

## El mundo animado de los textiles originarios de Carangas

The animated world of indigenous textiles in Carangas

Ulpian Ricardo López García<sup>1</sup>

El artículo presenta los resultados de una rica investigación etnográfica realizada en Carangas, parte del altiplano boliviano. El autor pone especial énfasis en la elaboración de los textiles, su contenido simbólico y las funciones que cumplen en el contexto social y ritual, y relaciona los testimonios de tejedoras y gente mayor de la región con los resultados de otros estudios sobre textiles andinos.

Palabras clave: elaboración de textiles / tejidos / tejidos – simbología / tejedoras / ceremonias / ritos / Carangas / chipayas / identidad cultural

This article presents the results of detailed ethnographic research carried out in Carangas in the highlands of Bolivia. The author places particular emphasis on how the textiles are made, their symbolic content and the roles they play in the social and ritual world, and relates the testimonies of weavers and older people in the region with the results of other studies of Andean textiles.

Keywords: textiles / weavings / weavings – symbolism / weavers / ceremonies / rites / Carangas / Chipaya / cultural identity

---

En el presente artículo comparto los resultados de un estudio etnográfico sobre los tejidos de la región de Carangas, del departamento de Oruro, y me detengo en su contenido simbólico, y las funciones que cumplen en el contexto social y ritual. La investigación se basa en conversaciones con tejedoras originarias del ayllu Mallkunaka de Corque y de Llanquera, y con personas mayores de las comunidades de San Miguel, Totorá, Bella Vista, Takawa y de Sillota, población ubicada al este de Llanquera. Como parte de la investigación, presencié algunos ritos que menciono en el artículo; traduje las descripciones y explicaciones en aymara, y en algunos casos recurrí a los comunarios, especialistas del ritual, y a las tejedoras para que aclararan partes de sus relatos, ya que aún siendo aymara hablante a veces me fue difícil entender su significado. Con el objetivo de contar con una mirada comparada, incorporo los resultados de investigaciones realizadas en el área de la etnia uruchipaya, igualmente perteneciente al departamento de Oruro. También quiero aclarar mi posición en este estudio: nací en el ayllu<sup>2</sup> Sullka Tunka, al suroeste de Llanquera, y a pesar de haber vivido en las ciudades de Oruro y La Paz, me considero de esta comunidad. Desde temprana edad pude presenciar las actividades de mi madre como tejedora, hecho que despertó mi interés por el arte textil, su imaginario y sus implicaciones sociales.

## CARANGAS Y LOS MARCADORES DE IDENTIDAD

El territorio de Carangas, ubicado al oeste de la cuenca existente entre el río Desaguadero y el lago Poopó, antiguamente fue uno de los señoríos aymaras (ahora denominados naciones) más grandes del sur; ocupaba una buena parte de la cordillera Occidental y del desierto de Atacama, y se extendía desde el salar de Coipasa en el sur y el río Mauri en el norte, hasta las costas del Pacífico, en el actual norte chileno. Los distintos señoríos aymaras han mantenido características prehispánicas como la organización del ayllu, la relación de parcialidades (*aran-urin* = arriba-abajo y *jila-sullka* = mayor-menor), sus autoridades llamadas jilaqatas, la crianza de llamas, la agricultura dependiente de las lluvias, el descanso de las tierras, la trashumancia, las relaciones de intercambio con los valles y la costa, y el idioma. En la actualidad los antiguos señoríos aymaras de Oruro se han reorganizado como Jatun Killaka Asanaki (JAKISA), Consejo de ayllus del Jach'a Karangas (COAJK), Nación Sura y Consejo de Ayllus del Thapaqari. Sin embargo los pobladores más antiguos de la zona parecen ser los urus (Wachtel, 2001:15) de los cuales solamente los del norte del salar de Coipasa, denominados uruchipayas, han mantenido el idioma propio. La convivencia con los aymara se refleja en múltiples procesos de transculturación (Ortiz, 1940) que, entre otras cosas, llevaron a que los uruchipayas mantengan los trajes de los antiguos aymaras (Pauwels, 1998: 48) mientras que el idioma local uru ha influido en el aymara.

La población de Carangas es altamente heterogénea, hecho que en el pasado repercutía fuertemente en el uso de los trajes y textiles que servían como marcadores de diferencia secundarios en el sentido de Nash (1996 [1989]: 24 y siguientes)<sup>3</sup>. Según don Benjamín Ríos, comunario de Llanquera, en el pasado la gente de San Miguel usaba trajes de color café y negro; los toledanos usaban trajes de color plomo con adornos blancos; los pobladores de Tarukachi y Corque vestían trajes de color café; la gente de Kurawara y de Pacajes se ponía ropa blanca y la vestimenta de los habitantes de Llanquera era de color azul oscuro con plomo, pero ya no se sabe a qué se debían esas diferencias. Parece ser un fenómeno reciente el uso de ponchos verdes en la mayoría de los pueblos de Carangas, puesto que antes se utilizaban ponchos de los colores mencionados y de acuerdo a los contextos ceremoniales y a la época del año. El poncho blanco que llevaban las autoridades de Sajama, por ejemplo, representaba al nevado Sajama y las chalinas blancas simbolizaban el cuello blanco de los cóndores.

## LA ELABORACIÓN DE LOS TEJIDOS

La elaboración de un textil comienza con la esquila (*llawiraña*) del vellón de las ovejas o llamas, del que se escoge la parte más grande y uniforme. La cantidad de lana usada (para un poncho o aguayo) equivale en promedio a seis ovejas trasquiladas o cinco cueros de oveja.

