaico en el altiplano boliviano. Ponencia presentada al Taller Internacional Ocupación Inka y Dinámicas Regionales en los Andes (Siglos XV-XVII). MUSEF, La Paz, 3-5 agosto de 2009.

_____. 2014. Las ocupaciones prehispánicas tardías en la cuenca de Paria y el centro administrativo de Paria en el altiplano boliviano. En Ocupación Inka y dinámicas regionales en los Andes (siglos XV-XVII), editado por Claudia Rivera Casanovas, pp. 11-44. IFEA-Plural, La Paz.

MURRA, John, 1958. La función del tejido en varios contextos sociales y políticos (1958). En Formaciones económicas y políticas del mundo andino, pp. 145-170. IEP, Lima.

RAMOS Gavilán, Alonso, 1976 [1621]. Historia de Nuestra Señora de Copacabana. Segunda edición completa según la impresión príncipe de 1621. Academia Boliviana de la Historia, La Paz.

RIVERA Casanovas, Claudia, 2011. Desarrollo de la tecnología textil en los Andes sur centrales: el caso de los instrumentos de hilar y tejer prehispánicos en Bolivia. Documento de trabajo, ILCA, La Paz.

_____ 2012a. Artefactos de producción textil prehispánicos en el occidente de Bolivia: una visión diacrónica. Ponencia presentada a la Conferencia Internacional "Textiles, techné y poder en los Andes". Birkbeck, University of London, 15-18 de marzo 2012.

_____ 2012b. Tecnología textil durante el período Formativo en los valles Central y Alto de Cochabamba. Arqueoantropológicas 2: 143-162.

_____ 2013. Tecnología textil durante la ocupación Inka en el altiplano boliviano: una aproximación a los cambios y continuidades en las prácticas textiles. Ponencia presentada al VII Congreso de la Asociación de Estudios Bolivianos, Sucre 29 de julio-2 de agosto de 2013.

_____ 2014. Prehispanic Textile Production in Highland Bolivia: Instruments and Weaving Processes. En Textiles, Technical Practice and Power in the Andes, editado por Denise Y. Arnold y Penny Dransart, pp. 227-249. Archetype Publications in association with the British Museum, Londres.

SPURLING, Geoffrey, 1992. The organization of craft production in the Inka state: the potters and weavers of Milliraya. Doctoral Dissertation, Cornell University, New York.

TIBALLI, Anne, 2010. Imperial Subjectivities: The Archaeological Materials from the Cemetery of the Sacrificed Women, Pachacamac, Peru. Tesis doctoral, Department of Anthropology, Binghamton University, Binghamton.



OBTENCIÓN DE MATERIA PRIMA



Explorando los orígenes del pastoreo de camélidos en el Altiplano Andino de Bolivia

José M. Capriles¹

Resumen

Esta presentación aborda la problemática de cómo se organizaron económicamente las primeras sociedades de pastores de camélidos en el altiplano central de Bolivia, conocidas como complejo cultural Wankarani (1500 a.C. - 500 d.C.). Utilizando análisis espaciales a nivel inter e intra-sitio derivados de prospecciones y excavaciones arqueológicas realizadas en la región de Iroco (Departamento de Oruro) a lo largo de tres temporadas de campo, así como de datos derivados del detallado estudio de restos óseos y otros materiales arqueológicos recolectados, los resultados demuestran que la evolución del pastoreo de camélidos ocurrió en el altiplano boliviano en un contexto de adaptación medioambiental y social iniciado por cazadores-recolectores durante el período Arcaico. Los pastores wankarani complementaron su dependencia de rebaños de camélidos con otras actividades como la pesca, la caza de aves acuáticas, y el cultivo de quinua y tubérculos. Se concluye que el pastoreo de camélidos en el altiplano central, se desarrolló como una eficiente estrategia para el manejo de riesgos y que paralelamente fue suficientemente capaz de desatar significativos procesos de estructuración e integración sociopolítica.

Palabras clave: arqueología, camélidos, domesticación, organización económica, pastoreo.

Comprender las causas, consecuencias y variabilidad de los procesos de domesticación y desarrollo de sistemas de producción económica es un objetivo fundamental de la investigación antropológica y arqueológica. El pastoreo se define como el sistema de subsistencia, fundamentalmente, aunque no exclusivo, basado en la crianza y manejo de rebaños de animales domesticados y los pastos que consumen. Esta fue una de las formas más significativas de organización económica que se desarrolló en el mundo antiguo. Los Andes de América del Sur fueron el escenario de la domesticación de llamas y alpacas. Estos animales de pastoreo no sólo aportaron carne para el consumo humano, sino también fibra para la producción de textiles, estiércol como combustible y fertilizante, y un medio de transporte para el intercambio de bienes entre diferentes regiones.

¹ Arqueólogo por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y tiene un doctorado (Ph.D.) en Antropología por el Department of Anthropology, Washington University in St. Louis, USA. Correo electrónico: jmcapriles@gmail.com

Una región en la que el pastoreo de camélidos parece haber surgido como la principal fuente de subsistencia económica es el altiplano central de los Andes bolivianos. Esta región, situada entre el lago Titicaca y los desiertos del norte de Chile y Argentina, en la actualidad mantiene la mayor población de llamas en los Andes. Durante el período Formativo (3500-800 años atrás) esta región fue ocupada por Wankarani, un complejo cultural arqueológico caracterizado por asentamientos en montículos formados por capas superpuestas de las ocupaciones domésticas, cerámica sin decorar y la aparición de grandes esculturas de piedra que representan camélidos y otros animales. Lastimosamente esta importante región hasta el momento no ha meritado estudios específicamente enfocados en la domesticación animal, subsistencia o incluso las ocupaciones precerámicas que antecedieron a Wankarani. Aun así, numerosos investigadores han sugerido que este complejo cultural fue un ejemplo de sociedad pastoril temprana y que más tarde contribuyó a la aparición y expansión del Estado de Tiwanaku.

El objetivo principal de la investigación de mi proyecto de tesis de doctorado fue determinar la estructura y la variabilidad de los principios de pastoreo de camélidos en el altiplano boliviano y examinar su cambio a través del tiempo. Concretamente, desarrollé dos conjuntos de preguntas e hipótesis de investigación. El primer grupo de preguntas se relaciona con la caracterización de la organización económica del complejo cultural Wankarani y su grado de dependencia de pastoreo de camélidos. Mi segundo grupo de preguntas se relaciona con los cambios producidos por la incorporación de la región al Estado de Tiwanaku. Suplementariamente, para mejorar la comprensión de los orígenes del pastoreo en la región, también recolecté y analicé datos sobre la organización económica de la región durante el período Arcaico.

El área de estudio donde realicé el trabajo de campo (y que genéricamente, denominaremos Iroco) queda ubicada en el departamento de Oruro e incluye tres comunidades: Iroco, Cochiraya y Chuzequeri. Iroco se encuentra en la ribera norte del lago Uru-Uru, a la altura de la confluencia del río Karakollu e incluye hábitats típicos del altiplano, tales como: ambientes riverenos, llanuras de inundación, pampas y colinas. La vegetación de la región es característicamente abierta dominada por pastizales y matorrales. La fauna potencial de la región incluye una variedad de pequeños vertebrados, incluyendo numerosas aves acuáticas y terrestres; roedores de diversos tamaños; artiodáctilos como vicuñas, guanacos y venados; y algunos carnívoros. En la actualidad, el pastoreo de llamas todavía es practicado por las comunidades locales. Durante el Holoceno, el clima de esta región fluctuó produciendo etapas alternadas de ambientes lacustres y fluviales.

La primera parte del proyecto consistió en una prospección arqueológica de cobertura total y alta intensidad que cubrió 38.35 kilómetros cuadrados. Como resultado de ello, se identificaron, describieron y se tomaron muestras de artefactos de la superficie de un total de 185 sitios arqueológicos. Debido a que durante la prospección, los perímetros de todos los sitios fueron registrados (utilizando la función de ruta de GPS), se obtuvo muy buena información sobre el tamaño de cada asentamiento. Cada uno de estos sitios fue asignado a una o más fases culturales. Si bien se registraron patrones de asentamiento para

siete diferentes fases o componentes, aquí sólo se describen los patrones de asentamiento asociados con los períodos Arcaico, Formativo y Tiwanaku.

En total, 35 sitios fueron documentados para el período Arcaico. La mayoría de estos sitios son pequeños campamentos y sólo tres tenían una extensión superior a media hectárea de superficie. La distribución de los sitios se concentra en torno a una serie de colinas bajas, llanuras y dunas de arena ubicadas cerca de la confluencia del río Karakollu en el lago Uru-Uru, en el sector norte de la zona de estudio y en gran parte corresponde a los arenales de Cochiraya. El análisis de vecino más cercano determinó que durante los asentamientos del período Arcaico se agruparon ligeramente. Asimismo, un análisis de rango-tamaño sugiere relativa integración de este patrón de asentamiento. Estos asentamientos son consistentes con campamentos bases y logísticos de cazadores-recolectores que enfatizaron los recursos acuáticos y terrestres del sector norte de la zona de estudio.

En total, 45 asentamientos correspondientes al período Formativo y que corresponden al complejo cultural Wankarani fueron registrados. La densidad de los asentamientos registrados fue de 1.2 por kilómetro cuadrado, ligeramente superior a la del período anterior. El análisis del vecino más cercano sugiere un patrón más fuerte de agrupamiento. Diez sitios tenían una extensión superior a media hectárea y éstos además se caracterizaban por una evidencia sustancial de ocupaciones domésticas lo que sugiere que probablemente fueron ocupados como bases residenciales. El resto de los sitios (N = 35) fueron identificados en su mayoría en forma de dispersiones de material y probablemente fueron ocupados como campamentos logísticos (de pastoreo) temporales y/o estacionales, alrededor de las bases residenciales. Si únicamente, se toman en cuenta los diez sitios más grandes, el análisis del vecino más cercano sugiere un patrón de dispersión. Por otro lado, es claro que los sitios ocupan un espacio más amplio incluyendo la mayor parte del área de estudio, aunque manteniendo una fuerte asociación con la ribera del lago Uru-Uru.

El patrón de asentamiento correspondiente al período Tiwanaku incluye un menor número de sitios, solamente 25 y también una menor superficie ocupada total. Sin embargo, están asociados con fuertes cambios en la ubicación y distribución de los asentamientos. La mayoría de los sitios en el sector norte de la zona de estudio fueron abandonados y se produjo un aumento en los sitios en el sector central. Esta zona podría haber tenido una mayor agregación de la población y parece que la producción agrícola incrementó en importancia. La presencia de un asentamiento situado en el noreste y otro en las cercanías del extremo sur del área de estudio, sugiere un control estratégico de la accesibilidad al agrupamiento de sitios ubicados en el sector central. Interesantemente, el control de la accesibilidad hacia regiones de gran productividad ha demostrado ser una estrategia fundamental en el proceso de expansión imperial de Estados como Wuari.

La segunda parte del proyecto consistió en la excavación de cinco asentamientos para especificar la estructura y las actividades que se llevaron a cabo en los asentamientos relacionados con el pastoreo. Por motivos de tiempo, aquí sólo describo dos. El sitio KCH20 es uno de los asentamientos más grandes del período Arcaico de la región. El trabajo de campo en este sitio incluyó colecciones sistemáticas de 96 parcelas y la

excavación de seis unidades. Si bien las previas 5 unidades, proporcionaron importante evidencia estratigráfica y algunos materiales culturales, la Unidad 6 incluyó evidencias sustanciales de ocupación durante el Arcaico. En esta unidad se documentó un rasgo de basural o fogón con alta densidad de ceniza conteniendo una diversidad de materiales líticos así como fragmentos óseos. Dos fragmentos óseos, fueron fechados mediante la técnica radiocarbono AMS, estableciendo una antigüedad de aproximadamente nueve mil años para esta ocupación. De esta manera, el sitio KCH20 de Iroco se constituye en uno de los sitios arqueológicos más antiguos documentados en territorio boliviano.

El KCH21, también conocido como Irucirca, corresponde a una base residencial ocupada durante el período Formativo por grupos correspondientes al complejo cultural Wankarani. En este sitio, 413 metros cuadrados fueron expuestos en un solo bloque que incluía estructuras, rasgos y artefactos muy bien conservados. Este sitio además incluyó evidencia de al menos tres niveles de ocupación. Los dos niveles más importantes fueron ocupados durante el período Formativo Tardío y posteriormente durante Tiwanaku.

El nivel inferior, principalmente expuesto en el sector sur de la excavación se compone de ocho estructuras sub-circulares construidas con adobes y tepe, junto con una serie de rasgos de pozos interiores y exteriores, fogones y áreas de actividades al aire libre. Los pisos de las estructuras se componen de arcilla compactada y están dispuestos ligeramente cóncavos, dándoles la apariencia de las estructuras semi-subterráneas o de pozo. El nivel superior incluye dos estructuras circulares de tamaño mediano elaboradas con cimientos de piedra, un área de enterramiento, y una gran estructura circular que interpretamos como un corral. El último nivel registrado en el sitio 21 incluye una ocupación del período Tiwanaku, que incluyó paredes de una estructura así como un enterramiento de perro.

En adición a las tres ocupaciones de Irucirca y la ocupación Arcaica de KCH20, excavaciones en otros tres sitios permitieron la recuperación de datos y artefactos correspondientes a un total de ocho componentes. Uno correspondiente al período Arcaico, cuatro al período Formativo y tres al período Tiwanaku. De acuerdo con la datación por radiocarbono, los cuatro componentes correspondientes al período Formativo fueron ocupados sincrónicamente o contemporáneamente.

La tercera y última parte del proyecto consistió en el análisis de los restos de fauna recuperados de las excavaciones arqueológicas en términos de identificación taxonómica, representación de partes esqueléticas y documentación de modificaciones culturales y no culturales. Aquí sólo presentamos una muestra de los datos recogidos durante esta fase de la investigación.

De los materiales recuperados mediante zaranda, se documentaron veintitrés taxones que no se sobreponen. Los restos de fauna más comunes fueron los camélidos, seguidos de peces del género *Orestias* (comúnmente conocidos como carachis), gallinetas, cuyes, patos y otros. Teniendo en cuenta que estos animales están relacionados con preferencias a hábitat diferentes, se puede asumir que en estos sitios se implementaron patrones diferenciales de adquisición, consumo y descarte de diversos recursos faunísticos.

En los conjuntos faunísticos del período Formativo, los camélidos constituyen el principal recurso consumido en todos menos en un componente. Dada la dificultad de

identificación de los restos de camélidos a nivel de especie, se utilizaron diferentes métodos morfométricos para evaluar la variación en su tamaño y poder asignar especies concretas a los restos estudiados. Gráficos bivariados y análisis de agrupamiento utilizando las mediciones de primeras falanges sugieren al menos dos terceras partes de los individuos representados corresponden a animales de talla similar a la llama moderna. La aplicación de la técnica de índice logarítmico de tamaño propuesta por Meadow sugiere que la mayoría de los animales en la colección estudiada se agrupa bien con el tamaño promedio de las llamas modernas, pero que también existe una gran variedad de individuos con tamaños tanto mayores como menores.

En cuanto a la representación de elementos esqueléticos, la ausencia de correlación entre el porcentaje de supervivencia, la densidad ósea volumétrica y la utilidad económica asociada con cada elemento es un fuerte patrón presente en todos los conjuntos, excepto uno. Este patrón sugiere que los animales fueron sacrificados, fileteados, preparados (como alimento y/o como productos secundarios), y desechados en los mismos sitios. Sin embargo, no todos los elementos se presentan por igual lo que sugiere (en adición a información de modificaciones en la superficie de varios huesos como meteorización leve y marcas de corte) el funcionamiento de algunos procesos tafonómicos, principalmente inducidos por los pobladores humanos que habitaron los sitios.

Para evaluar las estrategias de pastoreo empleadas, reconstruí perfiles de edad en base a secuencias de la fusión de epífisis de los elementos esqueléticos así como secuencias de erupción y desgaste dentario en mandíbulas. Los resultados corresponden entre sí y sugieren una estrategia de sacrificio de tres etapas. La primera etapa corresponde a la muerte natural de un porcentaje reducido de animales durante el primer año. La segunda etapa involucra el sustancial sacrificio de sub-adultos justo antes de su segundo año, cuando alcanzan su madurez física y reproductiva. La etapa final se caracteriza por una progresiva eliminación selectiva de los individuos adultos.

La paleopatología o estudio de enfermedades antiguas en los restos óseos, es otra línea de evidencia que proporciona información sobre el manejo de animales domésticos. En Iroco, varios tipos de patologías se han documentado. El hecho de que varios animales sobrevivieron y sanado heridas dolorosas sugiere cuidado humano. Por ejemplo, un caso especialmente grave de la eburnación que progresó en un caso severo de exostosis se identificó en un húmero medial. Otra interesante patología consiste en una enfermedad congénita conocida como polidactilia o presencia de dígitos supernumerarios. Se conoce que algunas vicuñas modernas sufren de esta condición porque la presión de la caza redujo su población hasta casi su extinción provocando un efecto de cuello de botella en genotipo y la consecuente endogamia forzada, que a menudo se expresa fenotípicamente en rasgos como la polidactilia.

En los conjuntos arqueofaunísticos de Iroco, los instrumentos de hueso de camélidos fueron comunes y confirman la importancia del pastoreo de camélidos con énfasis en productos secundarios o derivados. La mayoría de los instrumentos de hueso pueden clasificarse como utilitarios e incluyen implementos utilizados para fabricar productos textiles tales como punzones y agujas. Además, los principales instrumentos elaborados con

huesos fueron raspadores hechos de escápulas. Evidencias de subproductos de manufactura así como instrumentos completos e instrumentos gastados, rotos y descartados, están todos presentes. Estas herramientas fueron utilizadas probablemente para quitar la grasa de las pieles en el proceso de curtido, pero también pudieron haber sido utilizadas para el corte de los tallos y brotes de totora en las orillas del lago.

Retornando al problema de investigación. Mi primera hipótesis indicaba que el pastoreo de camélidos especializado fue la principal actividad económica de los pobladores Wankarani. El sistema de asentamiento, la organización espacial y contenido de los asentamientos y los patrones de utilización económica de recursos faunísticos confirman la importancia que tuvo el pastoreo de camélidos y particularmente de llamas en el período Formativo en Iroco. Sin embargo, la evidencia del consumo de pescados, aves acuáticas y roedores, entre otros recursos silvestres es abundante y conspicua. Además, el análisis de muestras paleoetnobotánicas de Iroco (asimismo la presencia de abundantes azadas líticas) sugieren que algunos quenopodiáceas y tubérculos también fueron cultivados localmente. En consecuencia, rechazamos la hipótesis nula.

Los datos se ajustan mejor con la hipótesis alternativa, es decir, que el pastoreo fue generalizado. La abundancia y diversidad de la fauna de los diferentes hábitats de tierras altas sugieren que la pesca, la caza y la recolección de recursos silvestres fueron componentes fundamentales de la organización económica de los pastores de camélidos tempranos en el altiplano. La caza de gallaretas, patos, zambullidores, garzas y otras aves acuáticas, además de la recolección de sus huevos pudo haberse llevado a cabo durante expediciones de pesca o incluso durante paseos para recolectar totora. Tomando en cuenta el comportamiento y la ecología de algunas aves, es posible que expediciones de cacería especializadas fueran organizadas para procurar grandes aves acuáticas durante determinadas épocas del año y en ciertos ambientes. Por ejemplo, los flamencos (el octavo taxón más abundante) son comunes en el lago Uru-Uru durante la estación seca, cuando emigran en gran número desde sus sitios de anidación en los lagos de alta elevación en el altiplano sur.

En cuanto al segundo problema de la investigación, los cambios que ocurrieron durante el período Tiwanaku en Iroco fueron variados e incluyeron procesos como agregación residencial, intensificación agrícola, cambios en las prácticas funerarias y el aumento en el acceso a bienes de prestigio. Sin embargo, también es claro que no se produjo un proceso de control regional directo, el intercambio complementario de bienes de consumo con valles no se implementó (observable en la ausencia de especies de esta región como maíz, ají, molle y otros) y la disminución de la utilización de los recursos silvestres. Como consecuencia de ello, aunque la organización económica de Iroco parece haber cambiado estructuralmente con la emergencia y expansión del Estado de Tiwanaku desde las orillas del lago Titicaca, estos cambios pueden ser entendidos como adaptaciones locales a los cambios de la economía política de los Andes sur-centrales.

En conclusión, la investigación arqueológica en Iroco documentó evidencias culturales y materiales concretas semejantes a las ocupaciones de pastores presentes alrededor de todo el mundo. Los asentamientos pastoriles no se materializaron en grandes montículos formados por las aldeas derrumbadas de agricultores sedentarios según lo sugerido por

investigadores que antecedieron a esta investigación. Por el contrario, los paisajes culturales del altiplano fueron generados en función de ciclos de ocupación y abandono de bases residenciales ocupadas cíclicamente, campamentos temporales utilizados redundantemente, pasturas ocupadas estacionalmente y senderos revistados intermitentemente. El patrón de subsistencia económica de pastoreo generalizado y la amplia utilización de recursos silvestres parece haberse implementado como parte de complejas estrategias de manejo de riesgo y procesos de adaptación de largo plazo, por lo que se puede plantear que fue a través de las tareas cotidianas, tales como el pastoreo de animales, el mantenimiento de corrales, el hilado de fibras de camélidos y la manufactura de textiles, así como, de los actos rituales de recordar, es que la gente Wankarani expresamente materializó su identidad como pastores.

Agradecimientos

Esta ponencia consiste en un resumen en español de mi tesis de doctorado (Capriles, 2011) la cual fue financiada por la National Science Foundation de Estados Unidos, Lambda Alpha y el Departamento de Antropología de la Universidad de Washington en St. Louis. Agradezco a dichas organizaciones por su apoyo así como a mis tutores, David Browman y Fiona Marshall por su apoyo. Asimismo, agradezco a Juan Albarracín - Jordan quien me introdujo a la arqueología de Iroco y todos los colegas y amigos que contribuyeron al desarrollo de este Proyecto.

Bibliografía

CAPRILES FLORES, José M. 2011. *The Economic Organization of Early Camelid Pastoralism in the Andean Highlands of Bolivia*. Tesis de Doctorado. Department of Anthropology, Washington University in St. Louis.

Léxico de los alpaqueros aymara de Warikunka: definición lingüística y enciclopédica

Celia Maldonado Pérez¹

“Si se extingue una lengua, se extingue una cultura, unos valores, unas tradiciones y una espiritualidad” Pérez en Cristina Bonillo 2009

Resumen

El objetivo principal de este trabajo es el de investigar y de sistematizar la estructura léxica de los pastores aymaras de alpacas quienes viven en los alrededores de Warikunka² con la finalidad de contrarrestar el riesgo de extinción del caudal léxico. Para lograr el objetivo se considera las propuestas de renombrados lexicógrafos europeos, americanos y nacionales como: Elena Bajo Pérez y Gregorio Callizaya en relación a la información de las clases de palabra o marca gramatical, la definición y la parte paradigmática; y por otra, para complementar la reconstrucción del significado que se refleja en la definición, se considera las recomendaciones de ISO 10241 en Alcina & Valero Deménech (2005) y los planteamientos de Lara (1997) y Rey-Debove (1971) en Alberti, García, & Ugartiburu (2008). En tal sentido, la redacción de los artículos lingüísticos y enciclopédicos es bilingüe y mono direccional, del aymara al español, es decir, las unidades léxicas se presentan en aymara, en cambio las definiciones lingüísticas y enciclopédicas en español.

Palabras claves: léxico alpaquero, lexicografía aymara, pastoreo, alpaca, camélido.

Introducción

Este trabajo consiste en la descripción de la estructura léxica en la crianza, cuidado y pastoreo de las alpacas, una de las principales bases económicas de la cultura aymara del Perú y Bolivia. Así intentamos inicialmente proponer un método que ayude a elaborar la definición del artículo lexicográfico enciclopédico. Por último, describir las unidades léxicas que se encuentren en cada una de las actividades.

La primera fase implica la revisión y sustento teórico lingüístico que nos orienta a definir

1 La autora es titulada de la carrera de Lingüística e Idiomas de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Tiene un diplomado en Formación docente, publicó el 2008 junto al equipo de ILCA: Ciberaymara “Enseñanza del aymara por internet” www.ilca.net/ciberaymara. Correo electrónico: celismp_28@hotmail.com

cómo se debe elaborar un artículo léxico-enciclopédico bilingüe. En la última etapa, nos ocupamos de describir todo el caudal léxico que se genera en el pastoreo de alpacas una actividad económica importante. Esta definición se realiza desde la visión de los propios aymaras. Por tanto, se intenta reflejar el significado (connotativo y denotativo) del léxico que se maneja en dicha actividad, por ejemplo en el empadre, la trasquila y las fiestas que les hacen a las alpacas. Cada una de estas se las considera como campo léxico-semántico. En cada uno de los campos hay basto de unidades léxicas.

Los estudios sobre los camélidos andinos realizados por Arnold y Yapita (1998) y otros muestran que la terminología de los camélidos, en la actualidad presenta una disminución en su inventario. Esto es, por un lado, por la fuerte migración de los pobladores aymaras a otras regiones de Bolivia o al extranjero y también debido al contacto diglósico de la lengua aymara y el castellano. Como consecuencia de estas dos situaciones en la actualidad se han introducido muchos términos del español que ya forman parte del sistema léxico de la lengua aymara.

Entonces, la interrogante es ¿cuáles son las características léxico-semánticas con referencia a usos, costumbre y tradiciones en la actividad de la crianza de las alpacas -las denotaciones y las connotaciones- desde la perspectiva de los aymara hablantes, en la primera y segunda sección municipal de la provincia José Manuel Pando del departamento de La Paz?

Para responder esta interrogante se ha trazado el siguiente objetivo:

Describir las características del campo léxico-semántico de los pastores de alpaca, las denotaciones y las connotaciones, desde la perspectiva lingüístico-enciclopédico bilingüe aymara-castellano en las comunidades que circundan el achachila Warikunka.

Una vez recopiladas las unidades léxicas relacionadas al pastoreo de alpacas se establecerán los campos léxico-semánticos considerando que esta actividad está dentro de la cadena productiva de los tejidos. Finalmente se elaborará la definición de dicha estructura léxica, tomando en cuenta los criterios culturales y lingüístico aymaras, es decir, la realidad extra lingüística que se encuentra detrás de los usos, costumbres y tradiciones, y considerando las principales actividades y productos derivados de la actividad de crianza de los camélidos en la región de estudio.

En la elaboración de este trabajo, seguimos dos momentos muy bien diferenciados. En la primera etapa constituimos el corpus lexicográfico y en la segunda definimos la planta de la enciclopedia para la redacción del artículo enciclopédico. Para cada fase nos guiamos por dos métodos: el etnográfico y el lexicográfico apoyados respectivamente.

Cabe recalcar que este trabajo es solo una parte de la tesis de pregrado presentada en la carrera de Lingüística e Idiomas de la Universidad Mayor de San Andrés.

Aportes

Dentro la utilidad metodológica, consideramos que este trabajo es una contribución directa a la lexicografía enciclopédica aymara, ya que hasta ahora no se registra ningún trabajo de esta clase dentro la lengua y cultura aymara. Se han diseñado diccionarios bilingües, algunos, con poco criterio científico como indican Pfänder y Soto (2006). Tampoco cuentan con un acopio suficiente para el corpus lexicográfico Alavi Zacarías (2008) que refleje la realidad extra lingüística que merece toda obra lexicográfica. Por tanto, se pretende subsanar estas falencias, además de plantear los fundamentos teóricos y metodológicos para la construcción de una obra léxico-enciclopédica que sea fuente de información de la lengua y cultura aymara.

El aporte teórico de este estudio pretende ser multidisciplinario, para dar a conocer una parte de la cultura y la lengua aymara reflejada en: la crianza de las alpacas y sus implicancias económicas regionales, la organización social, la familia, la identidad cultural, la religiosidad, la mitología andina, la vestimenta, los medios de comunicación y transporte, la tradición oral y memoria colectiva, los saberes locales y tecnología, y el desarrollo humano.

Por otro lado, la descripción del léxico más usual en la crianza de las alpacas implica una práctica no sólo de la cultura aymara, sino también en la cultura quechua y otras andinas. En tal sentido, estos conocimientos se pueden replantear en la educación intercultural y bilingüe que pueden ser reflejadas en las mallas curriculares.

Para alcanzar el objetivo de este trabajo son dos los métodos que se plantearon. Uno relacionado con la propuesta metodológica referida a la definición enciclopédica que es un método lexicográfico, relacionado directamente con la lingüística. Y la otra es para la recolección de datos que se denomina etnografía, método relacionado con la antropología.

Estructura del artículo enciclopédico

Muchos lingüistas consideran que el estudio de la enciclopedia no le corresponde a la lexicografía (lingüística). Así Dubois asevera que el trabajo enciclopédico tiene un objeto muy disímil a la lingüística “los diccionarios enciclopédicos tiene un objeto muy distinto del de la lingüística, ya que se plantean, esencialmente, la relación entre el significado y la experiencia del mundo” (1998:392).

En esta misma línea, en una primera instancia Heansch (1982:103) explica que “ciertas descripciones enciclopédicas de determinadas materias no es una tarea lingüística”, pero en la práctica de la lexicografía se presenta la posibilidad de hibridación entre un diccionario que cuenta con una descripción lingüística y una descripción enciclopédica. Por otro lado, el mismo autor nos explica que la finalidad de las enciclopedias a priori poco tienen que ver con la lexicografía; pero desde fines del siglo XVII, muchas de ellas adoptan la denominación de ‘diccionarios’: “debemos tener en cuenta que el término ‘lexicografía enciclopédica es bastante usual, también cuenta con una rica bibliografía y

que se remonta a la antigüedad clásica” (1981:103).

En un estudio posterior el mismo Haensch (1997) nos dice que las enciclopedias son ‘diccionarios de cosas’, opuesto a los ‘diccionarios de la lengua’ aunque ambos grupos de obras tienen ciertos elementos en común. El cometido de la enciclopedia consiste en describir y explicar los conocimientos humanos en una amplia síntesis y en forma comprensible para el usuario común. Con esto nos da a entender que la enciclopedia debe ser estudiada por la lingüística, así cita a diferentes autores como Alvar Ezquera (1992c), Hupka (1989a y 1989b), Lara (1989), Martínez de Sousa (1995) y Rey (1982) quienes nos hablan sobre la lexicografía enciclopédica.

Supuestamente, en teoría es evidente la diferencia que se hace entre una obra de lexicografía lingüística y una obra de lexicografía enciclopédica, pero en la práctica no se cumplen las fronteras establecidas. De este modo, podemos observar a los diferentes autores quienes delimitan a cada una de estas obras, tenemos a (Porto Dapena, 2002) para quién los *diccionarios lingüísticos* cuentan con una definición netamente científica, en cambio, los *diccionarios no lingüísticos*, enciclopedias, incluyen los conocimientos que un habitante de un mundo determinado posee respecto a un determinado léxico de la lengua. Es consecuencia, no se indican solamente los datos del ‘significado lingüístico’, sino también los ‘conocimientos del mundo’, es decir, se considera la información extra lingüística.

En todas las obras lexicográficas en la estructura de la enciclopedia intervienen los mismos elementos: la macro estructura y la microestructura.

Macro estructura

La ordenación alfabética de materias parece haber sido introducido en las enciclopedias por Domenico Noni Mirabelli con su enciclopedia Polyantha Nova (1503) según Haensch (1997:50). En cambio para este trabajo tomamos los campos léxico-semántico establecidos de acuerdo al orden de actividades que realizan los pastores de alpaca.

Microestructura

El artículo es la representación de la microestructura de una obra lexicográfica, es la unidad autónoma más pequeña a ser descrita. Cada artículo tiene varios componentes: el lema, las marcas y la parte definitoria; cada una de estas unidades cuenta con sus propias características, estos elementos varían según los diferentes autores y según el tipo de obra. En este trabajo se considera siete elementos: el lema, la etimología, la información gramatical, la marca técnica, la definición, la marca paradigmática y las unidades pluriverbales.

El lema se refiere a la palabra a ser definida, en el ejemplo del modelo de análisis usamos “**alpachu**”. La etimología se inserta en este estudio sobre todo para hacer referencia a los términos introducidos del castellano y se encierra entre paréntesis (del cast. *marcar*). La información gramatical indica con abreviaciones si son sustantivo **s.**, o si es adjetivo **adj.**; si son verbos se marca con **tr.**, **intr.** que significa la transitividad o intransitividad de las acciones. También tenemos la definición que cuenta con tres partes: primero se

establece la equivalencia, luego se hace una definición lingüística, complementada con una definición enciclopédica. La marca paradigmática registra las variaciones que existe en la misma región de estudio, también los sinónimos existentes para finalmente hablar de la metátesis. Finalmente se describe las unidades pluriverbales que son básicamente las locuciones nominales, adjetivales o verbales.

Modelo de análisis o plantilla lexicográfica

1	Lema	alpachu
2	Etimología	(del cast. <i>marcar</i>)
3	Información gramatical	s.; adj.; tr., intr., pron.; adv.
4	Marca técnica	bot., zoo
5	La definición	Equivalencia
		Lingüística
		Enciclopédica
6	Marca paradigmática	Variantes [Var.:] Sinónimos [Sin.:] Metátesis [Met.:]
7	Unidades pluriverbales	loc. nom., loc. adj. loc. verb.
	SÍMBOLOS	
	Entrada de unidades pluriverbales	*
	Remisión	—>
	Barra que divide las acepciones	
	Cambio gramatical	I, II, III,
	Acepciones	1, 2, 3, ...
	Acepciones pluriverbales	a), b)...
	Barra que divide las acepciones pluriverbales	
	Derivación verbal	f
	Repite la entrada	~
	Marca paradigmática	[]
	Llamada a número de acepción	< >

Fuente: Elaboración propia en base al Diccionario Académico de Americanismos (Callisaya , 1997)

Hallazgos

Los léxicos usados por ganaderos se clasifican por esferas semánticas y campos semánticos, que nos ayuda a determinar cada uno de las unidades léxicas usadas.

1. Allpach wawax sutin sutiniwa ‘Nombre de las alpacas’

a) Kast kasta alpachu ‘Nombre por la raza’

Las características físicas y la utilidad que prestan al pastor permiten clasificar a las alpacas en dos grupos principales: *t’amphullis* y *suris*; y dos clases intermedias: *wakaya*, cruce entre *t’amphulli* y *suri*, y *warisu*, cruce entre alpaca hembra y llama macho o entre alpaca macho y llama hembra, si el rebaño de alpacas y llamas está mezclado.

Japuchi s. Alpaca de aproximadamente 1,60 m; tiene el cuerpo totalmente cubierto de lana de color entero o combinado, excepto los ojos y las pezuñas. Su lana rizada, densa y esponjosa mide de 20 a 30 cm de largo. [Sin. **juku**, **jukuchi**, **t`amphu** <1>].

T`amphu I. s. 1 Alpaca de aproximadamente 1,60 m; tiene el cuerpo totalmente cubierto de lana de color entero o combinado, excepto los ojos y las pezuñas. Su lana rizada, densa y esponjosa mide de 20 a 30 cm de largo. [Sin. **japuchi**, **juku**, **jukuchi**].
II. adj. 2 Ref. a la alpaca: sin esquilas.

Wakaya s. Alpaca de aproximadamente 1,55 m; tiene todo el cuerpo cubierto de lana de color entero o combinado, excepto la cara. Su lana mide de 20 a 30 cm de largo y en la parte inferior de las patas es larga, áspera y rala.

Warisu I. s. 1 Alpaca híbrida de aproximadamente 1,65 m, nacida del cruce de una alpaca hembra con una *llama* macho o de una alpaca macho con una *llama* hembra y tiene características fenotípicas tanto de la alpaca como de la *llama*. Se la trasquila cada tres o más años y produce poca lana, generalmente de color indefinido y que mide alrededor de 15 cm de largo. Vive en el rebaño de las alpacas hembras o machos. Se la denomina así por su parecido con la *vicuña*. **II.** adj. 2 Ref. a la alpaca: con poca lana. [Var: **waritu**].

b) Samit samitjama ‘Nombre por el color’

Las alpacas, en su mayoría, tienen color definido, aunque algunas presentan una combinación de colores. El pastor las nombra de acuerdo al color que más las distingue unas de otras. La clasificación por el color de las alpacas *suri*, *t’amphu*, *wakaya* y *warisu* es la siguiente.

Allqa I. s. ‘*bicolor*’ 1 Alpaca de dos colores, generalmente, desde la mitad de la espalda a la cola es de un color diferente al de la parte delantera. Su lana, por la mezcla de colores, no es muy apreciada en la comercialización ni en el uso doméstico, pero es útil, si se la separa por color. **II.** adj. 2 Ref. a una alpaca: de dos colores. [Var: **alqa**].

Chatri s. Alpaca que tiene el cuerpo de color negro o marrón oscuro, excepto la cara, la parte delantera del cuello y las cuatro patas que son de color blanco.

Chuchi I. s. 1 Alpaca de color marrón oscuro poco común. Su lana es ordinaria y se utiliza en la elaboración de cuerdas como —> **maniya** y —> **chaku**, tiras trenzadas como —> **q’urawa**, —> **wiska**, y el hilado de —> **qipa**. **II.** adj. 2 Ref. a la alpaca que tiene su lana de color entre negro y café. 3 Ref. a la lana de alpaca de color entre negro y café. Color no muy apreciado para la comercialización, por tanto se lo usa para la elaboración de prendas de vestir para los pastores de alpaca. * ~ **uranku** loc. nom. Alpaca de color marrón oscuro en el cuerpo y claro en las patas. Su lana es poco apreciada y se la utiliza

en la elaboración de cuerdas como —> **maniya** y —> **chaku**, tiras trenzadas como —> **q'urawa**, —> **wiska** e hilo —> **qipa**.

Ch'iyara I s. 1 'negro' Alpaca de color negro. Su lana se usa para la elaboración de prendas de vestir, de color entero o combinado, como —> **chumpá** o —> **manta**, guantes y otras prendas. [Var.: **ch'ära**]. **II.** adj. 'negro' **2** Ref. a una alpaca de color negro. [Var.: **ch'ära**]. || **3** Ref. a la lana de alpaca de color negro. [Var.: **ch'ära**]. * ~ **illa I.** loc. nom. 'negro' **a** Alpaca de color negro intenso. Su lana se utiliza para la elaboración de prendas de vestir como —> **chumpas**, guantes, etc., especialmente para quienes están de duelo. En la medicina tradicional, se usa para curar afecciones y el dolor de oído, introduciendo un pedazo de esta lana en el canal auditivo. [Var.: **ch'ära illa**]. **II.** loc. adj. **b**) Ref. al color de la lana de alpaca negro intenso. [Sin: **ch'iyar k'aña**].

Iliphi I. s. 1 Alpaca que tiene el cuerpo de color castaño claro y las patas blancas. Su lana se utiliza para combinar los colores de las prendas de vestir. **II.** adj. **2** Ref. a la alpaca o su lana de color castaño claro.

Qhiqhara s. Alpaca que tiene todo el cuerpo de color oscuro y la cara blanca.

Tunqu * **nasa** ~ loc. nom. Alpaca que tiene manchas blancas o negras en la nariz, de un color diferente al del cuerpo. Esta característica, generalmente, se presenta en la alpaca —> **wakaya**.

c) **Yaqha sutin allpachunaka** '*Nombre por otras características*'

Existen también otras características especiales que permiten nombrar a las alpacas y que no corresponden a ninguna de las clasificaciones anteriores.

Antiw juni (De cast. antejojo y del aym. -ni con) s. '*alpaca con antejojo*' Alpaca que tiene alrededor de los ojos un color de lana diferente al del resto del cuerpo.

Ch'alla s. '*alpaca arena*' Alpaca que tiene el cuerpo cubierto por lana de diferentes colores. Su lana es poco apreciada y se usa para la elaboración de prendas de vestir para la familia, para el trenzado de —> **q'urawa**, —> **wiska**, la elaboración de cuerdas como, —> **maniya** y —> **chaku**, para el hilado —> **qipa**.

Ch'utu s. Alpaca perezosa, solitaria y mañosa, puede ser presa fácil para los depredadores porque pasa todo el día en un solo sitio, casi sin moverse. Esta característica le da el nombre.

K'itha I. s. '*fugitivo*' **1** Alpaca que camina sola, con otro rumbo, siempre lejos del rebaño. **II.** adj. **2** Ref. a una alpaca fugitiva.

Puñtawiri (De cast. delantero) s. '*delantero*' Grupo de alpacas, generalmente jóvenes y vigorosas que, en el rebaño, siempre va adelante.

Tarma I. s. '*lento*' **1** Alpaca que camina lentamente y forma parte del grupo de las que siempre van detrás del rebaño. **II.** adj. **2** Ref. a una alpaca de caminar lento.

2. **Awatxa** '*Sobre el pastoreo*'

Una de las actividades más importante de los alpaqueros aymaras es el pastoreo que, como asevera una informante, también incluye el cuidado de los animales, que no pueden permanecer a la intemperie. A partir del pastoreo se realizan otras actividades como la

alimentación, el conocimiento de pastizales y brotes de agua, etc.

a) Awatiña ‘Pastorear’

Achusiña intr. *‘morderse’* Mordisquearse entre sí las alpacas jóvenes, de uno a dos años lo hacen en las orejas y las patas mientras juegan; generalmente lo hacen en tiempo de lluvia, de enero a abril.

Aqña prnl. Durante el pastoreo en la pradera, las alpacas se dispersan hacia distintas direcciones, especialmente a las montañas a donde no pueden subir por su poco hábito. Por las múltiples ocupaciones del pastor, algunas veces las alpacas están en libertad de ir en cualquier dirección. [Sin.: **qhasaña**].

Awatiña tr. *‘pastorear’* Llevar las alpacas al campo a pacer y cuidarlas mientras se alimentan. Esta acción se realiza durante todo el día especialmente en tiempo de lluvia que es la época de crianza. El pastoreo implica muchas acciones como arrear el ganado hacia dentro o fuera del corral, llevarlo de un lugar a otro, evitar que algunos animales caminen sin rumbo y se extravíen, cuidarlos de sus depredadores naturales como el zorro, el *puma*, el águila y el *cóndor*, especialmente a las crías y a los animales débiles impidiendo que se alejen del grupo y caigan en ríos, cenagales, barrancos o —> **sunt’iña**.

Awatiri s. *‘pastor’* **1** Persona que cuida el ganado, sea de alpacas, *llamas*, ovejas o vacas. Su función no sólo es el pastoreo sino el cuidado integral de los animales porque los considera parte de su familia y difícilmente los deja al cuidado de otra persona. “*Uywa wawajax kamachaspachasa*” ‘qué estarán haciendo mis hijos’ es una frase expresada por una de las pastoras del altiplano. Además de cuidar al ganado, durante el día el pastor se dedica al hilado, al tejido y al manejo del riego. || **2** En términos rituales, el —> **titi** o gato montés cumple el rol de pastor de los animales. Disecado nunca falta en casa de un pastor de camélidos, especialmente el día de festejo a las alpacas, se lo guarda, generalmente, en un —> **titi q’ipi**.

Awíña intr. *‘levantarse’* Ganado que va por sí solo hacia el pastizal o en cualquier dirección en busca de comida y agua. Las alpacas, machos y hembras, especialmente cuando pernoctan fuera del corral, a la salida del sol van en busca de pasto sin la guía ni el cuidado del pastor. Normalmente, en tiempo seco, el rebaño de alpacas macho que permanece en las montañas no tiene corral y no es necesario pastearlos, pero en tiempo de lluvia, es necesario vigilarlos porque por la abundancia de alimentos son muy vigorosos y tienen una fuerte actividad sexual. [Var.: **awtaña**, **aywtaña**]. **Awí-tata-ña** intr. *‘esparcirse’* Ganado que, durante el pastoreo, va sin dirección alguna, es decir, todas toman un rumbo diferente de la otra, de este modo el ganado se encuentra en diferentes lugares.

Jark’aña tr. *‘detener’* **1** Evitar que el ganado salga de algún lugar, generalmente de un corral, especialmente cuando hay una actividad como curar la sarna de la alpaca o trasquilar, los animales suelen estar nerviosos y desesperados por salir. || **2** Impedir que el ganado ingrese a lugares de reserva de pastizal. || **3** Impedir que el ganado traspase el límite entre estancias vecinas.

Jikhaña tr. *‘llevar’* Arrear a una alpaca en cualquier dirección. **J jik-su-ña** tr. *‘sacar un*

animal' Sacar un animal fuera de algún lugar cercado o de una hondonada. **ʃ jikha-nta-ña** tr. '*meter un animal*' **ʃ jikha-kipa-ña** tr. Arrear a una alpaca de algún lugar bordeando el cerro o el corral. **ʃ jikh-xata-ña** tr. Arrear a una alpaca hacia el rebaño de alpacas con la finalidad de unirlo a él. **ʃ jikha-qa-ña** tr. **1** Arrear a una alpaca de algún lugar alto. **|| 2** Arrear a una alpaca del rebaño con la finalidad de unirlo a otro rebaño. **ʃ jikh-ta-ni-ña** tr. Arrear a una alpaca de algún lugar con dirección hacia uno. **ʃ jikha-wa-ña** tr. Arrear de paso a un solo animal a algún lugar.

Jiskhaña tr. **1** Llevar a una alpaca atada por el cuello con una —> **wiska** de un lugar a otro, generalmente porque pertenece a otro rebaño de camélidos o porque, al haberse extraviado, se unió a otra —> **tama**. **|| 2** Llevar a una alpaca, separada del rebaño, atada por el cuello con una —> **wiska** hasta el matadero para faenarla.

Khathallaña tr. Atar con una cuerda una pata trasera y otra delantera, izquierdas o derechas, de una alpaca para que reduzca la velocidad de su paso y evitar que huya o se aleje del rebaño. Esta acción se realiza durante el destete, en la separación de los machos del rebaño de hembras o en la compra y venta de los camélidos [Var.: **khathallaña**].

K'ichiña prnl. '*pastar*' Durante el día, alimentarse el ganado en los campos, prados, montes y dehesas. [Sin.: **manq'aña** <2>].

T'ataña intr. Durante el pastoreo, dispersarse las alpacas hacia diferentes lugares. El pastor trata de mantenerlas agrupadas para evitar que se extravíen o sean atacadas por sus depredadores naturales.

T'inqhuña tr. Saltar con fuerza una alpaca contra otra, generalmente los machos, cuando juegan, chocan pecho contra pecho.

Uywa wawa s. Conjunto de animales domésticos. Para los pastores los animales forman parte de su familia y son considerados como sus hijos, por tanto, los cuidados que reciben son los mismos que se da a una persona.

3. Alpach llawiña '*Trasquila*'

La esquila de la lana de las alpacas es otra de las actividades relevantes para la familia alpaquera porque es fuente de ingresos económicos. Por años, muchas familias campesinas han basado su economía en la trasquila, la venta y el intercambio de lana de alpaca por otros productos. La lana de alpaca, de esta manera, se ha convertido en su principal fuente de ingresos.

Ch'uqaña I. s. 1 —> **chaku. II. tr. 2** Atar las cuatro patas juntas de un camélido con una cuerda anudada para inmovilizarla y así, poder trasquilarla o carnearla, esta actividad se realiza en un corral destinado para este efecto y pocas veces, en el lugar de pastoreo.

Jayriwi s. '*novilunio, luna nueva*' Noche sin luna. Cuando el Sol y la Luna están del mismo lado de la Tierra y en el mismo meridiano, por lo cual, como la cara iluminada de la Luna es la opuesta a la Tierra, no se ve desde esta. Durante este tiempo de conjunción la Luna no aparece durante toda la noche, el pastor no suele trasquilar porque teme que la lana cambie de color, que los colores puros se vuelvan canosos o adquieran una coloración

no muy apreciada para el comercio. Esa noche puede llover mucho. [Sin.: **q'araphaxsi**].

Llawiña tr. '*trasquilar o esquilar*' Cortar la lana de la alpaca. La alpaca se trasquila en abril o agosto, con —> **kuchillu** o —> **tijira**. Esta actividad se realiza cada dos años aunque, en algunos casos, puede ser una vez al año. La cantidad de lana producida por animal es variable; de algunos se puede obtener hasta quince libras, con un promedio de cinco libras por animal. [Var: **yawiña**]. † **llawi-ra-ña** tr. '*trasquilar*' Cortar la lana de las alpacas en cantidad. * ~ **lata** loc. nom. Instrumento cortante hecho artesanalmente de la tapa de un envase de sardina en conserva, doblada en dos con filo en un lado. Se utiliza para cortar la lana de los cueros, es necesario afilar el instrumento constantemente con una piedra áspera.

Llawiri s. '*trasquilador*' Persona encargada de esquilar la lana de la alpaca, puede ser el dueño o un —> **piwuna** contratado.

Mulaña tr. Afilar un instrumento cortante con —> **ismirila**. * ~ **qala** loc. verb. '*piedra para afilar*' Piedra áspera de tamaño mediano de color amarillento que se utiliza para afilar —> **kuchillus**, —> **tijiras** y la —> **lata llawiña** cuando se trasquila o faena.

Q'ara phaxsi s. Noche sin luna. Momento en que el Sol y la Luna están del mismo lado de la Tierra y en el mismo meridiano, por lo cual, como la cara iluminada de la Luna es la opuesta a la Tierra, no se ve desde ésta. Durante este tiempo de conjunción cuando la Luna no aparece durante toda la noche, el pastor no suele trasquilar porque teme que la lana cambie de color, que los colores puros se vuelvan canosos o adquieran una coloración no muy apreciada para el comercio. Según las costumbres, esa noche puede llover mucho. [Sin.: **jayriwi**].

Sikhaña tr. **1** Dividir la lana de alpaca en pedazos para intercambiar en las ferias con los agricultores o para hilar. Del total de lana se entrega un pedazo a cambio de recibir otro producto que tenga el mismo valor. El color preferido por los agricultores es el negro, porque con esta lana elaboran la —> **k'anatullma**. ‖ **2** Separar la lana de alpaca por colores. Cuando la lana de alpaca es de dos o más colores es conveniente seleccionar para obtener colores puros, ya sea para el consumo interno o para su comercialización.

Tijira (del cast. *tijeras*) s. Instrumento cortante formado por una pieza de acero que tiene filo y punta en los dos extremos, doblada en dos y por el centro forma un ojo el cual permiten articular las puntas entre sí. Hay de dos tamaños, las pequeñas de 20 cm y las grandes de 30 cm. Se usa exclusivamente para la trasquila de la fibra de alpaca, llama o vicuña.

T'arwa s. '*lana*' Lana de camélido ya sea de alpaca, llama, vicuña o guanaco. La lana de la alpaca es elástica, fuerte, recta, uniforme, grasa y sedosa. Su calidad es variada; hay lanas: extrafinas de 19 micrones de diámetro, finas de 22, semigruesas de 25, gruesas de 32 y las cerdas de 35 micrones de diámetro. Esta lana es fuerte, no se rompe fácilmente, no se deshilacha, no se mancha, no crea estática y es fácil de lavar. Se cuentan entre 16 o 22 colores diferentes, que va del blanco al negro, presentando tonalidades naturales de marrón, gris y beige. Además, es fácil de teñir a cualquier color manteniendo su lustre natural. Se usa para la venta, el intercambio o para la elaboración de prendas de vestir de acuerdo a su finura y calidad. Es decir, cada tipo de lana se emplea para elaborar diferentes

productos como —> **chumpas**, —> **mantas**, —> **mantilla**, chalinas, frazadas, alfombras y cuerdas; estas prendas pueden ser para uso personal de los pastores, para la venta o para el intercambio. También se pueden mezclar con otras lanas, generalmente naturales. [Var.: **t'awra**]. **ʃ t'arwani** adj. '*lanoso*' Ref. a un animal: que tiene lana. [Var.: **t'awrani**]. **ʃ t'arwarara** adj. '*lanudo*' Ref. a un animal: que tiene mucha lana. [Var.: **t'awrara**]. * **iki** ~ loc. nom. Lana tupida. * **iki t'arwani I.** loc. nom. **a)** Alpaca que tiene abundante lana. Puede producir diez o más libras de lana que contiene abundante grasa. **II.** loc. adj. '*lanudo*' **b)** Ref. a una alpaca: que tiene abundante lana.

4. **K'illphaña: 'Marcar, recontar, abundancia, asignación'**

Los pastores de camélidos festejan a su rebaño de alpacas de diferentes formas. Una de las más importantes es la '*k'illphaña*'. A través del marcado se hace un recuento de los animales, se lleva un control del crecimiento del rebaño y se realiza la asignación de alpacas a los hijos

K'illpha s. Señal que tienen las alpacas en una de sus orejas o en ambas. Esta señal se realiza cortando un pedazo pequeño y de forma específica del pabellón de las orejas. Según la forma y el tamaño, las marcas tienen diferentes nombres y designan al propietario: —> **palta**, —> **p'isaqa**, —> **phuju**, etc. [Sin: **markha**].

Illa s. Según la mitología aymara, el espíritu del animal y del humano. Está normalmente en lo alto de una colina o de una montaña. Es el símbolo de la procreación y a ella se le pide por la abundancia en la reproducción del ser al que representa. Como agradecimiento por su protección y ayuda, al igual que a la *pachamama*, se le hace ofrendas, generalmente durante la mañana. La ofrenda es el símbolo de la reciprocidad entre los aymaras y estas deidades que proveen agua, aire, frutos, etc. para el bienestar del pueblo.

K'illphaña tr. Cortar, perforar o hacer una incisión pequeña en el pabellón de una oreja de un camélido que tienen de 4 a 15 meses de edad. Esta actividad se realiza con diferentes finalidades, por ejemplo llevar un registro exacto de la cantidad de alpacas que se posee, identificar los animales de acuerdo a sus características particulares, asignar roles que desempeñarán en el futuro o favorecer la abundancia en la reproducción de la especie. Esta última actividad, la multiplicación de los camélidos, es una de las más importantes para el pastor de alpacas. De acuerdo a costumbres ancestrales, la ceremonia consiste primero, en atar una pareja de alpacas, hembra y macho. Estos dos animales representan la dualidad masculina-femenina del rebaño y son el símbolo de los futuros reproductores. Después, a estos animales se los adorna poniéndoles en las orejas pendientes de lana de uno o de varios colores. Dependiendo si es hembra o macho, mientras se los está adornando, las personas presentes les cantan una canción específica. Una vez terminado este ritual, se recuentan los pedazos de las orejas y, mezclándolos con la taquia de la alpaca, se los entierran. Luego, se canta y baila, cargados de un —> **titi**, gato montés, disecado. Esto significa que, a través del canto y del baile, al gato montés se le asigna el rol de ser intermediario entre los humanos y el mundo espiritual, es decir, el —> **titi** debe pedir a la *pachamama* y a los ancestros abundancia de crías. Esta ceremonia se realiza entre los

meses de mayo y junio, en la fiesta de Espíritu, dependiendo de las familias y las regiones. Para los alpaqueros, toda ceremonia se acompaña de comida, para la fiesta del marcado es tradicional servirse el —> **kankachu**. [Sin: **ilaña, markhaña, willk'ña**].

PAQUCHI

Paquchi wawasti yanana yanani
p'iqi t'awramasti sulis perwanu,
chhuchhulli t'arwamas solis perwanu.

Por: Asunta Maldonado de Aduviri, 2008

K'illphawi s. Corral, generalmente pequeño, de muros de piedra, de 1 a 2 metros de altura, se usa para realizar la —> **markhaña**.

Markhaña tr. 'marcar' Cortar, perforar o hacer una incisión pequeña en el pabellón de una oreja de un camélido que tienen de 4 a 15 meses de edad. Esta actividad se realiza con diferentes finalidades como llevar un registro exacto de la cantidad de ganado que se posee, identificar los animales de acuerdo a sus características particulares, asignar roles que desempeñarán en el futuro o favorecer la abundancia en la reproducción de la especie. Esta última actividad, la multiplicación de los camélidos, es una de las más importantes para el pastor. En esta actividad, a diferencia de —> **k'illphaña**, se elimina la tradición de canto a las alpacas y la celebración que se realizaba antiguamente. Ahora para empezar a marcar simplemente realizan una oración por la introducción del protestantismo [Sin: **ilaña, k'illphaña, willk'ña**].

Nawaja (del cast. navaja) s. 'Navaja' Utensilio pequeño cortante, semejante a un —> **kuchillu**, con la hoja móvil, de modo que se puede doblar sobre el mango y quedar con el filo escondido en una ranura de éste o entre las dos piezas o chocas que lo forman. Se usa para marcar las orejas de las crías de alpacas, realizando un corte en forma de medio círculo.

Titi s. 'gato montés' **1** Gato salvaje, más grande que el doméstico. —> **2** Gato montés disecado que tiene el rol de llamar a la abundancia. * ~ **q'ipi** loc. nom. 'bulto' —> **tari** tejido de lana de alpaca que contiene los distintos elementos que se utilizan en rituales, como un —> **titi** disecado, —> **illa**, incienso, romero, *copala*.

a) **Kasta kast k'illpha** 'Nombre de los tipos de señal'

El corte de las orejas en las alpacas que se realiza para señalar o indicar la pertenencia, cada uno tiene un nombre específico:

Chillqakipa s. Corte en ambas orejas de una alpaca, uno en el borde de adelante de la oreja y el otro en la parte de atrás, se usa como señal para asignarla a uno de los miembros de la familia.

Palta s. Corte doble realizado en la parte de adelante o de atrás de una o de ambas orejas de una alpaca, se usa como señal para asignar la alpaca a uno de los miembros de la familia. Recibe este nombre por el parecido al bulto extra que llevan los *alpaqueros* encima

de la carga normal cuando quieren transportar sus cosas de la feria a sus casas. * **kupi** ~ loc. nom. Corte doble realizado en la parte de adelante o de atrás de la oreja izquierda de una alpaca. * **ch'iqa** ~ loc. nom. Corte doble realizado en la parte de adelante o de atrás de la oreja derecha de una alpaca.

Purapjikhani s. Corte realizado en la parte posterior de ambas orejas de un camélido. Se usa como señal para asignar la alpaca a uno de los miembros de la familia

Purapnirxa s. Corte realizado en la parte delantera de ambas orejas de un camélido. Se usa como señal para asignar la alpaca a uno de los miembros de la familia.

Phuju s. *'pozo'* Perforación que se hace en el centro de una o de ambas orejas de una alpaca; se usa como señal para asignarla a uno de los miembros de la familia.

P'isaqa s. *'perdiz'* Corte en forma de U que se hace en la punta de una o de ambas orejas de una alpaca, se usa como señal para asignarla a uno de los miembros de la familia.

b) T'ikhaña *'adornar'*

Este ritual que se realiza en época de lluvias, se celebra el matrimonio de los camélidos. Concluida la ofrenda a los espíritus tutelares, se hace la siguiente recomendación al ganado. "Ahora ustedes son los que van a procrear, por ustedes nosotros vivimos, nunca nos van a olvidar. Ahora coman y beban porque éste es su día" (Poma A. M., 2004). Una vez hecha la recomendación, se les echa mixtura y se les *ch'alla* con vino. Después, se adorna al ganado con flores de lana, —> **ariti** o —> **t'ikacha**, y serpentina simbolizando su unión. Más tarde, se les tiñe la cabeza y el pecho de rojo para señalar a las alpacas, en algunos lugares usan las flores de cardenal, y se les cuelga una campanilla en el cuello.

Ariti s. *'arete'* Adorno hecho de lana sintética de diferentes colores que se usa para adornar las orejas de alpacas, ovejas y vacas. Se usa para diferenciar el hato de ganado de una familia a otra, porque corresponde un color a cada familia. Este ritual se realiza en época de carnaval. [Sin.: **sarsillu**, **t'ikha**].

Insinsu s Gomorresina en forma de lágrimas, de color amarillo blanquecino o rojizo, fractura lustrosa, sabor acre y olor aromático al arder. Proviene de árboles de la familia de las Burseráceas, originarios de Arabia de la India y de África, y se quema en las ceremonias religiosas.

T'ikha s. Adorno hecho de lana sintética de diferentes colores que se usa para adornar las orejas de alpacas, ovejas y vacas. Se usa para diferenciar el hato de ganado de una familia a otra, porque corresponde un color a cada familia. Este ritual se realiza en época de carnaval. [Sin.: **ariti**, **sarsillu**].

T'ikhaña tr. *'adornar'* Adornar o señalar las orejas de las alpacas, machos y hembras, con un —> **ariti** de lana de un color específico por familia. En una aguja grande de metal se inserta el sobrante de lana del —> **ariti** y luego se atraviesa el pabellón de la oreja del camélido. Es una forma de festejar a las alpacas y *llamas* durante la fiesta de carnaval. Otra forma de adornar a los animales es envolver su cuello con serpentinas y globos, también se usa como medio de diferenciación e identificación en la familia o en la comunidad, preferentemente en el mes de junio, fiesta de Espíritu, y en diciembre, fiesta de Navidad.

[Sin.: **sarsilluyaña**].

c) Puylluña ‘Marca distintiva’

Este tipo de marcado consiste en poner una señal en el cuerpo, ya sea en el cuello, espalda o en las ancas.

Chimpu s. ‘señal’ Marca elaborada con la mezcla de un puñado de lana de alpaca y lana sintética que se amarra en los mechones de pelo de la espalda, el cuello o la rabadilla de los camélidos. La lana de alpaca, de un solo color, identifica a una familia y la lana sintética diferencia la propiedad dentro de la familia. [Sin: **puyllu**].

Chimpuña tr. ‘señalizar’ Marcar las alpacas con un —> **chimpu**. Esta actividad se realiza cualquier mes del año, cuando se trasquila o cuando se realiza la —> **k’illphaña** [Sin.: **puylluña**].

Chimputa adj. ‘señalizado’ Ref. a la alpaca que tiene —> **chimpu**.

Puyllu s. Marca elaborada con la mezcla de un puñado de lana de alpaca y lana sintética que se amarra en los mechones de pelo de la espalda, el cuello o la rabadilla de los camélidos. La lana de alpaca, de un solo color, identifica a una familia y la lana sintética diferencia la propiedad dentro de la familia. [Sin: **chimpu**].

Puylluña tr. Marcar los camélidos con un —> **chimpu**. Esta actividad se realiza cualquier mes del año, cuando se trasquila o cuando se realiza la —> **k’illphaña** [Sin.: **chimpuña**].

d) T’isnuña ‘Señalizar’

Además de las señalizaciones mencionadas anteriormente, existe otro tipo marcado como es el insertado de la lana en las orejas de las alpacas, en forma de adorno y/o distinción.

T’isnuña tr. ‘señalizar’ Adornar o señalar las orejas de las crías recién nacidas de alpacas o *llamas* con una o dos hebras de lana sintética de color. Algunas familias adornan a sus animales en la fiesta de carnaval, pero otras lo hacen para diferenciar sus animales dentro la familia o de la comunidad.

T’isnuta adj. ‘señalizado’ Ref. a una alpaca que lleva en las orejas un pedazo de lana de color como marca.

e) Añunkuña ‘Señalizar’

También existe otro tipo de señalización a las alpacas como es el de adornar con un tipo de collar de lana de alpaca y sintética.

Añunku s. ‘collar’ Especie de collar de 50 cm aproximadamente, que lleva una borla en la parte central, elaborado sólo de lana de alpaca o matizada con lanas sintéticas de color que se pone alrededor del cuello de las crías de alpaca recién nacidas.

Añunkuña tr. Poner el —> **añunku** en el cuello de las alpacas recién nacidas. Se lo hace

con la finalidad de diferenciar las crías que pertenecen a los diferentes hatos de ganado y también para señalar la pertenencia dentro de la familia. [Sin.: **añuyaña**]

Añuyaña tr. Poner el —> **añunku** en el cuello de las alpacas recién nacidas. Se lo hace con la finalidad de diferenciar las crías que pertenecen a los diferentes hatos de ganado y también para señalar la pertenencia dentro de la familia. [Var.: **añüña**] [Sin.: **añunkuña**].

5. **K'umar allpach jakasiñxata 'Prevención y cura de las enfermedades'**

En el último tiempo, los pastores aymaras se enfrentan a muchas dificultades porque en áreas tradicionales de crianza de camélidos, han surgido nuevas enfermedades que atacan a alpacas y *llamas* y que son difíciles de curar por sus causas desconocidas. Aunque la sabiduría médica ancestral legó conocimientos y formas de tratar distintas enfermedades que atacan a los camélidos, hoy en día, esa fuente de conocimientos es insuficiente para tratar problemas como la fiebre alta en el área estomacal o las deformaciones físicas en orejas, nariz, hocico o patas, principalmente, de *llamas* y alpacas.

a) **Nayra qullanaka 'medicamentos ancestrales'**

Antiguamente, los alpaqueros desarrollaron conocimiento sobre cómo tratar las diferentes enfermedades de sus animales. En consecuencia, preparaban medicamentos con elementos que se encontraba a su alcance, a continuación se detalla algunas de ellas usados en la región de estudio.

Asiti * ch'är ~ (del castellano *aceite*) loc. nom. '*aceite negro*' Lubricante usado de los vehículos que se usa como medicamento para curar la sarna aplicándolo en los lugares infectados.

Ch'aqata s. Medicamento casero preparado con el tuétano de los huesos de los camélidos mezclado con azufre. El tuétano se puede obtener haciendo cocer el hueso hasta que se seque completamente y sólo quede la grasa del tuétano o poniendo el hueso en una olla de barro que luego se entierra en medio de brasa de modo que la boca de la olla quede hacia abajo y permita chorrear la grasa del tuétano en otro recipiente. Se usa para curar la sarna o —> **q'asari**. [Sin.: **ch'akha ch'aqata**].

Chukapaka s. bot. Planta medicinal de aproximadamente 5 cm de alto, tiene hojas extendidas de color verde y crece adherida al suelo por medio de su raíz en lugares inhóspitos y de mucha altitud. Esta planta, por sus cualidades medicinales, se usa para intercambiar con otros productos en las ferias anuales, y hervida en agua, para curar enfermedades broncopulmonares y diarreicas, haciendo que los camélidos la beban.

Lik'i * chär ~ loc. nom. Sebo obtenido de la grasa requemada de los camélidos. Mezclado con azufre, se usa como medicamento para curar la sarna untándolo en la región infectada varias veces hasta que sane. Por el uso frecuente suele tener un color negro amarillento.

6. **Jaqir yanapt'iripa 'Medios de Utilidad'**

En este apartado se describe sobre la carne y otros alimentos de nutrición de los alpaqueros. Asimismo, se habla sobre las heces como medio energético y abono. Por último, se describe sobre el aprovisionamiento de los alimentos de los pastores a través del trueque.

a) **Allpach aychax suma manq'awa 'Nutrición'**

La carne como medio de nutrición es muy importante para los pastores de alpaca, pero también se considera otros alimentos que usan los alpaqueros obtenidos de otras regiones.

Chicharuna (Del cast. *chicharrón*) s. '*chicharrón*' Pedazos de carne de alpaca, con grasa, picada, aderezada con sal y cocida al vapor o a fogón. Se consume, generalmente a medio día, acompañado de guarnición seca, como el → **jamp'i**. [Var.: **chacharuna**].

Kanka s. '*asado*' → **ch'arkhi**, cocido a la brasa. Se tuesta ambos lados de la carne seca por un minuto. Se consume, generalmente a medio día, acompañado de guarnición seca, como el → **jamp'i**. Antiguamente, los viajeros que iban a vender o a intercambiar sus productos por otros, lo llevaban como merienda, junto con → **pitu** y → **jamp'i**. [Var.: **kankachu**].

Kankachu s. 1 s. → **kanka**. || 2 Comida preparada con carne fresca, *papa, oca y plátano de freír*, que cuece enterrada en un horno hecho de piedras candentes. En este conjunto de alimentos, no pueden faltar las costillas asadas, porque cuando se empieza a comer, los → **piwuna** desean a los pastores de alpaca la multiplicación de sus animales en la misma proporción de las costillas, repitiendo la palabra "mira". Se sirve en reuniones familiares importantes o cuando se realizan las principales actividades de la crianza de alpacas como el → **jikxatawi**, → **q'illphawi**, → **t'iqhanchawi** o el → **llawiwi**. [Sin.: **wathiya**]

b) **Phayañataki 'Combustible'**

Para los pastores aymaras nada se debe echar a perder, por tanto el excremento de los animales es muy útil como fertilizante natural y como combustible para cocinar y calentar el ambiente en época fría. A continuación se describe los diferentes nombres con que se designa al excremento porque cada uno tiene diferentes usos.

Phuru s. '*heces*' Excremento que el animal expele por el ano después de hecha la digestión, mide aproximadamente 7 cm de diámetro, es aplanada, grande y negruzca debida a que las alpacas comen hierba fresca. Se usa como combustible.

Thaxa s. '*estiércol*' Excremento que expele la alpaca, la *llama* y la *oveja*, por el ano después de hecha la digestión. Tiene forma ovoidea y negruzca debido a que la alpaca ingiere pasto seco y poca agua. Se usa como combustible y fertilizante natural en la siembra de diferentes productos alimenticios y el pasto.

Wanu s. '*excremento*' Restos de estiércol que queda en el corral después de hecha la selección de los → **phurus** y las → **thaxas**. Se usa como fertilizante natural en la siembra de los diferentes productos alimenticios y el forraje y, también, para calentar a

los animales en época de helada.

c) **Chhalanakana** ‘*Trueque*’

El trueque de productos es una actividad todavía frecuente entre los pobladores del altiplano, pero va perdiendo vigencia en algunas regiones debido a la globalización. Ahora, en vez del intercambio, con frecuencia suelen vender la fibra y la carne para después, adquirir alimentos procesados como fideo, productos envasados, refrescos y otros, en lugar de los alimentos tradicionales.

Chhalaña tr. ‘*intercambiar*’ Dar una cosa y recibir otra por ella. Se intercambia feto —> **sullu**, grasa —> **untu**, —> **lik’i**; lana —> **t’arwa**, y hierbas por diferentes productos agrícolas, en pequeñas cantidades como —> **phuxtu**, —> **jich’i**, —> **jarphi** o montón. Esta práctica se realiza en las ferias anuales que se llevan a cabo en las diferentes provincias del departamento de La Paz y en las casas de los agricultores. Los productos a intercambiar dependen de las zonas productoras, pero normalmente los ganaderos cambian productos que obtienen de sus animales y otros, como hierbas, que se producen en la región por maíz, haba, *arveja*, trigo, *chuño*, *oca seca*, *oca* y otros. El trueque se realiza en la temporada de cosecha en los meses de marzo, abril, mayo, septiembre y octubre.

Turkaña s. ‘*intercambiar*’ Dar una cosa y recibir otra por ella. Se intercambia lana —> **t’arwa**, costal —> **kustala**, —> **lip’ichi**, —> **manta**, —> **mantilla**, —> **phullu**, —> **mantiyu** o frazada por diferentes productos agrícolas. Este intercambio se realiza en medidas grandes, propias de la cultura aymara, como ser la —> **chikt’a**. Esta práctica se realiza en las ferias anuales que se llevan a cabo en las diferentes provincias del departamento de La Paz. Los productos a cambiar dependen de las zonas productoras.

Conclusiones

Los pastores tienden a conceder menos importancia a los bienes materiales que las sociedades sedentarias, y en consecuencia, su tecnología a menudo es más limitada, aunque su cultura tiene con frecuencia una notable riqueza de costumbre, mitos, rituales sobre todo un conocimiento sistemático. Conceden una gran importancia espiritual a los animales que proporcionan riqueza y nivel social.

Bibliografía

- ABAD NEBOT, Francisco. (2001). Cuestiones de lexicología y lexicografía. Ed.: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid-España.
- AHUMADA LARA, Ignacio. (1989). Aspectos de lexicografía teórica. Ed. Universidad de Granada. España.
- ALAVI MAMANI, Zacarias. (2011). La estandarización y la normalización de las lenguas originarias: la lengua aymara. XXIV Reunión Anual de Etnografía-RAE.
- ALBERTI, Xabier; García, Julio; Ugartiburu, Iñaki. (2008). La definición: del paradigma de la tradición lexicográfica (y terminográfica) al discurso expositivo en textos técnicos; estrategias discursivas. En Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL), Departamento de Lingüística hispánica y Lenguas modernas. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- ALBO, Xavier. (1988). Raíces de América: El mundo Aymara. Madrid: Alianza Editores.
- ALCINA, Amparo; Valero Doménech, Esperanza. (2009). Análisis de las definiciones del diccionario cerámico científico práctico. Sugerencias para la elaboración de patrones de definición. En línea: www.ritem.net/revista/n_4/alcina-valero.pdf <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/22462/31309.pdf?sequence=1>. [Consultado junio 2010].
- ALMEIDA, M y DORTA, J. (1997). Contribuciones al estudio de la lingüística. Montecinos Tenerife.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel. (1993). Lexicografía descriptiva. Universidad de Murcia. España.
- ARNOLD Y., Denise y Yapita, Juan de Dios. (1998). Río de vellón, río de canto. Ed. ILCA/Hisbol.
- ARNOLD Y., Denise y Yapita, Juan de Dios. (2007). En línea: www.ilcanet/ciberaymara.org. [Consultado enero 2011].
- BADILLA CAVARÍA, Leda. (2006). Posgrado en Administración Educativa Universidad de Costa Rica. Revista de Ciencias del Ejercicio y la Salud Vol. 4, N°1. Versión PDF
- BAJO, Elena. (2000). Los Diccionario: Introducción a la lexicografía del español. Ed.: TREA, S.L. España
- BERTONIO, Ludovico. (1612). Vocabulario de la lengua aymara. UMSA. La Paz-Bolivia: http://www.lenguandina.org/index_aymara.php
- CALLISAYA A., Gregorio (1997). Propuesta metodológica para la elaboración de los diccionarios bilingües aymaras. Tesis de grado UMSA.
- CATACORA, José. (2006). Contexto y análisis organológico del instrumento musical Lawa K'umu, De La zona lacustre del altiplano en Puno. Universidad Nacional del Altiplano. Puno- Perú. URL: <http://www.germinaciones.org/PDF/catacora.pdf>. [Consultado diciembre, 2011]
- CIBERAYMARA (2007). En línea: <http://www.ilcanet.org/ciberaymara/>. [Consultado diciembre, 2011].
- COSERIU, Eugenio. (1978) Teoría del lenguaje y lingüística general. Ed. Gredos. Madrid.
- DUBOIS, Jean y otros. (1998). Diccionario de lingüística. Ed. Alianza Editorial. Madrid-España.
- DURANTI, Alessandro. (2000). Antropología lingüística. Ed. Cambridge University Press, Madrid.

- FERNÁNDEZ, Lucio. (2010). Léxico semántico de los camélidos en Uqhururu. Tesis de grado, UMSA, La Paz, Bolivia.
- FLORES OCHOA, Jorge. (1968). Pastores de paratía. Una introducción a su estudio. Ed. Instituto Indigenista Iberoamericano. México.
- FONTANILLO Merino, Enrique (1986) Diccionario de lingüística. Ed. Anaya, Madrid.
- GÓMEZ RENDÓN, Jorge. Patrimonio lingüístico, revitalización y documentación de lenguas amenazadas. Versión PDF.
- HEANSCH, Günter et al. (1982). La Lexicografía. De la lingüística teórica a la lingüística práctica. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos. Madrid.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto y otros. (2003). Metodología de la investigación. Mc Graw Hill. México.
- HUANCA, Teodosio. (1988). Manuel del alpaquero. Proyecto alpaca INIAA-CORPUNO-COTESU/IC. Puno Perú.
- LARA, Luis Fernando. (1997). Teoría del diccionario monolingüe. Ed.: El colegio de México, Centro de Estudios lingüísticos y literarios. México.
- LEY DE LA EDUCACION AVELINO SIÑANI - ELIZARDO PEREZ Ley 070 en línea: <http://bolivia.infoleyes.com/shownorm.php?id=2676>. [Consultado diciembre 20, 2010].
- Lyon John. (1997). Semántica lingüística. Ed. Paidós. Barcelona España.
- Lewandowski (1986). Diccionario de lingüística. Ed. Laval 2da Edición. Madrid
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José. (1995). Diccionario de Lexicografía práctica. Edit.: Calabria, Barcelona.
- MOLINER, María. (2008). Diccionario de uso del español. Gredos, España.
- PORTO DAPENA, José Manuel. (2002). Manual de Técnica de lexicografía. Ed. Arco/libros, SL. Madrid.
- SAUSSURE DE, Ferdinand. (1945). Cursos de lingüística general. Ed. Losada, S.A. Buenos Aires.
- VALERO, Alcina. (2008). Análisis de las definiciones y elaboración de un patrón definitorio del grupo de términos 'defectos del producto cerámico'. En línea www.riterm.net/revista/n_4/alcina-valero.pdf. [Consultado en junio 2, 2010].
- ZUÑIGA Murillo, Santiago. (2000). Racionalidad andina y economía mercantil en comunidades alpaqueras: pastores de Warikunka. Tesis de Grado. UMSA.



LA ELABORACIÓN DE LOS OBJETOS



Rescatando nuestro pasado, tejiendo nuestro futuro

Alejandra Vaca Prudencio¹

Resumen

En esta ponencia se analiza el proceso de desarrollo de la producción textil en la comunidad de Japo, Cochabamba, Bolivia. Se parte del análisis de tres piezas textiles: la primera “Tejido de las abuelas”, la segunda “Tejido a la moda” y la tercera “Tejido comercial” con el propósito de examinar las estéticas que guían la elaboración de los tejidos en la comunidad de Japo.

El textil fue abordado como la base de la interpretación y análisis de las expresiones de las realidades construidas y manifestadas a través de diferentes estéticas. De esta manera se reflexiona en torno a la situación actual de la producción textil y se advierte que si bien no se mantienen los mismos diseños o colores del pasado, la iconografía se reinventa para referirse al presente y al hacerlo demuestra que el textil continúa siendo un medio de expresión que plasma la identidad cultural.

Finalmente, el trabajo pretende contribuir a generar nuevas líneas de interpretación y comprensión para la antropología, a partir del reconocimiento de la renovación y cambio de las manifestaciones artísticas en la producción textil, estos elementos permiten reafirmar la identidad a partir de la elaboración de nuevas creaciones adaptadas a las necesidades vigentes y expresar a través de ellas la realidad de una historia nueva.

Palabras clave: antropología del textil, textiles, Cochabamba, estética, producción textil.

Involucrarse en el estudio de los textiles, se refiere a la importancia pasada y actual de los mismos porque “constituyen objetos socioculturales donde se plasman representaciones colectivas de diferentes procesos históricos” (Cereceda, 1993: 71). En los textiles se plasman los procesos de cambio, adaptación y asimilación a las influencias externas de una determinada cultura; por tanto, constituyen uno de los temas más complejos de la

¹ La autora es egresada de la carrera de Antropología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). La ponencia forma parte de la investigación realizada para elaborar la tesis de Licenciatura de la Carrera de Antropología. Correo electrónico: ale_vaca_pru@hotmail.com.

cultura, donde a partir de la creación estética contienen conceptos y visiones del mundo tanto individuales como colectivas.

La investigación se desarrolló en la comunidad de Japo, cantón Challa de la provincia Tapacarí en el departamento de Cochabamba, Bolivia. A partir de lo observado durante el trabajo de etnografía realizado en el período 2007 – 2008, se consideró abarcar tres diferentes ejes temáticos que guían la investigación:

- a) **Experiencia estética.** La importancia de abrir la mirada hacia diferentes estéticas, surgió tanto por cuestiones metodológicas como éticas. A través del análisis de entrevistas, charlas e interacciones en el aprendizaje del tejido se exploraron las estéticas que guían la elaboración de los tejidos en la comunidad de Japo.
- b) **Procesos de desarrollo.** Se utilizó el término “procesos de desarrollo” no para hacer referencia a un proceso lineal que va de lo tradicional a lo moderno, sino a cambios que se dan a partir de la interacción cultural. Se abarcó el posicionamiento teórico planteado por Escobar (1992: 34) quién cuestiona: “cierta postura etnocéntrica que considera que el arte culto tiene derecho a renovarse, cambiar, desarrollar, mientras que las formas de arte popular son excluidas de este derecho, condenándolas a permanecer puras e incontaminadas por la modernidad”.
- c) **Manifestaciones artísticas.** Mediante los tejidos se analizaron las expresiones de las realidades construidas y manifestadas a través de diferentes estéticas, de esta manera, los tejidos constituyeron la base para la interpretación de las estéticas y los procesos de desarrollo.

A partir de los diferentes ejes temáticos, se elaboró un grupo focal con tres tejedoras de diferentes generaciones, con el propósito de analizar los aguayos tejidos por cada una de ellas, los cuales corresponden a diferentes categorías: “tejidos comerciales”, “tejido de las abuelas” y “tejidos a la moda o modernos”.

La presencia de estas tres diferentes categorías de tejidos en la comunidad en un mismo espacio y tiempo, llamaron mi atención para realizar una comparación y de este modo entender el desarrollo de la producción textil en base a la creación estética.

Rescatando nuestro pasado: Un nuevo estilo del aguayo tradicional

Los tejidos comerciales son el producto del programa “Artesanos Andinos” financiado por el Programa de Desarrollo de los Valles de Arque y Tapacarí (PRODEVAT) y la Unión Europea. Como su nombre lo indica, los tejidos comerciales son elaborados exclusivamente para la venta, en consecuencia responden a las exigencias del mercado. Si bien introducen cambios, también se tiene el propósito de rescatar saberes tradicionales que interactúan con elementos modernos, esta combinación se hace visible en el proceso de elaboración.

Para elaborar los tejidos comerciales se compra la materia prima, lana de oveja de color natural hilada industrialmente; posteriormente, se la tiñe con tintes naturales pero utilizando mordientes químicos para darle mayor intensidad a los colores; luego se la tuerce para que sea más resistente; y finalmente se teje las prendas en un telar horizontal de cuatro estacas.

El tejido comercial elaborado por Petrona Flores (42 años) corresponde a un *aguayo* que es una pieza tradicional utilizada comúnmente para protegerse del frío o para cargar; pero en este caso, no cumple una función utilitaria porque está destinada para la venta.



Figura 1. Detalle aguayo comercial. Foto: Alejandra Vaca

El *aguayo* comercial fue elaborado en base a la estructura tradicional que se caracteriza por presentar una simetría espejada, una y a la vez divide el espacio, esta simetría se puede relacionar con el concepto de *yanantin* que a decir de Platt es: “el sentido que los Macha dan a la palabra es par, u hombre y mujer. Sin embargo el término *yanantin* se utiliza también para caracterizar los ojos porque se presentan en pares, de la misma manera las manos, orejas, piernas” (1976: 163 – 164).

Dentro de la estructura en la organización formal del textil, el espacio textil se diferencia en dos partes principales: la *pampa* que es la parte llana, ligada a la *pachamama*, a lo natural, “es el espacio monocromo, indeterminado, sobre el cual toman lugar los diseños de color o franjas que rompen la monotonía del tejido e introducen la diferencia” (Bouysse, 1987); y el *pallay*² o *salta* que es la parte del textil donde se encuentra la iconografía, ligada a la cultura, a lo que el hombre hace, generalmente es de colores, como afirma Gisbert (1986:19): “Al parecer el tejido andino refleja de alguna manera no sólo el mundo religioso, sino el entorno espacial y ecológico. De hecho en todas las piezas todos los grupos distinguen la *pampa* del *pallai*”.

Los elementos que constituyen los diseños se encuentran dispuestos en las diferentes partes que abarca la estructura tradicional del aguayo. En el centro la *salta* presenta un diseño de *jamachi*³ (pájaro) elaborado en base a la técnica de urdimbre complementaria simple con fondo granulado, en ambos lados están dispuestas varias franjas de colores y frisos con diseños pequeños, entre los que se encuentra *siwar jampi* (grano tostado), *amaythaki* (camino del alma) y *chbichbilla* que según la traducción de López se indica como: “mosca, insecto, ojos que sobresalen” y relacionando la interpretación al campo específico de los textiles, se refiere al “diseño de rombos que adornan el *awarquipa* y los lazos cónicos o *watu*, serie de ojos” (López et al., 1993: 227). Los frisos con diseños y pequeñas franjas de colores también se encuentran en los extremos formando la *kunka* (conjunto de franjas de colores y frisos con diseños).

Los tejidos comerciales se caracterizan por presentar diseños tradicionales, la intención es de recuperar elementos que se han ido perdiendo con el paso del tiempo. Sin embargo, se diferencia de un aguayo tradicional por los colores utilizados, la pampa o tejido llano generalmente es de tonos naturales café o negro y en los tejidos comerciales se utilizan diversos colores, en este caso la pampa es de color guindo proveniente del tinte de la cochinilla.

Los tejidos comerciales están elaborados en base a una complementariedad de oposiciones entre los saberes tradicionales y los elementos modernos.

Las abuelas en el presente

Los tejidos actuales de las abuelas no son el prototipo del *aguayo* tradicional, aunque contienen todavía ciertos elementos tradicionales: están elaborados en base a tonos naturales y discretos; las figuras son pequeñas y sencillas, porque las abuelas continúan mostrando discreción a través de sus tejidos.

El *aguayo* tejido por Benita Apaza (70 años aprox.) está elaborado en base a dos fibras mezcladas: oveja y llama. La materia prima fue esquilada de su propio ganado, esto conlleva la tarea de limpiar el vellón para posteriormente hilarlo, torcerlo y lavarlo antes de elaborar el *aguayo* en un telar horizontal de cuatro estacas.

En el *aguayo* de doña Benita se observa la estructura tradicional compuesta por diferentes partes: *pampa* (de color natural negro /café); *kunka*, *salta*, *siray* (costura); *sauwkipa* (sobre tejido que protege y refuerza el borde del tejido, además de adornarlo) y *qutu* (conjunto de franjas de diferentes colores), al respecto López et al. apunta: “cuando entre estas bandas no hay un color predominante se dice que es *qutu* (...) y cada banda de color es llamada también *qutu*; cuando entre todas estas bandas un color es predominante es *pampa*” (1993: 124).

Como se puede observar en la figura 2, la *salta* está compuesta por un conjunto de frisos con diseños entre los que se encuentra *chaska link`u* (curva de estrellas), *sillito*⁴ y

3 El *jamachi* o pájaro es el diseño predominante en la *salta* de los tejidos comerciales porque hace referencia al cóndor y constituye una figura central dentro de la cultura andina.

4 No hay traducción para el diseño, es bastante repetitivo en los diseños, debido a su facilidad.

en la *salta* se reproducen diferentes tipos de pájaros, elaborados en base a la técnica de urdimbre complementaria simple con fondo granulado.



Figura 2. Detalle del tejido de las abuelas. Foto: Alejandra Vaca

La mayoría de la lana conserva su color natural excepto en la *salta* donde se distinguen los hilos teñidos con anilinas, esto advierte la interacción de prácticas tradicionales con nuevos materiales como resultado de la transformación de la economía textil por la introducción en la economía de mercado. Como mencionan Arnold y Espejo (2010: 25): “Estas influencias foráneas en la industria textil se sintieron con más fuerza desde los sesenta, cuando se introdujeron en el mercado textil los tintes de anilina”.

La iconografía del textil en general induce a una expresión y sentido colectivo, a pesar de tener un sello particular. El *pallay* y la *pampa* pueden mostrar aspectos de la vida de las tejedoras, como por ejemplo, las diferencias generacionales, las tejedoras jóvenes por lo general elaboran textiles con el *pallay* más amplio y con muy poca *pampa*; en cambio las tejedoras adultas producen tejidos con más *pampa*, lo cual está relacionado con la discreción y la madurez.

Tejiendo nuestro futuro

Entre las categorías, la primera diferencia que se advierte es el fin de los tejidos, sí son para la venta o para el auto consumo. Los tejidos para el auto consumo también presentan diferencias según las usuarias, ya sean estas mujeres adultas o mujeres solteras y jóvenes. Los tejidos de las mujeres solteras y jóvenes están elaborados a la moda para estrenarlos en la fiesta anual de la comunidad, los que ya han pasado de moda son

utilizados habitualmente. Si bien tienen una función utilitaria, también sirven para lucir la habilidad de la tejedora y brillar.

El *aguayo* a la moda elaborado por Martha Pacci (25 años), fue tejido con lana sintética comprada en las ferias de la comunidad o ciudades próximas, posteriormente fue torcida para obtener una lana más resistente, la tejedora usó un telar oblicuo o *aycata*.



Figura 3. Detalle del aguayo a la moda. Foto: Alejandra Vaca

El *aguayo* moderno está compuesto por dos partes tejidas por separado, las dos mitades idénticas contienen en sí la *pampa* y la *salta*, ambas partes son unidas por la figura grande. En las dos piezas idénticas se utiliza la técnica de tejido llano de urdimbre vista, las figuras pequeñas (*esesita* y *jamachi*) están elaboradas en base a la técnica de urdimbre complementaria simple con fondo granuloso y la figura grande está elaborada en base a la técnica de urdimbre suplementaria⁵ que consiste en: “una técnica decorativa, ya que los hilos que forman el diseño no son parte de la estructura de la tela” (Gisbert et al., 2006: 42).

Los *aguayos* a la moda se caracterizan por tener colores vivos y diseños exuberantes que resaltan de un paisaje de puna, montañoso y con escasa vegetación⁶. En la figura 3 se observa el detalle de la *salta* central del *aguayo*, se trata de diseños inspirados en territorios lejanos como el monte y la selva.

Y los colores están relacionados con el diseño: “como son figuras del monte, tiene que representar el monte” (Pacci, Japo: 2008) por tanto, el color predominante es el verde, seguido de amarillo, rojo, rosado, blanco, entre otros. También se observa las *k`isas*, angostas degradaciones de color que muestran matices de un mismo tono, unos más claros y otros más oscuros.

Según Cereceda, entre las tejedoras aymaras, lo más lindo son las *k`isas* porque son la luz del tejido: “Las degradaciones deben crear la ilusión de una transformación sin quiebres. Es precisamente esta ilusión de continuidad, sin rupturas lo que está designando la palabra *k`isa* (dulce) o (suave)” (1987: 188). Para Arnold y Espejo (2010: 26) la *k`isa* es otra de las consecuencias de la introducción de tintes químicos y lanas sintéticas, porque permite aumentar la gama de colores disponibles para las tejedoras.

Una de las grandes diferencias entre los tejidos de las diferentes categorías es la iconografía. En los tejidos “comerciales” y los “de las abuelas” se observa figuras características de la región de los Andes: la vizcacha, el cóndor y diferentes aves; en cambio en los tejidos “a la moda” observamos diseños más complejos, más detallados, más grandes y exuberantes, que no solo representan su entorno, sino que amplían su creatividad.

En los tejidos “a la moda” aumentan el tamaño de las figuras en el espacio textil, los colores resaltan más y se expresa incluso movimiento por ejemplo se representa a las aves trepadas en una rama. Según los bailarines es: “para que se vea bonito y resaltar la habilidad de la tejedora”.

Las tejedoras cambian las figuras de acuerdo a la moda, como bien señalan Arnold y Espejo la moda es pasajera y distinta: “Dentro de una sola región hay también todo un conjunto de tendencias, moda y creaciones, por ejemplo la moda por color, moda por estilo, hasta moda por “fashion”” (2010: 66). Las solteras jóvenes guían la moda del textil con su creatividad.

Como es el caso de las anteriores categorías, en los “*aguayos* a la moda” se plasma la cultura, pero con una perspectiva diferente, esto señala que la cultura se encuentra en permanente movimiento, así los diseños del monte representan la movilidad social, por las migraciones temporales hacia zonas tropicales.

Conclusión

Al realizar la comparación de estas estéticas que comparten un mismo tiempo y espacio, se identifican los saberes tradicionales vigentes y los elementos modernos, ambos interactúan entre sí.

6 “Fisiográficamente, la provincia Tapacará pertenece a la región montañoso de la cordillera de los Andes” (Fernández, 1993: 12).

Sin embargo, el propósito no es diferenciar los elementos que se rescatan del pasado de las influencias nuevas; sino más bien, dar a conocer que en ninguna de estas categorías se encuentra una identidad tradicional esencial.

Encontramos que hay cambios que se producen a partir de agentes externos como es la inserción del proyecto “Artesanos Andinos” y la introducción de la economía en el sistema de mercado⁷; sin embargo, la estética que guía la elaboración de los tejidos está íntimamente relacionada con la función que cumplen los mismos. Entonces, a través de la estética se puede observar que los tejidos son la expresión de una cultura en movimiento, donde se plasman elementos apropiados; por tanto, el proceso de desarrollo de la producción textil en la comunidad de Japo no es únicamente el resultado de una imposición externa, sino una interacción entre lo tradicional y lo moderno, donde existe una libertad de elección, la cual responde a un valor estético diferente del occidental.

7 “Las transformaciones socioeconómicas en este sistema empujaron a los campesinos a meterse en el sistema de mercado, de manera tal que se pensó que esto llevaría a la extinción de la vestimenta étnica” (Zorn: 1998: 161).

ANEXOS

CUADRO COMPARATIVO			
	<i>Tejidos de las Abuelas</i>	<i>Tejidos Actuales</i>	<i>Tejidos Comerciales</i>
Ficha Técnica			
Autora	Benita Apaza	Martha Pacci	Petrona Flores
Edad	(no recuerda)	25 años	42 años
Fecha de Elaboración	2007	2005	2003
Tiempo de elaboración	1 mes aproximadamente	1 semana la figura grande	1 mes aproximadamente
1. Proceso de elaboración			
Materia Prima	Lana de oveja y llama	Lana sintética	Lana de oveja
Fuente de abastecimiento	Del esquilado de animales propios	Hilbo, se compra en las ferias semanales de Japo o en Oruro.	COPROCA (Compañía de Productos Camélidos)
Técnica			
Pampa	Tejido llano de urdimbre vista	Tejido llano de urdimbre vista	Tejido llano de urdimbre vista
Figuras pequeñas	Urdimbre complementaria simple	Urdimbre complementaria simple con fondo granulado	Urdimbre complementaria simple
Figuras grandes	Urdimbre complementaria simple con fondo granulado	Urdimbre suplementaria	Urdimbre complementaria simple con fondo granulado
Telar	Horizontal de cuatro estacas	Oblicuo o <i>Aycata</i>	Horizontal de cuatro estacas
2. Función y uso			
Función	Sirve para protegerse del frío.	Sirve para cargar y para abrigarse.	Para la venta
Uso	Abuelitas	Mujeres jóvenes	Gringos
3. Diseño, color y moda			
Tipo de Diseños			
Figuras pequeñas	<i>Sillito, chaska link'u</i>	<i>Esesita</i>	<i>Chhichhilla, amaythaki, siwar jampi</i>
Figuras grandes	<i>Jamachi</i>	Figuras del monte y de la selva.	<i>Jamachi</i>
Colores	Negro, café, rojo, anaranjado y blanco.	Verde, amarillo, rojo, rosado, blanco, celeste, azul y morado.	Guindo, verde opaco, morado, café y blanco.
Elección de colores	Por gusto o preferencia	Según la figura	Son colores de tintes naturales.
Fuente de Inspiración	Es parte de la cultura antigua, porque así usan las abuelas.	Es parte de nuestra cultura y de la moda, las figuras del monte estaban de moda.	Recordando cómo se tejía antes, con tintes naturales y con figuras de la cultura antigua.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNOLD, D. y ESPEJO, E. 2010. Ciencia de mujeres. La Paz: ILCA.
- BOUYSSSE Cassagne, T. 1987. La identidad aymara. La Paz: Hisbol.
- CERECEDA, V., 1987. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. pp. 133 – 231. Tres reflexiones sobre el pensamiento andino. La Paz: Hisbol.
- CERECEDA, V. y MARTINEZ, G. 1992. Arte textil en el proyecto norte Chuquisaca. 71 p., Sucre, ASUR.
- ESCOBAR, T., 1993. La Belleza de los otros. 34 p., Asunción.
- FERNÁNDEZ, D., 1993. Conformación de espacios socioeconómicos. 12 p., Cochabamba, AGRUCO.
- GISBERT, T., ARZE, S., y CAJÍAS, M. 2006. Arte textil y mundo andino. 42 p., La Paz.
- GISBERT, T. 1986. Textiles Bolivianos. 19 p., La Paz.
- LÓPEZ, J., FLORES, W., y LETOURNEUX, C. 1993. Laymi Salta. 124 p., La Paz.
- MASSA, L. 2003. Textiles andinos, cuestiones sobre identidad e intervencionismo. En Actas II Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos.
- PLATT, T., 1976. Espejos y maíz. 163 p. La Paz: CIPCA.
- ZORN, E., 1998. (Re) Fashioning the self: dress, economy, and identity among the sakaka of northern Potosí, Bolivia. *Chungara* 30: 161 – 195, Arica.
- PACCI, Martha. Japo, Cochabamba: 2008. Notas de cuaderno de campo.

Una mirada al mundo andino a través de sus textiles

Teresa Gisbert¹

Resumen

La textura básica de un textil andino tiene una parte trabajada (*pallai*) y otra carente de toda decoración que se conoce como *pampa*. La cultura y las creencias se expresan en el *pallai*.

En este trabajo se presentará y analizará los *pallai* de los textiles denominado *kurti* cuyos diseños aún no tienen influencia hispana; textiles que evidencian la inclusión de lo *tocapus* inkas; los diseños abstractos de los textiles macha; la inclusión de motivos virreinales en los tejidos de Tarabuco; y finalmente los textiles con temática historiada.

Palabras Clave: Textiles, iconografía, tocapu, pallai, Andes.

La textura básica de un textil andino muestra (cualquiera sea la prenda: *acsu*, *uncu*, faja o *lliclla*) una parte trabajada (*pallai*) y otra carente de toda decoración. La parte trabajada muestra donde el hombre vive se transporta, baila y honra a sus dioses. La *pampa* es la tierra carente de actividad humana donde se proyectan los caminos, es tierra de paso y de actividad eventual. La cultura, el arte y las creencias se expresan en el *pallai* que según las culturas que lo producen tiene diferentes diseños: vizcachas y pájaros (incluidos cóndores), modernamente se representan automóviles, trenes, aviones, etc. El hombre andino a través de sus tejidos muestra lo que es y lo que desea ser. Rememora a sus antiguos dioses y se rebela ante la agresión de extraños.

Decoración con seres míticos y culturas extintas

En base a las observaciones de los primeros conquistadores y estadistas tenemos varios testimonios, el principal corresponde a Francisco de Toledo, Virrey del Perú, quien rodeado de sus asesores visitó el territorio de Charcas entre 1573 y 1575. Su mirada se extendió a los textiles, materia que en general a los europeos interesaba poco, y su importancia no escapó al Virrey Toledo quien dijo, refiriéndose a los vasos rituales y a otras expresiones artesanales:

¹ Arquitecta por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Fue docente universitaria por más de 25 años, hizo una especialidad de Historia del Arte en España y Estados Unidos, realizó investigaciones sobre pintura hispanoamericana virreinal y su incidencia indígena. Ha publicado varios libros de historia y arte

“...y labran en ellos figuras e ídolos, cada uno según su propósito, todo perjudicial y pernicioso...y también adoran algún género de aves y animales, y para el dicho efecto los pintan y labran... y prohibiréis que tampoco los tejan en la ropa, poniendo sobre esto especial cuidado”. (Ordenanzas de Toledo, 1574: fol, 89 v)

Estas disposiciones muestran la pervivencia de dioses precolombinos en los textiles, sobre todo en los denominados “*Kurti*” de la región de Cochabamba. Es un estilo característico que los indígenas de la región utilizan en el *pallai*, el que en las *llicllas* se distribuye a ambos lados de la costura; esta decoración se puede encontrar profusamente en fajas y chuspas, sobre todo en la comunidad Cala-Cala del grupo Layme.

En el estilo *kurti* la parte del *pallai* es ancha, alrededor de diez centímetros y tiene motivos principales, dispuestos la mayor parte de las veces en *tocapu*: a) cóndores de alas desplegadas, b) serpientes, c) *Intis* formados por rombos, los rombos tienen a veces inflorescencias alrededor en cuyo caso tal vez representen una *coccha* o laguna.

Como se ve estamos ante una temática básicamente prehispánica formada por seres que representan dioses. Así tenemos que pensar que la serpiente representa a Illapa y se identifica con el rayo. Una cerámica tiwanakota muestra a la serpiente entre las estrellas, está rodeando la oquedad del cuenco donde se representa la laguna o *coccha*. La serpiente es rayo y lluvia en su connotación celeste y agua beneficiadora de las cosechas en su connotación terrestre. Asimismo la serpiente está relacionada con el mundo subterráneo (**Fig. 1**). Ramos Gavilán dice que el ídolo *Copacati* encontrado a orillas del lago Titicaca “era de piedra... todo ensortijado de culebras, acudían a él en tiempo de seca a pedirle agua para sus sementeras”². Cobo (1653: T. III, 159) señala la relación de la serpiente con el rayo cuando dice que la estrella Machacuay “entendía en la conservación de las culebras, serpientes, y víboras, principalmente, porque, cuando truena el relámpago, parece de aquella figura” (**Fig. 2**).



Figura N° 1



Figura N° 2

Estos testimonios unidos a las Ordenanzas de Toledo nos dicen que los indios tejían la imagen de sus dioses y *huacas* en la ropa. Suponemos que la serpiente *kurti* es la representación de una *huaca* del lugar. Quizá la del Dios principal, no olvidemos que *Sacaca*, nombre de la capital de los Charcas significa según Bertonio (1956) “*exalación ignea*” y “*Sacaca hali exalación*” de fuego que corre de una estrella a otra. Estamos pues, ante las varias formas del fuego celeste que corre como serpiente por el aire.

Un elemento reiterativo en el estilo *kurti* es el cóndor. Seguramente lo adoraron y su culto estuvo relacionado tanto con el cielo como con el cerro o cerros donde el Cóndor posa (**Fig. 3**). Sabemos que cerca de Cala-Cala, la comunidad Layme aún presenta en sus textiles el estilo *kurti*; existe en el lugar un cerro que es *huaca* adorada, a la que ofrendaron una víctima humana en 1927.



Figura N° 3



Figura N° 4

Probablemente, el estilo *kurti* es el que más directamente trasmite y más fielmente conserva la mitología aymara del lugar. Este estilo presenta una fuerte pervivencia prehispánica, donde los seres míticos nacen de la combinación de diferentes animales con seres humanos, creándose así figuras fantasmagóricas que participan de los atributos de las aves, de los reptiles y de los mamíferos, entonces su poder se amplía abarcando tierra, cielo y agua (**Fig. 4**).



Figura N° 5

También es precolombina la visión radiográfica de la realidad que muestra un animal dentro de otro (**Fig. 5**). Se trata de un monstruo que devora a otro, ya que ambos animales no son de la misma especie pues el animal contenido es diferente de aquel que lo lleva en su vientre. No falta alguna escena, aunque excepcional, que grafica el acto de devorar.



Figura N° 6

La representación radiográfica en textil es tan antigua como la cultura Paracas-Cavernas. Esta iconografía pervive en Leque (**Fig. 6**), pueblo situado en la frontera entre el departamento de La Paz y Cochabamba.