En Carangas, como en muchas partes del altiplano, hilar el vellón de las ovejas y llamas es una actividad cotidiana: se hila mientras se conversa, se camina y se patea a los animales. El instrumento que se utiliza para hilar es la rueca (*qapu*), varilla de madera con una pieza redonda en uno de los extremos. Los varones utilizan como instrumento sólo el palo, y el acto de hilar se denomina *mismiña*. Ellos generalmente hilan para trenzar sogas y hondas que sirven como herramientas para el pastoreo. Además algunos tejen alfombras que se utilizan en las fiestas de la comunidad, pero no hilan tan finamente como las mujeres. En el pasado el torcido de los hilos para los

tejidos ceremoniales se hacía desde la izquierda hacia la derecha (en forma de Z), en cambio los hilos para los tejidos comunes se torcían desde la derecha hacia la izquierda, en forma de S (véase Gisbert, 2003: 60). A la torsión sigue el teñido del hilo y la elaboración del textil para lo cual se utiliza un telar horizontal de cuatro estacas clavadas a la intemperie. El acabado de un textil pequeño puede llevar varios días mientras que un aguayo o un poncho puede elaborarse en tres o cuatro semanas dependiendo de la habilidad, destreza y agilidad de la tejedora.

## TEJIDOS EN LAS COMUNIDADES DE CARABGAS Y CHIPAYA

En muchas comunidades de Carangas, las tejedoras no enseñan el arte de tejer, porque temen que su destreza pueda ser robada por las aprendices; se cree que ellas les quitan la habilidad de la mano y si las niñas desean aprender deben hacerlo nada más presenciando y observando. Pero hay excepciones en las que se enseña a tejer pequeñas cintas (*t'isnus*) que de acuerdo a la edad de la aprendiz, complejiza su acabado.

Si bien las tejedoras desarrollan una gran habilidad para elaborar los textiles y los diseños de su comunidad, el siguiente paso es el aprendizaje de diseños de otros lugares: “La destreza de una tejedora buena le otorga status, y una joven que sabe tejer bien es apreciada por su comunidad” (Dransart, 1988:48). Las muchachas cuando se casan se van a vivir como nueras en otras comunidades, y están obligadas a aprender los diseños de su suegra. Esto explica la expansión de los diseños en muchas partes de la zona andina. Los tejidos que elaboran son fajas, gorros (*ch'ulus*), paños (*phant'a*, *tarillas* o *inkuñas*), aguayos que sirven como abrigo, para cargar a los niños, llevar los alimentos y algunos objetos, el poncho y los costales.

En Chipaya las niñas aprenden a tejer observando y ayudando a sus madres; las mujeres solteras sólo tejen pequeñas bolsas (*wistallas*) mientras que las mujeres casadas tejen vestidos y sobrefaldas (*allmilla* y *aqsu* o *urkhu*), telas negras y cafés para cargar (*awayus*), paños y ponchos que combinan líneas blancas y negras, fajas, cordones y frazadas. Los varones aprenden a tejer desde niños gorros (*ch'ullus*), fajas cordones, hondas y sogas de distintos grosores. Cabe destacar que en el pasado era muy común el uso del pantalón de bayeta, al igual que las prendas femeninas *urkhu* y *allmilla*, pero actualmente sólo las personas mayores las utilizan; la gente más joven se las pone exclusivamente para las ceremonias y los días especiales como el 6 de agosto y carnavales. Las parejas autoridades, durante su gestión, tienen que estrenar y hacer uso diario de los trajes especialmente elaborados para este fin: sombreros blancos, bolsitas (*ch'uspas*) y sogas.

## EL DIÁLOGO CON LAS DEIDADES DEL TEJIDO

Según doña Plácida Espinosa del *ayllu* Mallkunaka de Corque el “telar debe comenzarse a preparar en la madrugada, antes de la salida del sol” (*jani inti jalsujipana, aramata tilarpañax*). “Cuando el sol está en el horizonte se clavan las estacas” (*Yasta inti uka urasas ch'aqunuqtaña*) “y enseguida se extienden las urdimbres” (*yasta ukata yasta ch'ankanakax ananuqtaña*) pero antes de empezar se realiza “la masticación ceremonial de la coca” (*Ma inalas ak'ullt'aña*). Luego “siguen las libaciones (*ch'allas*) con aguardiente”, en las que mediante poesías se recuerdan todos los sitios ceremoniales de donde sale la energía (*Ch'alljataña taqi samirinakaru aytasisa*). Primero “se conmemora y se brinda a la *sawu sawu tawaqu*, un espíritu femenino que anima a las tejedoras, y luego a los distintos

guardianes tejedores femeninos y masculinos” (*sawu mallku*<sup>4</sup> = *mallku* tejedor, *sawu t’alla* = *t’alla* tejedora, *sawu wayna* = joven tejedor). Estas deidades “hacen avanzar rápido” (*apur jittayañataki*) el tejido. También se *ch’alla* repetidas veces a la araña evocada por su facilidad de tejer “para que además alcancen los hilos en el telar y no se acaben” (*ch’ank’a alkansañpataki*) y se brinda en honor al sol (*inti tata awatiri*) y “a la luna (*phaxsi mama*), para pedir que al realizar esta actividad el sol y la luna acompañen con su luz” (*phaxsi qhananti inti qhananti ukanti sawtanjall*) y “al viento que no sople” (*wayra wintura jan wayrañpataki*). Se cree que cuando en los sueños de la tejedora aparece la imagen del sol influye de manera positiva en la elaboración del textil.