Iconografía y simbología de los tejidos Jalq'a (Potolo)

Lo que más llama la atención en este tipo de tejidos, que se da en una pequeña parte del departamento de Chuquisaca, es la libre disposición de los diseños en el *pallai*, sin seguir ninguna regla de simetría, ni orden regular alguno; los diseños del *pallai* no están dispuestos ordenadamente como sucede en otras regiones. Así vemos que algunos personajes están dispuestos cabeza abajo mientras otros están de pie, unos de frente y otros de perfil; unos se ven horizontalmente y pertenecen al mismo grupo animal y otros son de diferentes especies. En las pocas ocasiones aparece algún ser humano, éste es tratado esquemáticamente, ocupando un espacio menor y casi marginal comparado con los animales que lo rodean.

Estos seres zoomorfos son generalmente mezcla de diferentes especies o unen animales diversos sin definir los límites entre uno y otro (**Fig. 7**). De este modo, por ejemplo, aparecen aves que tienen cabeza de mamífero, alas, cuatro patas y una extraña cola que termina en una flecha. En muchos casos tienen lengua bífida o terminada en una flecha; otros seres presentan una gran joroba. Estas características los identifican con seres del inframundo. No pertenecen al mundo doméstico y cotidiano, sino a un mundo salvaje



sin domesticar. Las tejedoras los denominan *khuru* ("indómito, salvaje, no domesticado"). Takami y Adelson (1978) señalan una tradición, según la cual las mujeres, al llegar a la edad de hacerse tejedoras, deben ir a pasar la noche a una cueva donde hacen el amor con el demonio, de esta unión nacerían en la mente de las tejedoras estos seres.

Figura N° 7

La iconografía de estos tejidos nos remonta a culturas tan antiguas como Chavín, Paracas o Tiwanaku, anteriores al mundo aymara y a los inkas.

La representación radiográfica que nos permite ver el interior de los animales y ver en su vientre la gestación de un animal de la misma especie, nos remite a algunos



tejidos de Paracas, con una estética inédita en el mundo occidental hasta principios del siglo XX (Fig. 8). A veces se representa la fertilidad con pequeños hexágonos a manera de huevos. Cuando el animalito del vientre es de otra especie, sugiere, más bien, haber sido devorado.

Figura N° 8

Este tipo de diseño no muestra influencia hispana y puede considerarse uno de los estilos que ha conservado su origen precolombino. Se diferencia claramente de sus vecinos, ya que los machas y yuras tienen diseños abstractos y geométricos y los de Tarabuco diseños de clara influencia hispano barroca con abundancia de motivos florales y de caballos.

Las figuras de los jalq'a tienen origen prehispánico ya que encontramos en las Ordenanzas del Virrey Toledo referencias como la que sigue:

“También adoran algún género de aves y animales, y para el dicho efecto las pintan e las labran en los mates... y los tejen en los frontales y doseles de los altares... ordeno y mando que los que hallareis los hagáis... quitar... y prohibireis que tampoco los tejan en la ropa que visten, poniendo en esto especial cuidado”. (Ordenanzas de Toledo, 1574: fol. 68)

¿Cómo podemos explicar que los textiles jalq'a se salvaran de la prohibición? Quizá su lejanía de los centros de control permitió la supervivencia de sus diseños originales. Los textiles jalq'a y los de Leque, una comunidad pequeña y marginal en la zona central del país, han conservado elementos míticos como tema recurrente y central. En la iconografía de los jalq'a son escasas las inclusiones cristianas y post-conquista; entre ellas está el pelicano símbolo de la caridad y del amor de Cristo. En ocasiones encontramos figuras de toros, caballos y gallinas, pero siempre con un tratamiento que incluye un elemento insólito

que llega a impedir una percepción de “normalidad” en el conjunto.

Verónica Cereceda (1978) encuentra una clasificación que podríamos esquematizar así:

Seres de especies inexistentes:

- *khurus*
- cuadrúpedos con alas
- pájaros con dientes y lengua de flecha
- animales jorobados
- grifos

La inclusión inka: el *tocapo*

Al hablar de *tocapo* o *tocapu* nos referimos a un tipo de diseño caracterizado por presentar las figuras enmarcadas en pequeños rectángulos o cuadros a manera de “ventanitas”



dentro de las cuales cada figura aparece independiente de las demás. Este tipo de diseño fue común en los *queros* y la vestimenta inka. Guamán Poma (1980) incluye en su crónica, una serie de dibujos de *uncus*, *llacotas* y *acsus* inkaicos ornamentados con *tocapos* (Fig. 9). Estos *tocapos* van ordenados uno al lado del otro en hileras verticales y horizontales o dispersos sobre la superficie de la prenda. Cada cuadrito encierra una particular combinación de figuras geométricas como círculos, líneas, cruces, puntos, triángulos, etc. Los *tocapos* presentan ciertas constantes en el número y orden de las figuras que juegan de manera vertical, horizontal y oblicua.

Figura N° 9

La grafía sugerida por los *tocapos* ha dado pie a numerosas interpretaciones. Hay quienes los consideran como símbolos personales, otros, como en el caso de Victoria Jara (1975 Introducción al estudio de la escritura de los inkas, Instituto Nacional de Investigación y Desarrollo de la Educación, Lima) sostienen que los *tocapos* son signos de una escritura que “narra” gráficamente varios aspectos culturales. David de Rojas



(1981) los interpreta con una suerte de “heráldica” inkaica que, según la composición de sus figuras, identificaba a los diferentes linajes de la nobleza Inka (**Fig. 10**). Según este autor mediante el uso particular de los *tocapos* en sus tejidos, era posible reconocer el “árbol genealógico” o dicho de otra manera, el linaje y la correlación familiar del portador de la prenda.

Figura Nº 10

Rojas se basa en el testimonio de varios cronistas españoles y toma en cuenta testimonios gráficos como los dibujos de Guamán Poma y pinturas de la época virreinal. Guamán presenta a Inka Roca junto a su hijo Tito Cusi Huallpa, vistiendo ambas prendas con idénticos *tocapos*, lo que induce a pensar en símbolos propios de cada linaje. Rojas (1981) propone, además, una interpretación etimológica del término quechua *tocapo*, según la cual éste derivaría de las palabras “*T’oqo*” (hueco, ventana, origen, lar) y “*Apu*” (deidad, dios, jefe, patriarca), con lo que *tocapo* podría traducirse como “la ventana o marco del dios” o como “origen del jefe”, o “el origen del patriarca”, manteniéndose en todos los casos como signo del germen de una étnia.

Creemos que es importante remitirse a las fuentes míticas del *tocapo*. En su trabajo sobre los mitos de Viracocha y Ayar, Enrique Urbano recoge, clasifica y analiza las versiones de diferentes cronistas sobre el mito de los héroes Viracocha en los que aparece *Tocapo* como una de las facetas de la divinidad andina.

En su diccionario aymara, Ludovico Bertonio se refiere a *Tocapo* en los siguientes términos:

Tocapo: vestido fino, bien trabajado

Tocapo Amaota: hombre de gran entendimiento

Tocapo isi: vestido o ropa del Inca hecha a las mil maravillas y así llaman agora al terciopelo.

Por su parte, Sarmiento, citado en *Arte Textil y Mundo Andino* (2006:179) dice que *Viracocha tocapo* es el nombre del mítico “rey” Inca *Viracocha* quien: “fue industrioso e inventor de ropas y labores polidas, a que llaman en su lengua *Viracocha tocapo*, que es como entre nosotros el brocado”.

En Bolivia existen tejidos contemporáneos con figuras enmarcadas en rectángulos ordenados en sucesión horizontal y vertical (**Fig. 11**). Estos ocupan el *pallai* de ponchos, *llicllas*, *acsus* y fajas de varias localidades. Tal ocurre en Llallagua, Sacaca, San Pedro de Buena Vista y otras localidades dentro del antiguo señorío Charca. Es una reminiscencia formal del *tocapo* inkaico. En la zona los denominan “cajoncitos”.



Figura N° 11

Los diseños abstractos: iconografía de los textiles Macha

La decoración en los tejidos de Macha es exclusivamente geométrica y abstracta, no utilizándose ni la figura humana, ni motivos zoomorfos o fitomorfos. Los colores utilizados son blanco, amarillo-oro y rosa sobre un fondo borra de vino. La *pampa* es negra o marrón oscura. En la zona de los valles los *pallai* tienen más variedad de color ya que a la gama indicada se añade el verde y el azul.

Los motivos decorativos son básicamente tres: el rombo, el zig-zag y el hexágono. Este último es un elemento menor que dividido en triángulos salpica todo el *pallai*.

Los rombos pueden tejerse continuados a manera de celdas o como motivos aislados (dispuestos en una fila) ocupando todo el ancho del *pallai* (**Fig. 12**). El zig-zag también va en diseño continuo (**Fig. 13**). El elemento rombo “es leído” las más de las



veces como *chacra* o parcela de terreno y en general se asimila a la tierra. Si responde al concepto “plaza” equivale a un componente femenino. El zig-zag, compuesto por puntas obtusas puede leerse como montañas y representa lo masculino.

Figura N° 12



Figura N° 13

Si aplicamos el estudio de Platt (1978) a los textiles de Macha vemos que no sólo expresarían el concepto de espacio, sino que en ellos estaría implícita la fecundación cósmica, mostrándose lo masculino (montaña) y femenino (tierra y plaza). La forma hexágono fluye a través de ambos componentes.

El hexágono suele desarrollarse en espiral sobre un fondo ajedrezado (Fig. 14); esta decoración, que se ve en los tejidos Macha, es mucho más común en la zona de los laymes (pertenecientes a la nación Charca) y en Aymaya (enclave Qaraqara entre los charcas) (Fig. 15). Pese a que este elemento (rombo-espiral) está muy generalizado en la zona de laymes y jucumaris creemos que básicamente hay que considerarlo dentro del repertorio macha.



Figura N° 14



Figura N° 15

La inclusión virreinal: los tejidos de Tarabuco

Los catálogos de Adelson y Takami (1979), Yorke y Wasserrman-Hill (1980-1981) consideran a Tarabuco uno de los grandes centros textiles de Bolivia con tejidos que responden a un “estilo” común que se caracteriza por tener la urdimbre vista en la que alternan lana con hilo, produciéndose un *pallai* en relieve por la diferente densidad del material. Su decoración de tipo barroco floral, además está la presencia del caballo lo

que nos indica que estamos en tiempo de la conquista y que estos tejidos conservan la impronta virrenal.

Los tejidos de la zona de los yamparas tienen dos centros de producción: a) cerca de Pampa Yampara y b) en torno a Vila Vila, cuyos puntos más importantes son:

- Tarabuco
- Presto
- Candelaria
- Muyupampa
- Alcantari

Los elementos decorativos básicos de los textiles yamparas son los siguientes:

Animales representados:

- caballos (**Fig. 16**)
- caballos adornados con banderas (**Fig. 17**)
- llamas y alpacas

Con menos frecuencia se representan:

- pájaros en vuelo
- pájaros en reposo
- figura humana
- *pucara*

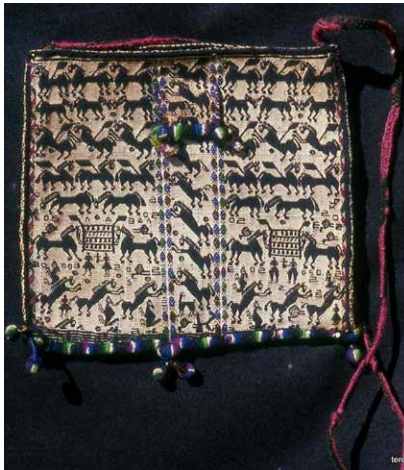


Figura N° 17



Figura N° 16



Los elementos decorativos se disponen en una gruesa guarda del *acsu* dividida en la actualidad en 3 bandas. Son comunes los “medio *acsu*” pues las antiguas piezas completas han dejado de usarse (Fig. N° 18).

Figura N° 18

La *lliclla* tiene cuatro guardas simétricas, dos sobre la costura y dos en los bordes y las *chuspas* tienen tres guardas verticales. Las fajas o *chumpis* son simplemente listadas. Los ponchillos tienen hasta 5 guardas a cada lado.

Los elementos decorativos caracterizan a cada región. Partiendo del occidente encontramos las siguientes variaciones:

- a) **El sub-estilo Vila Vila** (llamado comúnmente Tarabuco) usa predominantemente el color rojo. La decoración se basa en rombos y caballos insertados. Presenta los tres tipos de zigzag.
- b) **El sub-estilo Candelaria** tiene guardas íntegras de animales, generalmente caballos, aunque en algunos ejemplos predominan las aves en vuelo y cóndores. Ocasionalmente tiene llamas y alpacas. Las guardas de animales alternan con bandas decorativas en zigzag

Todos los estilos descritos presentan trajes completos de luto, en negro y blanco, con finas listas violetas o verde oscuro.

- c) **El sub-estilo Muyu-punku** usa casi exclusivamente el zigzag dentado con bastones, y accidentalmente rombos en un campo continuo a manera de panal. Los colores son negro rojizo, combinado con borra de vino o rojo oscuro.
- d) **El sub-estilo de Alcantari** es muy similar al de Amarete, en base a ganchos (Fig. 19) (*kurti*) formando una guarda relativamente estrecha con bandas en varios tonos que van del violeta al rojo pasando por el rosa.



Figura N° 19



El *pallai* en todos los casos son de lana de oveja, teñida con anilina, en diversos colores, la *pampa* del *acsu* es siempre negra y en la *lliclla*, generalmente roja. Los colores de los ponchillos (**Fig. 20**) y ponchos se trabajan en degradaciones de colores.

Figura N° 20



La interpretación actual de los elementos es la siguiente: el zig-zag se lee hoy como *mayu* o río, y el rombo como *ñawi* u ojo

En Candelaria se teje el *mayu* y hay profusión de caballos que son su característica (**Fig. 21**). Los caballos con banderas aluden a la fiesta del *Pujllay*. La *pucara* también se representa y alude a la fiesta del *Pujllay*.

Figura N° 21

No sabemos cuándo exactamente comenzó a incluirse cóndores, aves en vuelo y algunas vizcachas, pero al igual que llamas y alpacas, son diseños relativamente recientes. Seguramente estos animales entraban en la prohibición de Toledo, pues sabemos que una alpaca era adorada en Quiquijana, cerca de la ciudad de Sucre, según explica Calancha (1976).

El levantamiento de Túpac Amaru

Cerca de Cuzco, según Flores Ochoa (1968), se tejían unos textiles con la temática historiada (**Figs. 22 y 23**). Hace algo más de 25 años nacen estos textiles con emblemas patrióticos y cívicos en torno a los héroes de la rebelión de 1781. Concretamente en la comunidad de Choquecancha se renueva el recuerdo de Túpac Amaru y se combina el sacrificio del héroe con los desfiles en su honor, más los símbolos patrios. Amaru fue descuartizado por cuatro caballos y la escena está representada en el textil. Cerca de él se coloca el escudo del Perú y en torno al héroe sacrificado hay un desfile cívico que recuerda la saga de Túpac Amaru; al desfile asisten jóvenes y niños portando banderas y jarros con chicha. El textil carece de *pampa* y presenta estas escenas. Se trata de un caso singular que afecta especialmente al mundo indígena en él se muestra toda su fuerza, uniendo el pasado con el presente.



Figura N° 22

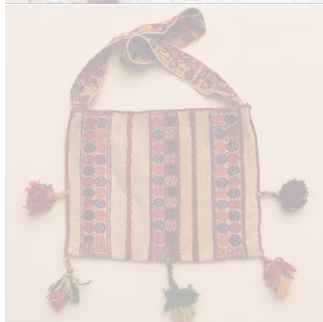


Figura N° 23

Bibliografía

- ACOSTA José de. Historia natural y moral de las Indias, Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.), Madrid, 1954:172.
- ADELSON, Laurie y Arthur, TRACHT. Aymara Weaving, Smithsonian Institution, Washington, 1983.
- ADELSON, Laurie y Takami, Bruce, Weaving traditions of Highland Bolivia, Catálogo, Los Angeles, 1979.
- ALCEDO Antonio de. Diccionario histórico-geográfico de las Indias, Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.), Vol. 4, Madrid, 1967.
- ARNOLD Y. Denise y Espejo Elvira. El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto .ILCA. La Paz 2013.
- ARRIAGA, José de, La extirpación de la idolatría, Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.), Tomo 209, Madrid, 1968.
- BERTONIO, Ludovico. Vocabulario de la lengua aimara, La Paz, Edición facsímil, Litografía Don Bosco 1956, (1612).
- BUBBA, Cristina. Documento presentado por el gobierno de Bolivia al gobierno de los Estados Unidos solicitando formalmente la devolución de los Textiles Ceremoniales de Coroma. Mayo, 1988.
- CALANCHA, Antonio de la. Crónica moralizada de la Orden de San Agustín (1638), Ed. Prado Pastor, Lima, 1976.
- CASON, Marjorie and CAHLENDER, Adele. The Art of Bolivian highland weaving, Watson Guptill Publication, New York, 1976.
- CERECEDA, Verónica. "Semiologie des tissus andins; les talegas d'Isuga", en Annales 33 Année, N° 5 y 6, 1978.
- COBO, Bernabé. Historia del Nuevo Mundo, Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.), Madrid, 1956, (1653).
- Descripción y relación de la Provincia de La Paz, en Relaciones Geográficas de Indias, Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.), Madrid.
- ESPINOZA, Julio. Taquile, Puno, 1983.
- FLORES Ochoa, Jorge. Los pastores de Paratía, Cuzco, 1968.
- _____ Pastores de Puna, I.E.P., Lima, 1977.
- GARCILASO de la Vega. Comentarios Reales de los Incas, Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.), volumen 4, Madrid, 1965.
- GIRAULT, Louis. Textiles Boliviens, Región de Charazani, Catálogo de Musée de l'homme, Serie H, América I, Harris, 1969.
- GISBERT, Teresa. Iconografía y mitos indígenas en el arte, La Paz, Tercera Edición, 2004.
- GISBERT, Teresa, ARCE Silvia y CAJÍAS Martha. Arte Textil y Mundo Andino Plural Editores. La Paz Tercera Edición, 2006.
- GUAMÁN POMA, Felipe. Nueva corónica y buen gobierno, Ed. John Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste, México, Siglo XXI, 1980.

- HELMER, Marie. Note brève sur les indiens Yuras, Musée de L'Homme, Paris, 1966.
- MEANS Philip. Ainsworth, A Study of Peruvian Textiles, Boston, 1932.
- OAKLAND, Ami. "Los tejidos preincaicos en Bolivia", en Los tejidos precolombinos, Universidad Mayor de San Simón, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico, Cochabamba, 1981.
- PLATT, Tristan. "Symetries en miroir. Le concept de "yanantin" chez les Macha de Bolivie", en Annales 33 année, N° 5 y 6, Paris, 1978.
- POLLARD Rowe. Ann, Warp-patterned weaves of the Andes, Washington, The Textile Museum, 1977.
- ROJAS y Silva, David. "Los Tocapu: un programa de interpretación", en Arte y Arqueología, N° 7, La Paz, 1981.
- ROWE, John Howland, "Standarization in Inca Tapestry Tunics", en The Junius B. Bird, Pre-columbian Textile Conference, Washington, 1973.
- TASA DE LA VISITA GENERAL DE FRANCISCO DE TOLEDO, Lima, 1975.
- TAKAMI, Bruce; ADELSON, Laurie. Weaving traditions of highland Bolivia, Los Angeles, 1978.
- TOLEDO, Francisco. Ordenanzas de Chuquisaca (1574), Archivo Nacional, Sucre, Mss.
- WASSERMAN, Tamara; HILL, Jonathan. Bolivian indian textiles, Dover, 1981.
- YORKE, Roger. Woven images: Bolivian weaving from the 19th and 20th centuries, Catálogo de la exposición itinerante 1980-1981.



LA VIDA SOCIAL DEL OBJETO

Prácticas textiles en contextos domésticos y funerarios entre los períodos Intermedio Tardío y Horizonte Tardío: el caso de Cóndor Amaya

Claudia Rivera¹ y Juan Villanueva²

Resumen

La importancia del textil en la construcción de identidades sociales ha sido reconocida desde la etnohistoria y etnografía de los Andes sur centrales. En esta ponencia evaluamos arqueológicamente los patrones de cambio textil entre el Período Intermedio Tardío (1100-1450 d.C.) y el Horizonte Tardío o época Inka (1450-1530 d.C.) en el altiplano de Pacajes, a partir de un estudio de caso específico en el sitio de Cóndor Amaya, trabajado por el Proyecto Arqueológico Amaya Uta (PAAU) entre 1997 y 2008.

La ausencia de artefactos textiles contextualizados por razones de preservación, nos ha llevado a realizar esta evaluación desde dos dominios materiales: (1) el de los instrumentos para la manufactura textil, especialmente torteras y ovilladores; y (2) el de las analogías entre recipientes textiles y cerámicos en la performance social, empleando observaciones etnoarqueológicas y comparación con colecciones.

Como resultado, sugerimos que la incorporación del sitio a la órbita del Tawantinsuyu trajo fuertes cambios y mayores complejidades en términos de técnica textil, posiblemente ligados a la producción de vestimenta con fines de relacionamiento político. Paralelamente, las estructuras decorativas y de performance que rigieron el dominio de los recipientes textiles, fundamentales en las ceremonias comensalistas de reproducción comunitaria, parecen haber mantenido patrones tradicionales previos.

Palabras clave: Andes sur centrales, Período Intermedio Tardío, Inka, textiles, tecnología.

Problemática

Por las referencias etnohistóricas, sabemos que los artefactos textiles tuvieron un rol central en la performance y reproducción de las identidades étnicas, de género y de status en los

1 La autora es doctora en Arqueología trabaja en el laboratorio de tecnologías aditivas (textiles) de la carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Correo electrónico: clauri68@yahoo.com

2 El autor es arqueólogo, Magíster y Candidato Doctoral del Programa de Postgrado en Antropología de la Universidad de Tarapacá - Universidad Católica del Norte, Arica (UTA-UCN). Correo electrónico: juan710@gmail.com

Andes en general, y en los Andes sur centrales en particular (Murra, 1962; Arnold, 1994, entre otros). Esta importancia del textil, junto a la complejidad y nivel de elaboración que alcanzaron algunos tejidos, especialmente de la época Inka, han llevado a algunos autores a sugerir que el textil es una verdadero arte mayor en el área andina (Lechtman, 1997).

Sin embargo, las afirmaciones respecto a la importancia del textil y los aspectos referidos a su finura, producción especializada, valoración, acopio, uso como tributo y como bien de prestigio, etc., se basan en documentos etnohistóricos elaborados a partir del siglo XVI. Estos registros describen una situación regional ya inkalizada, cuyas características no deberían ser extrapoladas libremente a momentos anteriores. Una pregunta central, por tanto, se refiere al modo en que las técnicas y artefactos textiles variaron entre el Período Intermedio Tardío (ap. 1100-1450 d.C.) y la época de incorporación de las poblaciones locales al *Tawantinsuyu* (ap. 1450-1530 d.C.). ¿Qué aspectos del dominio textil cambiaron en esta transición, cuáles se mantuvieron en tiempos inkaicos y posteriores?

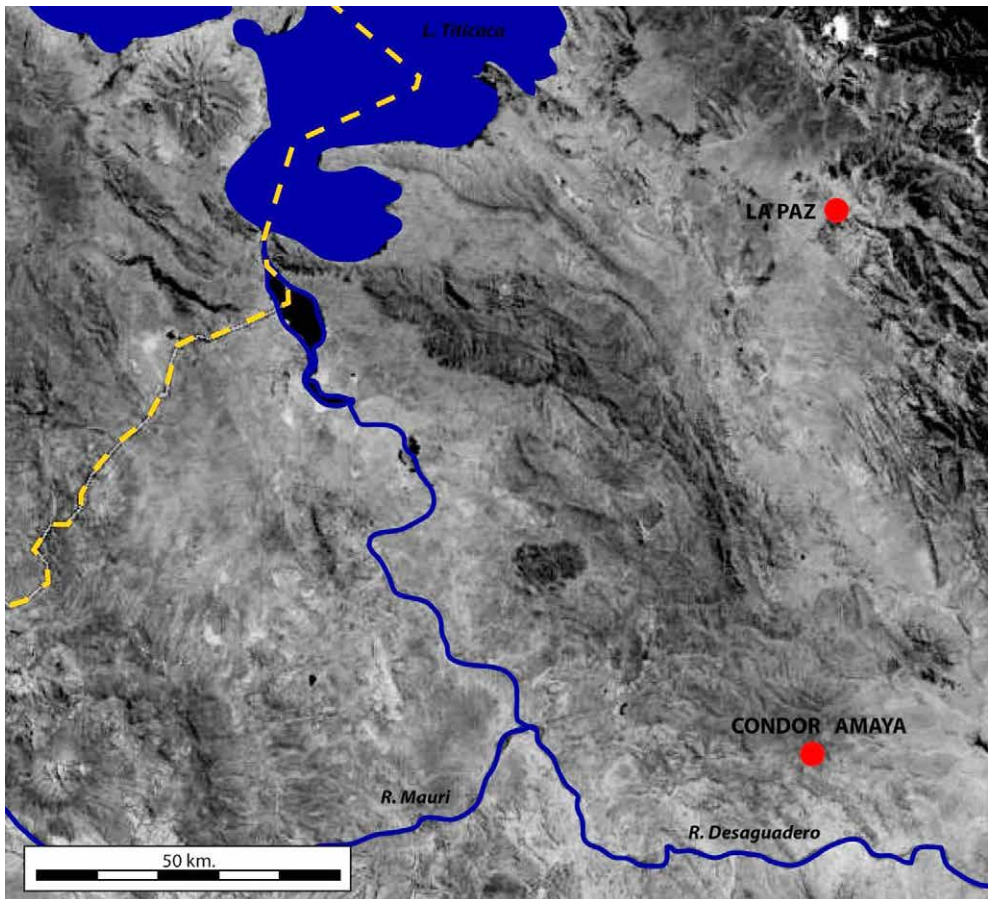


Figura 1. Ubicación del sitio de Cónдор Amaya.

Realizar un estudio sobre textiles prehispánicos en regiones como el altiplano central, es complicado debido a que las condiciones climáticas no permiten la preservación de objetos textiles en la mayor parte de los contextos arqueológicos. Debido a ello se hace necesario plantear alternativas para la evaluación de aspectos referentes a la elaboración, uso y significado de los textiles (Rivera, 2011a y b). En este trabajo nos acercamos a ese textil ausente de dos maneras.

Primero, desde la noción de cadena operativa (Bordes, 1969), que nos permite examinar al textil no como un elemento terminado, sino como el resultado de un proceso técnico complejo, formado por actos técnicos que tienen repercusiones en el registro material. En este caso, nos focalizamos en las herramientas textiles, evaluando sus características y contextos de deposición.

Segundo, desde el concepto de sistema técnico (Lemonnier, 1986) que implica que las técnicas forman parte de conjuntos más amplios de significado social, existiendo potenciales intersecciones entre diferentes dominios materiales. Examinamos así las posibles analogías significativas y performativas entre dos dominios tecnológicos aditivos: el textil y el cerámico, en ambos casos remitiéndonos a artefactos con función de recipiente.

Nos aproximaremos al fenómeno del tránsito textil entre los períodos Intermedio Tardío e Inka basándonos en un caso de estudio: el sitio de Cóndor Amaya, ubicado en el altiplano de Pacajes, concretamente en el Municipio de Umala de la provincia Aroma del departamento de La Paz (Figura 1).

Antecedentes

Los sitios de torres funerarias o *chullperíos* son los más conocidos y visibles de los períodos Intermedio Tardío e Inka en el altiplano central boliviano, siendo sumamente abundantes en el altiplano de Pacajes (Kesseli y Pärssinen, 2005). Cóndor Amaya es uno de los *chullperíos* más representativos e interesantes de la región por varias razones:

Primero, posee una gran cantidad de torres funerarias (más de 30), posiblemente superada solo por Kulli Kulli de Sica Sica (Heredia, 1993; Plaza y Plaza, 2006). Las torres de Cóndor Amaya pueden alcanzar hasta 7 metros de altura (Sagárnaga, 2008) y la calidad de la construcción, sobre todo de aquellas elaboradas con barro rojo, es superlativa (Figura 2). Cóndor Amaya incluye, además, algunos de los escasos ejemplares de torres decoradas del altiplano de Pacajes.



Figura 2. Ejemplos de torres funerarias de Cóndor Amaya. Foto: Jédu Sagárnaga.

Segundo, el sitio ha sido intensamente trabajado en los años 1997, 2007 y 2008. En las últimas dos temporadas, las excavaciones arqueológicas revelaron que Cónдор Amaya no contiene solamente torres funerarias y material cerámico superficial asociado, sino también extensas áreas de entierros subterráneos y una zona habitacional con recintos cerrados dedicados a actividades de acopio y manufacturas varias (Patiño y Villanueva, 2008; Villanueva y Patiño 2008)(Figura 3). A continuación describimos brevemente los contextos que emplearemos en este análisis y su adscripción cronológica relativa.

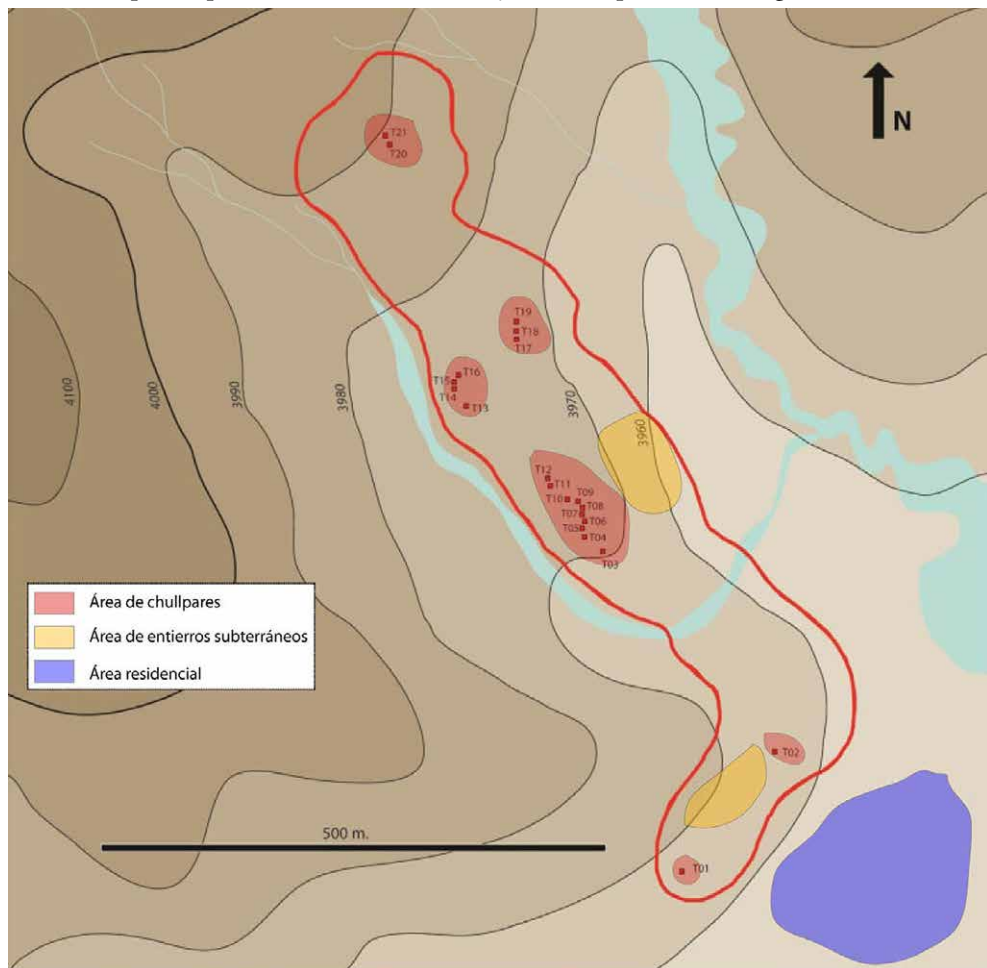


Figura 3. Plano de sectores del sitio de Cónдор Amaya

Sectores de torres funerarias o *chullpares*: los *chullpares* constituyen el rasgo arqueológico más notorio en Cónдор Amaya, que incluye decenas de torres separadas en siete sectores (Sagárnaga, 2008). Algunas de las torres más sobresalientes son muy altas, notorias y de color rojo, mientras que otras, de color beige, son más bajas y en general

se encuentran en peor estado de conservación. El interior de las torres ha sido saqueado hace décadas, pero en sus contornos inmediatos se ha recolectado abundante material cerámico, asociado a ceremonias comensalistas de reproducción comunitaria en torno a los ancestros contenidos en las torres. Si bien buena parte del material cerámico es del período Intermedio Tardío, existe también abundante material con influencia Inka, tanto en estilos locales -Inka Pacajes o Saxamar-, como, minoritariamente, en estilos cuzqueños.

Las torres funerarias o *chullpares* podrían bien pertenecer a los siglos finales del período Intermedio Tardío en su construcción, si seguimos los fechados de otras torres de la región, que apuntan mayormente a los siglos XIV y XV (Pärssinen, 2005). Por el material hallado en su entorno, que incluye elementos inkaicos, se sabe que su uso continuó al incorporarse la zona al imperio. De todos modos, los fechados de cerámica Inka vienen mostrándose más tempranos que aquellos establecidos para la conquista Inka desde la etnohistoria (Pärssinen y Siiriäinen, 1997), llegando a sobreponerse con el lapso temporal establecido por los fechados para los *chullpares*.

Sector habitacional: el sector habitacional se ubica directamente al sur de la zona de *chullpares*. Por el estado de preservación de los recintos se hace difícil cuantificarlos, pero se pudieron documentar en excavación dos de ellos, espacialmente muy cercanos. Ambos son de planta rectangular y todas sus ocupaciones se asocian a la época Inka, por la presencia de cerámica de estilos Inka cuzqueño e Inka local (Inka Pacajes o Saxamar) desde sus primeras ocupaciones, aun conviviendo con materiales de estilo Pacajes, propios del Intermedio Tardío (Figura 4).

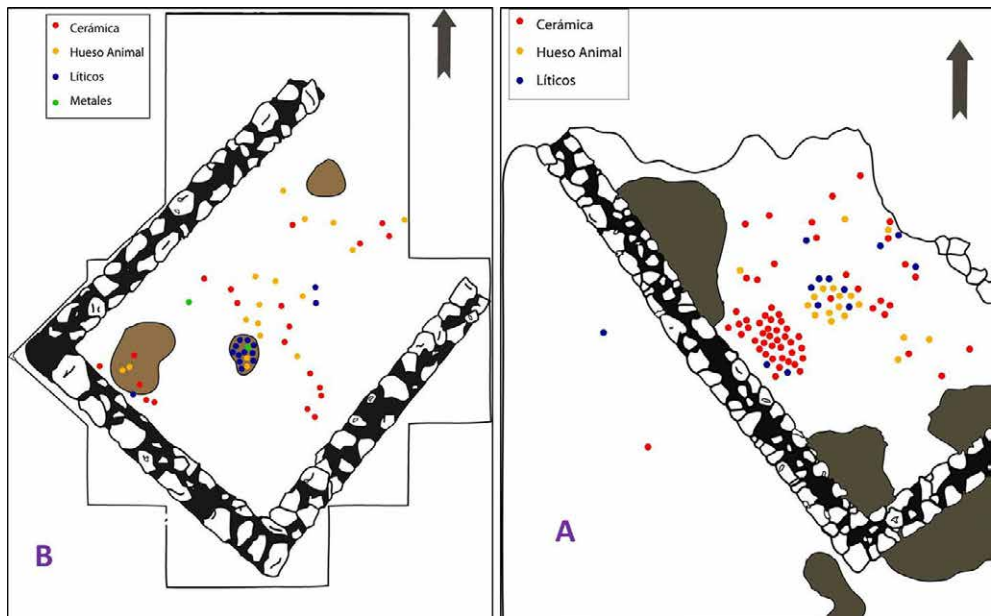


Figura 4. Recintos habitacionales excavados en Cóndor Amaya

El recinto A (Villanueva y Patiño, 2008), más grande y de muros más gruesos, se caracterizó por la presencia de varios rasgos de quema internos y externos, sugiriendo un área de cocina comunitaria. Un colapso y quema accidentales del techo permitieron preservar restos de material de acopio de alimentos (maíz y chuño) y abundantes elementos ornamentales como cuentas de collar y adornos metálicos (Figura 5).



Figura 5. Ejemplos de cuentas de collar (arriba) y maíz carbonizado (abajo), recuperados en las excavaciones en el sector habitacional de Cóndor Amaya. Foto: Jédu Sagárnaga.

El recinto B (Patiño y Villanueva, 2008), ubicado unos metros al NW, es más pequeño y más tardío, pues en su primera ocupación era un área externa, posiblemente continuación del área externa del recinto A. Se caracterizó principalmente por la presencia de abundantes instrumentos de hilado y tejido (torteras, *wich'uñas* y agujas) y especialmente por una ofrenda consistente en 12 ovilladores líticos, acompañados de dos instrumentos de hueso. La ausencia de fogones hace pensar en funciones complementarias a las del recinto A.

Sectores de entierros subterráneos: los sectores de entierros subterráneos son tres, ubicados en general hacia el este de las torres funerarias. Las excavaciones han documentado más de 30 entierros, casi todos individuales, en posición fetal e inhumados en hoyos simples, a veces con alguna laja de base o cubrimiento. Un rasgo importante es que si bien los ajuares son reducidos (incluyendo en ciertos casos ítems de instrumental



textil), los pozos de entierro vienen acompañados de inhumaciones, usualmente independientes, de artefactos cerámicos enteros de estilo Pacajes (Figura 6).

Figura 6. Plano de uno de los sectores de enterramientos subterráneos de Cónдор Amaya.

El sector de entierros subterráneos parece ser de momentos más tempranos, aún no inkantzados, del período Intermedio Tardío. El material asociado a estos entierros es típico de este período y no incluye elementos inkaicos, salvo en rellenos estratigráficamente superpuestos, por tanto posteriores. Además, en un sector estos entierros se sobrepone directamente a un entierro en cista de estilo Tiwanaku (600-1100 d.C.), característico del período previo al Intermedio Tardío.

Elaboración textil entre los períodos Intermedio Tardío e Inka

Las actividades textiles en las comunidades prehispánicas del altiplano boliviano han tenido un papel primordial debido a que los textiles juegan un rol central en los ámbitos sociales en los que son utilizados. Ellos protegen el cuerpo como una segunda piel pero también, a través de sus colores e iconografía, son portadores de una variedad de mensajes relacionados con género, estatus, identidades e ideologías diversas, entre otras cosas. Se ha planteado que existe una relación entre la existencia de organizaciones políticas complejas, como el Estado y procesos de estandarización en las cadenas productivas del textil que se reflejan no solamente en las prendas tejidas sino en las materias primas, instrumentos y procesos (p. ej. Ver Costin, 1998; Oakland, 1986; Rivera, 2011b, 2012b, 2013, 2014 prensa). Estos elementos pueden ser identificados en los contextos arqueológicos y brindan formas novedosas de acercamiento a la producción textil en distintos períodos.

En este apartado compararemos el instrumental textil encontrado a manera de ofrenda en el sector funerario, presumiblemente fechado en el período Intermedio Tardío, con aquel documentado en el área habitacional, de data Inka para explorar similitudes y posibles diferencias.

El sector funerario posee las siguientes características en términos de instrumental textil: Primero, incluye cantidades reducidas de instrumentos textiles, siempre formando parte del ajuar funerario, al interior de las tumbas. Los nueve ítems documentados (Tabla 1) incluyen dos ovilladores fabricados con materiales líticos blandos, tres torteras para hilar, una aguja de bronce y tres *wich'uñas* de hueso. Los ovilladores son de tamaño reducido, con punta roma y cabeza redondeada, sin muescas visibles. Las torteras, a su vez, están elaboradas de manera expeditiva sobre tiestos cerámicos que se reutilizan para el efecto, tienen planta circular y perfil cilíndrico o cuadrangular. Los orificios centrales presentan forma elipsoide por el tipo de perforación realizada (Rivera, 2014). Cabe notar que estos artefactos suelen encontrarse asociados, formando ajuares complejos de vocación textil. En su mayoría, se asocian a individuos femeninos adultos.

SECTOR	ENTIERRO	TIPO DE ENTIERRO	EDAD Y SEXO	AJUAR
PAAU07-III	U24, E5	Individual directo en pozo	Ind, 50-55	Fragmento de tortera
PAAU08-III	U1, Eñ	Doble directo en pozo	Fem, 40-45	Tortera, ovillador, mano de moler
PAAU08-III	U1, Ec	Individual directo en pozo	Ind, 10-12	Fragmento de tortera
PAAU08-III	U1, Ee	Individual directo en pozo	Fem, 40-45	Ovillador, aguja, lasca de obsidiana

Tabla 1. Instrumentos para elaboración textil en entierros del Período Intermedio tardío, Sector III de Cónдор Amaya.

El sector residencial, más tardío, a su vez, incluye una mayor cantidad de instrumentos textiles, entre ellos más de una veintena de torteras y ovilladores, más de cinco *wich'uñas*, una lanzadera y un par de agujas (Tabla 2). Si bien las torteras aparecen en el recinto A, en su mayoría fabricadas expeditivamente a partir de tiestos reusados, es en el recinto B donde se encuentran en mayor variedad, presentando al menos cinco formas diferentes: todas tienen planta circular mientras que los perfiles son principalmente cilíndricos, seguidos por semiesféricos, triangulares, cónico truncados y ovals truncados. El diámetro de las torteras varía entre 2.7 y 4.5 cm, mientras que los orificios centrales están entre 2 y 5 mm. (Figura 7) Estos datos muestran la presencia de dos tipos de torteras: pequeñas y finas para la producción de un hilo fino y medianas para la producción de un hilo intermedio. Es importante señalar que la mayor parte de ellas fueron fabricadas de manera formal, es decir que se elaboraron intencionalmente, sobre todo en cerámica. También se ha documentado una tortera de piedra. Las dimensiones y las formas de las torteras son consistentes con aquellas documentadas para el Horizonte Tardío en otros sitios del altiplano boliviano, sugiriendo una clara estandarización en las prácticas de hilado y torcelado dentro de la economía política inka (Rivera, 2012b, 2013, 2014). Probablemente las torteras más pequeñas y finas se emplearon para producir hilo fino de alpaca e inclusive vicuña, mientras que las más grandes pudieron emplearse en el hilado de fibra de llama (Arnold y Espejo, 2013).

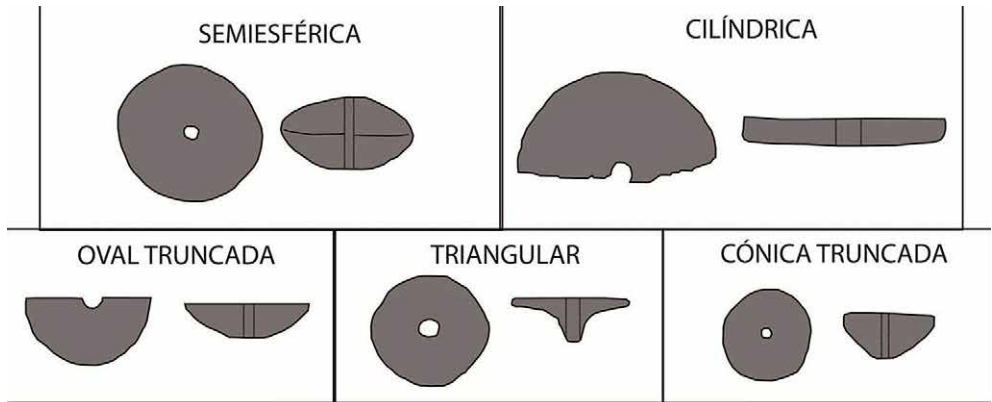


Figura 7. Ejemplos de torteras cerámicas de morfologías diversas (arriba) y fotografía de tortera lítica y tortera de tiesto reusado (abajo), todas procedentes de las excavaciones en Cónдор Amaya.

SECTOR	RECINTO	OCUPACIÓN	MATERIAL	CANTIDAD DE ARTEFACTOS
PAAU08-I	A	Temprana	Cerámico	5 tiestos reusados en tortera
PAAU08-I	A	Temprana	Óseo	7 wich' uñas
PAAU07-I	B	Temprana	Metal	3 agujas de bronce
PAAU07-I	B	Temprana	Lítico blando	12 ovilladores
PAAU07-I	B	Temprana	Lítico	1 tortera
PAAU07-I	B	Temprana	Cerámico	8 torteras
PAAU07-I	B	Temprana	Cerámico	7 tiestos reusados en tortera
PAAU07-I	B	Temprana	Óseo	3 wich' uñas
PAAU07-I	B	Temprana	Óseo	1 lanzadera

Tabla 2. Instrumentos para elaboración textil en recintos habitacionales inkaicos, Sector I de Cónдор Amaya.

Los doce ovilladores registrados se concentran en un rasgo de ofrenda, un pequeño pozo excavado directamente en la superficie anterior a la construcción del recinto B. Esta superficie, en ese momento, parece haber sido una continuación de la superficie externa del recinto A. El rasgo de ofrenda incluía, además de los ovilladores, dos artefactos de hueso –una lanzadera y una *wich'uña*- y una aguja metálica (Figura 8).



Figura 8. Aguja de bronce (arriba), *wich'uña* y lanzadera de hueso (abajo), recuperadas en las excavaciones del sector habitacional de Cóndor Amaya.

Se realizaron una serie de observaciones y medidas acerca de estos elementos, encontrándose un amplio rango de tamaños, que se correlaciona con diferentes índices de alargamiento, aguzamiento de la punta y forma de cabeza (Tabla 3). Seis de los artefactos incluyen muescas para un mejor asegurado de la fibra, y se han detectado cuatro conjuntos de ovilladores, según tamaño de mayor a menor: (1) tres ovilladores grandes y alargados, de cabeza semiredondeada a redondeada y muesca pronunciada, el mayor de piedra beige; uno alargado de punta muy aguda, con cabeza redondeada y muesca ligera, en beige; uno con cabeza semiredondeada y punta regular, en rojo; (2) tres ovilladores medianos con muescas ligeras, cabezas semiredondeadas y puntas regulares, uno en amarillo, uno en rojo y uno en beige; (3) tres ovilladores pequeños, asimétricos y sin muesca, de cabeza plana; dos romos en piedra beige, y uno agudo, en piedra gris; (4) tres ovilladores pequeños, chatos y romos, uno redondeado con muesca ligera, en piedra beige, uno de color gris rojizo, con cabeza “de tornillo” que lleva una incrustación de piedra verde y uno más pequeño de color amarillo (Figura 9).



Figura 9. Tipología del conjunto de ovilladores recuperado en las excavaciones del sector habitacional de Cóndor Amaya.

Nº	COLOR	DIÁMETRO	LARGO MÁXIMO	ÍNDICE DE CUERPO	FORMA DE CUERPO	ÍNDICE DE CABEZA	FORMA DE CABEZA	MUESCA	ALTURA DE MUESCA	ÍNDICE DE PUNTA	FORMA DE PUNTA
1	Beige	8,19	13,47	1,64	Semi alargado	2,68	Semiredondeada	Pronunciada	4,18	2,45	Aguda
2	Amarillo	6,86	11,52	1,68	Semi alargado	2,17	Redondeada	Poco pronunciada	3,01	2,13	Muy aguda
3	Rojo	6,4	11,15	1,74	Alargado	4,57	Regular	No	-	2,70	Regular
4	Amarillo	6,09	9,98	1,64	Semi alargado	2,83	Regular	No	-	2,72	Regular
5	Rojo	6,27	9,66	1,54	Semi achatado	4,14	Regular	No	-	2,73	Regular
6	Beige	6,22	9,54	1,53	Semi achatado	1,93	Redondeada	No	-	3,06	Roma
7	Beige	6,11	8,85	1,45	Semi achatado	3,35	Regular	Asimétrico	-	2,78	Regular
8	Gris	4,97	8,3	1,67	Semi alargado	4,35	Regular	Asimétrico	2,77	2,37	Aguda
9	Amarillo	4,93	7,55	1,53	Semi achatado	3,80	Regular	Asimétrico	-	3,16	Roma
10	Beige	4,58	7,43	1,62	Semi alargado	2,74	Semiredondeada	Poco pronunciada	2,82	2,77	Regular
11	Gris rojo	6,22	6,39	1,03	Achatado	5,55	Muy aplanada	Muy pronunciada	2,29	3,75	Muy roma
12	Beige	5,2	6,38	1,23	Achatado	5,31	Aplanada	Pronunciada	1,9	3,45	Muy roma

Tabla 3. Características del conjunto de 12 ovilladores del sector habitacional de Cóndor Amaya.

La variedad de ovilladores y de torteras sugiere la producción y ovillado de hilos de distintos grosores y calidad. Las dimensiones de las torteras sugieren la producción de hilos finos a intermedios. Por otra parte y en el caso de los ovilladores, si las analogías etnográficas son válidas para interpretar el pasado, es sugerente la información que Arnold y Espejo presentan (2013) acerca de los tipos de ovilladores en la región de Qaqachaka y valles vecinos. En estas regiones existe una relación entre el material y color del ovillador y el tipo de hilo que se envuelve en él. Así, hilos de colores crudos o naturales tienden a ovillarse en ovilladores de piedra, mientras que hilos teñidos de distintos colores tienden a ovillarse en mazorcas de maíz o semillas que poseen los mismos colores de los hilos. En nuestro caso, contamos con un conjunto subdividido en cuatro grupos de ovilladores con formas diferentes; al interior de cada grupo, los ovilladores son de colores distintos. Planteamos a manera de hipótesis que los distintos colores de las piedras de los ovilladores podrían relacionarse con el color natural o artificial de los hilos a ser ovillados.

Las *wich'uñas* y sus características aportan información sobre las técnicas y estructuras de los tejidos del Horizonte Tardío. De acuerdo con el análisis de estos instrumentos se ha constatado que existen *wich'uñas* o prensadores alargados con extremos planos y romos, fabricados en huesos de camélido. Este tipo de instrumento se utiliza para elaborar tejidos en faz de trama o tapiz. Otras *wich'uña* muestran extremos en punta lo que sugiere su uso en la elaboración de tejidos en faz de urdimbre. Los instrumentos con punta sirven para escoger y separar los hilos durante el proceso de tejido (Arnold y Espejo, 2013; Rivera, 2014).

Las agujas de cobre, empleadas en el acabado de los tejidos habrían sido instrumentos estandarizados, producidos en contextos especializados por artesanos que conocían las reglas para su producción. Agujas de cobre con características similares han sido identificadas en *acclahuasis* y otros contextos de producción textil inkaica (Rivera, et al. 2013).

A diferencia del área funeraria, este contexto, aunque también de aparente ofrenda o acopio, se vincularía a un nivel supra individual de producción textil, por su cercanía a zonas de cocina comunal y acopio de grandes cantidades de alimento. Relacionando esta información con trabajos sobre la producción textil durante el Horizonte Tardío en el altiplano boliviano (Rivera, 2013; Rivera, et al. 2013) podemos ver algunos patrones similares: una importante cantidad de instrumentos textiles estandarizados y la asociación a áreas de trabajo que sobrepasan el nivel doméstico de la unidad familiar. Por otra parte, la presencia de ornamentos de lapidaria y metal sugiere que las actividades textiles podrían haber sido realizadas por personas de alto estatus. Si este es el caso es probable que las prendas producidas fuesen de calidad y que tuvieran un uso especial.