Las tejedoras de Llanquera recuerdan una montaña (*llallaw mama*) situada entre los cerros Qhasqha y La Joya de la provincia Cercado, cuya punta se asemeja a una mano femenina que agarra el hueso de la llama que sirve para tejer (*wich’uña*). En los últimos tiempos las tejedoras han incluido en sus repertorios conmemorativos también a *mama kasimira*, que al parecer tendría que ver con el santo católico Casimiro y que no se aleja de la tela de casimir inglés, un elemento foráneo. Las mujeres solteras tienen la costumbre de empezar a elaborar los textiles antes de la temporada de lluvias. Ellas tejen los aguayos para las fiestas de carnavales donde lucen los trajes y su habilidad de diestras tejedoras. En Corque las tejedoras tenían sus propios repertorios de canciones, que las mujeres solteras entonaban en carnaval. En las letras de las canciones se hablaba de la competencia de tejer y de tener más textiles.

Según doña Plácida Espinoza, la elaboración del textil es una actividad exclusiva de la tejedora y nadie debe interrumpir; el textil es celoso, por lo tanto no permite que nadie lo toque. Si alguien teje en la ausencia de la tejedora, se dice que el textil no se acaba fácilmente. Las informantes de Arnold señalan que las “oraciones dependen del día de la semana en que se teje” (1994: 90).

## EL RITUAL DEL CAMBIO DE AUTORIDADES

Para ilustrar el uso de los textiles en los cargos ceremoniales describiré el ritual anual de cambio de autoridades en el ayllu Samancha que dura dos días y que se realiza cada fin de diciembre a lado del cementerio del pueblo de Takawa (Llanquera, provincia Nor Carangas). Los personajes principales de esta ceremonia son dos parejas de esposos: el *mallku*, representado por una pareja de esposos que portan un poncho, y la *t’alla*, representada por otra pareja de esposos que llevan el tejido que corresponde a la mujer, es decir el aguayo. *Mallku* y *t’alla* se distinguen de los demás comunarios por el uso de trajes de autoridad y cumplen un papel similar al de pasantes (anfitriones), ya que cubren casi todos los gastos de la ceremonia. En general el cargo de *mallku* del ayllu Samancha es un modo de servir a la comunidad y tiene que ver con las obligaciones de los comunarios en cuanto a las tierras.

Al efectuarse el sacrificio correspondiente al primer día de la ceremonia un especialista en el ritual (*yatiri*) realiza los preparativos de la ofrenda o mesa ritual (*waxt’a*) para lo cual extiende un aguayo (prenda multiuso para fines rituales y para cargar niños y objetos) en el suelo donde ordena los ingredientes rituales que consisten en fetos de llama, alfeñiques, pequeñas flores y plantas medicinales. Al realizar las libaciones (*ch’allas*) se expresan: *mallku* y *t’alla*; los brindis son “para que sea un buen año, para que lleguen las lluvias, para que crezcan los alimentos, para que los animales se reproduzcan”. Según Don Nestor Villca, especialista en este ritual, en este día se colocan trajes de autoridad (un aguayo y un poncho) a las *wak’as* (lugares y o símbolos sagrados), representadas por

dos pilones de piedra, uno “masculino” y otro “femenino”, considerados también *mallku* y *t’alla*<sup>5</sup>. Los trajes de *mallku* y de *t’alla* tienen que ver con los pastos, la siembra y los animales, y son colocados con la finalidad de recordar a los antepasados y de hacer conocer a las nuevas generaciones que ese es el día de las *wak’as*. El segundo día se realizan varias actividades rituales (como *ch’allas* y una comida comunitaria) y más tarde se colocan los trajes especialmente elaborados de *mallku* y *t’alla* para el ritual a las nuevas autoridades. Ahí los trajes simbolizan el comienzo de un nuevo ciclo que será marcado por la nueva gestión. Los entrantes, para legitimar su cargo, bailan con el poncho y el aguayo por los alrededores del sitio ceremonial llegando hasta la plaza de la iglesia, mostrando de esta manera que están al servicio de la comunidad.

## EL AGUAYO DEL ARMADILLO (*KHIRKHINCHU*)

Según Don Benjamín Ríos de Llanquera, las tejedoras deben elaborar un tejido ni tan duro ni tan suelto, sino regular. El tejido debe ser planificado con tiempo y hecho con paciencia, ya que por hacerlo a la rápida puede parecerse al caparazón de los armadillos (*khirkhinchus*). La narración dice que antes los animales del altiplano hablaban, se vestían como las personas y celebraban las fiestas de los carnavales donde estrenaban trajes y aguayos nuevos. En una ocasión el *khirkhinchu* se había atrasado en la elaboración del aguayo para dicha fiesta y a último momento se dio cuenta que no había hilado mucho vellón, así que hiló como sea, hizo un telar a la rápida y apresuró el avance de su tejido. Pero debido al apuro tejió tramas muy desiguales, grandes y pequeñas; apenas concluido el aguayo de inmediato se colocó y se fue a la fiesta. En la fiesta, el aguayo del *khirkhinchu* se convirtió en caparazón en el que ahora pueden verse las tramas que quedaron desiguales por el apuro.