Los contextos descritos y los instrumentos textiles asociados nos muestran pasos dentro de la cadena productiva del textil. Tanto en los contextos domésticos como en los funerarios se evidencia que las actividades de hilado fueron comunes durante los períodos tardíos en la región. Las torteras asociadas a los entierros de mujeres indican la importancia que esta actividad tuvo dentro de los roles de género en las sociedades prehispánicas. Estuvo en manos de las mujeres la producción de ropa para el uso de los miembros de sus familias en distintos contextos sociales. Por otra parte, no debemos olvidar que durante la dominación Inka en los Andes las mujeres se convirtieron en tributarias

y fueron obligadas no solamente a producir textiles para sus familias sino a tributar con estos bienes al Estado (Costin, 1998).

Cerámica y textiles como recipientes en la performance social

En este apartado consideramos el registro cerámico del período Intermedio Tardío de las inmediaciones de los *chullpares* de Cóndor Amaya, consistente en cerámica fragmentada que probablemente refleja actividades de consumo comunitario de bebida y comida. Cabe recalcar el rol preponderante de los *chullpares* como elementos de importancia en la negociación de las identidades y la reproducción comunitaria (Gil García, 2010; Nielsen, 2007). En los momentos de ceremonial en torno a las *chullpas*, los recipientes cerámicos y textiles debieron haber tenido un rol fundamental en la performance social.

Comparamos el registro cerámico con el textil en base a observaciones etnoarqueológicas realizadas el año 2007 en una fiesta comunitaria en las inmediaciones de los *chullpares* (Figura 10). Planteamos dinámicas similares para la cerámica y textiles del Intermedio Tardío, cuyas características de performance social y estructura decorativa sugerirían cierta continuidad en el tiempo, a diferencia de aquellos recipientes cerámicos y textiles de prestigio que irrumpen en el registro arqueológico bajo la influencia Inka.



Figura 10. Ceremonia comensalista contemporánea en torno a las torres funerarias de Cóndor Amaya. Foto: Esdras Calderón.

El contexto funerario del período Intermedio Tardío presenta dos principales formas cerámicas decoradas: cuencos con engobe rojo y decoración interna en negro, y cántaros de engobe naranja o rojo, con decoración externa en negro (Figura 11). Estas formas, documentadas en decenas de ejemplares enteros en el sector funerario de Condor Amaya, también aparecen en forma de fragmentería en los contextos residenciales y de *chullpares*, conviviendo esta vez con formas inkaicas, fundamentalmente platos ornitomorfos y aríbalos.

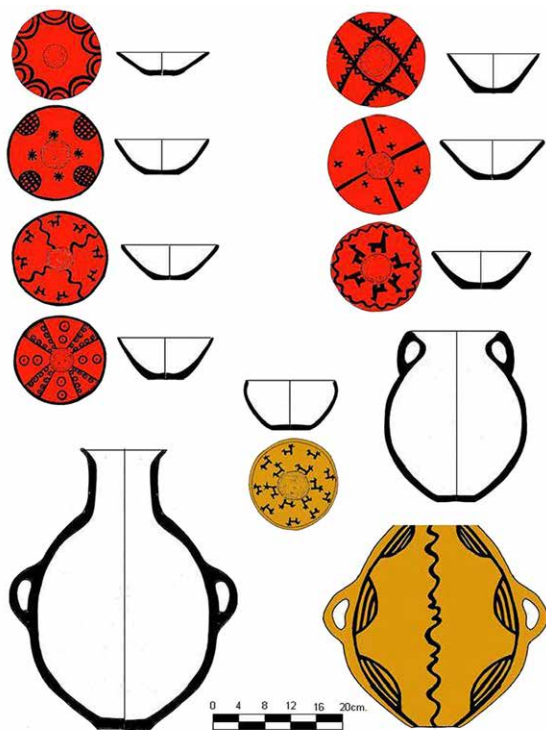


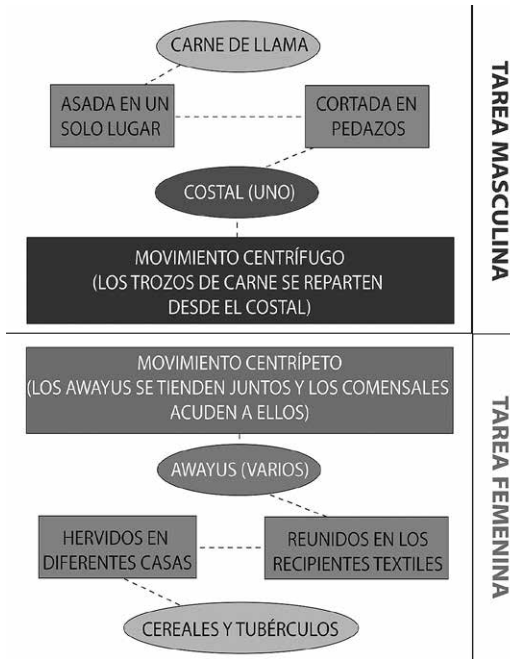
Figura 11. Ejemplos de cuencos y cántaros enteros recuperados en el sector de enterramientos subterráneos de Cóndor Amaya.

El cuenco es básicamente una forma empleada para el consumo individual de bebidas. Su papel es el de partición, de repartir algo en porciones. A la inversa el cántaro es un elemento de reunión y acopio, desde esta pieza se reparte la bebida en cuencos u otros elementos menores. En la observación etnoarqueológica del 2007, vimos como dos recipientes textiles, los costales y los *awayus*, replican las performances de cuencos y cántaros en el ámbito de la comida, de la siguiente manera (Figura 12):

El costal (ahora plástico, pero anteriormente de fibra de camélido) está asociado a la repartición de la comida, esencialmente de la carne asada. Se relaciona además a una performance masculina, que es el

preparado, destazado y asado de la llama. En la performance del 2007, una vez que la carne de la llama previamente ofrendada estuvo lista para comer, habiendo sido asada en el lugar de la ceremonia, un hombre trajo en un costal las presas de carne y posteriormente pasó con el costal cerca de cada comensal para entregarle una porción en la mano. El costal se refiere, desde momentos prehispánicos, al ámbito del intercambio y el caravaneo (Agüero, 2007; López Campeny, 2003), una actividad preponderantemente masculina desde la etnografía de zonas cercanas (Lecoq, 1987; Nielsen, 1998).

El *awayu*, por contraste, es un elemento netamente femenino, forma parte de la vestimenta de la mujer y se emplea también en otros menesteres como el traslado de los niños pequeños. El *awayu* es una pieza cuadrangular de tela, empleada como atado para transportar vegetales cocidos como papa, habas, chuño, etc. En la observación del 2007, cada mujer trasladó su propia porción de comida preparada en casa al lugar del festejo, donde los *awayus* son reunidos y extendidos para formar una mesa comunitaria o *aphtapi*, a la que cada comensal se acerca para alzar la porción que le apetezca.



no elementos centrales, con ciertas características de color, que separan a las diferentes sucesiones de listas (Figura 14). En el caso de los cuencos, de igual modo, los motivos se

Figura 12. Esquema de las conductas diferenciadas del uso de recipientes textiles y servido de alimentos según género, en la ceremonia comensalista de Cónдор Amaya.

Del mismo modo, hemos observado textiles arqueológicos y etnográficos de regiones muy cercanas, como Isluga (Cereceda, 2010) y Uyuni (Agüero, 2007), y encontramos similitudes en términos de estructura decorativa entre cuencos y costales, por un lado, y entre cántaros y *awayus*, por otro (Figura 13).

Cuencos y costales están decorados en base a la repetición continua, en progresión horizontal y siguiendo el contorno de la pieza, de uno o varios módulos. En el caso de los costales, las listas de colores se suceden con ciertas diferencias de color por todo el contorno del costal, pudiendo existir o

distribuyen por el contorno interno de la pieza, existiendo en ocasiones elementos verticales de partición.

En cambio, cántaros y *awayus* poseen una estructura simétrica con un eje vertical de referencia o *taypi* y unos bordes definidos. En el caso del *awayu*, la lista decorada central es notoriamente diferente y ordena las listas de colores de modo bipartito y simétrico (Figura 15). En el caso del cántaro, la decoración se ubica en un rectángulo en la parte frontal de la pieza, con el eje formado por una línea zigzagueante central, y los bordes por semicírculos achurados a cada lado.

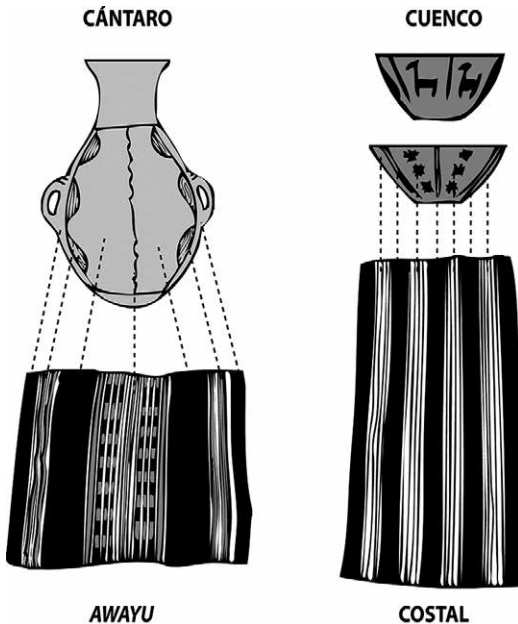


Figura 13. Esquema de similitudes estructurales entre recipientes cerámicos y textiles.



Figura 14. Izquierda, costal etnográfico listado procedente del área Chipaya, que forma parte de la catalogación textil del MUSEF (ID 00305, en Arnold et al. 2013). Derecha, uso de costales en la región de San Lucas, Potosí, que incluye ejemplares textiles listados como costales plásticos industriales.



Figura 15. Dos ejemplos de *awayus* del altiplano central, con lista divisoria central muy notoria. Izquierda, pieza de pampa negra proveniente de Patacamaya (ID 28225, en Arnold et al. 2013). Derecha, pieza de pampa roja de Pacajes (ID 116, en Arnold et al. 2013).

Así, tanto en aspectos performativos como estructurales, recipientes cerámicos y textiles se ordenan en base a una dicotomía básica con aspectos vinculados al género. Es probable que esta estructura dual haya permanecido en el ámbito de los recipientes textiles en la performance social de la comida durante tiempos inkaios y posteriores. En el caso

de la cerámica, la irrupción de otras bebidas, como la cerveza industrial o el alcohol y recipientes de otros materiales (vidrio, metal y plástico) han cambiado las costumbres de bebida comunal en gran medida.

Existen dos casos que salen de la norma descrita y cuya iconografía podría relacionarse con estructuras de diseño iconográfico específicamente textiles. Estudios sobre las representaciones textiles en otros soportes han identificado que las estructuras textiles, especialmente aquellas en faz de urdimbre, tienden a ser representadas siguiendo los patrones iconográficos del textil, que son producto del empleo de técnicas y estructuras textiles específicas (Rivera, 2012a).

Los casos mencionados son cuencos cuya decoración nos recuerda al diseño de algunas mantas o *awayus* en las que un patrón de listas y bandas de diseño se intercalan presentando una simetría especular en cada una de las partes de la pieza (López Campeny, 2003). Estos ceramios muestran dicho patrón replicado, mostrando lo que podrían ser bandas de diseño con motivos geométricos y también figurativos. Los motivos geométricos son líneas en zigzag, denominadas caminos (Arnold y Espejo, 2013) que se intercalan con bandas de otros motivos geométricos en X, o en otros casos con representaciones figurativas de camélidos (Figura 16). Si en el pasado, como hoy en día, la iconografía textil se relacionaba con los recursos y ciclos productivos de una región (Arnold y Espejo, 2013) las representaciones

mencionadas podrían vincularse con la importancia que tuvo la actividad pastoril para estas sociedades. Dentro del universo de representaciones Pacajes destaca la figura del camélido como un elemento central a la ideología de la época.

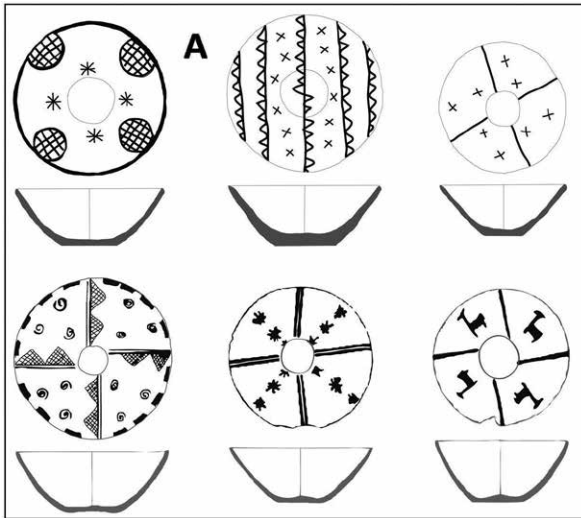


Figura 16. Ejemplos de cuencos cerámicos del sitio de Cóndor Amaya. Arriba, al centro, un ejemplar con “caminos” zigzagueantes. En los restantes, motivos geométricos diversos, incluyendo imágenes estilizadas de camélidos en el ejemplar de abajo, a la derecha.

Discusión y conclusiones

Las dos líneas de evidencia que hemos empleado para acercarnos a los cambios textiles entre los períodos Intermedio Tardío e Inka en Cónдор Amaya, parecen sugerir fenómenos distintos y ligeramente opuestos. Por un lado, el estudio de los instrumentos textiles parece mostrar una complejización y estandarización de las materias primas, instrumentos y procesos empleados en la manufactura textil, así como cambios en la organización de la producción textil, con una manera nueva, supra individual y concentrada, de organización para la época Inka. Por otro lado, nuestras observaciones comparativas acerca de estructuras decorativas y características de performance, entre recipientes cerámicos y textiles, en instancias de reproducción social, sugieren una permanencia temporal mayor de las estructuras que rigen estos elementos.

Es posible que estos dos fenómenos se refieran a dos dominios textiles distintos y paralelos. Por un lado, el de la vestimenta, que según las fuentes etnohistóricas es especialmente valorada y alterada durante tiempos del Inka, a manera de tributo y bien de prestigio (Murra, 1962). Es principalmente vestimenta fina lo que se elabora en las grandes casas de tejido comunales, con fines netamente políticos. Las piezas de vestimenta textil prestigiosas de influencia Inka suelen incorporar variedad de fibras y colores, en complejos diseños. Varios aspectos parecen ligar este ámbito de la manufactura textil con el registro Inka en Cónдор Amaya: la mayor diversidad y estandarización de ovilladores y torteras, que delata el tratamiento de diferentes tipos y/o colores de hilos; el carácter comunitario de contexto en que se encuentra el instrumental textil y la asociación de este contexto con otros ítems de ornamentación personal, como cuentas de collar y adornos capilares. En comparación, los artefactos textiles del período Intermedio Tardío están más ligados al ámbito de lo individual y doméstico, menos diversos y más expeditivamente realizados.

Cabe notar, además, la vinculación sugerida entre textiles prestigiosos inkaicos y torres funerarias. En el vecino altiplano de Carangas, torres funerarias de barro de data Inka llevan complejos diseños policromos que recuerdan a los de algunos prestigiosos *unkus* inkaicos con motivos principalmente geométricos. De hecho, se ha sugerido que las propias torres funerarias de barro y paja, son erigidas mediante una técnica muy próxima al tejido (Gisbert, 2001). Como mencionamos anteriormente, las torres de Cónдор Amaya, también tejidas de barro y paja, se distinguen de otras del altiplano de Pacajes por incluir un par de ejemplares decorados con motivos geométricos: escalonados piramidales y un patrón de al menos dos líneas escalonadas en zigzag.

Por otro lado, el ámbito de los recipientes textiles, al menos los *awayus* y los costales, parece mantener una base tradicional y menos cambiante. Los aspectos performativos de ambas piezas textiles enfatizan funciones opuestas (partición – reunión) en la distribución de comida durante la ceremonia comensalista y además cada una de estas piezas se relaciona a un dominio de actividades de acuerdo a un esquema dual de género. Las similitudes en términos de estructura decorativa entre la dicotomía textil *awayu*/costal, detectada mediante casos etnográficos y etnoarqueológicos, y la dicotomía cerámica cántaro/cuenca, detectada en el registro arqueológico de Cónдор Amaya, lleva a sugerir que los

recipientes para consumo de comida (textiles) y de bebida (cerámicos) en circunstancias de ceremonia comunal, mantuvieron aspectos estructurales tradicionales que cambiaron poco con la irrupción del Inkario.

Del mismo modo que existen ítems textiles prestigiosos vinculados al ámbito de la vestimenta en la época Inka, existieron ítems cerámicos prestigiosos contemporáneos (Bray, 2004). Los platos ornitomorfos y los aríbalos, sean de estilo Inka local o Inka cuzqueño, presentan un grado de elaboración mayor, policromía y formas cambiantes, que conviven con los tradicionales cuencos y cántaros en los contextos ceremoniales de Cóndor Amaya. Así, ambos dominios de tecnología aditiva –textiles y cerámica- si bien muy diferentes en muchos aspectos, exhiben ciertos fenómenos análogos de cambio material a lo largo de la transición Intermedio Tardío – Inka.

En suma, parece ser que los recipientes cerámicos y textiles del período Intermedio Tardío estuvieron ligados a ceremonias comensalistas que aseguraban la reproducción de las comunidades humanas en torno al espacio ancestral de los *chullpares* y se mantuvieron insertos en esa dinámica con el advenimiento del Inkario. Sin embargo, en este momento aparecen nuevas formas de vestimenta textil y de recipiente cerámico incluidas en el ceremonial a manera de ítems prestigiosos, con valor económico y político en términos de la relación entre la localidad y el *Tawantinsuyu*. En el caso textil, esto parece repercutir además en una notoria complejización de la actividad textil y el empleo de estructuras y técnicas textiles de prestigio y en la aparición de una escala supraindividual de organización de la producción textil. En el caso cerámico, esto no se ha notado en Cóndor Amaya, al no haberse detectado evidencias de esta manufactura.

De este modo, creemos que los materiales inorgánicos de Cóndor Amaya han servido para establecer algunas propuestas acerca de los diferentes ritmos y maneras en que diversos artefactos textiles –y, paralelamente, cerámicos- cambiaron entre los períodos Intermedio Tardío e Inka, de acuerdo a sus distintos ámbitos de utilización y a sus distintos papeles en las dinámicas de reproducción y relacionamiento social y político. Estas propuestas, sin duda preliminares, deberán ser contrastadas a futuro a la luz de mayor información contextualizada y de más referentes analógicos.

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo y apertura de Jédu Sagárnaga, director del Proyecto Arqueológico Amaya Uta. Agradecemos asimismo al resto del equipo de trabajo del PAAU 2007 y 2008, así como a las comunidades de Cóndor Amaya y Huayllani por la colaboración durante las labores de campo. Durante la redacción de este trabajo, Juan Villanueva contó con el apoyo de una beca del programa MECESUP2, Chile. Agradecemos finalmente a la organización de la XXVII Reunión Anual de Etnología por facilitar este importante espacio de difusión.

Bibliografía

- AGÜERO, C. (2007) Los textiles de Pulacayo y las relaciones entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12 (1), pp. 85-98
- ARNOLD, D. (1994) Hacer al hombre a imagen de ella: aspectos de género en los textiles de Qaqachaka. *Chungara* 26(1): 79-115.
- ARNOLD, D. y E. Espejo (2013). *El Textil Tridimensional*. La Paz: IILCA.
- ARNOLD, D., E. Espejo, y F. Maidana (2013). *Tejiendo la Vida: La Colección Textil del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. MUSEF – Fundación Cultural BCB. La Paz.
- BORDES, F. (1969) Reflections on typology and technology in Paleolithic. *Artic Anthropology* 6(1), pp.1-29.
- CERECEDA, V. (2010) Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungará* 42(1), pp.181-198
- COSTIN, C. L.(1998) Housewives, Chosen Women, Skilled Men: Cloth Production and Social Identity in the Late Prehispanic Andes. En pp.123-141.
- GIL GARCÍA, F. (2010) Dentro y fuera parando en el umbral: construyendo la monumentalidad chullparia. Elementos de tensión espacial para una arqueología del culto a los antepasados en el altiplano andino. *Diálogo Andino* 35(1), pp. 25-46.
- GISBERT, T. (2001) *El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la Cultura Andina*. La Paz: Plural.
- HEREDIA, M. A. (1993) Las torres funerarias de Kullikulli. *Pumapunku*5-6, pp. 163-172.
- LECHTMAN, H. (1997) Cloth and metal: the culture of technology. En Boone, E.H. (Ed.) *Andean Art at Dumbarton Oaks* (pp. 33-44). Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- KESSELI, R. y M. Pärssinen (2005) Identidad étnica y muerte: torres funerarias (*chullpas*) como símbolos de poder étnico en el altiplano boliviano de Pakasa (1250–1600 d.C.), *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 34 (3), pp. 379-410.
- LECOQ, P. (1987) Caravanes de Lamas, sel et échanges dans une communauté de Potosi, en Bolivie, *Bulletin del Institut Francais d' Études Andines* XVI (3-4), pp. 1-38.
- LEMMONIER, P. (1986) The Study of Material Culture Today: Toward an Anthropology of Technical Systems, *Journal of Anthropological Archaeology* 5, pp. 147-186.
- LÓPEZ CAMPENY, S. (2003). Estructuras, representaciones y contextos: perspectivas teórico metodológicas para el análisis de textiles arqueológicos. En *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Actas del Simposio ARQ 21*. 51º Congreso Internacional de Americanistas, pp. 59-82. Santiago de Chile.
- MURRA, J. (1962) La función del tejido en varios contextos sociales y políticos. *El Mundo Andino. Población, medio ambiente y economía*. (pp. 151-170). Lima: IEP / Pontificia Universidad Católica de Lima.
- NIELSEN, A. (2007) *Celebrando con los Antepasados. Arqueología del espacio público en Los Amarillos, Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina*. Córdoba: Mallku Ediciones.

- Nielsen, A. (1998) Tráfico de caravanas en el sur de Bolivia: observaciones etnográficas e implicancias arqueológicas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXII-XXIII*, pp. 141-178.
- OAKLAND RODMAN, A. S. (1986) *Tiwanaku Textile Style from the South Central Andes, Bolivia and North Chile*. Tesis doctoral. Austin: University of Texas at Austin.
- PÄRSSINEN, M. (2005) *Caquiaviri y la provincia Pacasa*. La Paz: CIMA
- PÄRSSINEN, M. y A. Siiriainen (1997) Inka-Style Ceramics and Their Chronological Relationship to the Inka Expansion in the Southern Lake Titicaca Area (Bolivia). *Latin American Antiquity* 8(3), pp. 255-271.
- PATIÑO, T. y J. Villanueva (2008) En la ciudad de los muertos: Excavaciones arqueológicas en Wayllani/Kuntur Amaya. *Chachapuma* 3, pp. 23-35.
- PLAZA, V. y R. Plaza (2006) *Tama Chullpa: Investigaciones Arqueológicas en el área de Kulli-Kulli bajo*. La Paz.
- Rivera Casanovas, C. (2011a) *Prácticas textiles prehispánicas en Bolivia*. Documento de trabajo no publicado. La Paz: ILCA.
- _____ 2011b *Desarrollo de la tecnología textil en los Andes sur centrales: el caso de los instrumentos de hilar y tejer prehispánicos en Bolivia*. Documento de trabajo no publicado. La Paz: ILCA.
- _____ 2012a *El textil prehispánico en otros soportes: casos del occidente de Bolivia*. Documento de trabajo no publicado. La Paz: ILCA.
- _____ 2012b 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", Birkbeck, University of London, Reino Unido, 15-18 de marzo.
- _____ 2013 Tecnología textil durante la ocupación Inka en el altiplano boliviano: una aproximación a los cambios y continuidades en las prácticas textiles. Ponencia presentada en el Séptimo Congreso de la Asociación de Estudios Bolivianos, Sucre, 9 de julio-1 de agosto.
- _____ 2014 Prehispanic Textile Production in Highland Bolivia: Instruments and Weaving Processes. En *Textiles, Technical Practice and Power in the Andes*, editado por D. Y. Arnold y P. Dransart, pp. 227-249. London: Archetype Publications in association with the British Museum.
- RIVERA CASANOVAS, C., E. Espejo Ayca y C. Condarco Castellón (2013) Evidencias sobre la producción textil durante la ocupación Inka en el altiplano de Oruro: El Tambo Real de Paria. Ponencia presentada a la XVIII Reunión Anual de Etnología. La Paz: MUSEF, 21-25 de octubre.
- SAGÁRNAGA, J. (2008) Allí donde yace el Cóndor: generalidades en torno a la localidad arqueológica de Wayllani/Kuntur Amaya. *Chachapuma* 3, pp. 5-22.
- VILLANUEVA, J y T. Patiño. (2008). Prosiguen las excavaciones en la ciudad de los muertos: temporada de campo 2008 en Wayllani/Kuntur Amaya. *Chachapuma* 4, pp. 31-43.

El tejido ayoreo como práctica encarnada de la vida con los *Edopasade* a través del territorio

Violeta Montellano Loredo¹

Resumen

En esta ponencia, inicialmente, me referiré al carácter vital del tejido ayoreo tomando en cuenta las prohibiciones normadas por los antepasados sobre distintos procesos en el acto de tejer, reconociendo la herencia, transmisión y circulación de los poderes de los *Edopasade* a través del textil.

Por otro lado, me enfocaré en el ciclo productivo alrededor del textil, que permite concebir su potencialidad como práctica textual que encarna la memoria, la organización social y el parentesco con los *Edopasade* a través del territorio.

En el acto del tejer y en las prácticas alrededor del tejido, se expresa la vitalidad del tejido ayoreo alimentada de las relaciones con los *Edopasade*, a través del territorio.

Palabras clave: Tejido, Ayoreo, Edopasade, Territorio, Identidad.

Introducción

En la época primigenia, todos los seres de la naturaleza tenían una figura similar y estaban organizados en siete clanes. Después de la división de los antepasados, éstos se transformaron en los diferentes seres de la naturaleza, los diferentes objetos de la vida social y los actuales ayoréode², heredando la pertenencia a cada uno de los siete clanes a través de su relación con los *Edopasade*.

Bajo *Edopasade* se entiende todo lo abstracto y concreto existentes que, por descendencia mítica común, pertenecen a uno de los siete clanes y que son relacionados por parentesco y carácter común (Fischermann, 2003a: 594).

En el acto del tejer y en las prácticas alrededor del tejido se expresa la vitalidad del tejido ayoreo alimentada de las relaciones con los *Edopasade* a través del territorio. El tejido ayoreo se constituye como un sujeto social que encarna las dinámicas del tránsito

¹ La autora es licenciada en antropología por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA); master en Antropología visual y documental antropológico por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – Ecuador (FLACSO), e integrante del grupo anarco-chixi *El Colectivo 2*. Autora del libro *La imagen de lo invisible. Fotografía ciega en Quito* (2011) y directora del documental *Y tú ¿qué ves?* (2011). Sus ámbitos de interés son: la antropología de la salud, estudios del cuerpo y los sentidos, antropología visual y estudios del textil.

a través del territorio y manifiesta la organización social de los *ayoréode*, siempre, a través de la relación indivisible con la naturaleza.

Los *ayoréode* vivieron como seminómadas en una zona extensa del Chaco Boreal entre Bolivia y Paraguay, organizados en cincuenta grupos locales y siete clanes. Fundamentalmente, a partir de 1940, se enfrentaron a diversos procesos de intervención misionera que desembocaron en la actual sedentarización de casi la totalidad de los *ayoréode*³. Al presente, viven en diez comunidades en Bolivia⁴ y nueve comunidades en el Paraguay.

Para realizar esta ponencia, me basaré en algunas explicaciones de tejedoras *ayorédie* que conocí en la comunidad de Zapocó de la provincia Ñuflo de Chávez, del departamento de Santa Cruz, a través de visitas cortas que realicé a la comunidad entre el año 2005 y 2007. Replantaré algunas de las primeras interpretaciones que tuve en torno a la vitalidad del textil ayoreo, a través de la articulación de datos empíricos con una revisión bibliográfica más específica y algunas conversaciones con Bernardo Fischermann que han estimulado la continuidad de estas reflexiones.

En el primer punto me referiré a la vitalidad del textil *ayoréode*, manifestada en diversas analogías con la concepción de una nueva vida, surgidas desde la recolección de la materia prima hasta el proceso de su elaboración. Me centraré en las prohibiciones que norman estas analogías, para profundizar la interpretación sobre la vitalidad del textil a partir de la relación con los *Edopasade*. Por ello, en el segundo punto, me referiré a la organización social y el ciclo productivo alrededor de la práctica textil, que se construyen a través de la relación con los *Edopasade* en el territorio, encontrando en el tejido ayoreo el lenguaje encarnado de las vivencias de los *ayoréode* a través del territorio. Finalmente, presentaré las conclusiones de esta ponencia.

La vitalidad del textil de los *ayoréode* a través de los *Edopasade*

Algunas tejedoras *ayorédie* de la comunidad de Zapocó, con quienes conversé el año 2007, me explicaron el proceso de elaboración textil, mencionando algunas analogías entre el acto de tejer y la concepción de una nueva vida. Esas analogías, me sugirieron entonces, comprender la vitalidad del textil ayoreo como un desdoblamiento del carácter creativo y fértil de la mujer (Montellano, 2012).

“La naturaleza viva del textil”, como afirma Arnold, ha sido un fenómeno ampliamente estudiado a nivel mundial, sin embargo “la especie precisa cuya vida encarna el textil y su forma de manifestarse en el mundo” no ha desatado amplios debates (2007:53). Por ello, la autora plantea una teoría de la textualidad andina⁵, basada en las interpretaciones

3 “Sabemos que hay por lo menos seis grupos Ayoreo no contactados en territorio paraguayo. Uno de ellos es Ayoreo Torobiegosode. Tres o cuatro de los grupos están en el sur del territorio Ayoreo. Los otros tres grupos están en el norte, en zonas fronterizas con Bolivia, viviendo de ambos lados de la frontera” (Chiquenoi, 2009b: 18).

4 *Jinca*, Poza Verde, Puesto Paz, Rincón del Tigre, Santa Teresita, Santiago de Chiquitos, Tobité, Urucú y Zapocó.

5 La teoría de la textualidad andina: “se centra en la expresión creativa y estética que emerge del acto de revivificar algo en un estado muerto con un nuevo espíritu de la regeneración, lo que impulsa también, a través del tiempo, la

generadas por distintos autores y el extenso trabajo de investigación que desarrolló, durante las últimas décadas, junto a Yapita y Espejo, entre otros investigadores. En el caso del textil ayoreo, en este acápite, retomaré las analogías entre el acto de tejer y la concepción de una vida, tomando atención en los *puyac*⁶, las prohibiciones introducidas por los antepasados, que en ciertos casos, considerando sus orígenes, permiten ampliar la comprensión de la vitalidad del textil a través de la relación entre los ayoréode y los *Edopasade*.

El proceso de elaboración del tejido realizado por las ayorédie se inicia con la recolección del *garabatá*⁷ que en las comunidades rurales implica el recorrido de entre uno a ocho kilómetros por el monte (CANOB, 2005:19). Tras la selección de las mejores plantas (con hojas largas y anchas), la separación de las hojas de la raíz y la limpieza de las espinas de sus bordes, éstas son amarradas y cargadas en las bolsas más grandes. El raspado de la fibra se lleva a cabo apoyando la hoja en una tabla de madera y separando la fibra de la pulpa, a través de otra madera. Como una tejedora de Zapocó mencionó al realizar el proceso de raspado de la fibra, el extremo de la hoja cercano a la raíz de la planta debe ubicarse hacia el estómago de la mujer, ya que de lo contrario sus hijos podrían nacer de pie, constituyéndose así en un *puyac* que expresa una analogía con el parto.

El hilado del *garabatá*, posterior al secado de las fibras raspadas, se realiza torciendo las fibras encima de los muslos y empleando ceniza para suavizar la aspereza. El torcido del hilo se realiza en dos direcciones, según las cuales el cordón obtenido es macho o hembra. Ambas torsiones son necesarias, como explicaron algunas personas en Zapocó, para que la mujer pueda tener descendencia de ambos sexos. Durante la vida en el monte, las mujeres utilizaban faldas *oridi*, cuyos cordeles verticales eran machos, y los horizontales hembras, además empleaban una sogá macho alternada con una sogá hembra para sujetarla, con el mismo fin: tener descendencia de ambos sexos (Bórmida y Califano, 2003:85), cuestión que nuevamente señala la generación del textil como análoga a la generación de la descendencia de la tejedora.

Después del teñido del hilo, se inicia el proceso de tejido con aguja, que para la elaboración de una bolsa *utebetai*⁸, se realiza a partir de la técnica de “cordelería y de tejido tipo red con lazos cerrados simples con torsión” (CANOB, 2005:22). Actualmente se utilizan agujas industriales, pero durante la vida del monte se utilizaba una aguja trabajada por los ayoréode a partir del hueso de hocico del oso hormiguero, afirmando que si no existía pulcritud en el acabado de la aguja, la descendencia de la tejedora podría nacer con los defectos de la aguja (Bórmida y Califano, 2003:144). Otra prohibición más,

generación de nuevos seres y su intercambio entre grupos” (Arnold, 2007:58).

6 “PUYAC (s.), PUYADE (pl.), PUYAQUE: Designan lo prohibido, lo sagrado. Por extensión, también la noción cristiana de pecado” (Nostas y Sanabria, 2009:252).

7 Planta del monte Bromeliácea. “Los ayoreos distinguen tres tipos de garabatá. De los tres, dos tienen uso artesanal diferenciados por la calidad de fibra que proporcionan, y se los denomina garabatá fino y garabatá ordinario. El garabatá fino proporciona una fibra blanca, resistente y de mayor finura que el garabatá ordinario que proporciona una fibra de color verde. La tercera especie de garabatá, el doidié, es de uso comestible, variedad de la cual se aprovecha la papa para ser asada sobre las brasas” (CANOB, 2005:18).

8 Me referiré, fundamentalmente, a la técnica empleada, por ejemplo en las bolsas de transporte *utebetai* o los porta bebes *jubebí*, cuyos diseños conciernen al tema de esta ponencia. Aunque existen otras técnicas como la del “torcido” o “twining” para la elaboración de las bolsas *peyé*, la técnica del anudado para la elaboración de faldas o colchas, o la introducción relativamente reciente de la técnica del macramé para la elaboración de tejidos comercializados (CANOB, 2005).

relacionada a la analogía con la concepción, surge en el acto mismo de tejer. Para trabajar esta técnica, la tejedora amarra una pita alrededor de su pierna, solamente las mujeres ancianas la amarran en la cintura porque como se dice en Zapocó si una mujer joven lo hace, cuando se embarace su bebé podría enredarse con el cordón umbilical.

Estas analogías con el embarazo y parto cobran otro significado, al relacionarlas con el origen de los *puyac*. En Zapocó se afirma que utilizar el hilo sobrante de otro tejido es *puyac*, ya que la mujer no podrá embarazarse en el futuro. Con respecto a la misma prohibición, se menciona también que “las ancianas prohíben a las jovencitas tejer con hilo sobrado, porque si lo hacen sentirán dolor de muñecas” (Riester y Weber, 1998: 73). Fischermann, hace referencia a esta prohibición a partir de la historia de la lagartija Ugameo, hermana de Ngai, que tejió una bolsa “*guipe*” a su hermano utilizando hilo sobrante. A Ngai, que llevaba la bolsa le iba muy mal, sus piernas y su trasero se disolvieron y por esa razón, el animal actualmente no tiene cola. “Aquí comenzó, que los ‘Jnani bajade’ (los antepasados) tuvieran miedo de usar hilo que sobraba, porque sabían ahora que hace daño a las personas” (Fischermann, 1988:476).

Otro *puyac*, mencionado en Zapocó, es el que se relaciona con el *pamoy*, cinturón de *garabatá* utilizado por los ancianos para descansar que: “se cierra como un anillo a los riñones y la espalda de un lado, y, del otro la pierna o las piernas dobladas del hombre sentado” (Casalegno, 2003:441). Solamente el *pamoy* y las bandas de los colgadores de las bolsas se realizan con una técnica de telar básico clavando dos palos en el suelo de manera vertical. En la casa ayoreo de Concepción, un *ayoreo* nos habló del *pamoy* como “cosa delicada”: pocos hombres lo sabían tejer porque había que tener coraje para tejerlo. En caso de saltar un hilo, podría morir la mujer del tejedor, por eso nadie debía verlo, ni tocarlo cuando el hombre tejía un *pamoy*. Bórmida y Califano, se refieren al *puyac* del *pamoy* como una de las varias prohibiciones que determinan un mal parto en la mujer, señalando una “estrecha identificación entre el *pamoy*, la placenta y el cordón umbilical” (2003:145). El *puyac* se origina en la historia de Pamoy, que era *ayoreo*: “Como de costumbre, él también se iba a la guerra y mataba a la gente pero tenía siempre la mala suerte de ser herido. Y cuando esto ocurría él tenía la costumbre de curarse con este cinturón utilizado como venda. Por eso se lo llamó *pamoy*” (Casalegno, 2003:441).

En las dos últimas prohibiciones mencionadas, el poder de los *Edopasade* que tejieron o se convirtieron en tejido, es traspasado a través de la práctica textil, estableciendo normas para que así como nace un tejido sin dificultades, nazca la descendencia de la tejedora. Queda pendiente, encontrar los orígenes de las demás prohibiciones para poder articular las ideas entre el poder vital que es transferido al textil a través de los *Edopasade* y la vitalidad misma del textil como desdoblamiento de la posibilidad de generación de vida en las propias mujeres.

Otros *puyac* se aplican a las relaciones que se tiene con los tejidos finalizados. Por ejemplo, algunas bolsas utilizadas para cargar plumas de grandes pájaros, que en los primeros tiempos eran guerreros que asesinaron a muchos enemigos, no pueden ser tocadas

por las mujeres, porque el poder de la sangre de las aves podría infectar las bolsas. Por otro lado, si las bolsas de los hombres cargaron carne no pueden ser utilizadas después como camas, porque durante los sueños podría aparecer el alma *oregaté* del animal (Bórmida y Califano, 1978). Es decir, que al ser utilizados, los tejidos no solo cargan a los animales cazados sino también el *oregaté* de ellos, a través de los cuales se mantienen las relaciones con los *Edopasade*. El alma *oregaté* es “responsable de los aspectos físicos y del funcionamiento del cuerpo” (Fischermann, 2003a: 601) y es recibido por los recién nacidos de uno de sus *Edopasade*.

Cuando una persona fallece, su *oregate* va hacia el mundo de los muertos, debajo de la tierra donde permanece por un tiempo hasta morir nuevamente y ser enterrado hacia arriba “para que el alma que sale de su cuerpo entre en un ser de la naturaleza, que pertenece a sus *Edopasade* y así aparece otra vez en el mundo de los vivientes” (Fischermann, 2003a: 597). Así se establece una relación con los *Edopasade* entre la vida y la muerte a través de la encarnación de diferentes seres de la naturaleza, manteniendo las relaciones de parentesco. Cuando una persona infringe un *puyac*, puede soñar con el animal, quien podría poseer el *oregaté* de la persona, ya que durante el sueño el alma se separa del cuerpo y la persona tiene poco control sobre su *oregaté* (Fischermann, 2003a: 601).

En los primeros tiempos, todos los seres originarios eran humanos y su transformación en diferentes seres de la naturaleza no fue voluntaria y atravesó procesos turbulentos, por lo que los *edopasade* antes de convertirse en seres de la naturaleza establecieron diversos *puyac*, pero también fórmulas secretas que revelan sus poderes y pueden colaborarlos ante cualquier diversidad. Como afirma Fischermann, los *puyac* podrían entenderse: “como compensación por el mal sufrido en los primeros tiempos o sencillamente como venganza” (2003b: 618). Algunos relatos sobre los primeros tiempos mencionan que los antepasados debían matar a otros seres para poseer sus particularidades y que todos puedan disfrutarlas. El acto de matanza cobra significado en diversos contextos. El coraje, es una de las cualidades más apreciadas entre los ayoréode y en ciertas ocasiones puede relacionarse al acto de la matanza. También, la caza o cosecha para la alimentación implica un acto de matanza. “Cuando el Ayorei trae maíz del Chaco no dice ‘es mi maíz’, sino ‘es mi maíz matado’” (Fischermann, 2003a: 599). Así, el acto de matanza que permitió la accesibilidad hacia los bienes y cualidades de la naturaleza, implica que la relación entre ayoréode y naturaleza, siendo una relación de parentesco, define a la vez la intervención de los poderes de la naturaleza en la vida cotidiana de los ayoréode. Los *puyac* en la práctica textil encarnan la memoria de los orígenes de los ayoréode y la relación con los *Edopasade*.

Un poco por todas partes: el textil y la vivencia con los *Edopasade* en el territorio

Como el proceso de elaboración textil expresa la relación con los *Edopasade*, centrar la mirada sobre el ciclo productivo alrededor del territorio podría alumbrar de mejor manera los significados del tejido ayoreo. La relación con los *Edopasade* es mucho más evidente además, si se dirige la atención a los diseños de las bolsas, que representan a cada uno de los siete clanes *ayoréode* y forman parte de un sistema más amplio de comunicación, empleado para transitar por el territorio según determinada organización social. La práctica textil entonces, expresa el tránsito por el territorio y es significada a través de la relación entre los clanes y con los antepasados.

De la gran subdivisión entre los grupos meridionales y septentrionales a lo largo del Chaco Boreal⁹, los *ayoréode* se organizaron en cincuenta grupos locales, cuyos nombres hacen referencia al territorio donde vivía el grupo o algún acontecimiento sucedido en la región, cuestión que los hizo cambiantes (Fischermann, 2003b: 608).

A su vez, cada uno de los grupos locales solía subdividirse en grupos menores, los *gagé* desprendidos ocasionalmente de una comunidad. A la inversa, ocurría con frecuencia que dos o más grupos locales se fundieran en uno, o se unieran a un grupo mayor y desaparecieran sus denominaciones particulares; lo mismo, cuando un grupo local se hallaba diezmado por las guerras y las enfermedades. Toda esta complejidad dinámica hace que los grupos locales fuesen potencialmente muy lábiles y con frecuencia desaparecieran algunos, al tiempo que se constituían grupos nuevos. (Bórmida y Califano, 2003: 22)

Dentro de cada grupo local, en una sola vivienda convivían los *ogasuode*, parientes reunidos en base a la residencia uxorilocal¹⁰, independientemente de la afiliación a un clan. “La definición de la relación de *ogasúi* toma (...) en consideración tanto el nexo de parentesco como el de proximidad espacial dentro del *gidái*, la aldea” (Bórmida y Califano, 2003:110). Un integrante de esta familia extensa entonces, no deja de pertenecer a ella aunque se desplace hacia otras aldeas “siempre que mantenga nexos afectivos, continúe frecuentándola y respete las obligaciones de carácter socio-económico” (Bórmida y Califano, 2003:111). Tanto el nombre de los grupos locales, como el carácter inclusivo de los *ogasuode*, expresan la importancia de la vivencia del territorio para la construcción de una pertenencia común.

En Bolivia, las grandes uniones de grupos locales (...) que hoy viven en diferentes comunidades, fundadas por misioneros o por ellos mismos, mantienen la relación con su territorio tradicional. Las mudanzas de un lugar a otro son frecuentes, pero las familias se mueven siempre dentro de las antiguas fronteras de su territorio (Fischermann, 2003:620).

Según Bórmida y Califano (2003:39), el ciclo anual de producción se divide en dos temporadas: “*eápi-puyái* (monte o mundo *puyak*) y *eapi-uomi* (mundo libre no *puyák*)”, a través del tiempo seco y el tiempo de lluvia, respectivamente. Durante la primera

9 “Los ayoreo del norte denominan genéricamente a los del sur *gidaigoosóde*, de *gidái*, pueblo, aldea y *goosí* (pl. *goosóde*), habitante, por considerar a aquéllos como descendientes directos de los pobladores de la aldea originaria de la que nacieron todos los ayoreo” (Bórmida y Califano, 2003:21).

10 “La uxorilocalidad generalmente posee, como aspecto más importante, una función de solidaridad amplia entre el grupo de mujeres del *jogasui* o red de parentela extensa” (Nostas y Sanabria 2009:101).

temporada, los *ayoréode* se dedicaban a la recolección, la caza y la cosecha restante de las reservas agrícolas, que giraban en torno a una ocupación nómada del espacio, dividiendo al grupo en familias extensas: “que se apartaban del grupo grande para juntarse más tarde con él. De esta manera las familias extensas se separaban y juntaban constantemente con el grupo principal que avanzaba en busca de nuevas zonas dentro del territorio” (Fischermann, 2003b: 614). Durante la segunda temporada, se establecían aldeas semipermanentes dando comienzo a las tareas agrícolas de cultivo y cosecha, hasta el mes de abril donde nuevamente se abandonaban las aldeas para reiniciar el ciclo. Si bien la cosecha del garabatá se realiza a lo largo del ciclo anual existe temporadas para una recolección ideal:

“...durante 7 meses al año la fibra es de buena calidad. En los otros 5 meses existen problemas de excesiva humedad desde noviembre hasta febrero, o demasiada sequedad en septiembre, lo que determina que las fibras no se puedan separar por la falta de savia” (CANOB, 2005:19).

El *garabatá* y la práctica textil se constituían en importantes tecnologías para realizar los tránsitos en el territorio a partir del ciclo anual de producción. Los medios de transporte para transitar de un campamento a otro o realizar las actividades de la caza y recolección, se llevaban a cabo a través de distintos tipos de bolsas. Para los desplazamientos largos, que podrían implicar cambio de residencia se utilizaban las bolsas *jubei* (Bórmida y Califano, 2003:96), con las que se cargaban a personas que podrían ser incapaces de andar o grandes pesos de productos recolectados. Los bebés eran cargados en porta bebés *jubebi*. Las bolsas más grandes *utebé* son empleadas para cargar instrumentos y los productos de la caza menor y de la recolección. La bolsa *utebetai* es mediana y de uso diario y sirve para la carga de objetos personales. En el bolso *peyé*, las mujeres guardan “artículos de uso diario como alimentos, hilos u otras herramientas para elaborar sus tejidos” (CANOB, 2005:28).

Una diversidad de bolsos con usos más específicos, además como las faldas *oridi* usadas por las mujeres, el *pamoy*, los cinturones usados por los hombres, o distintos tipos de sogas empleadas para la caza y recolección, también eran realizados a partir de la fibra de *garabatá*.

La práctica textil señala también un importante aspecto en torno a la organización social y el tránsito por el territorio, ya que los diseños de las bolsas representan a los siete clanes *ayoréode*: “1. chikeñoí – cikennóne, 2. etakori- etakoróne, 3. pikanerái –pikaneráne, 4. dosape – dosapeóde, 5. kutamuahái – kutamuaháne, 6. posonhái- posonháne y 7. nurumíni – nuruminóne” (Bórmida y Califano, 1978: 99-100) que se transmiten por línea paterna y norman la exogamia. Las bolsas eran tejidas por las suegras para los maridos de sus hijas con el diseño del clan del esposo. Actualmente, la elaboración y uso de los bolsos ha cambiado para las nuevas generaciones.

El signo del clan forma parte de una red de relaciones entre distintos seres de la naturaleza que comparten un antepasado común: “las bandas continuas se interpretan como el lomo del tatú; el zig zag representa el dorso de un tipo de serpiente, la cascabel;

el redondo, al hormiguero; las líneas paralelas se relacionan con la estratificación de las nubes como aparecen en ciertos días; los rombos los ojos del jaguar; los hexágonos la caparazón de la tortuga, etc” (CANOB, 2005:24). La jerarquía entre los clanes tiene que ver con el número de seres que pertenecen a estos. Algunos relatos, afirman que el número de seres pertenecientes a cada clan se origina en el orden de llegada a “la repartición” (Bórmida y Califano, 2003:121).

Los diseños del clan *Etacori* por ejemplo, consisten en un zigzag que emula el dibujo dorsal de la víbora cascabel y dos segmentos horizontales y paralelos que representan las capas de colores en el cielo antes de que salga el sol. Además sus colores empleados en el textil son colores claros, ya que el sol y el día son *edopasade* de *etacori*, igual que la víbora cascabel. Otros parientes del clan, consecuentemente, son por ejemplo los animales que anuncian el día, el calor y el fuego relacionados al sol, así como la sangre por su color rojo y el agua por caer del sol en forma de lluvia que hacen que las características de los integrantes del clan se asocien a la agresividad, el coraje, la guerra y el movimiento.

A su vez estos caracteres fuertes están complementados por *Edopasade* como fuego, lo claro y agua que son opuestos a los caracteres anteriores. Así el fuego neutraliza la sangre y el agua neutraliza la agresividad, que hace que el carácter de los *Etacorone* se mantenga en un cierto equilibrio (Fischermann, 2003a: 595).

Otro relato sobre los primeros tiempos menciona que después del proceso turbulento de transformación de los antepasados, algunos quedaron con más poderes que otros. “El sol quitó el poder a algunos y reforzó el poder a otros y lo hizo de tal manera que el mundo se quedó en equilibrio. Existen seres poderosos en el mundo, pero hay otros que los neutralizan con un contrapoder” (Fischermann, 2003:598). Las relaciones con los *edopasade* muestran la imposibilidad de dividir naturaleza y cultura entre los *ayoréode*, como Fischermann afirma (2003a): “la construcción del mundo es posible a través de la acción de los poderes entre la naturaleza y la cultura, en un constante equilibrio de fuerzas”.

Los signos de los clanes que son tejidos en las bolsas, encarnan esta relación de parentesco con los *Edopasade*, pero además forman parte de un sistema de comunicación más amplio. La primera vez que visité Zapocó, una señora que había salido del monte a sus ocho años, nos explicó, escribiendo en la tierra con un palo, que cuando alguien moría se señalaba su nombre en la tierra. Cuando las familias extensas se subdividían del grupo local durante la época seca, se empleaban “palos noticieros” para no perder el contacto con el grupo principal:

Antes los *ayoréode* hacíamos nuestros planes para trabajar y guerrear de forma oral. No hacíamos ningún trámite porque nosotros no sabíamos leer ni escribir. Pero cada clan teníamos nuestros signos iniciales o forma de escritura. (...) Poníamos nuestros signos en un palo con carbón, así, luego plantábamos el palo al lado de algún camino principal. Otra forma es que lo pintábamos sobre un tronco inclinado. (Riester y Weber, 1998:35)

Los diseños del tejido ayoreo, además de encarnar el parentesco con los *Edopasade*, constituyen una “práctica textual”. Arnold y Yapita comprenden las prácticas andinas del tejer, trenzar y anudar como prácticas textuales que “en su condición de medios de

comunicación, (...) reproducen los modos de producción y reproducción de las sociedades andinas” (2000:34) y difieren de las prácticas textuales de la lecto –escritura europea que surgen de otros modos de producción y reproducción.

Las demandas de los *ayoréode* por el territorio en Paraguay remarcan la evidencia de la presencia *ayoréode* a partir de las “señales” a lo largo del territorio: “No podemos mostrar un título de propiedad, pero allí en el territorio sigue la señal de presencia nuestra de antes y de ahora, que demuestra que es nuestro territorio” (Chiquenoi, 2009a: 4). Con respecto a los grupos que aún viven como seminómadas, afirman: “No tenemos duda que son Ayoreos, porque se mueven en nuestro territorio y las señales que dejan muestran que son Ayoreos” (Chiquenoi, 2009b: 18). De esta manera las prácticas textuales *ayoréode* son testimonios escritos, a partir de los propios modos de producción y reproducción, sobre las prácticas y concepciones alrededor del territorio.