## TEXTILES EN LOS CARGOS CEREMONIALES

Los textiles son importantes en el sistema de cargos ceremoniales de las autoridades originarias (*jilaqata*, *mallku*) que tienen que ver con el orden social y la espiritualidad fuertemente ligada al ciclo agrícola. Para los comunarios los trajes de las autoridades originarias (*tamanis*, o *mama jilaqata*<sup>1</sup> y *tata jilaqata*) ayudan a que no hayan problemas en el transcurso del ciclo agrícola y a que la producción de la papa, las habas, el pasto para los animales, el vellón para los textiles y la reproducción de los animales sean satisfactorios (López, 2001). Concretamente protegen de las heladas, granizos y enfermedades. Asimismo, los trajes son espirituales puesto que las bolsitas (*ch’uspas*) pueden curar a las personas, a través de la gesticulación de las autoridades sobre las cabezas de los comunarios. Los comunarios reverencian a los trajes de las autoridades, práctica que también se encuentra en otras zonas del altiplano boliviano (para el caso de Coroma véase Bubba, 1997: 394). En Coroma (provincia Guíjarro de Potosí) las autoridades originarias veneran a los textiles ancestrales que se guardan en unos bultos. Estos tejidos inclusive tienen que ver con el destino de los comunarios; los textiles ancestrales deciden a través de ritos si las parejas son complementarias o si será un año lluvioso. Antes de asumir el cargo de gobierno comunal, se tiene la obligación de estrenar trajes ceremoniales nuevamente elaborados por las autoridades femeninas. En las prácticas rituales de la comunidad, las autoridades masculinas y los comunarios utilizan las bolsitas rituales para transportar las hojas de coca cuya circulación tiene un alto valor simbólico y que es una herramienta para facilitar el establecimiento y la consolidación de relaciones sociales. Las autoridades femeninas y las mujeres comunarias usan en las ceremonias y en el diálogo la *tarilla*, un tejido similar al paño en el que llevan la coca y que cumple con la misma función. Los aguayos ceremoniales siempre son extendidos en las mesas donde se hacen los ritos de *ch’alla* (libaciones) y conmemoración. Encima

del aguayo se extiende la *tarilla* y ahí se colocan las hojas de coca para invitar a los comunarios. Las autoridades femeninas utilizan el aguayo también para cargar las medicinas e ingredientes rituales (*qulla q'ipi* = bulto de hierbas). Los *phuqhanchiris*, especialistas en los ritos de producción, igualmente utilizan el aguayo para llevar los ingredientes rituales que luego serán depositados en fosas rituales en las cumbres<sup>7</sup>.

## COLORES, IMÁGENES Y ESCRITURA EN EL TEXTIL

Las tejedoras andinas contemporáneas comparan el entrelazado de la trama y las urdimbres con una serie de letras escritas, como hicieron sus antepasados hablando de la faja de la princesa inca (Murua en Desrosiers, 1986), lo que quiere decir que en el mismo hilo se inscribe algo de información y la composición de una faja puede ser decodificada. De esta manera, el tejido lleva la información a la vez que sirve como un medio de construcción (Arnold y otros, 2000: 38). Los cronistas, los autores contemporáneos y los informantes demuestran que los textiles codifican y depositan información sobre la producción y reproducción local, la ecología andina y la organización social de tiempo y espacio, la flora, la fauna y la avifauna. Como mapas de la dinámica territorial los textiles señalan los sitios de la topografía local y el modelo de caminos que los entrelazan. Algunos tejidos, por ejemplo el aguayo, expresan este esquema mediante la relación dinámica entre los caminos terrenales y celestiales. Es decir que los caminos (*thaki*, término que defino [1999a: 17] como una secuencia de los cargos ceremoniales a cumplir para convertirse en una persona respetada e insertada dentro de una comunidad) no sólo son representados en los textiles, sino también pueden ser influidos por la imaginación de la tejedora (Arnold y otros, 2000: 40; Arnold, 1994: 98; Fischer, 1999). Arnold (1994: 96, 99) establece una relación entre la *pampa* (la parte "llana" del textil que es de un solo color) y un campo agrícola cultivado, pero en reposo o solamente usado para el pastoreo y también denominado *tayka* (madre) del que saldrían crías en forma de diseños figurativos (*saltas*). Las imágenes no sólo expresan el modelo de la estructura textil, sino también se relacionan con la narración de cuentos. Según Cristina Bubba quien investiga los tejidos de Coroma (departamento de Potosí) "los tejidos son una especie de documentos donde está escrita la historia de cada grupo étnico, además de las diferencias entre ayllus" (Bubba, 1990: 5). Arnold incluso habla de "una cartografía de lo imaginario" (2007: 430) y Silverman pone especial énfasis en el carácter del textil como "medio de comunicación por excelencia" (2001: 72).

Generalmente los textiles contienen figuras (*salta*) y barras de matices de color (*kisa*) que según doña Plácida Espinosa se copian de los matices de color de las plantas y flores o de los tipos de tierra. Hablando de los textiles de Isluga (altiplano chileno) tanto Cereceda (1987: 184) como Dransart estiman que las barras de color son las partes más importantes del tejido y que las "gradaciones de color llevan más significación para las tejedoras que los motivos figurativos" (Dransart, s.f.:10). Según mis informantes estas gradaciones pueden asociarse a las combinaciones de color que aparecen en los terrenos, pero también con los colores del arco iris que a su vez tiene implicaciones agro-rituales en conexión con la lluvia, pero también con respecto al entrelazamiento entre los tres mundos de Manqha Pacha, Aka Pacha y Alax Pacha como lo señala Fischer (1999: 442) para el contexto de Upinhuaya. Arnold relaciona las saltas de colores brillantes con "la llegada de las lluvias y el verdor de la vegetación" mientras que las angostas listas de color significarían la "preocupación por el agua" y canales de irrigación (1994: 99). Por otro lado, la misma autora advierte que las listas de un poncho pueden señalar líneas familiares o productos producidos en la comunidad como papas, maíz, trigo, habas y cebada (*Ibid.*: 110).

Tanto en los detalles como en la forma en que los diseños representan el vientre, el corazón, los pulmones y la boca de un animal (Dransart, s.f.: 9), representan también imágenes simbólicas (no figurativas) en los textiles antiguos que, según doña Plácida Espinosa, tienen relación con lo masculino y lo femenino en conexión con el paisaje rural: las montañas simbolizan al varón y las pampas se asocian con la mujer (López García, 2001: 40). Se dice que si bien el tejido está compuesto de dos piezas unidas por una costura, una es masculina y la otra es femenina.

Don Benjamín Ríos menciona que en los textiles se representaban llamas, zorros, personas, niños, etc. Todavía en los textiles de muchas comunidades se siguen representando estrellas (*wara wara*), ojos (*nayra*), flores y otros. Las figuras (*salta*) del textil se componen del intercalado de dos o tres urdimbres de diferente color y de la trama que no se ve en el acabado. En la *salta*, es decir, la parte trabajada con diseños se incluyen diferentes símbolos que a la tejedora y a su entorno le permiten “leer” el tejido. A veces estos símbolos se refieren directamente a la agricultura y al entorno natural y “hablan” de granos y cerros de diferentes tamaños. A veces surgen interpretaciones contradictorias, como en el caso del ojo, una figura romboide, que en Carangas es vista como un cerro mientras que en Upinhuaya (región Charazani) se la interpreta como laguna y por ende el “ojo” de los cerros (Fischer; 1999). También parece existir una connotación sexual: tanto algunas de mis informantes como algunas tejedoras de Qaqachaka (Arnold; 2007: 120) explican que en ciertos contextos representan sus vaginas, su fuerza y fertilidad y el deseo de tener hijos. Además existen elementos como las “olas” que se refieren al propio acto de tejer y de la torsión de los hilos.

En el pasado los tonos eran más apagados y estaban relacionados con los colores de la tierra mientras que en la actualidad se están incorporando fosforescentes hilos sintéticos en los aguayos y ponchos. También llama la atención en los textiles (aguayo, poncho, *tarillas*, etc.) la inclusión de imágenes como bicicletas, autos, casas, escudos bolivianos y letras del alfabeto occidental que pueden aparecer en calidad de “adorno”, pero también formando nombres de personas y lugares (véase también Gisbert, 2003: 91,137). Al igual que otras figuras, aparecen en ambos lados, a cambio de las imágenes tradicionales que aparecen perfectamente iguales en las dos caras del textil; la representación de las letras en los textiles sale invertida en uno de los dos lados, lo que hace pensar en su origen dibujado. Por lo tanto la imagen del textil no es igual a la del dibujo realizado en una superficie plana y visible en un solo lado. Las tejedoras que no saben leer las letras occidentales solo copian las letras en el textil y por esta razón prefieren que se las dibujen en papel. En algunas ocasiones se confunden, por ejemplo en el caso de la letra S, que en el tejido salía de forma invertida; pero ya han encontrado modos de tejerla “a la inversa” para que salga de manera “correcta”. Doña Plácida Espinosa cuenta que algunas letras del abecedario tienen ahora nombres aymaras. Por ejemplo la letra A e Y fueron nombradas *utu*.

## LOS CELOS DE LA SERPEINTE DEL TEJIDO

Doña Plácida Espinoza comenta que cuando junto a su esposo debía asumir el cargo de *jilaqata* tenía que tejer un aguayo verde así que para avanzar rápido realizó libaciones (*ch'allas*) y pidió a los dioses guardianes que le acompañaran en la elaboración del tejido. Ella cuenta que en plena actividad del tejido “de los hilos salió una serpiente verde” (*ch'uxña asiru chhikstarpaychix sawutxa*) que no le permitió distinguir las cosas que estaban a su alrededor, menos aún ver a las personas que le acompañaban, ya que para ella en ese momento lo más importante era avanzar en la elaboración del

textil. Según doña Plácida, “la serpiente aparece para apresurar el trabajo” (*apur saw siksurpañtiki ukham misturix*). En otras ocasiones las serpientes inspiran a realizar nuevos diseños (*saltas*).

En su artículo “Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú” Mary Frame, de igual manera, relaciona los hilos con las serpientes. Para ella, en un fragmento textil en estilo Chavín, “tres hebras de diferentes colores se entrelazan oblicuamente y rematan con cabezas de serpiente con orejas, que indican una asociación entre serpientes e imágenes de estructuras textiles, y simbolizaciones del uso más intenso de cabezas de serpientes” (Frame, 1994: 302). En muchos textiles las serpientes aparecen como tales formando parte de la iconografía como en el caso de los tejidos de estilo Kurti (Gisbert y otros 2006: 233), en la región Laymi (López, 1993: 247) y en las *Iliqllas* Chayantakas (López, 1992: 119).

La relación que tiene la tejedora con los hilos serpientes aparece también en la narración de la muchacha *Chuqir Qamir Wirnita*, que se transmite de generación a generación y nos introduce a la inmortalidad del ser que es el textil y de su creadora. Las crías de este personaje femenino son expresiones imaginarias de las hebras textiles que ella maneja como una parte de su herencia cultural.