La diversificación de los *ayoréode* a través de los clanes, a la vez de fragmentar una presencia acorde al acceso de los recursos del territorio, como afirma Casalegno, los unifica. Algunos relatos en torno a los primeros tiempos mencionan que debido a la cantidad de *ayoréode* pertenecientes a un mismo clan, comenzó la separación en diferentes clanes:

Dios quiso dispersarnos, de modo a tener un poco por todas partes sea Chiqueno, sea Pikanerai, y así sucesivamente. (...) A pesar de la diferencia de nombres, somos una unidad, todos iguales; así como, todo al comienzo, había un solo nombre. La diferencia intervino más tarde. Ahora todos los clanes se encuentran repartidos un poco en toda parte de manera a que cada uno de nosotros pueda encontrar sus parientes también un poco en todas partes (Casalegno, 2003:380-381).

El hecho de que los clanes se encuentren “un poco en todas partes”, refuerza la unidad entre los *ayoréode*, ya que hasta la actualidad se emprenden largos viajes para visitar a los parientes de otros grupos (Casalegno, 2003).

Nuestro territorio, *Eami*, es un ser vivo que nos cobija y se ilumina con nuestra presencia. Nosotros nos expresamos a través de nuestro territorio, y nuestra historia está dibujada en cada cauce, en aguadas, en árboles, en claros del bosque y en las salinas. Nuestro territorio, *Eami*, se expresa también a través de nuestra historia, porque el pueblo Ayoreo y nuestro territorio somos un cuerpo. (Chiquenoi, 2009a: 4)

El ciclo productivo alrededor de la práctica textil y los diseños del tejido ayoreo expresan la unidad y vitalidad del tejido de las relaciones sociales, la organización de los *ayoréode* y el parentesco con los *Edopasade* en el territorio, a partir de la intervención de todos los seres, entes y objetos en la naturaleza.

Conclusiones

La vitalidad que encarna el tejido ayoreo, más allá de alimentarse de analogías

relacionadas a la concepción de una nueva vida o la futura descendencia de la tejedora, se alimenta del poder heredado, transmitido y en constante circulación entre los *Edopasade* y los ayoréode. Esta energía vital se expresa a través de los *puyac* que norman la práctica textil y los diseños de los clanes, que encarnan la memoria de los orígenes, el parentesco con los *Edopasade* y la organización social a través del territorio. La práctica textil ayorea, como práctica textual, permite leer las dinámicas en torno al territorio. Sin pretender plantear discursos sobre la “conservación” o “recuperación” de la práctica textil durante la vida del monte, la comprensión del textil ayoreo como práctica encarnada de las dinámicas en torno al territorio, permite plantear interrogantes en torno a las transformaciones de la práctica textil tras los diversos procesos de sedentarización que viven los ayoréode, que implican la mutación de los significados del tejido y sus usos. Pero además, considerando el diálogo que la práctica textil encarna entre ayoréode, *eami* y *Edopasade*, la transformación del tejido permite reflexionar sobre la transformación de los mismos ayoréode; ya que las personas, finalmente, somos el territorio que transitamos, los productos que generamos y las ideas que encarnamos a través de nuestras prácticas.

Bibliografía

ARNOLD, Denise; YAPITA, Juan de Dios; ALVARADO, Luisa; López, Ricardo; PIMENTEL, Nelson. (2000). El rincón de las cabezas. Luchas textuales, educación y tierras en los Andes. La Paz, UMSA-ILCA.

ARNOLD Y., Denise. 2007. “Ensayo sobre los orígenes del textil andino” en Arnold, Yapita y Espejo: Hilos sueltos: los Andes desde el textil, La Paz: ILCA.

BÓRMIDA, Marcelo y CALIFANO Mario. 1978. Los indios ayoreo del Chaco Boreal. Información básica acerca de su cultura. Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

BÓRMIDA, Marcelo y CALIFANO Mario. 2003. “Los Ayoreo del Chaco Boreal”, en José Zanardini: Cultura del pueblo Ayoreo. Asunción: CEADUC.

CASALEGNO, Ugo. 2003. “Los antepasados míticos”, en José Zanardini: Cultura del pueblo Ayoreo. Asunción: CEADUC.

CENTRAL AYOREA NATIVA DEL ORIENTE BOLIVIANO. 2005. Ayoréodes. Cuchá porade iode iji dajudie je aja pipesudode iji poridie. Lo que hacemos con nuestras manos en garabatá y madera. Santa Cruz: CANOB.

FISCHERMANN, Bernardo. 1988. Zur Weltsicht der Ayoréode Ostboliviens, Tesis Doctoral: Université de Bonn, 1988. Traducción al español no publicada (2005): La Cosmovisión de los Ayoreode del Chaco Boreal. Mimeo. La Paz, 1988/2005.

FISCHERMANN, Bernardo. 2003a. “Una frontera frágil. Cultura y natura entre los ayoréode”, en José Zanardini: Cultura del pueblo Ayoreo. Asunción: CEADUC.

FISCHERMANN, Bernardo. 2003b. “Las relaciones hombre y territorio entre los ayoréode”, en José Zanardini: Cultura del pueblo Ayoreo. Asunción: CEADUC.

NOSTAS, Mercedes y SANABRIA, Carmen. 2009. Detrás del cristal con que se mira: Mujeres ayoreas-ayoredie, órdenes normativos e interlegalidad. Santa Cruz: Cordinadora de la mujer, ASDI, Embajada Real de Dinamarca.

CHIQUENOI, Mateo Sobode. 2009a. “El pueblo ayoreo y su territorio”, en Informe IWGIA4. Asunción: UNAP/AMOTOCODIE/ IWGIA/AECID

CHIQUENOI, Mateo Sobode. 2009b. “Presencia de grupos ayoreo aislados (‘silvícolas’)", en Informe IWGIA4. Asunción: UNAP/AMOTOCODIE/ IWGIA/AECID.

MONTELLANO, Violeta. 2012. “Vidas tejidas sobre tejidos vivos” 2012, en Revista El Colectivo 2, Nro 5, La Paz.

RIESTER, Jurgen y WEBER, Jutta. 1998. Nómadas de las llanuras. Nómadas del asfalto. Autobiografía del Pueblo Ayoreo. Santa Cruz: DFG.

Ritos de paso entre los Inkas

Las *guaras* o *vecaras* (bragas) como marcadores de poder

Milton Eyzaguirre Morales¹

Resumen

En la época prehispánica existieron diferentes tipos de indumentaria cuyo uso y ritualidad permaneció, se transformó o finalmente desapareció en el contexto colonial. El valor cultural, social y religioso de los tejidos están en proceso de desaparición en los contextos andinos. Lamentablemente las connotaciones están transformándose aceleradamente aspecto que está invisibilizando el uso de las vestimentas hasta el punto de anularlas en su uso social y cultural provocando su desaparición, es decir, un etnocidio moderno. Este fenómeno está afectando a prendas prehispánicas que todavía se usaron en pasados años como la *llakota*, el *iskayo*, las *chuspas*, entre otras y cuyas contenidos simbólicos están condenados a la ignominia.

En este sentido, este trabajo pretende realizar un revisión documental relacionada con la utilidad ritual de la *guaras* (*wayras*: calzones prehispánicos en quechua) o *vecara* (en aymara) como un indicador de rito de paso entre los jóvenes que pertenecían a la jerarquía inkaica, siendo importante la parcialidad a la que pertenecía. Para la fiesta del Kapac Raymi (diciembre) se sacaban las imágenes del Sol, el hijo del Sol, el hermano del Sol, del Trueno (Padre, hijo y hermano), de Viracocha y los cuerpos de los muertos como miembros del sistema de parentesco de los jóvenes, aspecto que afianzaba sus relaciones con su contexto social.

El *guarachico* (quechua) o *viracassiña* (aymara) era la fiesta de los principales, una de las actividades dentro del Kapac Raymi, ritual relacionado con los orígenes míticos del inkario en un espacio fundamental como la *Waca Guanacauri* (uno de los hermanos de Manco Kapac); y sus sistemas de parentesco, como marcadores de diferencia jerárquica entre la población común y los líderes. Además, existía una serie de labores que acompañaban el desarrollo de esta actividad, cuando los jóvenes, después de realizar este ritual, además del horadado de las orejas, el uso de las *warakas* (hondas) o la caza de animales eran considerados hombres y se los “armaba como caballeros” para la defensa del inkario y el linaje, una vez “impuestos” las *guaras* o calzones.

¹ El autor es Jefe del Departamento de Extensión y Difusión Cultural del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Realizó un diplomado en Administración y Manejo de Museos en el Japón. Es docente de la Universidad Pública de El Alto (UPEA) y la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), ex docente de la Universidad Católica Boliviana (UCB). Correo electrónico: meyzaguirre@musef.org.bo.

Aquellos que vestían *guaras* blancas eran reconocidos como ligeros y los que usaban *guaras* negras eran tildados como cobardes. La designación estaba relacionada con el animal cazado.

Palabras clave: Guara, Vecara, Capac Raymi, Guarochico, Guanacauri, Quicuchicuy.

Introducción

Este trabajo se basa principalmente en fuentes documentales de once cronistas de la época colonial, escritos entre 1551 y 1653 (Juan de Betanzos, 1551; Pedro de Cieza de León, 1553; Pedro Sarmiento de Gamboa, 1572; Cristobal de Molina, 1575; Juan Polo de Ondegardo, 1571; Bartolomé Álvarez, 1588; Diego Gonzales Holguín, 1608; Ludovico Bertonio, 1612; Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, 1613; Alonso Ramos Gavilán, 1621 y Bernabe Cobo, 1653). Este arco temporal que abarca aproximadamente un siglo de descripciones tiene una explicación para su abordaje; son documentos que hacen referencia al uso de las *wayras* (bragas). Este aspecto no desfavorece a otros documentos donde posiblemente existan datos esclarecedores con relación al tema y que no han sido consultados hasta el momento de la elaboración de este documento, aspecto que podría mejorar el abordaje del trabajo.

A su vez los datos compilados tienen variaciones en función al momento en que fueron elaborados cada uno. También considero que en varios de ellos existe un sesgo, producto de la conquista española, la visión con relación a las naciones que existían en América y el lugar donde desarrollaron sus labores, sin dejar de lado su posición profesional, cada uno de ellos como soldados, sacerdotes, visitantes, oidores o indígenas, que tenían una fuerte influencia religiosa católica y política de conquista, donde se pretendía subsumir el conocimiento local.

A primera vista, estos son los indicadores que provocaron variaciones sin dejar de contemplar el programa de extirpación de idolatrías, que pretendía en varios de los casos detectar las actividades rituales para poder eliminarlos. Consciente de estos problemas, trato de realizar una lectura de los documentos que describen la fiesta de Guarochico dentro del Kapac Raymi, actividad que se celebraba en el mes de diciembre cuyo fin era replicar y mantener el poder en manos de las élites inkaicas para “armar caballeros” y sustituir si fuese necesario a la máxima figura que era el Sapa Inka, o para ocupar los cargos de conquista de otras sociedades, defendiendo fielmente al Cusco y a todo el territorio.

La imposición de los calzones, en nuestro contexto actual no tiene valor alguno, ya que esta actividad se la realiza desde que las personas son bebés. En el ámbito prehispánico tiene que ver con los ritos de paso, y que según Sarmiento de Gamboa (1962) duraba con los ayunos hasta el mes de junio.

De este modo, abordaré brevemente el significado de los ritos de paso, para después describir el valor del tejido en las sociedades andinas. A su vez analizaré el valor del mito de origen de los inkas y de los hermanos Ayar, que permitirá entender la actividad de la

imposición de los calzones tema relacionado con la *waka* Guanacuri (lugar de reverencia ritual a favor de Ayar Cache).

Posteriormente desarrollaré un abordaje a la fiesta del Kapac Raymi y a los tejidos prehispánicos denominados como *guaras* o calzones, finalizaré analizando el papel que las mujeres realizaban en este contexto.

Ritos de paso

En diferentes culturas los actores sociales tienen rituales o momentos de paso que son significativos dentro de sus contextos sociales y suceden en momentos importantes en períodos largos de tiempo, marcando la vida de las personas. Son momentos donde los miembros de las culturas participan y validan las acciones y sus vínculos interpersonales, con su entorno natural o sus deidades.

Según Turner (1980) existen dos tipos de rituales, aquel de las crisis vitales y los rituales de aflicción. El primero se divide en ceremonias de iniciación y funerales. Tienen que ver con el “desarrollo físico o social del individuo”, de acuerdo a Turner (1980: 8).

“En la mayoría de las sociedades... hay un cierto número de ceremonias o de rituales con el propósito de marcar la transición de una fase de la vida a otra, o de un status social a otro”

Es evidente que las ceremonias no sólo conciernen al individuo, sino a los componentes del grupo circundante, sean estos de mayor jerarquía, iguales o inferiores socialmente hablando. Tienen que ver también con los lazos de parentesco, sean estos consanguíneos, por alianza o rituales (Spedding, 2003). También se consideran en los ritos de paso el matrimonio, dinero, control político u otros. Para el estudio se deben considerar las relaciones de poder y dominación interna que se genera, los inkas pertenecieron a una élite dominante, donde los lazos de parentesco eran el primer instrumento de dominación, en consecuencia los actores sociales dominantes pertenecían a algunos linajes, dejando de lado a los otros actores que no estaban considerados dentro de estos contextos.

Las ceremonias de iniciación como parte de los ritos de paso suelen ser diferentes en el caso de varones y mujeres. De acuerdo a la experiencia de Turner, estos ritos de paso permiten “...inculcar los valores tribales, transmitirles la habilidad cazadora e impartirles instrucción sexual” (1980: 8)

Por otro lado, además de la realización de los ritos de paso, se internaliza en los actores sociales de todas las edades la importancia de estas actividades, las cuales van a permitir generar mecanismos identitarios que los diferencia de sus vecinos u otras culturas, es decir, que estos manejos permiten generar el particularismo histórico de las sociedades a las cuales hacía referencia Franz Boas.

Tejidos

En el contexto andino el tejido todavía es un mecanismo identitario, que lamentablemente poco a poco va desapareciendo por incidencia de la modernidad. Los códigos de uso, las delicadas formas y tecnologías de elaboración, la utilización de la materia prima para su estructuración y todos los saberes y conocimientos acumulados a lo largo de los años durante siglos están en un proceso cada vez más dinámico de desaparición.

Estar frente a un tejido y analizar su proceso de transformación, desde la materia prima hasta la consolidación de su estructura permite entender una capacidad de abstracción y de dominio de las técnicas utilizadas por la tejedora. El uso de colores, su disposición, sus tonalidades, el uso de hilos, cabos, etc. permiten entender un gran conocimiento heredado a través de los siglos. Cieza de León explica la labor de las *mamaconas*, que vivían en los templos del sol de la siguiente forma:

“Y cierto fue tan prima esta ropa, como aurán visto en España: por alguna que allá fue luego que se gano este reyno. Los vestidos destos Ingas eran camisetas desta ropa; vnas pobladas de argentería de oro, otras de esmeraldas y piedras preciosas: y algunas de plumas a aues: otras de solamente la manta. Para hazer estas ropas tuuieron y tienen tan perfetas colores de carmesí, azul, amarillo, negro y de otras suertes: que verdaderamente tiene ventaja a las de España” (Cieza de León, 1553a: 300)

En la actualidad, el proceso de elaboración de las prendas de vestir andinas no es reconocida por el mercado, ya que se paga sumas ínfimas por el producto final de este conocimiento ancestral. En el mejor de los casos, la producción de un aguayo, desde el momento de la obtención de la materia prima hasta su acabado final demanda entre uno a dos meses, aspecto que no es reconocido económicamente en horas de trabajo, en labor técnica y en calidad, producto de un saber aprendido en años de observación y práctica. Se invierten muchas horas de trabajo y dedicación, de tal forma que paulatinamente el interés para su elaboración por parte de las tejedoras va desapareciendo. Por otro lado la fabricación industrial del tejido denominado “aguayo pacheño” de origen plenamente industrial está devastando la tradición y el conocimiento ancestral neutralizando y anulando la producción heredada sujetos a los costos menores.

Cuando se revisan los textos especializados en tejidos, estos enumeran los diferentes productos de la zona andina en aymara o quechua de la siguiente forma: *aguayo* o *llixlla*; *chumpi* o *tiznu*; *faja*; *wallkepus* o *chuspas*; *urkus* o *ajsus*; *almillas* o *aimilla*; *unku*, *kawa*, *cushma* o *ira*; *lluchu* o *chulu*, *chuku*, gorro de cuatro puntas entre otros, pero en la mayoría de los casos el olvido es intencional. La ignorancia, falta de interés o desconocimiento han invisibilizado a las bragas o calzones prehispánicos llamados *guaras* o *vecara* (o *wayra* en algunos contexto locales actuales como en Culpa, Potosí). Los pocos que los muestran explican brevemente su importancia en el contexto andino inkaico. No tenemos más que revisar los datos de los cronistas.

Los cronistas afirmaban que cuando una persona utilizaba un tejido, se podían distinguir los colores y diseños particulares de cada región, como aun sucede, aunque con menos intensidad. En este sentido, la cita de Cobo (1653) repetida por varios autores contemporáneos, afirmaba que el creador había sacado de la tierra a los seres humanos y pinto a cada uno de ellos de forma diferente, de acuerdo a la nación que le correspondía, aspecto que es bastante importante, más aún si estas personas pretendían cambiar de vestimenta:

“El que mudaba de traje y divisa de la provincia donde era natural, cometía muy grande delito contra el Inca, contra su nación y contra la provincia cuyo traje tomaba; y así era acusado de todos y castigado con rigor” (Cobo, 1964: 117)

De los escritos de Cobo se puede intuir que las personas que cometían este delito eran sancionadas por doble falta, primero por dejar de usar su vestimenta tradicional y segundo por utilizar vestimenta de otra nación. Este dato es relevante si consideramos que una vez por año a todos los indígenas de los diferentes pueblos les entregaban un tejido para vestir; utilizaban normalmente uno que se llamaba *awaska*, el cual era burdo y sin iconografía, frente aquel otro utilizado por los “principales”² que era el *chumpi*, finísimo y con iconografía. La ofensa cometida era en contra de sus *wakas*, su ritualidad... sus ancestros, ya que estos solían utilizar la ropa hasta después de muertos, y quienes deberían cumplir con sus rituales pertenecían a su mismo linaje, a su mismo ayllu. Estas personas que cambiaban de indumentaria, implícitamente estarían dejando de considerar sus obligaciones para su entorno social y sus lazos de parentesco.

La fiesta del Kapac Raymi

Según los relatos de la época prehispánica el año se dividía en 12 meses, siendo el más importante el mes de diciembre que se denominaba Capac Raymi³, la otra fiesta que tenía similar valor era en junio, el Inti Raymi.

“Dio principio a su calendario el mes de diciembre, al cual pusieron por nombre Capacrayme; (que es como si dijeran fiesta rica, y principal) porque en este mes se hacían grandes sacrificios en honra del Sol, del rayo y trueno” (Ramos Gavilán, 1976: 78)

Al respecto Ramos Gavilán afirmaba que hubieron tres imágenes del sol, a los cuales llamaron *Apuynti* (el Padre, el señor Sol), *Churipunti* (el hijo Sol) e *Intipguanqui* (hermano Sol). El trueno era dios en la región del aire provocaba los aguaceros y la nieve (Ramos Gavilán, 1976: 78). De la misma forma el trueno tenía tres representaciones, el padre, el

2 Varios cronistas utilizan este término para referirse a los Sapa Inka y a los miembros de su linaje y en casos regionales a los curacas o mallkus como autoridades locales.

3 Según Molina la fiesta de Kapac Raymi era una de las tres principales del año y se realizaba en el mes de noviembre (Molina, 1916: 60). Al respecto existe una variación en los meses con respecto a los otros cronistas, datos que abrían que analizar más profundamente.

hijo y el hermano (Polo de Ondegardo, 1916: 18). En esta fiesta también se sacaban las imágenes de Viracocha y los cuerpos embalsamados de los muertos (Cobo, 1964: 208).

En fechas especiales como alguna fiesta, solían utilizar ropas majestuosas o bien trabajadas llamadas *chumpi*, porque traían iconografía:

“Celebraban el primer mes del año, llamado Raymi, y en ella se dedicaban los muchachos Incas y armaban caballeros; los cuales eran deudos y descendientes por línea recta de los reyes Incas, hasta el príncipe que había de suceder en la corona y sus hermanos; si lo tenía, y no se daba esta insignia de nobleza a otros... se hacía esta fiesta y ceremonia, era en la ciudad del Cuzco.” (Cobo, 1964: 208)

Algunos autores afirman que la fiesta principal de los Inkas era el Raymi Kapac, cuando llegaba el solsticio de verano, el 21 de diciembre actual, en este momento el sol está en el punto más cercano al polo sur de la tierra y posteriormente comienza a alejarse. Seis meses después sucede el solsticio de invierno, cuando se realiza un nuevo Pachacuti, que es el tiempo cuando el sol llega al punto más lejano del polo sur de la tierra e inmediatamente comienza su retorno, el 21 de junio.

Estos dos momentos importantes son los marcadores de tiempo que dividen el año en dos mitades (como dos principios de año) y que actualmente se visibilizan en varios ejemplos del año que ahora está atravesado por el calendario católico. Estas fiestas han sido invisibilizadas intencionalmente con la celebración de la Navidad el 24 de diciembre (21 de diciembre solsticio) y la fiesta de San Juan Bautista el 23 de junio (21 de junio solsticio), seis meses después. Otros ejemplos similares que funcionan bajo esta lógica son:

1) La celebración de la fiesta de Todos Santos para el mes de noviembre y entre mayo y junio hay una celebración denominada hoy como la fiesta de Semana Santa, en este tiempo las familias retornan a sus cementerios en el área rural y ofrecen el pan o *tantawawas* a los *resiris*, aunque esta última tradición está desapareciendo en esa fecha, pero que se celebraba como dos Todos Santos en el año.

2) La fiesta de la Virgen de la Candelaria (2 de Febrero) que es la fiesta de la primera cosecha y agradecimiento en favor de la Pachamama, días o semanas después se celebra la fiesta del carnaval donde los *supay* (muertos) (Eyzaguirre, 2012) que llegaron en Todos Santos son despedidos con las celebraciones (actividad curiosamente similar en algunos contextos andinos y entre los guaraní del chaco con los Año Año); la fiesta de la Pachamama comienza en la Candelaria y termina en Carnaval. Casi simétricamente 6 meses después se celebra la fiesta de la Virgen de las Nieves (5 de Agosto) en el mes de la Pachamama, cuando la tierra entra en un descanso temporal y “afloran” los demonios o *saxras* en el contexto andino.

Este concepto está bajo la línea del calendario gregoriano, donde el año dura doce meses que visiblemente es un año solar. En el contexto andino la percepción aparentemente fue diferente ya que el año duraba seis meses diferentes, por esta razón las fiestas se repetían en par opuesto como se describe sucintamente líneas arriba.

Según Juan de Betanzos, fue el Inka Yupanqui quien ordenó los períodos cuando se realizarían las fiestas, principalmente la fiesta donde se “ordenaban a los orejones”, con ciertas ceremonias y ayunos, esta fiesta se llamó Raymi porque “habían de ser llamados hijos del sol” tiempo en el que se horadaban las orejas “porque siempre tuviesen una hermandad y confederación” (Betanzos, 1968:40)

De la misma forma en el Raymi se armaban de caballeros y en la fiesta de Inti Raymi en junio, acababan todos sus ayunos que duraban seis meses. Para Sarmiento de Gamboa esta fecha era la “fiesta de los reyes” y horadaban las orejas a los descendientes y les daban las armas e insignias de guerra y a sus esposas, que eran sus hermanas, con el objetivo de no perder el linaje, como describe el cronista con los hechos que sucedieron a Topa Inga Yunpanqui, hijo de Inga Yupanqui (Sarmiento de Gamboa, 1942: 118). Polo de Ondegardo afirmaba que:

“La primera fiesta y mes principal de todas era, la que llamauan Capacraymi: que se hazia en el primer mes del Año que era diciembre, que se llama Raymi. En esta fiesta se ofrecían grande sumas de carneros y de corderos en sacrificio y se quemauan con leña labrada y olorosa” (Polo de Ondegardo, 1916: 18)

Una de las actividades importantes para los “nobles” de la época era nombrar caballeros a sus hijos varones con una serie de rituales. Los “nobles” habían estructurado bajo parcialidades a sus señoríos o “apu cancaña” (Bertonio, 1984: 18) en base a sistemas de parentesco, es decir los *hanansaya* (los arriba) y los *hurinsaya* (los de abajo), fenómeno constante que se repitió en la zona andina. En este tiempo se celebraba la fiesta del “*Huarachicuy*” en quechua o “*Vicarassña*” en aymara (Polo de Ondegardo, 1916: 19).

El primer día del mes del Raymi se reunían todos los hombres importantes del Inka y planificaban como se iba a desarrollar la actividad, además mandaban a salir de la ciudad a todos los forasteros hasta el final de la fiesta. Este aspecto era sumamente importante para los miembros que pertenecían al linaje inkaico siendo la fiesta particular ya que de esta manera protegían este rito de paso que implicaba la transmisión de valores sociales locales a los postulantes.

Este día también llegaban los jóvenes que se iban a convertir en orejones y eran presentados en el templo del Sol. También se sacaban las estatuas de Viracocha, Sol, Luna y Trueno, además sacaban los “cuerpos embalsamados” de los señores muertos, ritualidad que se realizaba los días solemnes en cualquier mes. En este contexto hay una contradicción con Gonzales Holguin ya que Cobo junto a otros autores afirman que la fiesta se celebraba por más tiempo y no solamente por un día: “Huarachicuy: La junta, o borrachera para celebrar el día primero en que ponían carahuelles sus muchachos” (Gonzales, 1989: 182).

Recordando a los ancestros se pedía a los muertos que los hiciesen valientes como ellos habían sido. El recordar es reiterativo en varios elementos del contexto andino, por ejemplo cuando se nombran *kamanis* en la región de Kalamarka (Santiago de Llallagua) estas autoridades agrícolas que deben cumplir con la labor de cuidar los cultivos, piden

a los ancestros, a los antiguos *kamanis* que ya están muertos, ayudarlos, para que los cultivos y la siembra posterior sean favorables para la comunidad. Los *kamanis* que han desarrollado su trabajo de forma acertada son recordados constantemente en esta región. Además de tomar y beber con los muertos como cuando estaban vivos era también: "... para que los que se armaban de caballeros les pidiesen que los hiciesen tan valientes y venturosos como ellos habían sido" (Cobo, 1964: 209).

Molina es más explícito en asegurar que esta fiesta era: "En aquel dicho mes armauan caualleros y les oradauan las orejas, dauan bragas, que en su lengua ellos llaman guara..." (Molina, 1916: 60).

Contrariamente a los propuestas gubernamentales actuales, donde se hace una serie de actividades en promoción del año nuevo andino para el mes de junio, se debería también apoyar a la reinención cultural en base a datos prehispánicos.

La Waka Guanacuri

El cerro Guanacauri⁴ donde subían los jóvenes que iban a ser armados como caballeros era muy significativo en la mitología inkaica, ya que de acuerdo al mito de origen de los inkas después de que los cuatro hermanos (Manco Capac, Ayar Cuche, Ayar Uche y Ayar Manco) y sus cuatro hermanas (Mama Huaco, Mama Ocllo, Mama Ragua y Mama Cura) salieron de la cueva de Pacaritambo, llegaron al valle del Cusco y en una de las zonas más altas como era Guanacauri, uno de los hermanos se convirtió en piedra (Ayar Cuche⁵). Según relatos de Cobo la barreta de oro que tenían Manco Capac⁶ y una de sus hermanas, se hundió en este cerro aspecto que permitió el nacimiento del inkario (Cobo, 1964: 68).

Al respecto es necesario realizar una digresión, ya que varios investigadores afirman que la deidad andina Tunupa (Tunapa) era anterior a los inkas, pero, de acuerdo al documento de Santa Cruz Pachacuti se atestigua que Tunupa visibilizado como ser humano, había dejado un palo después de su travesía por diferentes espacios del contexto andino entre ellos *Cara Pucu* (Carabuco). El mismo palo se convirtió en una barra de oro al ser tomado por *Apo Tambo* padre de Manco Capac, el mismo que posteriormente enterró Manco Capac, en el Cusco capital del Inkario. (Santa Cruz Pachacuti, 1993: 193).

Continuando con el tema mitológico Cieza de León afirmaba que Ayar Cache "hera tan valiente y tenía gran poder que con la honda que sacó, tirando golpes y lanzando piedras, derribava los cerros" (1985b: 14). Según cuenta el mismo cronista, dos de los hermanos de Ayar Cache le habían encerrado en la cueva del cerro Guanacauri porque envidiaban su fuerza y sus capacidades. Ayar Cache salió de la cueva "con alas de pluma", diciendo a sus hermanos que dejaran el lugar donde estaban asentados y que se fueran más abajo, al valle del Cusco, ya que ese lugar era más amplio y mejor. Y a partir de esa fecha les pidió que lo adorasen como deidad "sereys en las guerras por mi ayudados; e la señal

⁴ Cobo (1964) maneja indistintamente el término *Chacaguanacauri*, *Guanacauri* ó *Huanacauri*.

⁵ Para Cieza de León el nombre es Ayar Cache o "Ayar Eche que por otro nombre dizen tambien llamarse Guanacaure" (1985b: 15)

⁶ Cieza de León afirma que el primer nombre de Manco Capac era Ayar Mango (1985b: 20)

que de aquí adelante terneys para ser estimados, honrados y temidos, será horadados las orejas de la manera que agora me verys” (Cieza de León, 1985b: 16).

Se afirma que Ayar Cache vistió con una camisola negra cubierta con una manta larga. Uno de los datos más interesantes es que la madre y las hermanas del que era Inka, deberían hilar y tejer cuatro vestidos en un solo día, ayunando sin comer ni beber en esta fiesta (Cieza de León, 19985b: 18), aspecto que se reiteró en la fiesta cuando los jóvenes eran convocados y acompañados por sus familiares.

La importancia del cerro Guanacauri para la ceremonia del Capac Raymi era significativa y la tuvieron como sagrada. Cobo afirma que los jóvenes también subían al cerro para llenar de paja los “bordones”, especie de palos de mando que se decoraban con este material, es decir, retomando la idea de convertir estos palos en este bastón sagrado que dio origen al inkario: “...y todo el tiempo que las dichas doncellas gastaban en esta ocupación en aquel cerro, estaba puesta en él la guaca o ídolo de Guanacauri” (Cobo, 1964: 208).

Los padres y parientes de los jóvenes preparaban los sacrificios, la chicha para “los bailes y regocijos” y los vestidos e insignias que se iban a utilizar. A su vez es importante destacar que la cita hace referencia a los antepasados y su vestimenta cuando salieron de Pacaritambo instruyendo la forma de vestir antes de llegar al Cusco. Es decir, la fiesta de imposición de los “calzones” rememoraba el asentamiento de los inkas en el valle del Cusco, en el cerro de Chacaguanacauri, es decir, en un Apu o Achachila que no es el lugar de origen de los hermanos Ayar, pero ahí se origina un Estado, la *pacarina*. A partir de su consolidación se origina la división de las parcialidades, el *Hanan Suyu* perteneciente a Manco Capac y el *Hurin Suyu* organizado por Mama Huaco (Cobo, 1964: 63)

“... por calzado unas ojotas hechas de cierta paja muy delgada y de color de oro, llamada coya; las camisetas eran cortas, de lana leonada fina, con rapacejos negros, largos palmo y medio, de lana también que parecería seda; mantas blancas de dos palmas de ancho y largas hasta las espinillas; estas ataban al cuello con un nudo, y de allí salía un cordón grueso de lana con una borla colorada al cabo; llautos negros en la cabeza, y unas hondas en las manos, de cabuya y nervios de carneros; porque decían que sus antepasados, cuando salieron de la cueva de Pacaritampu, las traían de aquella manera” (Cobo, 1964: 208)

En esta fiesta los jóvenes se cubrían con cabezas de leones para que “sean valientes y fieros como lo son aquellos animales” (Cieza de León, 1985b: 19). Se comprometían a defender el Cusco con todas sus fuerzas, se armaban como caballeros y eran llamados orejones. Tenían muchos privilegios, libertades y eran dignos de tomar la corona que era la borla el momento que así se designase. Además, usaban el *Chumpizacico* que eran una camiseta, similar al *unku* actual. Y les cubrían con: “...vnas mantas que se llaman supayacolla, de lana blanca, largas y angostas...las que atavan al pescuezo con un nudo” (Molina, 1916: 61).

El hecho de que estas piezas se llamen *supayacolla* implica realizar ciertas apreciaciones. Definitivamente el concepto de *supay* no se refería al concepto actual de diablo o demonio. De acuerdo al concepto manejado por Álvarez (1998) definía a *supay* como el muerto,

el anciano a punto de morir y una de las almas del ser humano que se denomina *chiwi* o sombra. En este contexto, el denominarse *supayacolla* definía a los orígenes míticos, es decir recordaban al ancestro muerto que era de origen *colla*. En este sentido, no es accidental que algunos mitos del origen de los Inkas los ubique en la Isla del Sol, en el lago Titicaca. Por esta razón, la pieza *supayacolla* conmemoraba este pasaje además que se apropiaba simbólicamente del espíritu del antepasado para cumplir con las labores de “armarse caballeros” en base a una fuerza metafísica llamada *chiwi*, *kamasa* o sombra.

Las wayras o guaras

En la fecha del Capac Raymi se entregaban armaduras a los jóvenes y les horadaban las orejas, era la fiesta de Guarachico, fiesta relacionada con la imposición de los calzones.

“Hacíanla también al mismo tiempo los gobernadores de la sangre real que estaban en el gobierno de las provincias, cada uno donde se hallaban, armando caballeros a sus hijos y demás mancebos nobles de sus generación... Recibían este grado y orden de caballeros los muchachos de edad de doce a quince años, y las ceremonias sustanciales con que se les daba era horadarles las orejas y ponerles las guaras y pañetes que usaban por zaragüelles o calzones.” (Cobo, 1964: 208)

En este contexto, realizar una fiesta de la imposición de los calzones, marcaba la visión de un contexto diferente, un rito de paso, que era el momento cuando los jóvenes pasaban de una condición a otra.

En aymara, los calzones se denominaban “Vecara: Nombre: paños menores, o bragas de los indios” (Bertonio, 1984: 383). En quechua “Huara: Pañetes o caraguelles estrechos” (Gonzales, 1989: 182), indumentaria diferente a los pañales que utilizaban los niños cuyo denominativo era “acahuara” (Gonzales, 1989: 614). En este contexto vale aclarar que en la actualidad estas piezas se conocen también con el nombre de *wayra*, que significa viento, lo cual se podría justificar por los gases que salen del cuerpo. Gonzales también contextualiza la prenda con relación al uso definiéndolas como: “Huarannac, Huarayoc o mana huarayoc: El muchacho que trae los calzones o el que nos los trae” (Gonzales, 1989: 182)

Cobo afirmaba que los preparativos para esta actividad comenzaban con mucho tiempo de anticipación principalmente con la elaboración de vestidos.

“Ante todas cosas cogían un buen número de doncellas nobles desde doce hasta trece o catorce años, que, vestidas ricamente, sirviesen en ella; las cuales algunos días antes, se estaban en el cerro de Chacaguanacauri hilando el hilo para los rapacejos de las guaras que se habían de poner los muchachos que se armaban orejones o caballeros.” (Cobo, 1964: 208)

En este ámbito las mujeres jóvenes elaboraban los calzones con flecadura que luego usarían los varones cuya variación en color era significativa, blanco y negro eran los colores básicos. La *guara* era una pieza delgada:

“...los hombres traen debajo, en lugar de calzones o pañetes, una faja poco más ancha que la mano y delgada, ciñida por la horcajadura, para cubrir en la parte de la honestidad, porque siendo como es su vestido corto y suelto, guardaran muy poco cuando trabajan en el campo si no usaran desta faja, a la cual llaman guara, y no se la ponen hasta los catorce o quince años de edad. Sobre las guaras visten una ropilla sin mangas ni collar, que ellos llaman uncu.” (Cobo, 1964: 238)

De acuerdo a la descripción esta ropa sería del ancho de una faja, aunque en los datos de desenterramientos arqueológicos se han encontrado piezas de formas cuadrangulares, similares a los *taris* (pieza cuadrangular pequeña que sirve para llevar coca u otros alimentos), siendo su diferencia la presencia de estos rapacejos o flecadura, además de sujetadores, piezas que también tiene iconografía de diferente índole.

“Taparrabos, wara, huara (quechua) o vecara (aymara). Usaban taparrabos o paños lumbares de tela de algodón o de pelo, cuyo ancho por lo general no era mayor de 200 milímetros. Se colocaba entre las piernas y se sujetaba por medio de un cordel en la cintura. Generalmente, en el extremo superior derecho, esta soguilla estaba cosida y al colocarse la prenda se anudaba a la altura del ombligo con una o dos vueltas. Esta wara podía ser lisa o tener alguna decoración.” (Abal, 2010: 181)

Simultáneamente al colocado de las *guaras* en la fiesta del Capac Raymi les asignaban el nombre definitivo que el varón utilizaría para toda su vida. Solían cambiarles el nombre asignado cuando a los niños los destetaban, les cortaban el cabello y las uñas por primera vez.

“Cuando los varones llegaban a la edad de catorce años... y les ponían las guaras o pañetes, las cuales habían las madres hilado y tejido con ciertas ceremonias y supersticiones... y ponían al mozo el nombre perpetuo para toda la vida, en que a veces se tenía cuenta en darles el nombre de sus padres o abuelos; pero los señores o principales buscaban a su gusto su nombre y apellidos honrosos y significativos. Los que comúnmente usaban eran de pueblos, de plantas, de aves, de pescados y de animales: como puma, que es león; cúntur, buitre; asiro, culebra; guaman, gavilán, y otros semejantes... Esta fiesta... se decía guarachicuy, y era muy principal.” (Cobo, 1964: 246)

Además de asignarles el nombre definitivo la fiesta de “armar caballeros” estaba relacionada con un relato de Santa Cruz Pachacuti, quien decía que en el cerro llamado Guanacauri, se colocaban animales de diferente índole:

“... halcón, y tominejo, y buitre... añatuya (zorrilla), culebras y capos,... pajaros y aves” para que los jóvenes los agarrasen y los llevarsen hasta donde los “barones y soldados” demostrando su “ligeresa y cobardía”, a los ligeros les daban calzones blancos además

“... galardón de guarachicuy con campanillas de oro y plata y ccamantiras (plumillas reluzientes que tienen los pajaros, debajo del pico, por la barba), y a los cobardes con calzon negro etc. Y así después de aberlos mandado rrepartir calzones, los mandaba dar vestidos por sus ordenes y luego les hazían sentar con los demás ombres para que desde entonces se llamasen ombres.” (Santa Cruz Pachacuti, 1993: 202)

Este relato es interesante de él se puede deducir que los jóvenes que cazaban un animal determinado, podían ser “bautizados” o designados con el nombre del animal. Este elemento que parece simplemente descriptivo permite interpretar un hecho bastante interesante, la presencia de las almas en el contexto andino, en algunas regiones se afirma que los seres humanos podemos llegar a tener hasta más de siete almas, denominándose a algunas de ellas como *chiwi* o sombra y *kamasa* o coraje. Se dice que el poseer la sombra o el coraje de un animal determina la personalidad de los seres humanos y en función a esta característica, una persona puede ser dominante o dominada, por esta razón tener la sombra de la serpiente (*amaru* o *katari*) o la sombra del halcón o cóndor (*mamani*) puede tener más relevancia que un pequeño animal como el ratón (*achacu*). A partir de esta deducción los jóvenes asumirían los nombres de estos animales y se los diferenciaba por el color de las *guaras*: blancas para los valientes y negras para los cobardes.

Al llegar al décimo día de la fiesta del Capac Raymi (Gran fiesta) se referían a la *waka* Guanacauri “¡O Huanacauri! Padre nuestro, siempre el Hacedor, Sol y Trueno y Luna sean Mozos y no embejzcan, y el Ynca tu hijo sea siempre mozo” (Molina, 1916: 63). Vale la pena hacer reflexiones más profundas, ya que ubica a la *waka* Guanacauri por encima de las deidades andinas, a partir de este elemento se podrían por lo menos intuir dos preguntas: ¿Era Guanacauri la deidad mayor de los Inkas?, ¿esta *waka* tendría relación con Tunupa, la deidad mayor de los andes?

Según Molina (1916) los rituales estaban relacionados con las *huaracas*, las hondas andinas, las cuales servían para azotar a los mozos en las piernas y en los brazos. Alrededor de 800 jóvenes debían correr a lo alto de un cerro o *waka* denominada Yauira que tenía la forma de dos halcones de piedra: “... allí fueses a reciuir las saraguelles o bragas, que ellos llaman guara... el huacacamayoc que era el sacerdote, daua a cada vno de los dichos macevos vnos pañetes que llaman huarayaros...” (Molina, 1916: 72).

En la actualidad, en la ciudad del Cusco, se celebra la fiesta del Warachicuy en el mes de septiembre, que son “... pruebas de habilidad y fuerza de los púberes debían pasar antes de ser catalogados como hombres, runas de pleno derecho. Según autores como Guaman Poma de Ayala o Garcilazo de la Vega, superar esta prueba constituía un rito de iniciación indispensable para que los miembros masculinos de las élites imperiales cusqueñas pudieran asumir el título de incas” (Pacheco, 2007: 345). Pero además está manifestación se recreó en 1980 por primera vez y logró consolidarse a partir de 1998.

¿Y las mujeres qué?

En la fiesta del Capac Raymi y después de la celebración de *Guarachico*, se procedía a peinar a las mujeres de 16 años “echando su binchas” y les llamaban “a calzar llanqui” (Santa Cruz Pachacuti, 1993: 202) que eran unos calzados hechos de paja, materia prima que había obtenido los varones que subieron a los cerros a recoger *ichu*.

Según Cobo, en el caso de las mujeres que cumplían los 13 o 14 años, el tío más importante le asignaba el nombre después de celebrar una fiesta. Inicialmente las “doncellas” ayunaban dos días, al tercer día les ofrecían un poco de maíz, y al cuarto día después de ser lavadas, peinadas y trenzadas salían de sus casas para comer y beber durante dos días más. A esta fiesta le llamaban *Quicuchicuy*.

“En algunas fiestas solemnes que tenían, hacían el Quicuchico (que era peinar el cabello a las muchachas y trenzarlo atrás, significando con esto que eran ya mujeres dispuestas para darles estado y que podían ya casarse, ponían las en la plaza pública (que llamaban Aucaypata⁷) donde les ataban los dedos de los pulgares en forma de Cruz y les hacían ayunar siete días...” (Ramos Gavilán, 1976: 75)

Esta fiesta era importante para las mujeres y cuando alguna de ellas no podía cumplir con las exigencias del ayuno que contemplaba el comer algunos granos o mazorcas de maíz, los más ancianos se reunían con la muchacha y le amonestaban diciéndole que ya estaba preparada para cumplir con las labores del hogar y del cuidado de un esposo. Terminada esta labor vestían a la muchacha con un *ancallo* (ropa de muchas listas y colores) y la llevaban a la puerta de la casa donde los mozos casamenteros se acercaban con sandalias en las manos y aquellas que escogían eran sus esposas después de la ceremonia del matrimonio (Ramos Gavilán, 1976: 75).

Molina afirma que la fiesta del *Quicochico* se celebraba en el mes de abril “...quando le uiene a la mujer la primera flor... le amonestaua y aconsejaua de la manera que auia de uiuir y obedecer a sus padres, a lo qual llamauan Conanaco” (1916: 86).

A manera de conclusión

El documento pretende restituir el valor ritual, cultural y social del tejido denominado como *guara* tomando en cuenta su actividad social, que incluyó todo un proceso ritual en la elaboración de la prenda hasta su imposición aspecto que privilegió el linaje de las personas, cuya labor fundamental era defender el Estado inkaico y ampliarlo en base a los fuertes lazos de parentesco ritualizados en la fiesta del Kapac Raymi.

Una de las actividades de la fiesta de Kapac Raymi se desarrollaba en el cerro de Guanacauri, con la presencia de las principales *wakas* (Sol, Trueno, Viracocha y los

⁷ En Bolivia existe un lugar que se llama Aucapata en la provincia Muñecas del departamento de La Paz, población cercana a los restos arqueológicos de Iskanwaya y que probablemente por su denominativo era el lugar donde las jóvenes eran escogidas por los Inkas para el matrimonio

muertos) para enfatizar el linaje al que pertenecían sus actores, jóvenes inkas de la descendencia de Manko Kapac. Este valor ritual permitió establecer una clase dominante en base a Guarochicuy, la fiesta de la imposición de los calzones, de la horadación de las orejas, es decir el rito de paso fundamental para que el joven se adscriba y sea considerado como parte del linaje y continuar con los procesos de dominación en base al sistema de la familia. Es decir las *guaras* eran un elemento simbólico que permitía identificar este valor, es decir, el uso social del textil con connotaciones particulares como ahora se manifiesta principalmente en el uso de *aguayo* o *lliclla* en zonas del norte de Potosí, sur de Oruro, en las regiones circunlacustres del lago Titicaca, en las zonas orientales al lago o espacios de valles en Chuquisaca.

La investigación también visualiza que el Guarachico era un ritual para nombrar definitivamente a la persona, es decir en este rito de paso cambiaba su nombre inicial asignado en el Rutichicuy (primer corte de cabello). Su nuevo nombre era obtenido de acuerdo a la valentía que había demostrado. Este nombre lo obtenía del *kamasa* del animal cazado, factor que lo vinculaba también a la guerra. Entonces el rito de paso era fundamental para determinar el destino del joven ya que también permitía establecer una unión matrimonial en el *Quicuchicuy*, que era el rito de las jóvenes para convertirse en mujeres.

El sistema de parentesco logró articular los mecanismos jerárquicos y mantenerlos en torno a su linaje para consolidar el dominio de otras sociedades en el contexto andino. La simbología fue fundamental para distinguirlos del entorno local y regional ya que el uso de estas *guaras* era solamente para las personas que pertenecían a la ascendencia inkaica.

Bibliografía

ABAL, Clara. 2010. Arte textil incaico. En ofrendatorios de la alta cordillera andina: Aconcagua, Llullaillaco, Chusca. Ed. Fundación CEPPA. Buenos Aires, Argentina.

ÁLVAREZ, Bartolomé. 1998 (1588). De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II. Ed. Polifemo. Madrid, España. Pp. 462.

BETANZOS, Juan de .1968 (1551). Suma y Narración de los Incas. En Biblioteca de Autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Crónicas peruanas de interés indígena Tomo CCIX. Ed. Madrid. Madrid, España. Pp. 322.

BERTONIO, Ludovico. 1984 (1612). Vocabulario de la Lengua Aymara. Ed. CERES, IFEA, MUSEF. Cochabamba, Bolivia

CIEZA DE LEÓN, Pedro. 1985a (1553). Crónica del Perú. Primera Parte. Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.

_____ 1985b (1553). Crónica del Perú. Segunda Parte. Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.

COBO, Bernabe. 1964 (1653). Historia del Nuevo Mundo. Tomo XCII. Desde la Formación del lenguaje hasta nuestros días (continuación). Biblioteca de autores españoles. Ed. Atlas. Madrid, España. Pp. 515.

EYZAGUIRRE, Milton. 2012. De ancestros y muertos a diablos y ángeles. La resemantización del Supay en el contexto andino. Ed. MUSEF. En XXV Reunión Anual de Etnología. Tomo I. Ed. MUSEF. La Paz, Bolivia.

_____. 2005. *Entre vivos y muertos. El alma como objeto de análisis*. En XIX Reunión Anual de Etnología. Tomo II. Ed. MUSEF. La Paz, Bolivia.

GONZALES Holguín, Diego. 1989 (1608). Vocabulario de la Lengua General todo el Perv llamada lengua Qquichua o del Inca. Ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

MOLINA, Cristobal de. 1916 (1575). Relación de las fábulas y ritos de los Incas. Ed. Imprenta y Librería San Marti. Lima, Perú.

PACHECO, Karina. 2007. Incas, indios y fiestas. Reivindicaciones y representaciones en la configuración de la identidad cusqueña. Ed. Instituto Nacional de Cultura. Cusco, Perú. Pp. 447.

POLO DE ONDEGARDO, Juan. 1916 (1571). Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas. Ed. Imprenta y Librería Sanmarti. Lima, Perú. Pp. 211.

RAMOS Gavilán, Alonso. 1976 (1621). Historia de Nuestra Señora de Copacabana. Ed. Academia Boliviana de la Historia. La Paz, Bolivia.

SANTA CRUZ PACHACUTI Yamqui Salcamaygua, Joan de. 1993 (1613?). Relación de antigüedades deste reyno del Piru. Ed. IFEA/Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas". Lima, Perú.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro. 1942 (1572). Historia de los Incas. Ed. EMECÉ Editores. Buenos Aires, Argentina. Pp. 185.

SPEDDING, Alison. 2003. Breve curso de parentesco. Ed. Mamahuaco. La Paz, Bolivia. Pp. 97.

TURNER, Víctor. 1980. La selva de los símbolos. Ed. Siglo XXI. Madrid, España.



Figura 1. *Wayna* cuadrangular elaborada de una sola pieza. Apparently la prenda fue usada por una persona de corta edad (2 a 5 años), por las dimensiones que posee; esto supondría una contradicción con el relato de la imposición de la *wainas* a jóvenes de 12 a 15 años. Posiblemente se colocaban estos pañetes a temprana edad sin la ritualidad relatada por los cronistas. Nótese los sujetadores en los cuatro extremos.

Fuente: Colección MUSEF, foto Maidana.



Figura 2. *Wayra* cuadrangular elaborada de una sola pieza. Nótese la presencia de *listas* y *pampa* que son más comunes en prendas aymaras de la región circun Titicaca.

Fuente: Colección MUSEF, foto Maidana.



Figura 3. *Wayra* probablemente estilo Pacajes Tiwanaku, por la disposición de colores como el azul y el rojo. La parte central presenta desgaste por el probable contacto de ácido úrico y otros fluidos emanados por el cuerpo humano. Vale la pena realizar un estudio de ADN en estas zonas para establecer su origen.

Fuente: Colección MUSEF, foto Maidana.



Figura 4. *Wayra* probablemente estilo Pacajes Tiwanaku. Nótese el desgaste de los sujetadores en los extremos.

Fuente: Colección MUSEF, foto Maidana.



Figura 5. *Wayra*.¹ De acuerdo a las crónicas consultadas esta pieza sería utilizada por uno de los jóvenes valientes que lograron cazar animales peligrosos, el uso del blanco determinaba su acción en este rito de paso.

Fuente: Colección MUSEF, Foto Maidana.

¹ Los primeros años que realicé la investigación y catalogación de la colección textil del MUSEF, cuando trabajaba como Curador de Bienes Orgánicos, encontré esta pieza y otras similares que tenían sujetadores a los costados, en este caso mucho más compleja que los otros ejemplos. Tres fuentes de información me permitieron determinar que estas piezas no eran *taris* (tejidos para llevar coca y lejía) ya que estas no presentan sujetadores. La primera fuente, fueron relatos de pobladores de Cruce Macha (Norte Potosí) que me informaron en base a datos etnográficos sobre las *wayras*; reforzando estos argumentos consulté varios cronistas de la época colonial que se referían a esta indumentaria ritual y finalmente el estudio de esta pieza que presenta marcas y pliegues que denotan el lugar del cuerpo humano donde fue utilizado.