Antes había una pareja de esposos que tenía una sola hija. Ellos querían mucho a su hija y no le permitían hablar con extraños pues se recelaban mucho. La hija era muy hacendosa y diariamente en la mañanita iba a una laguna a traer agua en un cántaro. En una ocasión ella conoció en la laguna a un joven elegante que le habló cortésmente y pronto la enamoró. En realidad se trataba de la serpiente que buscaba seducir a la muchacha con su encanto. Desde ese entonces, ella se perdía durante varias horas, con el pretexto de traer agua. A la pregunta de su padre, que se preocupaba por sus largas ausencias, daba respuestas evasivas para disimular las relaciones con su amante, la serpiente. Un día, cuando la muchacha se dirigía al lago, sin que se diera cuenta la madre le amarró un hilo en la cintura para poderla seguir y saber la verdad. Ese día, como de costumbre la muchacha fue a la laguna y se encontró con su amante, pero en esta ocasión él se la llevó a su casa, que se hallaba en el fondo de la laguna. Dice que en el fondo de la laguna, la muchacha se encontraba en un mundo lleno de oro, comodidades y cosas buenas. En tanto la madre por haber guardado una distancia prudencial al seguir a su hija no pudo ver al galán. Pero cuando vio que el hilo que había atado a la cintura de su hija se sumergía en el agua, sospechó que ésta tenía relaciones con la serpiente. Desde ese entonces, los padres de la muchacha le prohibieron que saliera de la casa y de este modo no le permitieron volver a la laguna. Después ella notó que estaba embarazada y confesó a sus padres la relación que tuvo con su amante la serpiente. Al enterarse de esto sus padres, enojados con ella por haber ocultado la relación con la serpiente y temerosos de que otra gente se enterara, encerraron a la muchacha en un cántaro grande. La muchacha embarazada que desde ese momento permanecía en el cántaro, era alimentada con carne y sangre. Dice que cuando la muchacha tuvo a sus crías dentro del cántaro, su apetito por la sangre y carne aumentaba. Entonces ella exigió grasa. Cuando la serpiente supo que *Chuqir Qamir Wirnita* había sido encerrada y de que tuvo crías, convirtió toda la región en piedras menos a *Chuqir Qamir Wirnita* y a sus crías (El mito de *Chuqir Qamir Wirnita* relatado por Gerbacio Ríos, de Llanquera).

Las personas mayores aseguran que *Chuqir Qamir Wirnita* y sus crías aún viven; unos dicen que está en la ciudad de La Paz y otros que está en los Yungas. En los Yungas, cuando ocasionalmente se encuentra con otras personas, trata de cambiar frutas por grasa para alimentar a sus crías, las serpientes. Al día siguiente del trueque, las frutas recibidas se convierten en oro, para beneficio de los

trocadores (Arnold y López, 2001).

Según este relato, las crías serpientes, como nuevos seres de la tejedora, son los mismos elementos textiles, a modo de hilos serpientes. La narración también plantea que la práctica de tejer es inmortal, pues *Chuqir Qamir Wirnita* sigue viviendo entre nosotros. Es por ello que las mujeres del área rural la recuerdan en sus ceremonias, mediante el *akulliku* (masticado) de coca y la *ch'alla*, porque según ellas provee de riquezas a las personas que la conmemoran.

El nuevo ser textil con su propio cuerpo, según las tejedoras, no debería ser cortado ni despedazado, pues significaría la muerte del ser concebido con mucho sacrificio. Este mundo animado, relacionado con el textil, ha llamado la atención de varios estudiosos de los Andes. Zorn concluye que “la investigación de los significados simbólicos de los tejidos en diferentes regiones andinas ha proporcionado ejemplos que evidencian la existencia de una presencia animada escondida dentro de los tejidos, ya sea en su apariencia externa, en su forma o en ambas” (Zorn, 1987: 518) y es por esta razón que Arnold y otros señalan que “la lógica textil y cultural exige que ‘no se corten nunca’ las prendas... sino que se usen tal como se ha terminado de tejer. Si se cortara una prenda de este tipo, es como si estuviesen cortando sus propias manos... Cortar un tejido es hacerlo morir” (Arnold y otros, 2000: 383; Desrosiers, 1997: 327).



Gilka Waza Libermann. Vida feliz. Temple.

## LOS TEXTILES Y LOS JÓVENES

Como lo expresa don Benjamín Ríos “las hijas jóvenes hacen llenar la casa paterna” (*jupanak uta phuqhantayi*) con hilos, textiles y animales acumulando hilados, hilos teñidos y ovillados, y prendas acabadas en costales. Pero cuando las muchachas contraen matrimonio, “se van a la casa de su esposo” (*may asta chachakar sari*), llevándose no sólo la mitad del rebaño (*ujsa chikatpacha anakisji*) sino también sus textiles (*taqi kuna kusasallapa q'iptasis apasiriw*), razón por la que se establece una analogía de la lepidóptera polilla (*thutha*) con la muchacha (*imilla*), *imill thutha*. La gente mayor dice a las muchachas *uta thutha* (polillas de casa) aludiendo a las polillas que se llevan el vellón o los productos del vellón.

La acumulación de los hilos y tejidos empieza desde una temprana edad: en la ceremonia del primer corte de pelo “los padres regalan textiles a sus hijos” (*wakiyapxix tuti churañapatak*). En las ceremonias matrimoniales los padres de familia también entregan bultos de textiles (frazadas, aguayos, ponchos, etc.) a sus hijos recién casados. El “padrino otorga al novio ropa nueva” (*chacharu*,

*parin churi machaq isi*) y la “madrina hace lo propio con la novia” (*warmiruraki marin churi*). Sin embargo, pese a que “se sigue con la práctica hasta la actualidad” (*jichhakama jall ukhama luri*), esta costumbre tiende a cambiar, ya que se están entregando vajillas, electrodomésticos, muebles urbanos y frazadas sintéticas. Entonces la costumbre de regalar textiles también marca y acompaña importantes ritos de pasaje entre las diferentes etapas de la vida, es decir el mencionado camino o *thaki* (López, 1999a).

Existe otra conexión interesante entre los tejidos femeninos y los insectos. En el contexto ritual las mariposas son descritas como seres que contactan a algunos *yatiris* (adivinos) con el más allá (*araxpacha*). Para don Benjamín Ríos “estas mariposas celestiales” (*araxpach pilipintu*) bajan del cielo como espíritus mensajeros y se posan en los oídos de los adivinos para ayudarles a entender algunas verdades ocultas. Por el otro lado, cuando las mariposas blancas aparecen en los sueños con los resplandores del brillo del sol, es señal de buen augurio, pues significa riqueza y felicidad. Algunas lepidópteras como la mariposa (*pilipintu*) son veneradas por los aymaras.

Por último, existe una analogía entre las mujeres y las lepidópteras que se refiere a la manera en la que las mujeres se visten con aguayos y mantas y que evoca a las alas de las lepidópteras en reposo. Es una estética que puede apreciarse tanto en las imágenes coloniales de las princesas (*qhuyas*) incaicas como en la actual forma de vestirse común entre las mujeres del área rural. Entonces no es de sorprender que tejedoras como doña Plácida Espinosa tengan mucho interés en las experiencias y narraciones que tratan de estas analogías.

## LAS DANZAS Y LOS NUEVOS DISEÑOS

Los diseños de los textiles en el pasado se inspiraban en las danzas de la comunidad (véase también Arnold, 1992) donde las coreografías de los comunarios, ejecutadas en las plazas de los pueblos, consistentes en rondas e imágenes en zigzag, enseñaban las direcciones de los hilos. Don Eulogio Yave de Sillota recuerda que antes se bailaba *qarwa qarwa* (*qarwa* = llama) en su pueblo y que en esta danza se representaba las actividades cotidianas de las mujeres pastoras como hilar el vellón y tejer, y cuenta que algunos bailarines incluso utilizaban una rueca (*qapu*) simulando la actividad de tejer. En la coreografía se trenzaban cintas de colores colocadas en un palo y en su alrededor se entrelazaban los danzarines cubriendo de esta manera el mástil con figuras de rombos (*p'uyu*), ojos (*nayra*) y estrellas (*wara wara*). Este tipo de coreografías no sólo podían apreciarse en varias regiones de Carangas, sino también en diferentes partes del departamento de La Paz (Thórrez López, 1982: 2; CDIMA, 2003: 46-80; Baumann, 1982: B5) y eran muy apreciadas por los observadores, puesto que de las figuras salían nuevos diseños y combinaciones que luego aparecían en los tejidos. Aquí cabe mencionar que según otros informantes (véase López García, 2007: 55) parece existir el proceso a la inversa, es decir que existen elementos coreográficos de baile que traducen el movimiento que transcurre el hilo al ser procesado a una figura dancística realizada en el espacio tridimensional. Fischer (1999: 477) menciona el entrelazamiento entre la danza y el arte textil para la región de Upinhuaya (Charazani), pero no proporciona información detallada al respecto.

## CONCLUSIONES

La elaboración de un textil es una actividad muy compleja y hasta en los detalles más mínimos de los

hilos hay representaciones que al formar parte de prendas tejidas cumplen con varias funciones. Por un lado, el conjunto de colores, símbolos y estructuras está fuertemente ligado a la expresión de cierta identidad local que al mismo tiempo se diferencia de y se constituye dentro de una macro-identidad indígena frente al “otro” mestizo, blanco y simplemente “no indígena”. Es decir que los textiles ayudan a establecer diferencias entre comunidades pertenecientes al mismo grupo étnico de aymaras, urus o quechuas, pero al mismo tiempo son una herramienta para construir una identidad pan-étnica frente al “no indígena”, hecho que parece estar cobrando más y más importancia en el contexto de los movimientos sociales/originarios de Bolivia. Sin embargo, aparte de servir como instrumento de delimitación externa, los tejidos también ayudan a fortalecer la cohesión interna del grupo que se identifica a través de ellos. Uno podría decir que ahí el textil sirve como un punto de enfoque que conecta la utilidad de la cultura material con la cosmovisión, la función ritual y la expresión individual y que al mismo tiempo muestra su indisociable vínculo con la naturaleza y el ciclo agrícola.

---

## BIBLIOGRAFÍA

### **Arnold, Denise**

2007 *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: Plural Editores.

### **Arnold, Denise**

1994 “Hacer al hombre a imagen de ella: Aspectos de género en los textiles de Qaqachaka(1)”. En: *Revista Chungara*, volumen 26, número 1, enero-junio. Universidad de Tarapacá.

### **Arnold, Denise**

1992 “En el corazón de la plaza tejida: El wayñu en Qaqachaka”. *Memoria de la Reunión Anual de Etnología 1992, Tomo II*. La Paz: MUSEF.

### **Arnold, Denise y López García, Ulpian Ricardo**

2001 “Jukumarinti Sawurinti: El oso-guerrero y la tejedora. Un repertorio literario de los masculino y femenino en los Andes”. En: *Ciencia y Cultura, Revista de la Universidad Católica Boliviana San Pablo*, número 9, julio. La Paz: UCB.

### **Arnold, Denise; Yapita, Juan de Dios; López García, Ulpian Ricardo y otros**

2000 *El rincón de las Cabezas. Luchas textuales, educación y tierras en los Andes*, Colección Academia número nueve. La Paz: UMSA e ILCA.

### **Baumann, Max Peter**

1999 “Tinku – zur Fiesta der Begegnung in der Dynamik von Ordnung und Chaos”. En: *¡Atención!, Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Instituts*. Band. 2: Von der realen Magie zum Magischen Realismus. Weltbild und Gesellschaft in Lateinamerika. Hrsg.: Mader, Elke. Dabringer, Maria. Frankfurt.

### **Baumann, Max Peter**

1994 “Das ira-arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andinen Denkens”. En: Baumann, Max Peter.