Figura 6. *Wayra* probablemente estilo Pacajes Tiwanaku, es probable que la actividad de imposición de *wayras* haya sido anterior a la época inka y se visibiliza a partir de esta indumentaria.

Fuente: Colección MUSEF. (Foto F. Maidana),



Figura 7. Taparrabo de estilo Inka provincial. Presenta fibra de algodón en el centro y fibra de camélido a los costados, elaborado en dos partes, aspecto diferente a las otras piezas porque generalmente se tejían de una sola pieza. En los relatos de los cronistas estas piezas también eran conocidas como bragas.

Fuente: Colección MUSEE, ID 20153

Textiles atacameños en la colección de Monseñor Campagner

Laura Laurencich Minelli¹

Resumen

En el ámbito de la investigación sobre el *Corpus Antiquitatum Americanensium* en 1989 hallé la colección precolombina que el italiano Mons. Angelo Campagner había juntado durante su estadía en Chile (1949-1965). Se trata de unas 5.000 piezas procedentes de Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. La parte más consistente y documentada de la colección es la cerámica chilena de la región de Atacama, en cambio los textiles, ahora fragmentarios, no son objeto de documentación. Aquí se presentan algunos de estos fragmentos textiles de la colección Campagner y a la luz de sus notas de campo se discute la probable causa del escaso interés del coleccionista en lo que concierne a hilos, tramas y urdimbres.

Palabras clave: Mons. Angelo Campagner; Treviso (Italia) Museo Etnográfico del Seminario; Atacama y Titicaca; Textiles y Quipus; Gustavo Le Paige (Chile) y Padre Sampere (Bolivia).

La colección de Monseñor Campagner

En el ámbito de la investigación sobre el *Corpus Antiquitatum Americanensium* -que desde el 1984 tengo el honor de dirigir en Italia para la International Academic Union, Bruxelles (UAI)- en 1989 hallé la colección precolombina que Monseñor Angelo Campagner (1916-1993) había juntado durante su estadía en Chile (1949-1965)². Se trata de unas 5.000 piezas procedentes de Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. La parte más significativa de la colección es la chilena que procede de la región de Atacama, la única que Campagner excavó en gran parte directamente y hay una parte menor que adquirió o recibió como donación.

Tuve la suerte de conocer personalmente a Campagner cuando (1989) estaba alistando la exposición definitiva de su colección en el Museo del Seminario de Treviso (Italia) la que puede ser visitada desde 1993, poco antes de su fallecimiento. Campagner muy amablemente me enseñó parte de su correspondencia y me contó de las interesantes discusiones científicas, indicaciones bibliográficas y canjes de objetos que tuvo con

¹ La autora es antropóloga y arqueóloga. Profesora Emeritus de Civilizaciones precolombinas en la Universidad de Bologna (Italia). Escribió más de 300 publicaciones entre libros y artículos. Correo electrónico: laura.laurencich@unibo.it.

personajes de su época. Al escucharlo como en un desfile veía personalidades de la arqueología que yo conocí a través de los libros cuando estudiaba en la universidad: Carlos Ponce, Arthur Posnasky y al director del Museo Arqueológico y Ecológico del Colegio Mayor de los Jesuitas todos de Bolivia; al arqueólogo Dick Ibarra Grasso experto en el altiplano chileno y peruano; a la arqueóloga Rebeca Carrión Cachot especialista en arqueología del Perú. Además en Chile él tuvo la amistad y el apoyo de dos directores del Museo Arqueológico de La Serena: Antonio Serrano, Jorge Iribarren Charlin y al final de su estadía, también contó con la amistad del director del Museo Arqueológico de Calama, Núñez Atencio Lautar, quien lo acompañó en unas excavaciones cerca de Calama.

También entre los personajes conocidos por Campagner en Chile están Mons. Gustavo Le Paige, de este último me contó muchos anécdotas porque lo conoció cuándo, recién se trasladado a la parroquia de Chuquicamata desde el Congo Bélgica. Le Paige lo guió en los sitios arqueológicos de la región y Campagner disfrutaba sus vacaciones “arqueológicas” cada año en Atacama, conocía la zona lo suficiente como para acompañar a Le Paige en las investigaciones iniciales y sugerirle los mejores sitios donde trabajar.

En los años 50, Campagner comienza a enviar a Treviso poco a poco la colección de objetos de Sur América, con el fin de abrir las puertas de las civilizaciones de América precolombina para los alumnos de las escuelas secundarias italianas. Su hermano Antonio, aficionado al estudio de la prehistoria de la región Veneta, expone estos objetos en las escuelas y los documenta por primera vez (en la revista *Treviso Nostra*, 1964).

En los años 80, Campagner dona su colección al Museo del Seminario de Treviso (donde están guardadas interesantes colecciones de la región de Veneta y de otras partes del mundo) y escribe el inventario “ragionato”: “*Archeologia e Paletnografia precolombina del Sud America. La raccolta nel Seminario di Treviso*” (1993)³.

Lamento haber dejado el examen exhaustivo del archivo, puesto que a la muerte de Campagner (1993), cuando se logra publicar el catálogo completo de su colección, desafortunadamente su archivo se separó de la colección; ojalá que el Museo del Seminario logre adquirirlo antes de su dispersión y abrirlo al público.

Al examinar el archivo me di cuenta que su trabajo arqueológico, a pesar de ignorar el método estratigráfico⁴, tiene la metodología corriente de los años 50 para excavar cementerios precolombinos, es decir, él registró la cultura de acuerdo al tipo de tumba excavada y a los estilos de las vasijas halladas, después de haber apuntado el contexto detallado de la tumba junto con un borrador de mapa donde ubicó la distribución de las tumbas en el sitio. Además lleva un registro minucioso de los objetos recibidos como donación, anotó el nombre del donador, el sitio que le había sido declarado como procedencia y su pertenencia a eventuales tumbas.

3 Campagner (1993) en su inventario *ragionato* documenta 655 números que comprenden sus 5.000 piezas porque junta las puntas de proyectil, que constituyen los 2/3 de la colección, en grupos de acuerdo al material, al sitio de procedencia y a las técnicas de trabajo, dando a cada grupo un solo número de inventario. En cambio enumera y describe una tras otra las demás piezas después de haberlas organizado por Estados y regiones subdividiéndolas en lánarios, ceramios y textiles: piezas que proceden no solo de Chile, sino también de Bolivia, Argentina y Ecuador, pero en número menor.

4 El método estratigráfico fue introducido por Max Uhle en Chile entre los 1919-1922 en el sitio de Punta Pinchalo, pero Campagner no estaba al tanto de los trabajos del Dr. Uhle porque observé que en su biblioteca y archivo no había obras sobre el ilustrado arqueólogo.

Por lo anterior se puede afirmar que Campagner empezó la arqueología cementerial de la región de Atacama. Sin embargo, es interesante subrayar que en el catálogo de su colección ⁵(1993) agrupa apenas los textiles que habían sobrevivido a las polillas (9 números) en un único núcleo que llama genéricamente: “telas incas, San Pedro de Atacama, gentilares de Quito y Catarpe”, sin indicarnos la tumba de procedencia ni el contexto en el cual halló cada pieza.

Esta ponencia intenta medir ulteriormente el grado de interés de Campagner en lo que concierne a materiales textiles, es decir, su curiosidad hacia los hilos, nudos, tramas y urdimbres. Con este fin examinamos aquí una muestra de cuatro fragmentos textiles procedentes de San Pedro de Atacama y dos *quipus* inka del lago Titicaca, los únicos de su colección. Los *quipus* le fueron obsequiados por el Padre Antonio Sempere, director del Museo Arqueológico y Etiológico del Colegio Mayor de La Paz, estos fueron hallados: “en tumbas Incas en la costa del Lago Titicaca cerca de Guachi” (Campagner, 1993).

A continuación mostramos las fichas actuales de los cuatro fragmentos textiles objeto de este artículo y los dos *quipus*. Por la frecuente reutilización de los objetos textiles en el mundo indígena, aplicamos una cronología muy amplia y genérica cuya posible correlación sea la cronología de Willy (1971)⁶.

Objetos

- 1) **Bolsa, n. inv.** 500, Campagner- (h al centro: 28,5; h lado dx: 29,8; h lado sx: 30,8; ancho total: 21,2 ± 1)
Tela en cara de urdimbre doblada y cosida a los dos lados, realizada en lana de camélido, con iconografía geométrica.
Cultura: Atacama Tardía-Inka (VIII-XVI sec.)
Tramas: S2Z café claro y avellana.
Urdimbres: S2Z café claro, celeste, avellana y negro.
Costuras: Al lado en los colores café claro, celeste, avellana alternados. La boca presenta puntadas cruzadas en los mismos colores.
Reducción 13 x 11.
Procedencia: San Pedro de Atacama Chile.

- 2) **Fragmento de bonete, n. inv** 504, Campagner (h al centro: 13 -15 cm., ancho total: 15,8 - 18 cm.)
Fragmentos de bonete en velour: lana de camélido



5 Es importante señalar que el gusto de la arqueología italiana de los años 50-60 deja a un lado los textiles.

6 La cultura textil de Atacama Tardía-Inka corresponde a la fase San Pedro III (900-1450) inclusive del dominio Inka (1450-1556) (Willy, 1971); la Atacama- Tiawanaku corresponde a la fase San Pedro II (100-900) y al dominio Tiawanaku (600-900) (Willy, 1971), la Tiawanaku corresponde al dominio Tiawanaku (600-900) y a la primera parte de la fase San Pedro III (900-1000) (Willy, 1971).

con iconografía geométrica policroma a griegas.

Cultura: Tiawanaku (VII-XI sec.)

Velour: Lana S2Z de color celeste, blanco, negro, café, avellana, verde, rojo, rojo bordeaux

Tela de fondo y costuras: Lana café S2Z.

Reducción: 9 x 8.

Procedencia: San Pedro de Atacama, Andes del Sur, Chile.



- 3) **Bolsita, n. inv. 501**, Campagner- (h al centro: 29,5; h lado dx: 30; h lado sx: 30,9; ancho total: 23,5)

Tela en cara de urdimbre doblada y cosida a los dos lados, realizada en lana de camélido, con iconografía geométrica.

Cultura: Atacama Tardía-Inka (VIII-XVI sec.)

Tramas: S2Z café y amarillo.

Urdimbres: S2Z café claro.

Costuras: Al lado y alejadas una de otra como si fuera una reutilización. Faltan las de la boca.

Reducción: 14 x 6.

Procedencia: San Pedro de Atacama, Andes del Sur, Chile.



- 4) **Fragmento de bolsa, n. inv. 505**, Campagner- (27,9x22)

Tela de urdimbres complementares con iconografía geométrica.

Cultura: Atacama-Tiwanaku (VII-X sig.)

Tramas: Lana S2Z café claro.

Urdimbres: Lana Z2S café claro, celeste, verdoso, rojo y negro.

Costuras: Caballete tupido conservado solo fragmentariamente en la parte baja de la bolsa realizado con las mismas lanas de arriba.

Reducción: 12 x 6.

Procedencia: San Pedro de Atacama, Andes del Sur, Chile.

- 5) **Quipu numérico de posición, n. inv. 493**, Campagner -(cuerda maestra: 7 cm; colgante a: 91,9; colgante b: 45,5)



Cultura: Inka o Inka colonial (siglo XVI).

Cuerda maestra y colgantes: lana blanca natural Z2S.

La cuerda maestra está realizada doblando las colgantes *a* (que lleva 3 nudos en Z) y la *b* (que lleva el indicador de clase: una ramita doblada a la cual están amarradas 10 semillas de quinua. Se trata de un *quipu* numérico de posición muy sencilla, con una sola colgante que al proporcionar solamente 3 nudos en Z registra la entrada de apenas 3 medidas (¿sacos?) de quinua.

El estilo del *quipu* nos permite realizar la hipótesis que probablemente se trata de un *quipu* numérico de posición inka deculturado, es decir, de los primeros tiempos de la colonia cuando todavía se practicaba el uso del *quipu* numérico de posición pero de forma simple. Un tipo de *quipu* que estaba olvidado para el siglo XVII.

Procedencia: Guaqui, costa del lago Titicaca.



6) Fragmento de *quipu* ordinal, n. inv.

494, Campagner; (fragmento de cuerda

maestra: 6 cm; colgante a: 16 cm; colgante b: 12cm; orejas de llama) **Cultura:** Inka (siglo XVI).

Colgantes y cuerda maestra: El fragmento de *quipu* en lana blanca natural presenta parte de la cuerda maestra Z2S que está realizada de la unión, con tres nudos en Z, la colgante *a* (que lleva 3 puntas de orejas de llama adulto) y la *b* (que lleva 7 puntas de orejas de cría de llama).

En breve el *quipu*, de acuerdo a la clasificación proporcionada por Blas Valera (cfr. Exsul Immeritus Blas Valera Populo Suo, [1616] 2007), es un *quipu* ordinal que registra el orden de entrega, tal vez al señor sepultado en la tumba, de 3 llamas adultos y de 7 crías de llama.

El *quipu* ordinal, de acuerdo a la obra *Exsul Immeritus* de Blas Valera (1616) 2007, remontaría a tiempos muy antiguos, por lo menos a tiempos Inka, pero estaba todavía en uso en el siglo XIX (Locke, 1912, 1928) pero la elaboración refinada de este *quipu* sugiere la posibilidad de referirlo a una tumba inka o colonial.

Procedencia: Guaqui, costa del lago Titicaca



Palabras finales

Esta ponencia evidencia una vez más el silencio documentario de Campagner sobre los textiles de su colección, a pesar de proporcionarnos fragmentos interesantes y de calidad. Por lo tanto, en la perspectiva de la actividad arqueológica que hemos sintetizado en dos catálogos (Laurencich-Minelli y Colella 2008, 2011), intentamos proponer por un lado

la posible vida social de sus materiales textiles en el mundo andino y por el otro la posible causa del silencio del Campagner sobre este tema.

La fichas, breves arriba presentadas, de cuatro fragmentos textiles atacameños de la colección Campagner evidencian que estos materiales hubieran podido proporcionar datos únicos sobre el contexto del hallazgo de procedencia y el uso específico de cada textil en el mundo atacameño precolombino. La falta de documentación resulta curiosamente contraria respecto al cuidado y empeño que él mismo realizó con los materiales cerámicos de la colección (como se infiere de sus libretas de campo). Todavía el estudio cronológico/ estilístico que hemos realizado para los fragmentos textiles, logra delinear los posibles rasgos de lo que pudo ser su vida social en tiempos precolombinos. Rasgos que son posibles, pero no ciertos, puesto que la bien conocida reutilización de los textiles proporciona para estos materiales una cronología estilística menos significativa que la de la alfarería, la cronología estilística de los textiles debe ser comparada por lo menos con los datos del C14 (para los cuales todavía no hemos hallado los fondos).

Mientras tanto se puede inferir una posible relación entre los fragmentos textiles actuales y los sitios de su procedencia, en el mismo San Pedro (Laurencich y Colella, 2008). En otras palabras, la vida social precolombina de los fragmentos textiles pudo haber sido la del ajuar fúnebre de momias sepultadas en los cementerios precolombinos de San Pedro de Atacama (al igual que los otros cinco números de la colección textil descritos en Laurencich y Colella, 2012). En este rumbo se puede lanzar una hipótesis: los fragmentos textiles 1 y 3 podrían pertenecer a un ajuar fúnebre de momias de Atacama tardía-Inka; el textil 4 a un ajuar de una momia de cultura Atacama-Tiwanaku y el fragmento de bonete de la ficha número 2 al ajuar de una momia de la cultura Tiwanaku-Tiwanaku Tardía de San Pedro de Atacama.

Hemos descrito en dos breves fichas, los números 5 y 6, los únicos *quipus* de la colección Campagner, que fueron un obsequio y su procedencia presumible es de tumbas inkas de la costa del Lago Titicaca cerca de Guaqui. De los estudios iniciales de los *quipus* y en espera de realizar el análisis del C14, se infiere que su posible vida social indígena estaba en continuidad con el estilo de las ofrendas a la *Pachamama* (ver la Nueva Crónica).

En tanto, el examen autóptico del *quipu* N° 5 evidencia que se trata de un *quipu* numérico de posición estilo Inka, pero muy simple tanto que presenta una sola colgante que registraba apenas tres ofrendas de quinua efectuadas, suponemos, en favor de una tumba. La sencillez de este *quipu* nos deja todavía suponer que pertenece a los tiempos cuando se recordaba, de forma genérica, el sistema de los *quipus* numéricos de posición, pero que ya no era la forma de contabilidad oficial; entonces esta pieza con toda

probabilidad pertenece a los primeros tiempos coloniales y no a la época del imperio Inka, como en cambio suponían Sempere y Campagner.

El *quipu* N° 6 resulta en cambio ser un *quipu* ordinal que, por su elaboración refinada, podemos suponer pertenezca a una tumba de los primeros tiempos de la conquista. Este *quipu* registra el orden para presentar las ofrendas de tres crías de llama y de cinco llamas adultas o tal vez representa al difunto allí sepultado.

Para concluir, la buena calidad de los fragmentos textiles y los dos *quipus* sobrevivientes, sugieren que pertenecían probablemente a personas importantes y que fueran parte del ajuar o de la indumentaria de momias con elevado rango social.

De esta situación surge la pregunta natural ¿cuál ha sido la posible causa del escaso interés de Campagner para los textiles andinos inclusive de los *quipus*? Para comprender mejor hay que observar primero el currículum arqueológico de Campagner antes de su viaje a tierras americanas, ahí se resalta su interés por el estudio de la prehistoria italiana que, a la época, no tomaba en absoluto en cuenta a los textiles.

Luego hay que recordar la barrera lingüística que él tenía con el mundo americano, cuando trabajaba en Chile, los autores que hubiera tenido que consultar sobre los textiles hablaban y escribían en francés o inglés como Raul D' Harcourt, quien en 1934 había publicado su obra monumental sobre los textiles precolombinos peruanos o la Norteamericana Lila O' Neale quien junto a Kroeber llevaba desde el 1930 el estandarte de los estudios sobre las técnicas y la cronología de antiguos textiles peruanos.

Por último quiero recordar que se necesita una sensibilidad especial, que ocupa el tacto y la vista, para observar los textiles, para quien no la tiene los textiles precolombinos son simplemente “trapos sucios” como los llamaba un colega arqueólogo de los años '80 que prefiero no mencionar; tal vez también para Campagner, a quien hay que reconocer su interés por las culturas prehispánicas y de manera específica para por las atacameñas, los textiles eran “trapos sucios”. En cambio hay que agradecerle porque nos permitió proponer, gracias a su documentada excavación de otros objetos (como las tablitas para inhalaciones), por ejemplo el curioso poder político y religioso de la región Atacama (Laurencich, 2011).

Bibliografía

- D' HARCOURT Raul, 1934 Les textiles anciens du Perou et leurs techniques, Les Editions d' Art et d' Histoire, Paris.
- LAURENCICH-MINELLI Laura, 2004. *Quipu y escritura en las fuentes jesuíticas en el virreinato del Perú entre el final del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII*. En “El Silencio protagonista. El primer siglo jesuita en el Virreinato del Perú. 1567-1667”, ABYA AYALA, Quito, Ecuador, 2004, pp.171-212.

LAURENCICH-Minelli Laura ed., 2007 *Exsul Immeritus Blas Valera Populo Suo e Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum. Indios, gesuiti e spagnoli in due documenti segreti sul Perù del XVII secolo.* CLUEB, Bologna.

LAURENCICH-Minelli Laura, 2008 *Una collezione precolombiana dimenticata: la collezione Campagner (Treviso).* *Archivio per l' Antropologia e la Etnologia*, vol. CXXXVIII, 2008, pp.159-182.

LAURENCICH-Minelli Laura, 2010 *El hilo como forma de escritura silenciada.* In: *Escrituras Silenciadas: historia, memoria y procesos culturales.*, Manuel Casado, A. Diez Torre, P. Numhauser, E.Sola eds., Universidad de Alcalá, Obras Colectivas, Humanidades 10, 2010, pp. 213-232.

LAURENCICH-Minelli Laura, 2011, *Ofrendas atacamenas en la coleccion de Mons. Campagner (Treviso, Italia).* *Estudios atacamenos. Arqueología y antropología surandinas*, n.41, pp.45-62.

LAURENCICH- Minelli Laura e M. Colella, 2008 *Collezione Precolombiana Campagner. Il Volo Sciamanico. Vol.I.* Treviso: Museo del Seminario Vescovile. Tipografia Tintoretto; schede della raccolta catalogata in: [www, capitolaretv.it](http://www.capitolaretv.it).

LAURENCICH- Minelli Laura, Orsini Carolina e M. Colella, 2012 *Collezione Precolombiana Campagner. Materiali tessili e fittili, vol. II, Treviso-Bologna.* Museo del Seminario Vescovile. www.capitolaretv.it.

LELAND Loke, 1912 *The ancient quipu. A Peruvian knot record,* *American Anthropologist.*

O'NEIL Lila y A.L.Kroeber, 1930, *Textile Periods in Ancient Perù,* Univ. of California pubbl. In *American Archaeology and Ethnology*, vol. 28, n° 21.

WILLY, 1971, *South American Archaeology*

Bordados en Salasaca: espacio, color y tiempo

Ligia Siles Crespo¹

Resumen

El presente trabajo de investigación tiene como objeto a los bordados y bordadores de la comunidad de Salasaca del Ecuador, ya que en esta técnica textil, más que en los tejidos en telar, se puede observar las vivencias de su pueblo.

Los bordados nos remiten, sin lugar a dudas, a las fiestas, pero no tienen la intención de asemejarse a una fotografía; sino el bordador salasaca va más allá: al contenido de las mismas, a aquello que significan para la comunidad el reproducirse a sí misma, a través del manejo de su propia lógica.

Después de un análisis semiótico de la prenda festiva masculina yerbabuena calzón (como se denomina en Salasaca) se puede llegar a la conclusión que el bordador expresa sus fiestas, sus animales benéficos y sus plantas curativas, además de un manejo especial de tiempos y espacios propios de los Andes y en particular de su mundo.

Los bordados son arte, detrás de cuyas puntadas y colores esta una lectura didáctica de la cosmovisión, tanto diacrónica como sincrónica.

Palabras Clave: Bordadores, vestimenta, indumentaria ecuatoriana, indígenas, Salasaca.

Datos generales²

Salasaca es una comunidad ubicada en el Cantón Pelileo de la provincia Tungurahua de los Andes centrales de Ecuador. Su población actual es de 5.217 habitantes, que viven en 14 Km². La zona pertenece a un bosque montañoso seco, el suelo es arenoso, árido, con llanuras y valles angostos. La altitud fluctúa entre los 2.600 a 3.000 msnm.

Los nombres de los sectores de Salasaca describen la posición alto y bajo con los sufijos *loma* y *pamba* o directamente en quechua: *Rumiñahui* alto y *Rumiñahui* bajo; la carretera hacia el oriente que cruza por Salasaca, divide la misma en alto y bajo según el dirigente

¹ La autora es directora del Museo de Arte Indigenista David Crespo Gastelú. Ex docente investigadora del Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Principales Publicaciones: "Quindi: La Vestimenta en Salasaca" Ecuador (1990); "Orfebrería Prehispánica" "El Orfebre Fernando Jiménez España" (1983); Estudio del Dibujo de Niños: "¿Cómo quisieras que sea tu Casa? (1983); "Hilos y Telas en Arte del Pueblo: un Asunto de Género" (1996). Correo electrónico: lsiles Crespo@yahoo.com.

salasaca, Manuel Mazaquiza (1992). También se utilizan las denominaciones de chico y grande: Manzana Pamba Chico y Manzana Pamba Grande. Hay un tratamiento de dualidad en ambos casos.



Figura 1. Paisaje de Salasaca con el cerro Teligote al fondo.

La comunidad de Salasaca no tiene la concentración de pueblo, tiene las características de aldea o caserío, la parcela junto a la casa, separadas de un propietario a otro por cercos de *cabuya*, toda la comunidad está recorrida por *chaquiñanes* o senderos delimitados por plantas de *cabuya*, *capulíes* y *sigsig* (Figura 1).

Su idioma originario es el quechua, pero usan el castellano para comunicarse con sus vecinos. Los límites de la comunidad son también de carácter originario, ya que no se juntan con gente de otros grupos vecinos, a ellos les llaman *mishus* o mestizos. Al norte tiene como límite el río Pachanlica; al este el Chiquicha; al sur García Moreno; la hacienda Albornoz y el río Pachanlica (Poeschel, 1988).

Viven principalmente de la agricultura de subsistencia, aunque muchos migran para ir a trabajar en la construcción a otras provincias ecuatorianas de la costa y de Galápagos; algunos por estudios se van a Quito.

El matrimonio es rigurosamente endogamo, al parecer sería una regla el casamiento entre una persona de arriba con otra de abajo; cuando se rompe la endogamia los cónyuges tienen que ir a vivir fuera de la comunidad.

Festividades

Este acápite es muy importante por la relación directa con los bordados en Salasaca. Fiesta y ciclo agrícola van íntegramente relacionados, tal cual sucede desde tiempos inmemorables, la conquista únicamente cambió el nombre tradicional por el de un santo, una virgen, la cruz cuadrada por la cruz latina; pero en el inconsciente de las personas se festeja lo mismo de antes con algunos cambios o incorporaciones que más bien corroboran su característica primaria.

El siguiente cuadro muestra la pervivencia de las principales festividades en Salasaca, para todas las fiestas se preparaban distintas prendas con los bordados específicos.

CUADRO COMPARATIVO DE FESTIVIDADES EN SALASACA, SEGÚN AUTORES

COSTALES (1959)			SCHELLER (1972)			CARRASCO (1982)		
Nombre	Cargo	Fecha	Nombre	Cargo	Fecha	Nombre	Cargo	Fecha
Vara Japi Punlla	Alcalde	1 Enero				Toma de Vara Rodeo	Alcalde	1 Ene
Fiesta de Caporales	Caporal	22 Enero	Caporales	Caporal	Fe./Mar.	Reyes "San Vintiu"	Caporal	Febrero
			Carnaval	Alcalde		Martes de Carnaval	Alcalde	Febrero Marzo
			Ramos	Alcalde				
			Semana Santa	Todos				
			Cuasimodo	Alcalde	Abril	Cuasimodo Rodeo	Alcalde	Abril Junio
Corpus Christi o Danza de las Cabezas	Alcalde	29 Mayo	Corpus Christi	Alcalde		Corpus Christi	Alcalde	Mayo Junio
La Octava	Alcalde	15 Junio						
Octavario	Alcalde	15 Junio	Octavario/Octava	Alcalde	15 Junio	Octava	Alcalde	Junio
						Rodeo	Alcalde	Junio
			Chaupipata	Pendonero	Agosto			
Aya Caray		Nov.				Difuntos	Todos	2 Nov.
Pendonero Juncia o Pendonero Punlla	Pendonero	15 Nov.				Jatun Fiesta	Pendonero	Nov.
Fiesta de la Capitanía	Capitán	15 Nov.	Capitanes (San Antonio)	Capitán	Nov.	Jatun Fiesta	Alcalde	Nov.
Prioste Punlla		15 Dic.						
			Navidad	Alcalde				

Fuente: Monografía inédita para la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO): Bordados en Salasaca: Espacio, Tiempo y Color.

Prendas y origen

Comencemos con las palabras del salasaca, Juan Jerez: "Se escucha decir que antes los salasacas se vestían con lana solamente trasquilada no sabían tejer, pero estos vestidos se prendían en las ramas y se caían; entonces tuvieron que aprender a tejer en telar de cuatro estacas, como mesa"³. "Los que sabrían hilar antes que los hombres serían los cerros, ya que hasta ahora cuando están dedicados a esta tarea se ponen *phiña*, bravos y les salen luces..."⁴

El traje masculino es de mucha sobriedad, pero no de luto por la muerte de Atahualpa, como señalan algunos autores, más bien se originaría en el plumaje del cóndor, muy presente en mitos y leyendas salasacas, los esposos Costales señalan:



“Entonces sucedió lo inesperado. De la *cushma* negra del runa nacieron las alas violentas del cóndor. Sólo fue preciso que se abrieran para rasgar el aire en su vuelo hasta la cueva, en la cumbre del Galope Kaka. La *longa* (muchacha) aterrada, ni siquiera pudo gritar. Sintió las agudas garras aprisionando su cintura... Por fin pudo contarles del engaño que el Cóndor de Galope Kaka la había tomado como su mujer... que convertido en *longo* (muchacho) salasaca sedujo con falsas promesas” (1959: 132).

De ahí la combinación acromática de la vestimenta de los hombres de la comunidad. También indican que el negro les protege del mal del arcoíris (Figura 2).

Figura 2. Blanco y negro, como el plumaje del cóndor.
Foto: Guillermo Torres.

El traje femenino dentro de su admirable sencillez mantiene reminiscencias del pasado inka, así su corte respeta el tejido, las tijeras no intervienen para nada. En apariencia el vestido se asemeja al *anaco* prehispánico, pero en realidad se trata de dos piezas, la superior denominada pecho jerguita, cosida o unida por *tupus* (ganchos) en los hombros y cerrada a los lados, dejando espacio para los brazos.

El *anaco* o falda, formado por un rectángulo de más o menos dos metros de largo por 60 cm. de alto, sin la complejidad de los saris hindúes. Es importante acomodarlo al cuerpo donde recién toma forma, atrás quedan los extremos cruzándose unos 25 cm., adelante y al lado derecho quedan unas 5 tablas que van de izquierda a derecha, todo se sujeta con el *chumbi* (faja) de dos a tres metros de largo, que tiene doble función: sujetar las prendas y también la columna para el arduo trabajo que desarrolla la mujer salasaca.

Las dos piezas son negras o negro azulado, la superior está casi en desuso para las jóvenes que los han reemplazado por sacos de lana sintética y camisetas de algodón de variados colores y con inscripciones del personaje de moda que ha invadido el mercado, en especial las ferias populares de la ciudad cercana de Ambato, como también las poblaciones cercanas de Pelileo y Baños.

Encima llevan el rebozo con líneas blancas a los costados y al centro, son de colores alegres: naranja, magenta, rojo (con tinturado de cochinilla) muy apreciado y de uso festivo, verde oliva hasta el morado (también tinturado con cochinilla). La lista, especie de rebozo blanco con líneas azules, a veces azules y rojas; las muchachas solteras la llevan



por encima del rebozo y las casadas por debajo del mismo (Figura 3).

Figura 3. Vestimenta cotidiana

Tanto hombres como mujeres caminaban sin zapatos, que tampoco eran necesarios por la tibia arena, del suelo salasaca, donde los pies recorrían con firmeza por los *chaquiñanes* o senderos bordeados de *cabuya* o agaves. En cambio hoy el modernismo entra también con el uso de zapatos de cuero, de tela y deportivos para los jóvenes.

Los tejidos

Nos interesa saber sobre este tema aunque no será tratado de manera exhaustiva, sino como referencia por ser soporte de los bordados que se encuentran en varias prendas de la vestimenta, en especial de la festiva, del hombre y de la mujer.

El tejido en Salasaca se realiza en dos tipos de telar: el de pie, de origen hispano y el de *cállua* o de cintura. El primero es utilizado para la confección de ponchos, *anacos*, rebozos, listas y tapices. En el de *cállua* se tejen las *llicllas*, los *chumbis* y los *coshtol* o costales, es decir las prendas de mayor contenido y origen prehispánico.

Los principales tejidos que reconocen los investigadores Costales son: los *chumbis* o fajas usadas tanto por niños y adultos de ambos sexos; los *wawa chumbi*, prenda femenina, el calzón *watana chumbi* del hombre y el *mayto chumbi* para los niños recién nacidos. También se puede reconocer las *munanay chumbi* con signos y los *yanga chumbi* con colores y figuras geométricas, ambas son tejidas por el hombre.

Los tapices son elaborados desde 1945 cuando llegaron personeros del Punto IV para adiestrarlos en este trabajo artesanal, fue una manera de incorporarlos a la economía de mercado. Los tapices están elaborados con lana gruesa, poco torcida, teñida antes de tejer, los primeros diseños eran copiados de elementos tiawanakotas y peruanos, pero están siendo remplazados por temas otavaleños, del norte ecuatoriano, figuras como el danzante de Corpus y últimamente con diseños extraídos de los bordados de los calzones de fiesta.

A diferencia de otros pueblos, los salasacas tejen primero y tiñen después, excepto los *chumbis* que son tejidos con hilos de algodón adquiridos en diversos matices. Todos los colores se obtienen de tintes artificiales a excepción del rojo en distintos tonos claros y oscuros hasta llegar al morado, estos colores provienen de la cochinilla.

Antiguamente teñían con plantas en una sola fecha del año en la fiesta de Capitanía, 2 de octubre, iban a recoger ritualmente los tintes de los cerros tutelares, como el Teligote que también era de tierras comunales usurpadas por los *mishus* o mestizos.

Según los esposos Costales, en su investigación denominada Los Salasacas (1959) se precisa de 37 hierbas para el tinturado, nuestros informantes reconocieron unas 20 para este efecto, las demás tendrían otra función.

Los bordados

Se puede afirmar que la técnica del bordado habría tenido poca o ninguna vigencia en esta área de los Andes septentrionales durante la época prehispánica, habría llegado después de la pintura con sellos o pintaderas, técnica muy extendida en esta zona. Se han encontrado sellos cilíndricos (con un hueco al centro de cerámica) en las culturas más antiguas como La Tolita, con representaciones de danzantes y animales míticos.

De ahí podemos decir que el bordado, tal como conocemos ahora, llegó con la Colonia, pero capta toda la cosmovisión del pueblo Salasaca, incluso nos atrevemos a aseverar que en esta manifestación se guarda la mayor riqueza de la tradición prehispánica, colonial, republicana y contemporánea.

Las prendas que presentan bordados son: el calzón *yerbabuena*, el calzón *catatumba*, el danzante calzón, la *fachalina* y los paños o pañolones de seda para el hombre. La mujer usa la *ucupachallina*, la lista, la camisa de novia; además está el paño *lumanis* para cargar mote en la fiesta de Difuntos.

Todas estas prendas son de uso festivo, aunque nos manifestaron que los calzones de diario llevaban un pequeño bordado a los costados “una plantita y debajo una acequia o línea quebrada”.

También notamos una especie de segregación hacia la mujer, porque antes se creía que sólo el hombre podía ser poseedor del conocimiento necesario y las técnicas para transmitir las costumbres y creencias del mundo salasaca. Conocí⁵ a una señora, Rosa María Mazaquiza, ella realizaba trabajos de calidad, pero no puede dedicarse mucho al bordado por sus otras obligaciones.

El bordador don Carlos Chango

La técnica utilizada en los bordados es muy sencilla, las prendas observadas presentan puntadas simples; antes se trabajaba puntos de mucha maestría. Lo importante es seguir la trama o la urdimbre de la tela, aquí radica la excelencia del trabajo, junto al hecho de bordar sin dibujo previo en la tela: “directo de la mente” como afirma Don Carlos Chango (1992), quien podemos considerar el mejor bordador de Salasaca.

Este bordador reconoce las virtudes de su trabajo y puede comprobar la finura y delicadeza del acabado de sus bordados, ya que la cara y el revés de la tela presentan las mismas características, atrás no se ven hilos sueltos, puntadas fuera de lugar o nudos; todo

5 Las entrevistas presentadas se realizaron en 1992 en la comunidad de Salasaca.



queda perfecto, de ahí que don Carlos tarde medio año para concluir un bordado.

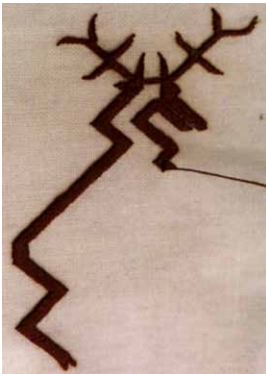
Él aprendió a bordar a sus 6 o 7 años, sus tíos le enseñaron este arte, al mismo tiempo que empezó a tocar el violín, según nos manifestó (Figura 4).

Figura 4. Don Carlos Chango bordando

El bordar antes era una tarea exclusiva del hombre, actualmente también lo hacen las mujeres según Manuel Mazaquiza: “ más bordan los hombres, aunque hay mujeres que bordan, no tienen tiempo porque tienen que hilar”.

Don Carlos es también muy exigente con el material que utiliza para bordar, son hilos de seda delgados muy bien torcidos, agrupados en tres hebras, fabricados en Europa, actualmente ya no llegan a Ecuador; este hecho le preocupa, incluso tiene trabajos a medio hacer porque se le acabaron los colores más importantes: el verde, rosado, morado claro y oscuro, además del magenta. No le satisfacen los de fabricación ecuatoriana, ni los de seda, menos los de algodón.

Las camisas de novia precisan también de hilo especial para su bordado (lana finamente hilada y tinturada con cochinilla hasta obtener un color rojo oscuro). Esta prenda es casi monócroma, se observan colores suaves en unos pequeños cuadrados en el canesú, relleno con animales (toros pequeños y aves). Esta es la más antigua entre todas las prendas del ajuar de los novios.



Don Carlos mencionó una especie de bastidor cuadrangular para bordar, pero se abstuvo de mostrarme este instrumento. El tamaño de sus bordados no exceden al de una uña, reconociéndose por este detalle también la calidad (Figura 5).

Figura 5. Bordado de don Carlos realizado sin previo dibujo.

Los signos que borda don Carlos y los de antes en general eran más simples que los encontrados: acequias o *wawa quingos*, frutillas encima, *wawa suyus* o cuadraditos y plantitas de maíz y otras de Salasaca. Él afirma que “todas las plantas se pueden

bordar, tiempo falta” refiriéndose a las otras actividades que realiza: él toca el violín, en matrimonios, caporales y otras fiestas de la comunidad, y además debe trabajar su parcela.

Los bordadores jóvenes, al contrario de todas las precauciones que toma nuestro entrevistado, están perdiendo la maestría en este arte: no respetan la trama y/o la urdimbre; el tamaño de las figuras bordadas es mayor; los colores son dejados al azar; usan calidades diferentes de hilos, incluso emplean orlón o lana sintética. Algunos mezclan el bordado a mano con la máquina de coser; otros hacen todo en máquina perdiendo, notoriamente, la calidad, por la poca destreza en el manejo de la máquina de coser. Por estos factores hay prendas que han perdido el estilo Salasaca, si podríamos llamar, en favor de un naturalismo mal realizado, puesto que se asemejan más a las flores que hacen los niños en el jardín de infantes.

Conversé con la esposa de un bordador joven Washington Mazaquiza (1992), ella nos comentó que su esposo borda desde hace unos diez o catorce años (debe tener unos 26 años), el papá le había enseñado, él borda para alquilar la ropa, no vende lo que trabaja.

¿Cómo se alquilan los trajes bordados?

En Salasaca hay familias que por tradición alquilan ropa para los distintos rituales que se realizan en la comunidad, los precios son bajos, casi simbólicos.

Para el matrimonio se alquila con unos ocho días de anticipación, pueden ir la madrina, la novia o la pareja. Recién el día de la boda, muy temprano se va a dejar la ropa a los contrayentes y padrinos, entonces las personas que alquilan son agasajadas con “un balde de chicha y un litro de trago”⁶ Se alquila por tres días para los novios y por dos para los padrinos.

Las prendas que se alquilan a la mujer, sea la novia o la madrina es la misma a excepción de la camisa que es sólo para la novia:

- Camisa de novia (bordada).
- *Anaco*
- Dos *ucupachallinas* (bordadas).
- Una castilla
- Una *lliclla*
- *Tupu* cinta
- *Zarci* cinta
- *Quingo* y pluma para adornar el sombrero.

Para el novio y el padrino:

- Pantalón o *yerbabuena* calzón (bordado).

6 Datos obtenidos de la entrevista realizada a José Mazaquiza, quién alquila trajes para distintos eventos.

- Seda *ciñidor*.
- Dos *cushmas* negras
- Dos paños con pavos (bordados).
- *Cuchiquicruz*.
- *Phacha* negra
- Pluma y *quingo* para el sombrero

Para la fiesta de los Caporales, José (1992) alquila el traje de doña por cuatro días (de domingo a miércoles). El personaje “la doña” es un hombre vestido de mujer, casi igual que la novia, menos la camisa, el precio del alquiler es una “gallina y *cuy*” además de 2.000 sucres.

Las prendas bordadas

Todas las prendas que se bordan son de carácter festivo, excepto el calzón antes usado a diario y que está quedando en desuso, incluso en las fiestas.



a) El *Yerbabuena* calzón

Esta prenda masculina antes era confeccionada en liencillo, remplazado en los últimos tiempos por telas sintéticas. Los bordados se realizan en el botapie y ocupan unos 15 cm. El diseño de esta prenda es muy funcional, es amplio, cómodo y deja en libertad el movimiento natural del cuerpo (Figura 6). Lo usan los novios, los padrinos y los alcaldes.

Figura 6: *Yerbabuena* calzón

b) El *Catatumba* calzón

Esta prenda masculina tiene el mismo corte que el anterior, pero la abertura se encuentra a un costado. No hay muchos elementos bordados, será porque su laboriosidad es extrema.

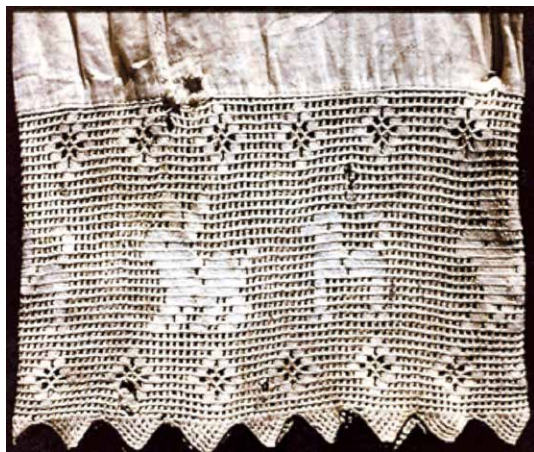
El calzón *catatumba* tiene *wingo* o zigzag de color, tiene una sola planta grande que divide la composición en dos partes iguales, pero no simétricas. Hay tri o cuatricromía, no más colores (Figura 7).

Figura 7: Detalle de *Catatumba* calzón.

c) El *Danzante* calzón

Otra variante de prenda masculina, similar a las anteriores, pero con la abertura adelante, es usada por el paje en la fiesta de Capitanes y por el danzante de Corpus. El botapie está hecho a crochet (Figura 8).





El danzante calzón tiene *wingo* formado por picos a crochet en la parte inferior y pocos animales, no vimos personajes. Es acromático sólo blanco.

Figura 8. Detalle del botapie del danzante calzón.

desaparecer.

El bordado de esta prenda tiene unos veinte centímetros de largo en el botapie y unos cinco de alto. Hemos registrado un ejemplar que don Carlos nos mostró y tiene una acequia o *wingo* con unas cruces cuadradas que se forman en los ángulos de la línea quebrada, formada por cuatro picos; los colores de esta acequia están divididos en pares opuestos, el lado verde femenino y el morado masculino. Entre las ramas pequeñas está el poste de luz eléctrica con dos faroles prendidos que emanan luz azul, por encima hay un cuadrado dividido en cuatro partes y es “el tanque para luz...”; pero por encima de las luces eléctricas está solo el *inti*, como coronando el conjunto (Figura 9).



Figura 9. Calzón con el símbolo de la electricidad.

e) La *Ucupachallina*

De uso femenino, especie de chal que antes se la tejía con algodón, actualmente se borda sobre la tela de algodón de fábrica, incluso en orlón o tela sintética. Esta prenda lo usa la novia, la madrina y la doña (Figura

10).

Esta prenda es un rectángulo, obedece a una forma geométrica simple y de líneas rectas. Siempre es de color blanco con bordados y borlas o mote pelado en policromía. En general predominan los colores calientes sobre los fríos, haciendo un conjunto muy alegre, toda esta observación sobre el color lo hacemos en base a la obra del artista, Carlos Chango (1992) y otra prenda recopilada unos diez años atrás.

La *ucupachallina* que estaba bordando don Carlos tiene un venado o *taruca*, sabemos

que habrá más elementos aunque la conclusión está lejana por falta de buenos hilos. Otra *ucupachallina* de confección actual, a nuestro criterio y en comparación con las anteriormente citadas, lleva escenas de fiestas (*Chisi* octava), que no corresponden a las tradicionales ¿Habría un olvido o desconocimiento de los bordadores sobre lo que llevan determinadas prendas?

Figura 10. *Ucupachallina* bordada con ramas, *wingo* o acequia, frutillas y mote pelado.

f) Lista



Prenda femenina, especie de rebozo tejida en telar; el material es el algodón. Como su nombre señala, tiene listas a veces sólo azules, otras azul y rojo, dejando libre los extremos, donde van los bordados que también invaden las líneas, en especial las escenas de personajes y animales, no así la acequia o *wingo* y las plantas. El bordado de los extremos es policromo, a lo cual agregamos que las acequias si bien son una sola línea quebrada, el color está interrumpido por trechos que son delimitados de acuerdo al espacio que ocupa la plantita de encima (Figura 11).

Todo el conjunto inferior es ordenado muy sistemáticamente mientras que la escena tiene bastante movimiento, aunque menos signos que en el calzón.

Al igual que la *ucupachallina* el espacio que ocupan los bordados es más o menos 10 cm. Encontramos frutillas abajo, cerca de las borlas de los bordes, luego como alineada en otra fila están los *wawa suyu* o cuadraditos, por encima el *wingo* o acequia delimitado por otro *wawa suyu*, las plantas; luego la escena en algunos casos, la que vimos fue con los toritos de la fiesta de Capitanes, hombres disfrazados de oso de la fiesta de *Chisi* octava, *taruca* o venados, pavo real, *pishco* o pájaro; *allcu* o perro, *cunu* o conejo y *quindi*, que no es ave, es un cuadrúpedo con hocico alargado al igual que su cuerpo y cola levantada y enroscada como de mono, no creemos que sea el colibrí también llamado *sisapica* o picaflores.



Figura 11. Detalle del bordado de una lista.

g) Camisa de Novia

Sólo pudimos ver dos camisas, fue difícil conocer esta prenda porque está guardada con mucho celo, aparentemente están hechas de tela tejida en algodón; la calidad es un poco

tosca y de lana gruesa, son muy antiguas. Una de ellas por lo menos de unos 80 años atrás, los creadores ya habrían fallecido y los dueños actuales son herederos de esta valiosa prenda.

Esta prenda indudablemente tiene ascendencia hispana, cumpliría el papel de la *aymilla* de los Andes del sur, sin embargo hay reminiscencias prehispánicas en el estilo porque hay un ahorro en los cortes. La prenda está formada por cinco piezas: tres rectángulos (en el canesú y dos adelante y atrás) y dos cuadrados (en la manga, ampliando la sisa). En este traje es igual la parte de adelante y la espalda (Figura 13).

El encaje del borde del vestido es trabajado a crochet y forma picos o pequeños triángulos unidos que se asemejan al zigzag o línea quebrada reafirmando el predominio de esta forma.

Los bordados en el traje están ubicados dentro de una simetría perfecta. Respecto a los colores hay una monocromía casi total, las camisas que vimos tenían el mismo color: rojo oscuro; lo que no sucede en las otras prendas donde todos los bordados están en policromía. Sólo en el cuello se ve animales pequeños bordados con colores suaves casi imperceptibles en el conjunto: rosado pálido, verde oliva y amarillo claro o crema. La camisa parece bordada con sangre.

La camisa de novia, según pudimos comprobar es la prenda más importante de la vestimenta para el matrimonio; nadie quería mostrarla, incluso las personas que alquilan, quisimos pagar, pero ni así podíamos conseguir verla. Lo opuesto sucedió con los calzones *yerbabuena* fue fácil verlos, nos prestaron para fotografiarlos, en cambio ver la camisa era como un tabú o una profanación. Para 1992 su nombre está totalmente castellanizado, los esposos Costales (1959) aún la registran como *ucu* o camisa.

Las camisas que vi tenían acequias o *quingos* en varios lugares, en las mangas y en el borde del vestido; las plantas que serían de maíz están encima de la acequia y por último animales: *wagras* (ganado vacuno) y *pishco* o ave. Los esposos Costales (1959) señalan otros elementos que no pude ver: "... explicábamos la existencia de una camisa de novia Salasaca, con símbolos de fecundación: maíz, venado, lluvia, serpiente, rayo, etc."⁷

Figura 12. Camisa antigua de novia

Figura 13. Detalle del canesú de la camisa de novia

7 Peñaherrera, Piedad y Costales, Alfredo "El Quishuar II en Revista Llacta N° 23" (1959:327).



h) Paño *lunamis*

Prenda femenina para llevar mote, tiene también líneas pero sólo azules, es casi cuadrangular, parecida a la lista. La que vi era bastante antigua porque presentaba figuras de “mote pelado” o borlas de colores en los extremos de lana de cachemira, material fino que ha desaparecido. Se diferencia de la lista por el bordado de *wawa wingos* al centro mismo del rectángulo, paralelos a las líneas azules del tejido (Figura 14).

El paño es utilizado en la celebración de Difuntos para cargar el mote y llevarlo al cementerio; es una prenda ritual de mucha importancia, porque se lleva la comida que se compartirá con las almas que retornan de su viaje cíclico. En cuanto a los signos se distingue muchas acequias como en ninguna otra prenda, luego vemos frutillas, las plantas bifurcadas y las denominadas como pájaro azul.



Figura 14. Paño *lunamis* con borlas o “mote pelado” con lana de cachemira.

¿Qué nos dicen los bordados?

La expresión plástica en Salasaca está aún muy inmersa en la vida cotidiana al igual que la agricultura; sobresale por esto de las otras expresiones artísticas como la literatura (oral), la musical y la danza, que

son eventuales y de carácter festivo. Los bordadores y los tejedores de *chumbis* o fajas son artistas que no solo son diestros en su oficio sino que han perfeccionado la técnica desde el conocimiento de sus tradiciones, mitos y leyendas, como señalan los esposos Costales (1959:35):

“... a más de dominar la técnica de confección debe estar lo suficientemente informado de la historia de su pueblo, la mitología, el simbolismo de las festividades y, tener un concepto de belleza a tal punto que, su trabajo resulte altamente calificado en mano de obra y contenido artístico.”

Por esta razón, don Carlos Chango sonreía al ver los bordados de otras personas, porque él considera de mucho valor y maestría el no dibujar previamente en la tela, o sea, que es importante el dominio de la mente sobre lo manual.

Entonces, podemos constatar que hay un plano de expresión o significante, regido o supeditado por el plano de contenido o significado. De ahí que planteo primero analizar aquello que llega a nuestra vista de manera directa; luego trataré de reorganizar conceptualmente el contenido de los bordados del *yerbabuena* calzón en Salasaca.

Intentando un análisis en el *yerbabuena* calzón

Esta prenda es de ascendencia hispana como los otros pantalones en Salasaca, su corte es muy especial y diferente al pantalón occidental; está formado por dos rectángulos para las piernas y un rombo alargado para la entrepierna.

Encontramos un predominio de la línea recta, aunque suavizada por algunos fruncidos en la cintura, lo mismo sucede en los bordados, ya que lo óptimo es seguir los hilos de la tela, para cuando hicimos el trabajo de campo esta norma se ha descuidado totalmente. Hay bastante espontaneidad según lo observado, en cambio para el gusto estético de don Carlos Chango no se sabe bordar como antes.

Los bordados en el calzón tienen mucho movimiento, no hay simetría en cada botapie. El ritmo está marcado por las líneas quebradas o acequia y por las plantas encima de las mismas, animales y hombres que se encuentran más arriba tienen un ritmo libre. En realidad son verdaderas escenas las que se desarrollan alrededor del botapie.

Nuestro interés al estudiar los bordados es hacerlo de manera integral como escenas que son y no como elementos, figuras o signos colocados al azar. Primero indagaremos quiénes están allá y luego por qué se encuentran y qué nos quieren contar.

En las escenas podemos notar dos partes importantes:

- La inferior que comprende siempre una acequia o *wingo* y las plantas, ambos están muy ordenados.
- La parte superior ocupada por animales y hombres, aquí vemos desorden: aves volando en lo más bajo o al centro y encima jinetes cabalgando o algún mamífero parado en dos patas.

Pasaremos a describir la iconografía bordada, basándonos en la entrevista realizada en 1992 a Francisco Cayabanda, anciano salasaca, Carmen Jerez me colaboró en esta entrevista.

En la parte inferior, como señalamos está la acequia o *wingo*, en colores complementarios

a un lado lo femenino y otro lo masculino; intercalándose arriba y abajo. Las plantas que van por encima son parecidas formalmente, todas se bifurcan en dos, nuestro informante indica que éstas son: “alfalfa, ruda, santa maría, manzanilla, marco, ortiga, aleluya, planta de papa y de arveja... estas plantas son salasacas porque ya teníamos desde mucho antes. Estas plantas son para curar la mala suerte o para calmar dolores malignos del alma, o para limpiar los males.”

La santa maría, según nos dijeron es eficaz para sacar el resfrío del estómago, su uso es externo; de la manzanilla ya conocemos sus propiedades curativas y la ruda se usa para contrarrestar la mala suerte y las enfermedades por la corriente de aire.

En la parte superior las escenas no tienen la secuencia de los “comics” o historietas, se pueden ver comenzando de cualquier lado, hay predominio de animales, los hombres son menos representados; en los bordados observados en 1992 las plantas van entrando al espacio superior, abandonando su anterior espacio.

Cuando preguntamos qué fiestas se borda en los calzones, don Francisco Cayzabanda indicó aquellas que son “muy importantes para el indígena”: Capitanes (15 de noviembre), Caporales (22 de enero), *Chisi* Octava (15 de junio), Alcaldes (varias fechas en el año). Estas últimas fiestas no pudimos detectar en ningún calzón de los siete o más que tuve la oportunidad de ver (1992), Hoffmeyer (1983) tampoco lo señala al parecer quedaría sólo como recuerdo.

Hay coincidencia acerca de la importancia de las fiestas con la investigadora Eulalia Carrasco (1982) quien indica: “Quizá por esto las fiestas de mayor trascendencia son: Caporales (primeras cosechas, grano tierno), Corpus Christi (cosecha) y Pendoneros y Capitán (siembra), en las que la relación hombre-naturaleza se manifiesta con mayor fuerza”⁸. Además de éstas se encuentra la fiesta de Capitanes que está representada en los bordados por hombres montados a caballo, con uniforme al igual que los soldados, con fusil o espada. No encontramos los otros personajes como el *loa* y el *paje*. De la fiesta de los Caporales están el *riguante* o cabecilla mestizo, las mulas con carga simbolizando oro y las doñas; no están el *achupalla mondongo* o negro, el ñuño o el caporal.

De la fiesta de *Chisi* Octava se encuentran hombres haciendo bailar al oso o *chusuy*, hombres disfrazados de osos y monos. Otros personajes que se pueden observar son cazadores de venados, el rey de la fiesta de Reyes.

Sobre los animales bordados hay una amplia descripción en Costales (1959) y Hoffmeyer (1983), lo que más nos interesa son las acciones que ellos realizan y su relación con los otros signos bordados.

Analizaremos qué personajes y qué animales están en las escenas, como también su ubicación en el espacio y los nombres que tienen en quechua hasta ahora, además de aquellos recopilados por los doctores Costales en 1959 y que parecen haber sido olvidados o cambiados por denominaciones en castellano.

Trataremos de reconstruir qué animales están bordados, con la ayuda del texto de los esposos Costales (1959) que lamentablemente no ubican el animal bordado y su dibujo, pero si hay bastantes animales especificados con sus nombres y características, los mismos

8 Carrasco, Eulalia. Salasaca, la Organización Social y el Alcalde (1982: 66).

que los informantes ya no saben reconocer. Hoffmeyer nos ayudará con los gráficos, aunque también sólo tiene nombres genéricos y en castellano.

Antiguo *yerbabuena* calzón

Es el más antiguo que tenemos recopilado, sigue estrictamente los hilos de la tela esto nos da pautas de su antigüedad. Desconocemos el nombre del bordador, sus propietarios son José Mazaquiza y su esposa. Esta prenda tiene solo un botapie completo, el otro se extravió, por esta razón sólo describiremos un lado (Figura 15).

Figura 15. Dibujo del detalle de *Yerbabuena* Calzón para análisis

En el bordado hay predominio de líneas rectas, poquísimas líneas curvas, los colores



predominantes son los cálidos (rojo, naranja, amarillo) aunque no faltan los azules, verdes y violetas cálidos. La tonalidad utilizada está entre los tonos medios hacia los claros. El encaje del borde está minuciosamente trabajado en la misma tela.

a) Parte superior del botapie:

1. *Taita* Nicolás o mono. De la boca le sale una línea quebrada ¿estará hablando? El mono, animal

- selvático, no está alejado de Salasaca, puesto que esta comunidad se encuentra hacia el oriente y actualmente la carretera a la zona oriental cruza por allá.
2. Ardilla. Los esposos Costales no la registran, pero tanto en esta pieza antigua como en la actual que veremos posteriormente está bordado este signo.
 3. *Runa quillo pishco*. “Runa no debe tomarse en sentido genérico, sino más bien como un sinónimo de motivo o indio. Es un pájaro de plumaje amarillo brillante que abunda en la región de Salasaca” (Costales, 1959: 164).
 4. *Yana churu pindo*. “Pájaro de color negro azulado, semejante al garrapatero de los bosques tropicales. Se alimenta con moscas” (Costales, 1959:165).
 5. *Chita o chivo*. “Es un animal de buena suerte” según el anciano Caizabanda.
 6. *Taita Nicolás o mono*.
 7. *Sacha taruga o ¿purum taruga?* Según los esposos Costales (1959), ambos estarían en los calzones, siendo difícil su identificación que dependería del bordador. Como podemos observar hay un total predominio del venado en este calzón, lo que ya no sucede en los posteriores bordados.
 8. *Chita o chivo*.
 9. *Sacha taruga o purum taruga?*
 10. *Taita Nicolás o mono*.
 11. *Chita o Chivo*.
 12. *Quinde sisa*. “Variedad de picaflor-de plumaje verde esmeralda, brillante muy pequeño, llamado ‘Quinde Chus pi’ (picaflor mosca). Vive donde abundan las flores silvestres, de cuyo néctar se alimentan” (Costales: 1959:165).
 13. *Sacha taruga o ¿Purum taruga?*
 14. *Taita Nicolás o mono*.
 15. *Sacha taruga o ¿Purum taruga?*
 16. *Atal*. “Variante regional de Atilba, atillpa, atalla o atishpa.” O atil, gallina, la representación es la de un gallo pero no encontramos el nombre masculino.
 17. *Wagra*. Ganado, toro. Presente en la fiesta de Capitanes y *Chisi* octava.
 18. ¿Soldado con espada? de la fiesta de Capitanes.
 19. *Sacha taruga o ¿Purum taruga?*
 20. Ardilla.
 21. *Sacha taruga o ¿Purum taruga?*
 22. Soldado con cara de perfil y cuerpo de frente.
 23. Cuadrúpedo que no se pudo identificar, acaso ¿podría ser el *palu* o lagartija?
 24. *Taita Nicolás o mono*.
 25. *Sacha taruga o Purum taruga?*
 26. *Sacha taruga o purum taruga?*
 27. Soldado con la cara de perfil.
 28. *Sacha taruga o purum taruga?*

b) Parte inferior del botapie

29 al 38. Ramas bifurcadas encima de la acequia.

39. *Wingo* o acequia con cruces cuadradas en los ángulos de la línea quebrada, posteriormente será reemplazada por plantas.

Las fiestas presentes en esta prenda son Capitanes y *Chisi* Octava por la presencia de venados, monos y toros. Hay un predominio total del venado o *taruga*, en el espacio *sacha* o selva, llanura y *purum* o lo salvaje y el chivo indica buena suerte.

Apuntes de la estética Salasaca

Comparando los calzones más antiguos con los observados en 1992, aparte de las diferencias técnicas y del material; vemos que hay cambios fundamentales en el manejo del color y tonos. Antes eran colores más alegres, cálidos, vivaces, los tonos eran los medios y luces altas; en cambio los colores registrados son más fríos, dan sensación de humedad, los tonos medios tienden hacia la sombra baja y alta.

De una estilización muy bien lograda, parecida a la de los tejidos de los *chumbis* o fajas, con estilo definido, se pasó a un naturalismo primitivo, aunque tiene su valor, creemos que se ha perdido calidad.

Antes había evidente uso de la línea recta como una unidad en todo bordado, en los bordados de 1992 hay discontinuidad de línea: hombres: animales y algunas plantas con líneas onduladas y curvas; por otro lado la acequia y sus plantas en el borde con líneas rectas, pero en general hay dominio de las primeras.

Respecto al uso de la perspectiva observamos que los bordados la olvidan totalmente.

Cuando vemos la estilización de plantas de antes o ramas son siempre bifurcadas ¿de dónde podría salir esta manera de bordarlas? Al estar en la comunidad y observar las plantas que están muy inmersas en la cotidianidad de la existencia del salasaca, vemos que el origen puede estar en ellas; así el maíz pequeño tiene esa forma bifurcada; la *cabuya* no tiene tronco, las hojas nacen casi desde el suelo y se abren en ramas; el *sigsig* tampoco tiene tronco y acaba en volutas o espirales. Entonces las ramas serían una conjunción estilizada de las tres plantas presentes en el paisaje de la comunidad.

Las flores que bordan en las prendas contemporáneas tienen las características de dibujo de niños, aunque con su naturalismo primitivo son semejantes a las flores silvestres que crecen en los senderos, cerca de la casa o al borde de un sembradío; diminutas y de variados colores tal cual las bordan.

Los animales que están bordados en la tela, especialmente los domésticos se pueden reconocer si son hembra o macho, a ese detalle se llega, tal como sucede en las fajas o *chumbis* del sur del Ecuador que tejen los *cañaris* (indígenas de la Prov. Del Cañar) de cuya estirpe nació Atahuallpa.

Los pájaros bordados tienen variadas formas, aunque casi se han olvidado sus nombres, pero ellos también están en su entorno: *llirgui pishco*, *atal* (gallina), *quinua pishco*, *runaquillo pishco* (pájaro amarillo), *yana pusso pishco* (gris oscuro), *palu ñahui pishco* (con

cara de lagartija), ramos *loma pishco*, *yana churu pindo* (negro azulado), *sacha atal* (pava de monte o gallina silvestre), *supay quinde* (picaflor del diablo), quinde sisa (diminuto picaflor), *piña pishco* (pájaro bravo), *huagsso* (mirlo negro) y *chusig* (búho). (Costales, 1959). Otros animales presentes en su hábitat son: *yanta caballo* o caballito del diablo (insecto), *purum taruga* (venado del cerro Teligote), *purum alco* (perro salvaje), *gunu* (conejo), caballo, al *chucuri* (roedor) que es de mal agüero tampoco lo hemos visto en los bordados.

Encontramos también animales de la selva tropical: *taita Nicolás* o mono, *sacha taruga* (venado), *misi* (gato montés). La actitud en la que ellos se encuentran es positiva ¿charlando o jugando tal vez?

Están presentes en los bordados animales míticos: cóndor, *palu imbabura* (lagartija de dos cabezas), *yana hambatu* (rana negro-aceitunada), *atog* (zorro), *alqamari* del área andina de Bolivia.

Los hombres que vemos en los bordados de Salasaca están con vestimenta de los personajes, no vimos ningún hombre bordado con el traje típico cotidiano del salasaca. Algo para destacar es la ausencia de mujeres en los bordados, reflejo de lo que sucede en todas las fiestas de Salasaca, la mujer está preparando la comida, sirviendo y observando los acontecimientos, sólo en el matrimonio está al lado de su esposo o bailando cuando es la madrina.

Los personajes que nunca se encuentran estáticos sino en plena acción son: los soldados *sisashca* (de la fiesta de Capitanes), capitán *sisashca* con bandera (de Capitanes), rey (de Reyes), rey negro (en Reyes), disfrazado de oso (de *Chisi Octava*), disfrazado de venado y disfrazado de mono (de *Chisi Octava*), disfrazado de mestizo, (de *Chisi Octava* y Carnavales), el personaje de la “doña (de la fiesta de Caporales), el *jumbo* posiblemente en la fiesta de *Chisi Octava*, o pequeña octava porque es quince días después de la fiesta de los Caporales, representa al hombre del oriente a los *shuar* y *yumbos*, en otras zonas conocido como *sacha runa* o salvaje vestido de musgo o *sacha millma*. En Salasaca en la fiesta de *Chisi Octava* hay disfrazados con caras verde musgo y con cabellos de lana o *millma* del mismo color ¿podría tratarse de este personaje?

Entonces los bordados de Salasaca están inspirados en su entorno y en las festividades que realizan durante el año.

Los colores

Es interesante la distribución de los colores en las prendas bordadas, especialmente en los trabajos de don Carlos Chango, de ahí que le dedicamos un subtítulo especial a esta temática por su importancia, aunque hay todavía mucho por indagar y sin demora, ya que comparando el trabajo que se hizo años atrás, se tiene recopilados mayor cantidad de nombres de colores en quechua de los obtenidos en 1992:

Color	Antes	Ahora	Simbolismo
Blanco	<i>Yurac</i>	<i>Yurac</i>	

Amarillo	<i>Quillu</i>	<i>Quillu</i>	Plata/oro
Naranja	<i>Achiote quillu</i>		
Rojo	<i>Puca</i>	<i>Puca</i>	
Magenta	<i>Llurcu puca</i>	Flor de durazno	Vida
Morado	<i>Maygua</i>	Morado/ <i>morantín</i>	Duelo
Azul	<i>Ansa</i>		
Verde	<i>Chilca</i>	<i>Chilca</i>	Campo/vegetación
Claro	<i>Lluru</i>		
Oscuro	<i>Ansa</i>		
Negro	<i>Yana</i>	<i>Yana</i>	
Verde Oscuro	<i>Ansa chilca</i>		
Amarillo Oscuro	<i>Ansa quillu</i>		
Amarillo Claro	<i>Yurac quillu</i>		
Rojo Oscuro		Maqui puca o rosa Clavel	
Marrón		<i>Yana puca</i>	Como comer
Cyan		Aurora	

Los colores tendrían también sexo, de acuerdo a los bordados de don Carlos. Él nos señaló que los colores van en pareja, al mostrarnos un bordado de líneas quebradas y paralelas que corren por debajo de las plantas que se denominan *wawa quingo*, por trechos cambian de color, el amarillo sería mujer, debajo de éste vimos el morado y dijo que era el hombre que están intercalados; algo similar señaló con relación al lado derecho como colores masculinos e izquierdo los colores femeninos. Nos faltaría confirmar con entrevistas a otras personas más sobre este tema.

Al parecer los quechuas del Ecuador ven en el arcoíris cuatro colores, de acuerdo al mito de origen (amarillo, rojo, verde y azul), don Carlos usa para su trabajo: amarillo oro, azul, magenta y verde yerba; y tienen denominaciones especiales: *quillu* que es amarillo y también claro; *puca* o rojo, *chilca* o verde y *ansa* que es azul y también oscuro.

En Salasaca como en Isluga (Cereceda, 1987) el arcoíris es la fuente natural de donde los colores manan, también es peligroso y produce graves enfermedades que sólo un *yachij* o médico tradicional puede contrarrestar. Los quechuas ecuatorianos reconocen la existencia de dos arcoíris: "...uno macho y uno hembra. El primero es 'blanco', el otro de colores. El primero puede procrear y cuando se encuentra enojado, si por azar lo ve una persona, ésta se enferma. Si bien en menor escala, los enojos del arcoíris de colores, también produce enfermedades, especialmente las de la piel" (Yanes, 1982).

Puntadas, espacio, color y tiempo

El artista salasaca expresa su arte en la tela: en vez de pinceles tiene agujas, sus

pinturas son hilos de seda de colores; con ellos borda su realidad con una cosmovisión muy particular, diferente al arte occidental, pero con rasgos comunes en el área andina, que confirman una vez más una identidad andina común con sus peculiaridades locales; dadas tal vez por el ritmo de líneas suavemente onduladas impresas en las montañas de los Andes Ecuatorianos, diferentes a las nuestras: macizas, de líneas fuertes hasta rígidas, haciendo que cada cultura entreteja realidades acordes a su paisaje.

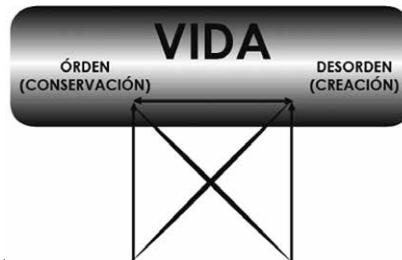
Al realizar un análisis de la prenda masculina *yerbabuena* calzón podemos señalar que los bordados del botapie tienen la intención de relacionarse directamente con la tierra; ya que los demás bordados que existían antes situados en el poncho según nos informaron José Mazaquiza y su esposa (1992) hoy han desaparecido a excepción de líneas quebradas o *quingos*, trabajados a máquina en el escote del cuello y la línea que sale del mismo a ambos lados. ¿Será que aquello que es imprescindible quedó al borde del pantalón?. Creemos que sí, el *yerbabuena* calzón nos remite a través de la ubicación de sus bordados a un deseo de comunicación con *Allpahama* y los cerros tutelares: *Teligote, Quinchiurcu, Tungurahua*.

Los signos o elementos bordados remiten a espacios, por ejemplo en relación vertical, nos señala el *jawapacha* y *ucupacha* o mundos de arriba y abajo, todos ellos en un espacio y tiempo sagrado y ritual como es la fiesta, y aquello que ha facilitado esta unión ha sido la acequia o *wingo* al igual que otros líquidos: la chicha y el trago en la fiesta posibilitan el encuentro ritual.

Los colores nos remiten al *cuichi* o arcoíris, del cual se extraen los cuatro principales colores: *quillu, puca, ansa* y *chilca*, aunque se registre un olvido parcial de esta fuente de inspiración. Los colores oscuros en los animales serían del *Ucupacha* y los claros del *Jawapacha*, los negros dan mala suerte y en los pantalones antiguos los más oscuros son azules o morados nunca negros, en cambio en los observados en 1992 intervine el negro, lo que corrobora este olvido. Antes (en la década de los setenta y ochenta) se usaban combinaciones cálidas y de tonos claros a medios, en 1992 observamos combinaciones frías y tonos medios y oscuros.

También las plantas bordadas son la expresión de la sabiduría medicinal y su relación cosmológica, aún está por profundizar esta temática.

CUADRO SEMIÓTICO
RELACIÓN DE CONTRARIEDAD EN LOS BORDADOS DEL YERBABUENA CALZÓN



Fuente: Gabriel Martínez, Espacio y Pensamiento I (1989).

Si inscribimos en el contenido en los bordados del *yerbabuena* calzón, encontramos la contrariedad entre orden y

desorden (abajo - arriba), donde estaría la categoría vida, de acuerdo a Gabriel Martínez, en su análisis sobre los dioses del panteón andino y las categorías a las que se adscriben, por las cualidades o defectos que ellos presentan.

Esta relación de los términos orden y desorden también estarían en la dinámica festiva al principio para luego terminar en el desorden total, término donde se da la creación cíclica de la sociedad salasaca que se renueva en cada festividad y en especial en *Chisi Octava*.

Conclusiones

A través de los bordados del *yerbabuena* calzón, creemos haber dado los primeros pasos en la interpretación de los mismos, constituyéndose en la veta para realizar análisis de las otras prendas: *ucupachallina*, danzante Calzón, *Catatumba* calzón y en especial de la camisa de novia, que incluso está casi vedada para la mirada del *mishu*. Por eso debería ser una tarea en la que los mismos salasacas estén convencidos de su necesidad, especialmente los grupos más conscientes y comprometidos con su realidad, no sólo cooperando para investigar, sino siendo partícipes en esta acción.

Los bordados nos remiten, sin lugar a dudas, a las fiestas, pero no como una fotografía, sino el bordador salasaca va más allá: ingresa al contenido de las mismas, a aquello que significan para la comunidad el reproducirse a sí misma, a través del manejo de su propia lógica. De ahí la necesidad de un estudio sobre las fiestas y su significado se hace también importante para la mejor comprensión de la actividad de los bordados y de la realidad social en Salasaca.

Los bordados son arte, detrás de las puntadas y colores está una lectura didáctica de su cosmovisión, tanto diacrónica como sincrónica. Por eso el peligro grave que corre la integridad de Salasaca, si se deja de bordar y se olvida el calendario festivo.

Bibliografía

CALLAÑAUPA, Nilda. 2009. Tejiendo en los Andes del Perú, Soñando Diseños, Tejiendo Recuerdos Centro de

Textiles Tradicionales del Cusco/ Nilda Callañaupa Cusco – Perú.

CARRASCO, Eulalia. 1982. Salasaca, La Organización Social y el Alcalde Mundo Andino Quito – Ecuador.

CERECEDA, Verónica y otros. 1987. Tres Reflexiones del Mundo Andino HISBOL La Paz – Bolivia.

COSTALES, Piedad y Alfredo. 1959. Los Salasacas Rev. Lacta N° 23 Quito – Ecuador.

GUAMAN POMA DE AYALA.1988. Phelipe Nveva Coronica i Bven Gobierno 2ª Ed. Siglo XXI México.

HOFFMEYER, Hans. 1983. Diseños Salasacas Rev. Cultura Separata Ed. Banco Central Quito – Ecuador.

MARTÍNEZ, Gabriel.1989. Espacio y Pensamiento I, Andes Meridionales HISBOL La Paz – Bolivia.

MOYA, Ruth. 1988. Girando en Torno a Sueños y Creencia CEDIME Quito – Ecuador.

_____ 1988. Los Tejidos y el Poder de los Tejidos CEDIME Quito – Ecuador.

POESCHEL, Úrsula.1988. La Mujer Salasaca, su Situación en un época de Reestructuración Económico – Cultural Ed. Abya-Yala Ecuador.

SILES C., Ligia.1990. Quindi Instituto Andino de Artes Populares Quito – Ecuador.

YANES, Fausto (Compilador).1982. Taruca, La Venada, Literatura Oral del Ecuador.

ANEXO 1. Entrevista a Francisco Cayzabanda

Entrevista realizada don Francisco Cayzabanda, persona mayor y de respeto, conocedor

de las costumbres de su tierra. La entrevista se realizó en 1992 con el apoyo y traducción de Carmen Jerez, incorporamos el texto tal cual fue traducido para observar con mayor fidelidad el pensamiento expresado en frases sencillas sin la sintaxis propia del castellano.

¿Cuáles son los nombres en quechua de los animales que se bordan?

- *Atil*. Gallina.
- *Cuichi*. Chanco.
- *Pishco*. Pájaro.
- *Mishi*. Gato.
- *Ashcoo allcu*. Perro.
- *Cunu*. Conejo
- *Batiuc*. Oveja.
- *Quindi Pishco*. Colibrí.
- *Uрпи*. Tórtola.
- Venado.
- Mono.
- *Chita*. Chivo.
- Caballo.
- Ardilla.
- Oso.
- Rana.

¿Qué fiestas se bordan en los calzones?

Se bordan fiestas como Capitán, Caporales, Alcaldes, *Chisi* Octava; estas son casi muy importantes durante el año; estas fiestas han sido bordadas como imágenes muy importantes para el indígena Salasaca.

¿Para qué es lo que bordan, es para la buena suerte?

Todo lo que bordan es una sabiduría del indígena no es ninguna mala suerte, todo lo hacen con buena intención. Son símbolos muy importantes tanto las fiestas, los animales y las plantas, ya que ellas son sus vivencias desde hace muchos siglos atrás, también algunos animales y plantas eran para la alimentación.

También menciona que no bordan animales ni hierbas de mala suerte ya que estos *balunes* (calzones) son utilizados para el matrimonio y para los alcaldes, entonces dice éstos deben ser con mucha suerte ya que con esto realizan el matrimonio para toda su vida, vivir igual con su esposa es por eso que todos estos son de buena suerte.

¿Las plantas que bordan son de Salasaca, cómo se llaman?

Las plantas bordadas son casi en su mayoría salasacas porque ya existían cuando nosotros vimos y nuestros padres también ya bordaban.

Las plantas que bordan son: la alfalfa, ruda, santa maría, manzanilla, marco, ortiga, flores de papas, arveja, etc. Estas plantas son salasacas porque teníamos desde mucho antes.

Los *balunes* (calzones) son de dos tipos el *catatumba* y el *yerbabuena*. El *catatumba* se basa en el bordado casi más de fiesta y algunas plantas también son bordadas casi hasta la mitad de la pierna y contiene encaje.

En cambio el *yerbabuena* tiene plantas medicinales como ya mencionamos anteriormente, éste no tiene encaje es casi sólo el bordado de plantas y una rama que está en medio, también dice que contiene hierbas de la buena suerte.

Estas plantas son para curar el mal de la mala suerte o para calmar dolores malignos del alma o para limpiar los males.

¿Los animales bordados son de Salasaca?

En su mayoría son salasacas según algunos cuentos de los mayores como el venado es un animal mitológico para el salasaca.

Los monos, dice que antes se parecían a los hombres y por eso lo pusieron en el calzón para que sea bordado, también disfrazado en *Chisi* Octava.

Chivo, es un animal de la buena suerte. Conejo, perro, caballo, esto no es salasaca, es traído por los españoles, la oveja, el *cuy* también.

¿Cómo escogen los colores para bordar?

Los colores son escogidos de acuerdo a su gusto, pero en la antigüedad nuestros abuelos dicen que lo miraban al arcoíris, dice que su abuelo esperaba la comunicación de *allpamama* y de *intitaita*, entonces allí se asomaba el arcoíris ya que ponía en contacto la tierra y el sol.

Antiguamente los colores eran muy bajos, combinaban los colores como se presentaba el arcoíris. También bordaban colores en las *cushmas* o camisones con hilo de lana de borrego hilada por sus manos y tinturadas con cochinilla que daba colores como *puca* (rojo) y *moratin* (morado) sólo empleaban esos colores en la camisa de mujer.

Pero hoy en la actualidad el color es escogido de acuerdo a su gusto ya no por lanas, sino sólo orlones por eso ya no tienen tanto valor cultural, ni casi ya no ocupan.

Pero los antiguos dicen que eran de cachemira, eran muy valorados y alabados, quien usa los bordados de cachemira, son muy admirados por todas las persona.

¿Qué importancia tiene el *Quinchiurcu*, si tiene vertientes de agua que causan enfermedades?

El *Quinchiurcu* (masculino y *Achupalla Loma*, femenina) es muy importante para el indígena salasaca porque cuando le pasa algo malo o alguien le deja y se casa con otro van allá a llorar para que inicien bien malo hasta que se separen.

También es bueno para aprender a tejer, a hilar, ser trabajador; para esto limpian a la persona con algo como plantas, o algún pan y lo llevan a dejar allí, es un cerro pequeño que está al lado del cementerio, es como un lugar sagrado ya que allí antes apareció una virgen es por eso que los Caporales, los alcaldes van hacer fiesta allí, no precisamente en la loma sino en las faldas del *Quinchiurcu*. Antiguamente dice que hubo una vertiente, dice que apareció pero luego desapareció porque se había asomado una mujer con menstruación

y se había bañado, desde allí desapareció la vertiente y también según los cuentos dicen que fue aparecer esa vertiente en García Moreno.

Este lugar no causa ninguna enfermedad, más bien es un lugar de mucha consagración porque de ella depende la vida de los salasacas, son creencias muy teológicas.

También el *Teligote* (masculino), Ladrillo y Manzabacho (femeninas) es muy importante en la vida del salasaca porque de él también depende la tinturación y plantas medicinales. Es un paisaje verde es una comarca para los salasacas, es un temple del saber mencionan los curadores, muy importante dice que hablaban con el *Teligote*, es macho, en la cima del *Teligote* hay una laguna donde el que tiene suerte puede mirar patos y mote y si tiene suerte lo deja coger pero si no es lo llega y no devuelve a la persona.

El *Teligote* es muy importante, cada año en el mes de septiembre y octubre los jóvenes van a respirar el aire puro y llevan las plantas para tinturar como el "*culquis*", "*puca maqui*", estos son los más importantes para la tinturación del rojo y morado. Para bañar con esas plantas, también las traen y son: *matico*, *tipo*, *huarmi culquis*, *cari culquis*, *aya chini*, *aya ucsha*, *aya sig-sig* y muchas otras son muy curativas para el resfriado, o cuando un hombre o una mujer ha estado enfermo por varios meses dice que al bañarse con esas plantas se sienten bien sanos. Estos son los secretos del *Teligote*, hay muchos -dice Mariano Masaquiza- pero que ha olvidado.

El *Teligote* es el único cerro donde el salasaca puede llegar tranquilamente; cuando va por primera vez es celoso *phiña*, no deja ver sus plantas, se pone todo de niebla y hasta bota las heladas.

¿Por qué antes solo bordaban los hombres?

Antes bordaban los hombre solamente porque pensaban que la mujer no tenía derecho o sabiduría igual que el hombre, las mujeres se dedicaban al hilado, a cocinar, a cuidar hijos, animales, era por eso casi la mujer no tenía tiempo para bordar

¿Quién le ha enseñado a bordar?

Me enseñaron mis abuelos, ya sabían porque desde muchos años atrás ya sabían, no sé quién les enseñó, creo que nosotros mismos por necesidad de lucir o expresar hicimos estos bordados.

¿Hay que realizar algún rito para saber bordar?

No hay que realizar ningún rito, ya que sus padres mismos enseñaban a bordar a sus hijos, pero si no tenía facilidad de aprender por ley tenía que acudir a medio día, por unas dos horas a un lugar sagrado como el *Quinchiurcu*, *Quishuar Pirca*, *Athupalla* Loma a dejar limpiando con algunas plantas sus manos y luego de dejar allí, decir que volvían muy bordadores pero si tienen fe, en esos casos, pero si no tienen no pasa nada.

También en su mayoría bordan animales de suerte pero también dice que hay animales mal agüeros como la *curiquinga* sola y sobre todo el *chusig* que anuncian la muerte de una persona; también los bordados reflejan creencias en diseños antiguos de la cosmovisión indígena.

El manejo lingüístico de la ontología textil

Las equivalencias

Efrain Yujra Saire ¹

Resumen

El artículo trata de explicar de manera muy resumida los pasos de la elaboración de una ontología de dominio, en este caso en particular, de una ontología textil. En la estructura de una ontología participan muchos componentes y uno de ellos es el aspecto del manejo léxico. Y ese es el punto central en el que nos detendremos en este pequeño trabajo que intenta compartir con la comunidad de investigadores un método para organizar la información de dominio. Entonces se describe el modo en que la información léxica se organiza empleando un elemento que denominamos *equivalencia* para recuperar los datos en la web semántica.

El lector verá que esta herramienta es bastante útil para sistematizar la información holísticamente por lo que seguramente la podrá reusar en su área de dominio.

Palabras Clave: Textil andino, ontología, equivalencia, sinónimo, traducción.

Introducción

Se cree que el manejo lingüístico se limita a la enseñanza de lenguas, pero la lingüística también es muy útil cuando se quiere estructurar la información en un modelado conceptual de los componentes de un área de especialidad. Como no se conoce esto, no se contempla el conocimiento lingüístico para organizar la información. El buen uso de la terminología organizada en taxonomías y relaciones sirve para hacer una sistematización adecuada. Por ello, aprovechando la experiencia de la organización de la información en el Proyecto Comunidades Textiles, llevado a cabo por el ILCA y la Universidad de Birkbeck de Londres, se presentará la utilidad de las *equivalencias* al servicio de la difusión de la información en el entorno de la web.

Presentaremos, pues, una forma de solucionar el problema de la búsqueda de información precisa que se tiene en el mundo actual, para lo cual se combinó el conocimiento informático de ontologías con el conocimiento lingüístico de campos

¹ El autor es Lingüista e Investigador; Licenciado en Lingüística e Idiomas; participó en el Proyecto Comunidades Textiles dirigido por el ILCA apoyando el modelado ontológico y el manejo lingüístico. Ha publicado el texto Lenguaje e interlenguaje; le interesa el manejo lingüístico en diferentes áreas del conocimiento como en la educación, planificación y recuperación de lenguas, entre otros. Correo electrónico: efrainyujra@hotmail.com.

semánticos y taxonomías. En este entendido se debe comprender que las consultas en la web son procesadas por máquinas que contienen información rellena por humanos, pero que tienen la limitante de no poder relacionar los elementos componentes entre sí, ya que aquello sólo ocurre en la mente del ser humano. Si bien la interrelación de elementos es obvia para cualquier ser humano por su conocimiento holístico del mundo, es también compleja si no se tiene la capacidad de sistematización y abstracción cuando tiene que responder preguntas interrelacionadas.

En consecuencia, primero se tiene que alimentar a la máquina y enseñarle responder, inferir o diferenciar nuestras consultas. Se debe empezar entendiendo que cada ser humano tiene en su cabeza una gran ontología de información interrelacionada de acuerdo a su formación y a su experiencia, y que hay que transferir esa información ordenadamente a una máquina para que tenga la capacidad de responder de modo semejante al pensamiento humano.

Ahí es donde entra el manejo preciso de las *equivalencias* que ayudó al proyecto de la Ontología Textil a organizar la información dispersa en una sola estructura para recomponer el conocimiento de la Producción Textil y a la vez lograr que dicho conocimiento esté al alcance de los usuarios en la web.

Por tanto, en esta ponencia se expondrá el manejo lingüístico que se hizo en el proyecto de Comunidades de Práctica Textil.

Se aclarará lo que es una ontología y su aplicación desde lo lingüístico.

Se abordará los problemas más usuales de las equivalencias que se presentaron en el proyecto de Comunidades de Práctica Textil.

Manejo lingüístico en el proyecto de comunidades de práctica textil

En el proyecto de Comunidades de Práctica Textil se propuso organizar la información referente al textil andino tomando como lineamiento la cadena productiva. Sin embargo, esa manera gradual de exponer el conocimiento fragmentaba las relaciones que estaban muy alejadas entre los momentos, actividades, procesos, materiales e instrumentos o bien se tendía a reduplicarla información en las diferentes etapas en que se requería presentar nuevamente la información. Es entonces que se recurre a la ontología que organiza los datos de modo más integral evitando la reduplicación de la información.

El otro problema era que se requería contar con datos para realizar pruebas de las búsquedas por lo que se tuvo que pensar en maneras de devolver la información de manera más precisa. Para esto coadyuvaban las palabras clave que en la ontología son todas las entradas relacionadas vertical u horizontalmente. Aquí se hallaron inconsistencias, ya que muchas palabras tendían a aparecer en varios lugares de una taxonomía o bien en taxonomías paralelas. Esto presionó al equipo a la generación de terminología adecuada. Si bien el peligro de esta generación artificial de terminología es que los usuarios se sientan confundidos, se ha querido ser lo más lógicos posibles para evitar falsas premisas. Lo siguiente es compartir con la comunidad esa nueva terminología y, a través de una

socialización adecuada, se logre convertirla en parte del conocimiento cotidiano de los estudiosos del textil.

Entonces, al encontrar que el vocabulario del textil se hacía cada vez más preciso, se tuvo que incorporar la participación del componente lingüístico por la complejidad de las búsquedas en el entorno de la web semántica. Esto quiere decir que se tuvo que imaginar las diferentes posibilidades de preguntas que el usuario podría hacer y lo que esperarían obtener al realizar dichas consultas. Se pudo generalizar cuatro tipos genéricos de preguntas que se podían responder sin mucho problema. El hecho era que las respuestas muy concretas no satisfacían al equipo de investigadores por lo que se tuvo que idear en maneras no textuales de responder a las consultas. Eso ya es parte de otro momento del proyecto.

Parecía que todo iba bien cuando se pensó en el usuario de la futura página especializada del textil. Por lo menos hallamos tres grupos de hablantes que podrían estar interesados en investigar sobre el textil: los hispanohablantes, los anglófonos y los hablantes de las lenguas originarias aymara y quechua. Esa amplia comunidad interesada en el textil iba a querer analizar desde su lengua la conceptualización y la pertinencia de la terminología empleada por lo que se tuvo que tener mucho cuidado en elaborar un vocabulario en la que se representaran las lenguas mencionadas.

¿Qué es una ontología?

Sería tedioso continuar hablando de la ontología sin saber qué es y en qué consiste. Por ello vamos a conceptualizar de manera muy clara lo que es.

La *ontología* es la organización de los elementos componentes y relacionados con una entidad. (Yujra, 2012). Esto quiere decir que una entidad se relaciona con sus elementos constitutivos y con otras entidades con las que tiene directa o indirecta relación.

Recordemos que la palabra “ontología” significa el estudio de una entidad, sea esta concreta o abstracta. En ese entendido, la entidad cultura que es abstracta, puede relacionarse con un producto textil que es concreto.

Hay que poner muy en claro que una entidad se compone tanto de la materialidad como de elementos abstractos como la carga cultural.

Una entidad se relaciona con otras entidades por su composición material y por su vida social, que comienza desde la concepción de la idea de elaborar el textil, ya que el textil es un documento que alberga información y, por supuesto, el emisor de esa información es quien elabora el textil mismo.

Para redondear la idea: El textil andino es una entidad. El textil se compone de fibras, tintes, técnicas y estructuras. Además se afilia a una determinada cultura por el estilo que presenta su iconografía. El textil se relaciona con los instrumentos con los que fue elaborado, con la comunidad en la cual se tejió y con la persona que lo usó.

Por esa particular complejidad que tiene el textil andino se lo tuvo que sistematizar en una ontología para poderlo representar de manera integral y no solamente desde un solo plano.

Pero cabe aclarar que existen dos componentes en una ontología: la parte conceptual, que es la que ya se ha descrito, y la parte informática que se encarga de colocar en un entorno especialmente desarrollado para la información ontológica desde una base de datos diferente a las convencionales y el empleo de buscadores semánticos que tratan de extraer información y presentarla de manera amigable al usuario.

Elementos de una ontología

La ontología en cuanto a su estructura se compone de CLASES e INSTANCIAS, RELACIONES (JERÁRQUICAS y BINARIAS) y PROPIEDADES DE DATO o ATRIBUTOS.

Las **Clases** son los elementos concretos o abstractos que son conceptualizados teniendo un referente “real”². La clase agrupa a subclases que pertenecen a su mismo grupo. Las instancias son los ejemplos que se pueden dar de las clases. Veamos los ejemplos:

Clase: Museo

Subclase: Museo de Bolivia

Instancia: Museo Nacional de Etnografía y Folklore

Esa agrupación de entidades se denomina taxonomía y es la primera relación que se conoce entre las clases. A esto denominamos relación jerárquica.

La relación binaria se da entre clases de otros grupos. Ejemplo:

Producto textil **_se custodia en_** Museo (relación entre clases)

Faja-bolsa ILCA_MSF032 **_se custodia en_** MUSEF (relación entre instancias)

Véase que la **relación es binaria** porque intervienen dos **clases** diferentes, pero indirectamente se muestra la **relación jerárquica** donde la **instancia** es parte de una **clase**.

Finalmente, se tiene a las propiedades de dato o atributo que cada clase tiene como característica. Ejemplo:

Producto textil **_tiene Tamaño_** [...] (Propiedad de dato de una clase)

Faja-bolsa ILCA_MSF032 **_tiene Tamaño_** Mediano (Propiedad de dato de una instancia).

En el modelado de clase se ha dejado Corcheas con puntos suspensivos que indican que se deberá llenar ese dato particular no siendo una clase que se relacione. En el modelado de instancia se puede apreciar el dato preciso con que se distingue la instancia.

2 “Real” no implica que la entidad referida sea solamente concreta, también puede ser abstracta como la entidad **cultura**.

Problemas lingüísticos en el proyecto

como en todo proyecto, se fueron presentando problemas que requirieron de soluciones investigativas y algunos de los problemas fueron lingüísticos, esto quiere decir que se requería de soluciones en el manejo de la lengua. En este apartado sólo mencionaremos los problemas hallados y más adelante se abordará a detalle y ejemplificado los problemas y la respectiva solución que le dimos en el proyecto.

- **La denominación de los objetos:** Los productos textiles presentaron el problema de la ubicación en la taxonomía ya que algunos productos textiles incluían dentro de su grupo a otros por tener las mismas características y definiciones. En el caso de los instrumentos el problema se presentó en la característica de multiuso de un mismo instrumento lo cual obligaba a un elemento a aparecer en dos lugares de la taxonomía.
- **La denominación de los materiales:** los **materiales** tales como la fibra, los tintes, los mordientes, la madera, la arcilla, la piedra, entre otros, no contaban con definiciones adecuadas a la cadena productiva, sin embargo se los organizó relacionados a los **objetos e instrumentos**. Usualmente, se considera a la materialidad como atributo y no como clase, pero por una necesidad de filtro por materialidad, en el proyecto se lo manejó como clase. Cuando se hacen filtrados por clase se pueden detectar instancias de manera más precisa ya que como atributo o propiedad de dato no siempre tienen la misma redacción en el registro textil.
- **La denominación del color:** El color es una entidad muy compleja ya que su denominación se realiza por países. Es decir que un mismo color puede ser denominado de varias maneras en diferentes países, otra manera es emplear el listado de alguna institución dedicada al color como las empresas de tintes y finalmente por la codificación que de acuerdo a su nivel de claro oscuro podría tener diferentes gamas. A pesar de ello la codificación es el sistema de denominación más adecuado.
- **La denominación de las técnicas y estructuras:** Una de las novedades que propone el proyecto es la generación de denominaciones de técnicas y estructuras con concepciones divergentes a las tradicionales, ya que se parte desde la experiencia de la tejedora hacia la teorización. Lo difícil fue hacer coincidir dicha terminología con la terminología existente.

Las equivalencias en el proyecto de comunidades de práctica textil

El empleo de toda esa terminología hizo que se elaboraran listados de palabras de cada una de las taxonomías y se las fue comparando para hallar redundancias. Esas tablas se fueron complicando ya que debían tener transversales que no se podían manejar en una base de datos convencional. Para esto se tuvo que recurrir a las equivalencias.

Concepto de equivalencia

Previo a la conceptualización de ‘equivalencia’ es necesario conocer otros términos que le precedieron a los cuales reemplaza.

- **Sinónimo:** Palabras diferentes con el mismo referente o conceptualización. En palabras de Dubois (1979: 572) se dirá que “son sinónimas las palabras que poseen el mismo sentido, o aproximadamente el mismo, y formas diferentes”.
- **Término dialectal:** Son palabras que pueden diferenciarse de una región a otra con un mismo referente. Aunque Dubois (1979: 191) extiende el sentido de dialecto a las estructuras y a lo fonético en torno a una lengua.
- **Traducción:** palabra equivalente en dos o más lenguas. El diccionario lingüístico presenta el término traducir “que es enunciar en otra lengua (o lengua meta) lo que se enuncia en una lengua origen, conservando las equivalencias semánticas y estilísticas. (Dubois, 1979:606)

Equivalencia: Se refiere a palabras diferentes o con variación fonética o gráfica, dialectológicamente diversas, de idiomas distintos pero con un referente común. En el proyecto se ha querido centralizar con este término la igualdad o parecido conceptual respecto a un referente ya que apuntar desde varios grupos de palabras a un mismo referente o significado complica la llegada a las respuestas. Esta conceptualización no responde a la definición tradicional en lingüística ni a la concepción matemática que implica igualdad absoluta.

A continuación, es necesario saber para qué sirve una equivalencia y por qué se podría pensar que con las otras agrupaciones ya se podrían hacer las búsquedas. Además hay que aclarar el término búsqueda muy empleado en esta exposición y diferenciarla de una consulta semántica.

- ***Utilidad de la equivalencia***

La equivalencia simplifica la búsqueda de información ya que acumula todos los posibles términos asociados a un mismo concepto al cual se quiere llegar.

- ***¿Qué es una consulta o búsqueda?***

Es el ingreso de palabras clave en el buscador de las páginas web para acceder a la información.

- ***¿Qué es una consulta semántica?***

Es la búsqueda de información con cadenas de palabras interrelacionadas para acceder a la información con mayor precisión.

Problemas que soluciona la equivalencia

Se debe partir con una premisa importante: para obtener una comparación que nos devuelva como resultado una diferencia o una igualdad tenemos que tener dos elementos que tengan conceptualmente igualdad o diferencia opuesta entre los dos términos en comparación. La información contextual y significativa previa de cada uno de los términos asegurará el máximo de precisión al momento de hacer un ejercicio básico de consulta. Pero no nos quedemos en sólo los dos elementos comparados; es importante hallar los niveles de comparación entre estos elementos. Aquí por niveles quiero decir las diferentes

posibilidades de comparación que se tiene entre dos elementos. De inicio se parte de un solo término, el segundo variará de acuerdo al nivel que se escoja.

Por ejemplo, el término textil según el nivel de comparación tendría varios pares de comparación. El primer nivel de comparación se da dentro del mismo idioma, lo que llamamos “sinónimo”, es decir una palabra que conceptualmente es semejante y que se podría alternar en el uso cotidiano de dicho término sin alterar el significado del enunciado.

Por ejemplo:

El textil andino es elaborado de manera manual.

El tejido andino es elaborado de manera manual.

Nótese que textil y tejido son manejados como equivalentes y el significado del enunciado no se ha alterado. Pero si se cambiara el contexto de uso de un término estaríamos frente a otro significado levemente diferente:

- 1) El textil es la industria más expandida por la China.
- 2) Para hacer un textil se requiere de fibra de camélidos.
- 3) Para hacer un tejido se requiere de fibra de camélidos

Entre las oraciones 1 y 2 la palabra textil tienen referentes distintos. En uno se refiere al conjunto de textiles producidos industrialmente y tal vez con alto grado de material sintético. Pero en 2 se refiere al conjunto de productos obtenidos de manera artesanal en el área andina. Lo interesante es que solamente se pueden alternar el uso del término ‘tejido’ entre 2 y 3, pero no en 1 ya que sonaría forzado. Esto implica que el conocimiento de uso de un término es determinante para la conceptualización y búsqueda de equivalentes dentro de un mismo idioma.

Otro ejemplo nos mostrará que un mismo término puede ser empleado con sentidos diferentes, lo cual dentro de una búsqueda podría hacer confundir al buscador. Consideremos a este como otro nivel dentro del mismo idioma. Veamos:

- 1) El tejido muscular está adormecido.
- 2) Un tejido requiere de tramas y urdidos.

Si bien la palabra tejido tiene cierto parecido en las dos oraciones los referentes son abismalmente diferentes. Por tanto, si se colocara en el buscador solamente la palabra tejido las respuestas serían infinitas de acuerdo al uso contextual que se le haya dado.

Por otro lado, existe alguna terminología en castellano que tienen referentes realmente diferentes: por ejemplo la palabra ‘lista’:

- 1) Las listas de estudiantes son muy largas.
- 2) Se debe usar listas para hacer un tejido.

Véase que aquí la palabra ‘lista’ tiene diferentes referentes en 1 y 2 y no tienen semejanza ni por comparación. Estos términos son de hecho los que más podrían confundir y desanimar al usuario cuando realiza una búsqueda.

El tercer nivel de comparación está fuera del idioma, es decir las palabras que se comparan están traducidas en otros idiomas. Es justamente desde aquí que se fue creando la tabla de equivalencias en el proyecto de la Ontología Textil.

Véamos los ejemplos:

ESPAÑOL	INGLÉS	AYMARA
Fibra	fiber	t’arwa

En el caso de la traducción las palabras equivalentes son obviamente diferentes, salvo algún término que haya sido transferido de un idioma a otro y que en ambos idiomas se escriban del mismo modo. Por ejemplo: *awayu* del aymara se pasó al español con la forma **ahuayo**, y sin variación alguna se transfirió al inglés como **ahuayo**. Obviamente, dentro de la literatura sobre textiles en inglés fue variada lo cual se presentó en la tabla de **equivalencias** como **variantes en inglés**: *mantle, carrying cloth, shawl*.

En este caso se puede apreciar que la palabra ahuayo de origen aymara fue adecuado al castellano de acuerdo al sonido y esta a su vez fue transferida al inglés sin ningún cambio.

Pero en cada idioma se podría hallar otro problema, el de la variación gráfica. Tenemos un ejemplo en castellano:

ESPAÑOL	VARIACIÓN GRÁFICA
ahuayo	aguayo

Veamos con otro ejemplo más completo la presencia de la mayoría de los componentes de la tabla de equivalencias.

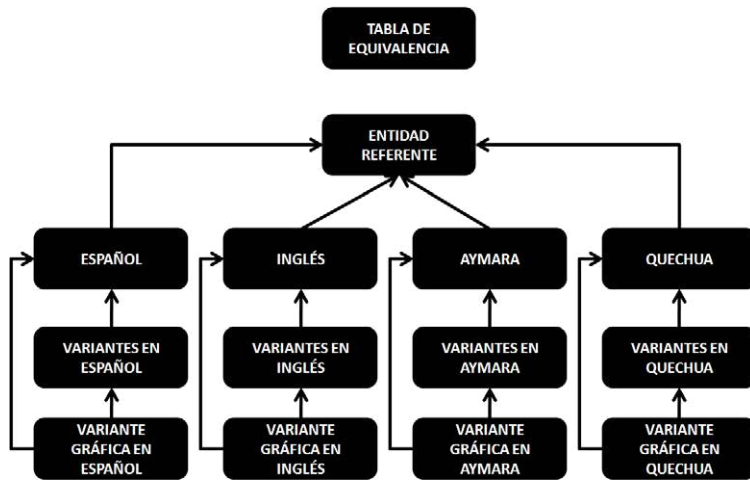
ESPAÑOL	INGLÉS	AYMARA	QUECHUA	VARIANTES EN ESPAÑOL
Sobrecalza	Knitted legging legging	Sika winchuka	Pujllaypa	Guardapierna Polaina

Por tanto, la precisión al buscar información parte desde el referente hacia la concepción fonético-gráfica que representa al objeto referido. Esto, que es tan obvio en la elaboración de vocabularios, glosarios y diccionarios, no lo sabe un buscador de información. En consecuencia, hay que alimentar una base de datos con información más detallada y precisa, en la medida de las posibilidades. Solamente así se puede conseguir que una página web responda satisfactoriamente a las consultas complejas.

Tomando nuestra tabla como ejemplo para una búsqueda podemos hacer la consulta escribiendo en el buscador ‘POLAINA’ que es la VARIANTE EN ESPAÑOL de

‘SOBRECALZA’. Sin duda, se recuperará la misma información que para la entrada principal porque las consideramos equivalentes. Y si un usuario de habla inglesa escribe ‘legging’, la información que se obtenga será la misma. En otras palabras, la tabla de equivalencias es una manera de generar palabras clave para acceder a la información almacenada en una base de datos. En el caso del textil andino, se pudo no sólo hacer una lista de palabras clave, sino que esta experiencia ayudó a sistematizar gran parte del modelado del conocimiento.

Para terminar esta exposición presento un gráfico donde se puede apreciar la estructura conceptual completa de una tabla de equivalencias.



Resumiendo, se puede decir que una entidad puede tener una entrada desde cualquier idioma, en el proyecto se trabajaron 4 idiomas, tomando como base el español. Cada idioma puede tener variantes o sinónimos mediante los cuales también poder llegar a la información. Además, tanto la entrada principal como las variantes pueden tener variantes gráficas con la cuales enriquecerían las posibilidades de acceder a la información.

Conclusión

Compartir la experiencia que se tuvo en el proyecto Comunidades de Práctica Textil desde el campo lingüístico nos muestra que los elementos de cualquier área de especialidad puede ser sistematizada ontológicamente ya que cada elemento componente o relacionado forma parte de un conocimiento integral que se debe ir recuperando poco a poco.

La ontología y el uso de equivalencias presentan una nueva manera de acceder a la información. Pero exige un trabajo previo de los actores que generan la información, no así del componente informático, que si bien coadyuvan para hacer una página web, son sólo transcriptores de la información previamente sistematizada.

El textil andino puede ser estudiado desde diferentes facetas, pero si se la estudia integralmente se puede ir armando y respondiendo interrogantes que no se podían solucionar si se encerraba en una sola faceta. Es decir que al interactuar con la información de las otras facetas se puede obtener mejores resultados investigativos.

Finalmente, agradecer la posibilidad de compartir el conocimiento generado en el proyecto a la espera de que más entidades se atrevan a ingresar al mundo de las ontologías que amplía los horizontes a niveles desconocidos y justamente en lo desconocido está la respuesta que se está buscando.

Bibliografía

ARANO, Silvia (2003) La ontología: una zona de interacción entre la Lingüística y la Documentación, [en línea]. "Hiptertext.net", núm. 2, 2003. <http://www.hiptertext.net>

CIDOC – CRM (1995) International Guidelines for Museum Object Information: The CIDOC Information Categories, Published by the International Committee for Documentation of the International Council of Museums.

CIDOC – CRM (2009) Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model, Produced by the ICOM/CIDOC Documentation Standards Group, continued by the CIDOC CRM Special Interest Group. Editors: Nick Crofts, Martin Doerr, Tony Gill, Stephen Stead, Matthew Stiff.

DUBOIS, Jean y otros (1979). Diccionario de Lingüística. Madrid: Alianza editorial.

GETTY (2010) Top of the AAT hierarchies. En línea:

<http://www.getty.edu/vow/AATHierarchy?find=thesaurus&logic=AND¬e=&subjectid=300000000>

GÓMEZ-Pérez, Asunción, FERNÁNDEZ-López, Mariano and CORCHO, Oscar (2004) Ontological Engineering with examples from the areas of Knowledge Management, e-Commerce and the Semantic Web, Facultad de Informática, Universidad Politécnica de Madrid, España. ©Springer-Verlag London.

GÓMEZ Pérez, Asunción; SUÁREZ de Figueroa Baonza, Mari Carmen; VILLAZÓN, Boris (2008) Neon Methodology for Building Ontology Networks: Ontology Specification. En línea: <http://www.neon-project.org>

NOY, Natalya F. and MCGUINNESS, Deborah L. (2005) Desarrollo de Ontologías-101: Guía Para Crear Tu Primera Ontología. noy@smi.stanford.edu and dml@ksl.stanford.edu, Stanford University, Stanford, CA, 94305, Traducido del inglés por: Erick Antezana.

RAMOS, Esmeralda y NUÑEZ, Haydemar (2007) Ontologías: componentes, metodologías, lenguajes, herramientas y aplicaciones, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias, Escuela de Computación. Lecturas en Ciencias de la Computación ISSN 1316-6239.

INSTITUTO DE LENGUA Y CULTURA AYMARA, (2009-2013) Materiales del proyecto, "Registro Textil, Equivalencias, Taxonomías", La Paz, ILCA, Inédito.

YUJRA Saire, Efrain (2012) Experiencias en el manejo de información del dominio del Textil Andino en el desarrollo de una ontología, ponencia dirigida a curadores de museos, Londres, ILCA, Inédito.

Textilería y cognición: la práctica textil andina como un instrumento de desarrollo cognitivo

Amparo Verónica Guzmán Porrez¹

Resumen

La presente investigación surge de dos interrogantes iniciales, ¿cuál es el papel de la práctica textil en el desarrollo de las habilidades cognitivas? y ¿cuál es el grado de extensión de tales habilidades cognitivas cuando se expresan en la modalidad textil y en la modalidad de dibujo en papel y lápiz?

Para abordar las interrogantes se realizó una investigación de campo con un grupo de 16 tejedoras de la comunidad de Cala Cala del departamento de Potosí. Los textiles de esta comunidad presentan con predominancia motivos geométricos. La metodología es de carácter cualitativo y combina técnicas y recursos de la investigación psicológica cognitiva.

Los resultados encontrados señalan la existencia de diferencias significativas entre las producciones en tejido y las producciones en papel y con lápiz, evidenciando que las tejedoras al diseñar a través de lo que denominamos sistema de puntos, utilizan una diversidad de nociones geométrico-espaciales para lograr motivos textiles de simetría y ampliación. Esto desde el punto de vista de la psicología cognitiva supondría el alcance del dominio del espacio euclidiano, considerado el nivel más alto de dominio espacial.

Tales hallazgos son de suma importancia, porque demuestran que la práctica textil aporta efectivamente al desarrollo cognitivo de las tejedoras, por tanto se recomienda introducirla en los procesos educativos de las comunidades vinculadas a la textilería.

Palabras clave: práctica textil, habilidades cognitivas, nociones geométrico-espaciales.

Introducción

La ponencia presenta el proceso y los resultados encontrados en la investigación destinada a indagar la práctica textil como medio de desarrollo de procesos cognitivos.

Los resultados de la investigación muestran que la práctica textil recurre a una diversidad de nociones geométricas espaciales basadas en un sistema de distribución de puntos tejidos, desde la psicología cognitiva estos procesos supondrían el alcance del dominio del espacio euclidiano, el nivel más alto de dominio espacial.

¹ La autora es Psicóloga, maestrante en Epistemología y Metodología de la investigación en Ciencias Sociales. Consultora actual en la Fundación Boliviana para el Desarrollo Social (FUNDESOC) en el Programa de Monitoreo Socio-Ambiental Indígena Guaraní, realizó publicaciones con CEBIAE, MINEDU y Bolivia-Canadá. Correo electrónico: veraguzp@yahoo.com.

La revisión teórica realizada en torno a la textilería señala su gran trascendencia en el desarrollo del pensamiento y la cultura. De acuerdo a Gayton (1961) y Murra (1962) la textilería sería central en la constitución del pensamiento y en el conocimiento de las sociedades andinas, su permanencia y dinamismo a lo largo del desarrollo es tan vital que según Bouysson-Cassagne (1997) los tejidos constituirían junto a los *khipus* fuentes de memoria. Asimismo otros autores como Desrosiers (1997) y Cereceda (1987) destacan el carácter eminentemente simbólico de estos productos; Conklin (1985), Zorn (1986) y Torrico (1988) refieren desde distintas ópticas que la textilería cumplió un papel tan o más importante que el que alcanzó la escritura en las sociedades occidentales.

Arnold et al. (2007) recurriendo a la gramatología de Jacques Derrida analizan las posibilidades de entender los textiles y los *khipus* como escritura, planteando que esta práctica textual (junto a otras) contienen elementos de las nuevas técnicas del futuro como: la cibernética y las teorías de la comunicación, destacando la vinculación entre la corporalidad y el textil, a la cual subyace la relación entre textil y escritura.

La tradición investigativa de habilidades cognitivas de culturas a lo largo de la historia tendía a interpretar los diferentes desempeños cognitivos de culturas no occidentales como desempeños inferiores frente a las culturas occidentales, este hecho plantea la necesidad de buscar métodos e instrumentos de investigación pertinentes a cada cultura.

Los escasos estudios cognitivos relativos a los textiles son de Greenfield y Childs (1977) quienes intentaban evaluar las habilidades cognitivas de niñas tejedoras Zinacatenco en México, solicitándoles reproducir patrones progresivos crecientes de combinación de colores en material de madera, logrando pobres desempeños porque no se trabajó con textiles. En cambio el estudio de Franquemont et al. (1992) interpretaron los diseños textiles de Chinchero, Perú como expresión de un profundo sentido de simetrías, los cuales constituirían estructuras o instrumentos de cognición. Este último planteamiento fue la base para el marco teórico de la investigación de las nociones geométrico espaciales presentes en el diseño de figuras de simetría y ampliación textil.

En la investigación se evaluó la extensión de las habilidades cognitivas comparando dos tipos de resultados: el primero cuando las tejedoras trabajaban con material y técnica textil; en el segundo las tejedoras empleaban material y técnica de papel y lápiz. Esta comparación tenía el fin de analizar las variantes de performance en estas dos situaciones y así indagar las probables razones de las extensiones o limitaciones de ambas situaciones.

Metodología

La investigación indagó de forma exploratoria las habilidades cognitivas que emplean un grupo de 16 tejedoras de la comunidad de Cala Cala para construir figuras de simetría y ampliación. La metodología fue diseñada a partir de la práctica textil, con el fin de explorar las habilidades cognitivas espaciales comparando el desempeño de las tejedoras cuando trabajan con técnica y materiales culturalmente propios y cuando lo hacen con técnica y materiales ajenos.

Esta investigación fue realizada con un grupo de 16 tejedoras de la comunidad de Cala Cala, ubicada a 8 Km. de Uncía en la provincia Bustillos del norte Potosí. La comunidad se caracteriza porque hombres y mujeres, en particular estas últimas se dedican a la actividad del tejido desde niñas hasta ancianas, siendo el aprendizaje del tejido parte del proceso de socialización. Durante la fase de observación etnográfica de la investigación, se contactó a 34 mujeres comprendidas entre los 19 a 35 años de edad quienes ya sabían tejer. Siguiendo el muestreo no probabilístico por criterio lógico propio de la investigación cualitativa, se seleccionó a las participantes de la muestra en base a la edad, la disponibilidad a participar durante los 3 meses de duración del trabajo de campo para realizar las tareas de tejido y dibujo solicitadas por la investigadora. Así se conformó la muestra de 16 tejedoras, cuyas características se detallan en el anexo adjunto.

La investigación se organizó en seis fases:

Fase de revisión bibliográfica y referencial, se realizó una revisión de variadas fuentes en torno al tema: libros, documentos y entrevistas a especialistas en la práctica textiles. Esta fase permitió un acercamiento y comprensión inicial a la investigación planteada.

Fase de observación etnográfica, realizada principalmente a partir de la conversación libre, entrevistas, la observación de la actividad textil y la interrelación con las tejedoras. Esta fase permitió rescatar sistemáticamente un conocimiento inicial del tejido desde las propias tejedoras respecto a la elaboración de los textiles.

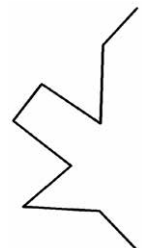
Fase de exploración, destinada a valorar el tipo de tareas cognitivas pertinentes para las tejedoras, consistió en aplicar algunas tareas de reconocimiento en situaciones grupales cotidianas como: la preparación de telares, la distribución de lanas u otros materiales, el tejido de prendas y otros eventos textiles. Estas tareas estaban referidas al reconocimiento de elementos, fragmentos, composición y uso de ampliaciones y reducciones en el tejido y el papel. Esta fase permitió identificar las posibilidades y dificultades de las tejedoras frente a tareas de este tipo.

Fase de producción, fue la etapa central de nuestra investigación, destinada a indagar el desempeño cognitivo de las tejedoras frente a tareas de simetría y ampliación textil y gráfica, utilizando 4 modelos.

El modelo **simetría de figura andina** (Figura 1) fue un modelo simplificado de la figura andina conocida en la textilería como *kancha* o *cocha*. Se presentó solo la mitad de esta figura y se solicitó a la tejedora primero tejer la figura completa y luego completar la mitad faltante del dibujo.

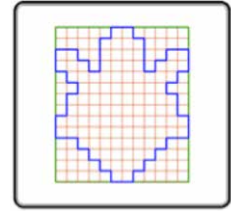


El modelo **simetría de figura no andina** (Figura 2) fue una figura abstracta extraída de un catálogo de diseño chino, compuesto por la conjunción de 3 triángulos inferiores y tres rectángulos superiores, colocados en distintas posiciones e integrados en una sola forma. Con este modelo se siguió el mismo procedimiento que con el anterior.



El modelo de **ampliación de figura andina** en tejido, fue una figura elegida por cada participante para tejerla en tamaños pequeño y grande (generalmente aves, monos, conejos o caballos y en pocos casos figuras de personas).

Por último, el modelo de **ampliación de figura no andina en papel**, fue una figura geométrica formada por 14 cuadrículas de largo y 12 de ancho. Esta figura también debía ser ampliada en un recuadro de papel cuadriculado y podía ser dibujada duplicando el número de cuadrículas del modelo pequeño.



Cada tejedora realizó 6 figuras, sumando un total de 96 figuras distribuidas de la siguiente manera: 32 figuras de simetría en tejido, 16 figuras de ampliación en tejido, 32 figuras de simetría en papel y 16 figuras de ampliación en papel.

Fase de procesamiento y análisis de resultados, se sistematizó y analizó los resultados obtenidos en las fases anteriores. Se transfirieron las producciones textiles de simetría y ampliación de las tejedoras a una rejilla diseñada digitalmente para este efecto. Esto permitió analizar los mecanismos de construcción utilizados por las tejedoras para diseñar las figuras textiles, procediendo luego al análisis de las figuras diseñadas en papel. En esta fase se logró agrupar por categorías el conjunto de las producciones y obtener cuadros de resultados posteriormente analizados desde el punto de vista de la psicología psicogenética y del desarrollo socio cultural.

Fase de elaboración documental se realizó la redacción del documento que describe el proceso de investigación, así como los resultados obtenidos y las conclusiones y recomendaciones correspondientes.

Resultados

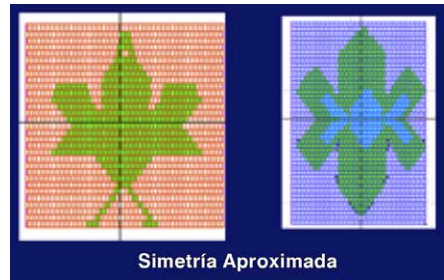
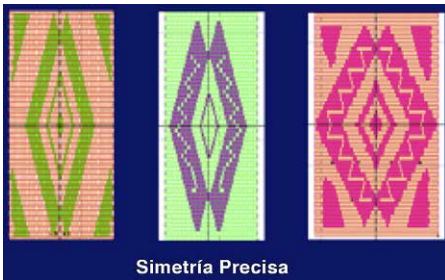
Los resultados globales de la investigación muestran la existencia de diferencias significativas entre las producciones logradas en tejido y las realizadas en papel y con lápiz. Como muestra el Cuadro N°1, todas las producciones de simetría realizadas en tejido son figuras simétricas tanto para el caso de la **figura andina** como para el caso de la **figura no andina**, no existiendo ninguna producción no simétrica.

Cuadro n° 1
Resultados Globales Diseño de Simetría

CATEGORÍAS	MODALIDAD TEXTIL		MODALIDAD GRÁFICA	
	Figura Andina	Figura No Andina	Figura Andina	Figura No Andina
Simetría Precisa	9 tejedoras	3 tejedoras	2 tejedoras	1 tejedora
Simetría Aproximada	7 tejedoras	9 tejedoras	5 tejedoras	2 tejedoras
Simetría Distorsionada	Ninguna tejedora	4 tejedoras	4 tejedoras	4 tejedoras
No Simetría	Ninguna	Ninguna	5 tejedoras	9 tejedoras
Total	16 tejedoras	16 tejedoras	16 tejedoras	16 tejedoras

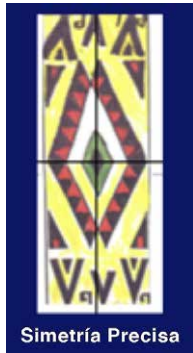
Sin embargo, estas producciones se ubican en diferentes categorías según la calidad y precisión simétrica de las mismas y de acuerdo al modelo, si pertenece o no al ámbito cultural de las tejedoras. Una vez sistematizadas las figuras se produjo la siguiente distribución:

- Figuras simétricas precisas: 9 en figura andina y 3 en figura no andina.
- Figuras simétricas aproximadas: 7 en figura andina y 9 en figura no andina.
- Figuras simétricas distorsionadas: Ninguna en figura andina y 4 en figura no andina.
- Figuras no simétricas: Ninguna en figura andina ni en figura no andina.



En cambio las producciones de **simetría gráfica** (en papel y con lápices de colores) no son simétricas en todos los casos. Encontrándose producciones diversas, desde las simétricas hasta las no simétricas, la distribución de categorías varía según la precisión y calidad simétrica lograda, como se detalla a continuación:

- Simétricas precisas: 2 en figura andina y 1 en figura no andina.
- Simétricas aproximadas con constancia forma: 5 en figura andina y 2 en figura no andina.
- Simétricas aproximadas sin constancia forma: 4 en figura andina y 4 en figura no andina.
- No simétricas con inversión fallida: 3 en figura andina y 6 en figura no andina.
- No simétricas sin inversión: 2 en figura andina y 3 en figura no andina.



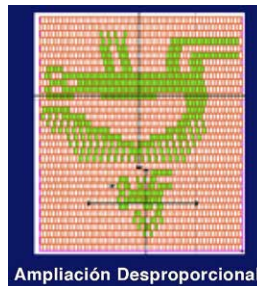
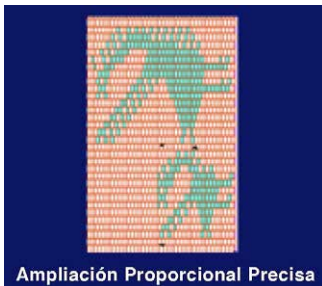
Por otro lado, el Cuadro N° 2 muestra que la mayor parte de las producciones de Ampliación en tejido son proporcionales, en tanto las producciones de ampliación en papel en su mayoría no son proporcionales.

Cuadro No. 2

RESULTADOS GLOBALES DISEÑO AMPLIACIÓN		
CATEGORÍAS	AMPLIACIÓN EN TEJIDO	AMPLIACIÓN EN PAPEL
Proporcional precisa	4 tejedoras	Ninguna tejedora
Proporcional aproximada	10 tejedoras	4 tejedoras
Desproporcional	2 tejedoras	12 tejedoras
TOTAL	16 tejedoras	16 tejedoras

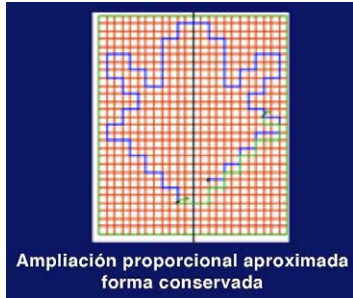
Las producciones de Ampliación-Reducción en tejido son más o menos proporcionales y muestran la siguiente distribución:

- Ampliación proporcional precisa: 4 producciones.
- Ampliación proporcional aproximada eje vertical/horizontal: 5 producciones.
- Ampliación proporcional aproximada sólo eje vertical: 5 producciones.
- Ampliación desproporcional sin distorsión: 2 producciones.
- Ampliación desproporcional con distorsión: 0 producciones.



En cambio las producciones de ampliación en papel en su mayoría no son proporcionales, mostrando una distribución categorial variable.

- Ampliación proporcional precisa: Ninguna producción.
- Ampliación proporcional aproximada forma conservada: 2 producciones.
- Ampliación proporcional aproximada forma alterada: 2 producciones.
- Ampliación desproporcional sin distorsión: 5 producciones.
- Ampliación desproporcional con distorsión: 7 producciones.



La comparación de las habilidades cognitivas que mostraban las tejedoras en el tejido y en el papel, reveló grandes diferencias lo que permitió concluir que diseñar en tejido o en papel son habilidades distintas y que las mismas están estrechamente vinculadas a la práctica cultural, más aún el tejido parece promover funciones cognitivas más complejas que el dibujo en papel, al ser un configuración simultánea de fondo y forma. Con el análisis cognitivo de estos resultados se identificó las siguientes habilidades cognitivo espaciales presentes en el diseño de figuras de simetría y ampliación.

Cuadro No. 3

Habilidades cognitivo espaciales identificadas en diseño de simetría	
Figuras andina y no andina en tejido	Figuras andina y no andina en papel
Estimación visual	Estimación visual
Conservación de forma, posición y medida del espacio	Similitud
Similitud	Línea recta
Proporción	Secuencia y seriación
Distancia y longitud	Equivalencia
Línea recta	Inversión especular
Secuencia	Ángulos
Equivalencia	
Subdivisión y seriación	
Inversión especular	
Equivalencia	
Cantidad y número	

Cuadro No. 4

Habilidades cognitivo espaciales identificadas en diseño de ampliación	
Ampliación figura andina en tejido	Ampliación figura no andina en papel
Estimación visual Conservación de tamaño, posición y medida del espacio Subdivisión Razón y proporción Equivalencia, Línea recta Número Multiplicación y división.	Estimación visual Línea recta Número

Estos resultados demuestran que las habilidades cognitivas mencionadas intervinieron de diferente manera en la modalidad textil como en la modalidad gráfica, por lo cual efectuaremos un análisis desde la perspectiva cognitiva de la construcción del espacio representacional y su estrecha vinculación con el marco socio cultural.

Representación espacial y práctica textil andina en el desarrollo de habilidades cognitivas

Según Piaget (1963:77) el diseño de figuras es una representación mental cognitiva la cual implica la reconstrucción de las relaciones ya comprendidas en el nivel perceptual, por lo cual el espacio geométrico, es decir, el espacio representacional de figuras geométricas, supone una completa reconstrucción del espacio físico, determinada por la coordinación de las acciones, sean estas topológicas o euclidianas. Para este autor el dibujo o representación pictórica expresa los requerimientos básicos de la composición de figuras, cuyo aspecto activo es más importante que el perceptual en su construcción así es posible afirmar que la reconstrucción de formas descansa en un “activo proceso de colocar en relación partes y elementos de un objeto” (1963:68).

Por tanto, la abstracción de la forma espacial implicaría una completa reconstrucción del espacio físico que a su vez se realiza sobre la base de las propias acciones del sujeto (Piaget, 1963:77). Asimismo señala que el diseño de figuras geométricas supone un proceso de construcción mental más desarrollado que el de figuras libremente dibujadas y su proceso de construcción va más allá de las adaptaciones o abstracciones que hace el sujeto de su forma física.

Los textiles de la comunidad de Cala Cala se caracterizan por mostrar una amplia complejidad y variedad de formas geométrico-simbólicas que aluden al medio circundante, al medio cósmico o tan solo al medio textil. Estas figuras, antes de corresponder a formas reales, son simbólicas y tienen denominaciones diversas conocidas tan sólo por los miembros de la cultura.

Dados los planteamientos de la reconstrucción del espacio físico señaladas, podríamos pensar que en la textilera de Cala Cala, los motivos textiles resultan de la reconstrucción cognitiva de formas percibidas en el espacio físico. Las tejedoras al abstraer formas naturales construyen figuras geométricas que responden a una interpretación cultural, esto va más allá de la percepción y se convierte en nuevas formas de simbolizar el espacio percibido. Por ejemplo, el motivo *waka wakita* formado por una especie de cuadros de colores alternos, se representa con una serie de **HHHHHHH**, simbolizando una fila de vacas; en tanto, el motivo *kancha* \diamond , espacio cerrado en forma de rombo, contiene motivos repetidos o alternos que dan el nombre y el significado a la *kancha* cuyo significado es patio o espacio cerrado donde se realizan actividades (López et al., 1992).

La variedad de motivos que existen, principalmente geométricos, muestran la posibilidad de reconstrucción de la forma física a partir de la analogía de las acciones con las formas geométricas y va más allá de las propias formas del objeto, porque reconstruye formas caprichosas y particulares. Tal situación no sólo se evidencia en la práctica textil sino en otras, porque se sujetan a procesos de socialización eminentemente culturales y no solamente psicogenéticos como planteaba Piaget.

Volviendo a los resultados de la investigación las producciones textiles que las tejedoras realizaron, se evidencia que todas conservaron el carácter geométrico, es decir, lograron dibujar la simetría o ampliación solicitadas, aplicando las habilidades cognitivas espaciales identificadas en el diseño del modelo de **figura andina y no andina**.

Un aspecto esencial presente en las producciones textiles es lo que nosotros denominamos “sistema de puntos”, esta habilidad consiste en que la tejedora transforma cualquiera figura en un sistema de puntos en otras palabras transpone cualquier figura en un subdivisión de series positivo-negativo, formando punto por punto las partes de elementos que gradualmente y en conjunto componen la figura textil. Por ejemplo, para diseñar el modelo de **figura andina** y el de **figura no andina**, las tejedoras iniciaron estableciendo el punto medio del tejido, para luego empezar por el lado derecho y alzar los hilos para conformar series distributivas de positivo-negativo, que al llegar al punto medio o eje se repetían de forma simétrica en el lado izquierdo.

En esta forma de configuración intervienen las habilidades cognitivas señaladas, al identificar el centro del tejido intervienen la noción de línea recta, que a su vez comprende la noción de subdivisión y secuencia. Para realizar el aumento o disminución de puntos derecha-izquierda, participan las nociones de conteo, número y seriación. Al efectuar las correspondencias positivo-negativo a partir de un eje central, se ponen en práctica las nociones de equivalencia, proporción e inversión especular. Para lograr configurar una forma similar al modelo intervienen: las nociones de estimación visual, conservación de tamaño, posición y medida del espacio, así como las nociones de distancia, longitud y similitud.

El conjunto de estas habilidades se conocen en la terminología de la teoría espacial cognitiva como nociones geométrico-espaciales, las cuales habrían sido favorecidas por la práctica textil. En consecuencia, su desarrollo en general fue logrado por casi todas las tejedoras mientras las diferencias de calidad en las producciones textiles se atribuirían a

condiciones personales, a una menor habilidad textil y al alcance de diferentes estadios de desarrollo de la práctica textil. En tanto el uso de un modelo desconocido por la cultura, si bien supuso mayor dificultad, no fue mayor obstáculo y sí pudo ser realizada efectivamente por las 16 tejedoras, aunque en distintos niveles de logro, por los factores ya anotados.

En cambio en las producciones gráficas las tejedoras muestran dificultad para diseñar una figura en papel y con lápiz, primero porque es una actividad que ellas no la habían realizado antes y porque es una práctica cultural distinta a su contexto. Trazar sobre un fondo de papel ya existente, líneas que configuraran una forma, fue difícil para las tejedoras principalmente porque desconocían no sólo la técnica y mecanismos de trazado, sino que ésta técnica es absolutamente diferente al diseño en “sistema de puntos” de la práctica textil. Esto dio lugar a que las habilidades cognitivas espaciales identificadas en los diseños de simetría y ampliación textil en papel, estuvieran presentes entre las tejedoras de Cala Cala pero en niveles bastante inferiores a los logrados en el diseño en tejido.

En las figuras trazadas en papel las tejedoras tuvieron dificultades para realizar la reconstrucción mental y se limitaron a intentar reproducir o copiar las características perceptuales del espacio gráfico y no a reconstruirlo, realizando vanos intentos de reproducción.

En el proceso cognitivo del diseño en tejido y en papel intervienen habilidades cognitivas en distintos grados de dominio y asociados a la práctica cultural, esto se evidencia en los dibujos de algunas tejedoras que lograron trazar buenas formas, sin ser perfectas, expresan el logro de las habilidades mencionadas. Al indagar los desempeños cognitivos de estas tejedoras y factores de su contexto cultural, social y personal que podrían incidir, encontramos que éstas tuvieron contacto de uno a dos años con la escolaridad en un programa de alfabetización, ahí realizaron tareas de dibujo y usaron con relativa frecuencia la regla métrica.

Construcción del espacio representacional en la textilería andina: hacia el desarrollo de habilidades cognitivas en contexto

Para la teoría espacial cognitiva la representación del espacio depende de la construcción de sistemas coordinados. Este proceso inicia con relaciones topológicas referidas al reconocimiento de proximidades dentro de figuras o configuraciones, seguidas por relaciones proyectivas que coordinan los puntos de vista desde los cuales los objetos son observados y culminan con el dominio del espacio euclidiano, el cual involucra la coordinación de los propios objetos.

El espacio euclidiano según Piaget (1981: 389) consta de tres niveles: el primero comprende operaciones cualitativas de conservación de distancia y longitud, de área y volumen interior y conservación de congruencias entre comparaciones transitivas; el segundo de simples operaciones de medida, comprende, la medida de longitud en una, dos o tres dimensiones, la construcción de sistemas métricos coordinados y los inicios en la medida de ángulos y áreas; el tercer nivel es alcanzado cuando el área y los volúmenes

son calculados, siendo el nivel de las operaciones formales, cuando por medio de la multiplicación matemática existe conservación de volumen en relación al medio espacial circundante.

Una de las primeras características que emergen de los resultados de la investigación es la intervención de la constancia de forma, tamaño y orientación en el logro de las figuras de simetría y en las figuras de ampliación, realizadas tanto en la forma textil como en la forma gráfica.

De acuerdo al punto de vista cognitivo lograr constancia de forma, tamaño y orientación espacial, no es un una mera transferencia de características morfológicas visualmente percibidas al espacio del diseño. Por el contrario, el proceso de construcción sobretodo en el caso de las formas geométricas, implica que el objeto es asimilado a la coordinación de las propias acciones del sujeto y es esto lo que posibilita la forma física a ser reconstruida, en analogía a la forma geométrica. Por tanto, la constancia de forma, tamaño y orientación se lograrían a nivel representacional mediante el establecimiento de nociones de medida, es decir, la medida es posible porque se conservan distancias y longitudes, y porque el sujeto realiza operaciones de cambio de posición y subdivisión gracias a un sistema de ejes coordinados.

Comparando las habilidades cognitivas identificadas en el diseño textil y en el dibujo en papel de las figuras propias y ajenas, es evidente la incidencia del desconocimiento del material y técnica de diseño en papel y lápiz cuyo ejercicio era en muy pocos casos conocido, también influyó que los modelos sean ajenos a su cultura. En consecuencia el dibujo de la **figura andina**, presenta fallas de distorsión de la forma que no se dan en el tejido, pero de todas maneras se asemeja mucho más al modelo que en el caso de **la figura no andina**, la cual en muchos casos es un dibujo que no tiene armonía entre sus lados o no preserva simetría porque no invierte o invierte erróneamente y, por tanto, no logra la forma idéntica ni próxima al modelo.

La pertenencia cultural de los modelos presentados y el dominio de la técnica textil serían condicionantes favorables al desarrollo de las habilidades cognitivo espaciales, de este modo se plantea la existencia de una estrecha relación entre condiciones de contexto y desarrollo de nociones geométrico espaciales, que se ajustaría a lo que señalaba Lave (1991) respecto a la cognición en contexto.

Nociones geométrico-espaciales en el contexto de la práctica textil andina

Los resultados de la investigación presentan notables diferencias en cuanto a las habilidades cognitivas de manejo de distancias y longitudes entre las producciones textiles y las producciones realizadas con lápiz, tanto en el caso de la simetría como de la ampliación. Para realizar el proceso de conservación de distancias y longitudes en el diseño textil y en el diseño gráfico de la **forma simétrica** o de la **figura ampliada**, las tejedoras primeramente debieron analizar los modelos de **simetría**, consistentes en

dibujos geométricos que presentaban la mitad de la figura, y los modelos de **ampliación**, para luego realizar la reconstrucción de las relaciones de distancia para lograr una figura invertida o una figura ampliada. En la **simetría**, una variedad de composiciones reversibles pueden alcanzarse por la suma de intervalos y el reverso de simetrías, siendo las distancias intervalos simétricos extraídos de agrupamientos de relaciones asimétricas de orden de posición y cambio de posición, llegando a conservarse la distancia cuando agrupamientos y operaciones se completan en un nivel cualitativo, este proceso es gradual (Lave, 1991: 85).

El análisis de las figuras simétricas textiles da cuenta que la reconstrucción de relaciones de distancia, está basada en el sistema de puntos. En dicho sistema, la distribución de puntos o intervalos continuos de puntos positivo-negativos en base al eje vertical y horizontal, equivaldría a la operación de subdivisión de intervalos de línea recta entre puntos de referencia fijos que constituyen la distancia. Esta distribución de puntos permitió a las tejedoras realizar cambios en el rango de orden de las relaciones seriales y lograr cambios de posición que culminarían construyendo la distancia. De manera que estableciendo relaciones de proximidad entre las distancias sucesivas y relaciones seriales entre los cambios de posición en un sistema de referencias, se logró la coordinación completa de las relaciones y por ende, medición y comparación de distancias respecto a la extensión, localización y orientación de la figura.

Las relaciones de distancia en el caso del tejido se determinaron en base al material, técnica y tamaño definido culturalmente, a partir del modelo presentado en papel. La representación textil fue realizada en el espacio textil definido por las tejedoras, una faja de 40 ó 60 puntos de ancho y de largo variable según número de hileras ocupado por cada diseño. Desde el punto de vista cognitivo, estas acciones tuvieron que transformar las relaciones lineales de distancia en número de corridas (ancho) y número de hileras (largo) para el diseño de la figura así como su distribución proporcional. Las variantes de reconstrucción espacial de distancias de las figuras logradas y los cambios identificados a nivel de la representación textil o gráfica se aprecian en las diferentes categorías de las producciones. En el tejido partiendo del modelo gráfico las tejedoras construyeron figuras según la disposición de distancias elegida por cada tejedora, en cuyo caso resultaba una figura que, con mayor o menor acierto, conservaba proporcionalmente las distancias del modelo.

Las mejores producciones textiles de **figura andina** tienden a conservar la proporción de las distancias del modelo, es decir, más largo que ancho, encontrándose figuras equidistantes precisas o muy próximas a lo preciso. En cambio en la **figura no andina** la distribución proporcional de distancias varía, siendo en unos casos más larga o más ancha que el modelo, con equidistancias exactas o aproximadas, y sólo las producciones deficientes (dos casos) no conservan la proporcionalidad de distancias. Es importante resaltar que las equidistancias, los intervalos simétricos y la propia simetría, que consiste en un cambio de posición serial, se lograron precisamente por la distribución del sistema de puntos en el entramado del telar. Así por ejemplo una línea recta fue obtenido mediante el alzamiento de un número determinado de puntos en una misma hilera, en cambio una perfecta línea inclinada abierta y sin gradientes, se alcanza mediante el aumento de un

punto en cada hilera y una serie simétrica especular se consigue mediante la repetición invertida de la serie a partir del eje vertical. Las tejedoras también otorgaron un símbolo a la **figura no andina**, en varios casos cambiaron la forma del modelo y lo interpretaron como un ave y le añadieron cuello, ojos, garras, etc.

Entretanto en el diseño gráfico, excepto la tejedora con dos años de vinculación escolar, las demás tuvieron dificultades que van desde fallas menores hasta la distorsión total de las distancias y de la propia forma del modelo. Resulto interesante comparar las producciones de una misma tejedora, los textiles muestra conservación de forma, mientras la producción en papel no conserva la forma y presentan todos o algunos de los siguientes problemas: líneas inclinadas en lugar de rectas, inclinaciones incorrectas, no hay continuidad de paralelas ni ángulos, equidistancias alteradas. Las razones de estas deficiencias se basan en dos cuestiones: la linealidad y la conservación de ángulos y paralelas.

Desde el punto de vista cognitivo, esto supone que para poder reconstruir las relaciones de distancia y representarlas en el papel, las tejedoras debían poseer los dominios de línea recta, paralelas y ángulos. Las producciones en papel y lápiz menos logradas, nos muestran intentos de reproducir intervalos de línea recta, sin lograr coordinar las acciones, si bien las tejedoras perciben la forma del modelo y reconocen sus fallas, no pueden reconstruir las relaciones de distancias establecidas en la figura porque su propia perspectiva frente al papel cambia, y no consiguen colocar en relación correcta los elementos de la figura.

En el textil la reconstrucción de relaciones espaciales es favorecida precisamente porque la estructura y la técnica del tejido en telar se basa en el sistema de puntos o intervalos de puntos positivo-negativo. Es decir, la habilidad de distribución de las series de hilos y el cambio de posición de éstas, es lo que determina configurar una forma adecuada o no. Fue precisamente esta estrategia de distribución de puntos, la que dio lugar al logro de formas simétricas y ampliaciones proporcionales. Entretanto, estos procedimientos no fueron aplicables al espacio del papel, pues para la reconstrucción de relaciones espaciales en este material cuya técnica es específica se requieren habilidades previas como: la construcción de intervalos de línea recta, la orientación espacial y la construcción gráfica de ángulos y paralelas, basadas en trazos gráficos de líneas, estas técnicas no se usan en el tejido.

Los resultados de la investigación nos permiten afirmar que para construir en el tejido series de distribuciones de simetría y ampliación se requiere una especial habilidad de construcción textil de hileras y corridas, esto implica a nivel cognitivo el uso particular de las nociones de medida. En la práctica textil las tejedoras de la comunidad de Cala Cala usan formas de medidas etnomatemáticas variadas, por ejemplo: la mano abierta se usa para calcular el ancho del telar; la medida denominada *tupu* es la extensión de lana variable en función al tamaño de la prenda textil y mide el largo del telar; para el diseño textil es requisito indispensable el conteo de hilos y se define de acuerdo al motivo textil, cuyo patrón puede en algunos casos ser repetido, ampliado o combinado con otro figura.

Cuando la subdivisión de las producciones textiles se dan en número variado de puntos que constituyen series, estas se tornan en operaciones cognitivas reversibles, es decir, que permiten la recomposición de la figura. En cambio en el papel en la mayoría de los casos las subdivisiones son incipientes y no logran formar series, menos aún recomposición.

Entonces, el diseño de simetría y ampliación en tejido desarrollaría nociones de subdivisión de orden cualitativo concreto, pero su extensión no se aplica al diseño en papel y con lápiz.

En la distribución de puntos del tejido destaca otra habilidad cognitiva destinada a la configuración de la forma: el cambio de posición. Esta habilidad es quizá una de las acciones más frecuentemente encontradas en los textiles y se realiza en varios niveles por ejemplo: la *lliclla* prenda de vestir compuesta por dos piezas, presenta una combinación de unidades espaciales mayores y menores formadas por bandas de colores, diseños y espacios a manera de fondo, estos elementos se disponen cambiándolos de posición y distribuyéndolos según la simetría en espejo u otras formas.

Los diseños textiles presentan cambios de posición diversos su complejidad las convierte según Franquemont (1992) en verdaderas operaciones de simetría (traslación, reflexión, rotación y reflexión con deslizamiento). Estas operaciones pueden ser usadas de múltiples maneras como: construir motivos a partir de partes más pequeñas, repetir motivos indefinidamente en una dirección para formar una banda o aplicarlas en dos direcciones simultáneamente para expandir una célula a fin de cubrir la superficie de un plano.

En los tejidos de la comunidad se evidencian estas operaciones de simetría realizadas en base a cambios de posición de un elemento que de acuerdo a la orientación constituye una u otra figura, es el caso de las figuras: *portela*, *aywira* y *ciano*, formadas a partir de cambios de posición de las series textiles. El color es otro elemento importante, puesto que mediante la distribución positivo/negativo de los colores se logra transponer los diseños dispuestos en pares contrastantes de colores, produciendo una impresión visual de diferencia.

Finalmente, al analizar en las producciones textiles los modelos de **simetría de figura andina** y de **figura no andina**, se constató que fue precisamente la aplicación de las operaciones de simetría las que posibilitaron a las tejedoras la construcción de simetrías tan acertadas. De modo similar la ampliación en el tejido, empleó cambios de posición unidos a la subdivisión, transfiriendo las series de puntos que conformaban la figura pequeña a series de mayor extensión, pero ubicadas en la misma disposición de la figura grande. En los casos más elaborados incluso podrían formalizarse en reglas tales como aumentar la mitad de los puntos de figura pequeña a figura grande y reubicar los elementos menores de la figura (cola, patas, cabeza, pico, etc.) en lugares relativamente establecidos, según la disposición de partes de la figura menor. Esta precisión fue posible gracias a que el eje vertical y el eje horizontal forman coordenadas, desde ahí la tejedora distribuye y subdivide partes de la figura en corridas e hileras.

Agrupando cambios de posición y subdivisión de series, las tejedoras logran relaciones simétricas y asimétricas que llegan a constituir un esquema de referencia de los movimientos textiles. Este sistema de referencias, empírico, es obviamente diferente al sistema de coordenadas, pero cumple con la función de orientación espacial y corresponde a un nivel cualitativo, práctico y operacional. Al parecer la construcción textil a pesar de sus particularidades, implica habilidades y procesos cognitivos planteados por la teoría espacial de Piaget. Sin embargo, la subdivisión y el cambio de posición aplicados a la medición y el diseño textil, no alcanzarían procesos de generalización de tipo hipotético

como plantea la teoría espacial piagetiana, y además no son de carácter individual sino eminentemente sociocultural.

Los resultados de la investigación y el análisis cognitivo respectivo llevan a concluir que el cambio de posición y la conservación de distancias están favorecidos por la práctica textil. También es importante señalar que las nociones de medida (conservación de distancias y longitudes, subdivisión y cambio de posición) son utilizadas en base a un sistema de referencias. Por consiguiente es posible afirmar que el establecimiento de relaciones espaciales requeridas para la representación, está evidentemente condicionado por el contexto en el que ocurre, es decir, depende del material, la técnica y el marco cultural de los sujetos.

Conclusiones y recomendaciones

La práctica textil favorece el desarrollo de ciertas habilidades cognitivas espaciales, las cuales están estrechamente ligadas al dominio de la técnica y material textil.

En el contexto de la comunidad de Cala Cala tejer implica el desarrollo de nociones geométricas espaciales relacionadas al diseño de formas simétricas y ampliadas, que a través del manejo y dominio espacial de la técnica y materiales, configuran el surgimiento y desarrollo de tales habilidades cognitivas. Por tanto la práctica textil favorece el desarrollo de nociones geométrico-espaciales de medida, basadas en el sistema de configuración de formas punto por punto.

Las habilidades cognitivas espaciales desarrolladas por las tejedoras de Cala Cala, se expresan de manera cualitativamente diferente cuando se ejecutan en tejido o en papel. Para ellas diseñar en tejido así fuesen figuras desconocidas, significa trabajar con sus referentes básicos que son los hilos del telar, aplicando procedimientos y mecanismos propios de la técnica textil, esto les permiten configurar casi cualquier forma, mucho más si se trata de formas simétricas ampliadas porque aplican la inversión especular y la proporcionalidad, como recursos de diseño presentes en sus tejidos.

En cambio diseñar en papel, significó para la mayoría de las tejedoras, una tarea sumamente compleja porque desconocían la técnica y material gráfico de la configuración de formas en un fondo plano ya existente. Con todo, los diseños gráficos logrados en el papel y con lápiz, muestran el intento de uso de las mismas nociones geométrico-espaciales aplicadas al tejido, pero con intentos pobres o fallidos, por la falta de dominio de la técnica. Al parecer el diseño textil exige el uso de nociones geométricas espaciales de medida para configurar punto por punto la forma y el fondo. En tanto, el diseño en papel y con lápiz posibilita transgresiones de las nociones de medida, por ejemplo es posible trazar líneas sin medir ni calcular la longitud, el área o dimensionar los ángulos, dando lugar a la configuración más o menos precisa de una forma de acuerdo a la habilidad del dibujante. En consecuencia, diseñar en tejido para lograr una forma en un telar fomenta el uso de nociones de medida, mientras diseñar en papel no necesariamente.

Todos los resultados y las variantes de categorías de producción encontradas entre las tejedoras, nos lleva a pensar que para lograr el desarrollo pleno y transferencial de estas habilidades cognitivas, se requiere el dominio tanto de la técnica textil como de la técnica gráfica. Las diferencias de desempeño identificada se relacionan en primer lugar con la práctica cultural, es decir se encontrarán desempeños mejores o deficitarios en la medida que la tarea se aproxime o aleje de la práctica cultural, aspecto que algunos autores denominan la familiaridad con la prueba. Para la psicología cognitiva estas diferencias podrían significar que la transferencia de las habilidades cognitivas no es inherente a la potencialidad o habilidad cognitiva, sino depende de los diferentes ámbitos, por ejemplo logrando familiaridad con la prueba y principalmente si se consigue la inserción de nuevas prácticas en la práctica cultural cotidiana de las personas.

Los resultados encontrados, ponen en cuestión la universalidad cognitiva y el alcance etéreo progresivo de las habilidades cognitivo espaciales, apuntando más bien hacia la incidencia predominante de las prácticas culturales como factores de desarrollo de determinadas potencialidades cognitivas. La psicología cognitiva tradicional refiere la existencia de estadios cognitivos universales que ocurren en el desarrollo del ser humano y son alcanzados en su plenitud después de la adolescencia, y cuyo logro mayor se expresa en las operaciones básicas, estas tareas se vinculan estrechamente a la escolaridad. Sin embargo, los hallazgos identificados señalan que en el ámbito cognitivo espacial la emergencia de las habilidades cognitivo espaciales se vincula estrechamente al desarrollo que favorece o no determinada cultural, lo cual refrendaría los planteamientos de la psicología cultural respecto a la configuración cultural de los procesos cognitivos, esta cuestión demanda mayor investigación en diferentes contextos culturales.

Por ello y derivado del conjunto de resultados nos permitimos recomendar que dadas las limitaciones y extensión de nuestra investigación y por importancia de la educación intra, inter y transcultural, se impulsen otras investigaciones referidas a las lógicas del pensamiento y los procesos cognitivos entre las diversas culturas, a fin de apropiar las estrategias educativas a los marcos culturales y de desarrollo de los diferentes grupos culturales del país.

Tomando en cuenta la vigencia e importancia de la práctica textil se recomienda replantear la educación desde el currículo del nivel primario en las comunidades textiles, utilizando con didáctica todos los componentes educativos que el tejido y su diseño implican, para constituir en un eje transversal las disciplinas y conocimientos escolares, esta propuesta puede ser integrada con una perspectiva socio cultural acorde a las visiones y proyecciones de nuestro país.

Bibliografía

- ANGELINI, A.L. 1964. Perspectives and Problems in Cross-Cultural Research. Miami: Proceedings of the IXth Congress of the Interamerican Society of Psychology.
- ANGELINI, A.L. 1967. Algunos problemas metodológicos una pesquisa transcultural. En Memorias del X Congreso de la Sociedad Interamericana de Psicología. México, D F: Editorial Trillas.
- ARNOLD, D, YAPITA Juan de Dios y ESPEJO Elvira. 2007. Textiles Prehispánicos y Coloniales. La Paz Bolivia. ILCA, PLURAL Editores.
- BERRY, J.W. & Dasen, P.R. 1974. Culture and Cognition: Readings in Cross-Cultural Psychology. Great Britain: Methuen & Co. Ltda.
- BOUYSSSE-CASSAGNE, T., HARRIS O., PLATT T., CERECEDA V. 1987. Tres reflexiones sobre el pensamiento andino. La Paz: Hisbol.
- CARRAHER, Terezinha Nunes. 1989. O método clínico: usando los exámenes de Piaget. São Paulo: Cortez.
- CERECEDA, Verónica. 2010. Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. Arica, Chile: Chungara Revista de Antropología Chilena.
- COLE, M. Psicología Cultural. 1999. Ediciones Morata S.L. 2ª Edición,
- COLE, M. & Scribner, S. 1974. Culture and Thought: A psychological introduction. United States of America: John Wiley & Sons, Inc.
- CORTES, G. 1997. Confiabilidad y validez en estudios cualitativos, Capitulo Educación y Ciencia, Nueva época Vol. I N° 1 (15), enero-junio.
- DE LA TORRE, A. 1986. Los dos lados del mundo y del tiempo: representaciones de la naturaleza en Cajamarca indígena. Perú: Centro de Investigación, Educación y Desarrollo.
- FEMINIAS, B. 1988. Andean Aesthetics: Textiles of Peru and Bolivia. Wisconsin-Madison: Elvehjem Museum of Art University.
- FRANQUEMONT, E. FRANQUEMONT, C., Isbell, B.J. (1992). Awaq ñawin: El ojo del tejedor: La práctica de la cultura en el tejido. EE.UU: McGraw Hall Department of Anthropology, Cornell University, Ithaca, Traducción: Isabel Iriarte y Rosa E. Luna
- GIRAULT L. 1969. Textiles Boliviens Région de Charazani. France: Serie H Amérique IV, Catalogues du musée de l'homme.
- GISBERT, T., Arce, S., Cajías, M. (1987). Arte textil y mundo andino. La Paz: Gisbert y Cía.
- GOBIERNO MUNICIPAL DE CHAYANTA. Plan de Desarrollo Municipal Chayanta, APEMIN II 2008 – 2012
- GOTTRET, G. 1990. Juego y estrategias cognitivas en niños aymaras de Bolivia. La Paz: [texto impreso]
- LOPEZ, J., Flores, W., LETOURNEUX, C. 1992. LLIqllas Chayantakas. La Paz: Editorial PAC Potosí/RURALTER
- LAVE, J. 1991. La cognición en la práctica. España: Ediciones Paidós.

- LURIA, A.R. 1990. Desenvolvimento cognitivo: seus fundamentos culturais e sociais. Sao Paulo: Icone Editora.
- MILLA, V. M. 1983. Génesis de la cultura andina. Perú: Fondo Editorial CAP Colección Bial.
- MONTES, R. F. 1999. La máscara de piedra: Simbolismo y personalidad aymara en la historia. La Paz: Hisbol
- PAIVA, G.J. (1978) Introdução à Psicologia Intercultural. Livraria Pioneira Editora, São Paulo.
- PIAGET, J. and INHELDER B. 1967. A Child's Conception of Space. New York: Norton. Price, (Ed.) Cross-Cultural Studies, Middlesex, England: Harmondsworth Penguin Books.
- REATEGUI, N. 1990. Estructuras cognoscitivas de madres y niños andinos. MPC.
- ROMERO, Ruperto. 1994. Chiki: Concepción y desarrollo en niños quechuas pre-escolares de la comunidad de Titicachi. La Paz: Conferencia Episcopal
- SÁNCHEZ Parga, J. 1988. Aprendizaje, conocimiento y comunicación en la comunidad andina. Perú: CAAP.
- SAXE, B., Geoffrey. 1991. Culture and cognitive development: studies in mathematical understanding. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers
- URTON, G. 1977. The Social Life of Numbers. United States of América: University of Texas Press.
- VUIGOTSKIJ, L.S. 1987. Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores. Ciudad de la Habana: Editorial Científico Técnica.
- WAGNER, D.A., Stevenson, H.W. 1982. Cultural perspectives on child development. United States of America: Freeman and Company.

ANEXO I
Componentes del grupo de tejedoras que colaboró con la investigación

NOMBRE	EDAD	PROCEDENCIA	ESCOLARIDAD
Albertina Choque	33 años	Panakachi	Ninguna
Antonia Chui	25 años	Cala Cala	Ninguna
Delia Cuellar	20 años	Cala Cala	2 años
Cirila Porko	33 años	Cala Cala	2 años
Carmela Pillco	19 años	Cala Cala	2 años
Fabiana Qalani	35 años	Cala Cala	Ninguna
Guillermina Aro	30 años	Cala Cala	Ninguna
Justina Sak'a	34 años	Cala Cala	Ninguna
Leonarda Palla	35 años	Cala Cala	Ninguna
Octavia Saramani	23 años	Sacaca	2 años
Paulina Cuellar	26 años	Cala Cala	Ninguna
Roberta Aro	34 años	Cala Cala	Ninguna
Salomé Cuellar	19 años	Cala Cala	2 años
Severa Villca	28 años	Cala Cala	Ninguna
Victoria Cursi	22 años	Sacaca	Ninguna
Zenobia Castro	27 años	Sacaca	1año