*Kosmos der Anden. Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika.* Diederichs, München: Internationales Institut für Traditionelle Musik.

**Baumann, Max Peter**

1991 *Música autóctona del Norte de Potosí. Schallplattenbeiheft. Centro Pedagógico y cultural de Portales.* Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño y Pro Bolivia.

**Baumann, Max Peter**

1982 *Musik im Andenhochland/Bolivien. Kommentar und Aufnahmen.* Musikethnologische, Abteilung, Museum für Völkerkunde Berlin, Staatliche Museen für Preußischer Kulturbesitz, 1.Aufl. Berlin.

**Bouysse-Cassagne, Thérèse y Harris, Olivia**

1987 "Pacha: en torno al pensamiento aymara". En: Bouysse-Cassagne, Thérèse; Harris, Olivia; Platt, Tristan y Cereceda, Verónica. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino.* La Paz: Hisbol.

**Bubba, Cristina**

1997 "Los rituales a los vestidos de María Titiqhawa, Juana Palla y otros fundadores del ayllu de Coroma". En: Bouysse Cassagne, Therese (editora y compiladora). *Saberes y memorias en los Andes.* Lima: CREDAL- IFEA.

**Bubba, Cristina**

1990 "A propósito de las culturas: los textiles de Coroma". En: UNITAS 11, publicación trimestral, enero.

**Centro de Desarrollo de la Mujer Aymara Amuyta, CDIMA**

2003 *9 años recuperando y fortaleciendo la música y danza de nuestro pueblo.* La Paz: CDIMA.

**Cereceda, Verónica**

1987 "Aproximaciones a una estética Andina: de la belleza al tinku". En: Therese Bouysse-Cassagne; Harris, Olivia; Platt, Tristan y Cereceda, Verónica. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino.* La Paz: Hisbol.

**Desrosiers, Sophie**

1997 "Lógicas textiles y lógicas culturales en los Andes". En: T. Bouysse-Cassagne (compiladora). *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes.* Lima: CREDAL-IFEA.

**Dransart, Penélope**

1988 "Continuidad y cambio en la producción textil tradicional aymara". En: *Hombre y Desierto.*

**Dransart, Penélope**

s. f. "Iconografía en el arte textil del sur del Perú y del norte de Chile: Algunas consideraciones sobre las formas figurativas y abstractas" (manuscrito).

**Fischer, Eva**

1999 *Herstellung und Verwendung in musterbildender Kettentechnik gefertigter Textilien der Region Charazani am Beispiel der Dorfgemeinschaft Upinhuaya: Weberei und Gesellschaft andiner Regionen Boliviens*. Viena: Dissertation. Universität Wien.

**Frame, Mary**

1994 "Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú". En: *Revista Andina*, año 12, número 2. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.

**García, Oscar y Costas, Patricia**

2007 *Música y danza autóctonas: El poder de los Andes*. La Paz: CDIMA.

**Gisbert, Teresa**

2003 *Textiles en los Andes bolivianos*. La Paz: Fundación Cultural Quipus.

**Gisbert, Teresa**

1994 "El señorío de los Carangas y los chullpares del Río Lauca" con la colaboración de Juan Carlos Jemio y Roberto Montero. En: *Revista Andina*, año 12, número 2. Cusco: Centro Bartolome de las Casas.

**Gisbert, Teresa; Arze, Silvia y Cajías, Martha**

2006 *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Plural Editores.

**López Aguilar, Víctor**

1992 "Los ritos de la lluvia y la siembra". En: *Anales de la Reunión anual de etnología*. La Paz: MUSEF.

**López García, Ulpian Ricardo**

2007 *Anata Andino. Máscaras y danzas de los ayllus de Oruro*. Oruro: Latinas Editores y CEPA.

**López García, Ulpian Ricardo**

2001 Historias alternativas en los andes sureños: Memoria inca en el ritual de Qachaj mallku (Carangas). Tesis de licenciatura. Carrera de Antropología de la UTO.

**López García, Ulpian Ricardo**

1999 "Niños, cargos y yatiris en Carangas. Una aproximación al caminar andino". En: *Eco Andino, revista semestral*, año 4 número 7-8. Oruro: CEPA.

**Nash, Manning**

1996 [1989] "The Core Elements of Ethnicity". En: Hutchinson, John; Smith, Anthony D., *Ethnicity*. Oxford and New Cork.: Oxford University Press.

**Ortiz, Fernando**

1940/1983 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

**Pauwels, Gilberto**

1999 "Ecografía de Oruro. Bibliografía Regional: 1990-1999". En: *Eco Andino*, año 4, números 7-8. Oruro: CEPA

**Pauwels, Gilberto**

1998 "Los últimos Chullpas. A. Metraux en Chipaya (enero-febrero de 1931)". En: *Eco Andino*, año 3, número 6. Oruro: CEPA.

**Pauwels, Gilberto**

1997 "Carangas en el año 1910. El informe de Zenón Bacarreza". En: *Eco Andino*, año 2, número 3. Oruro: CEPA

**Silverman, Gail**

2001 "La representación del tejido andino". En: *Boletín de Lima* 123. Lima: s/d.

**Thórrez López, Marcelo**

1982 Pervivencia de la danza de las "cintas". En: *Revista boliviana de etnomusicología y folklore*, número 1. La Paz: Centro de Estudios de Folklore y Etnomusicología.

**Wachtel, Nathan**

2001 *El regreso de los antepasados, los indios urus de Bolivia del siglo XX al XVI. Ensayo de historia regresiva*. México: Fondo de Cultura Económica

**Zorn, Elayne**

1987 "Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores". En *Revista Andina* número 2. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.

**NOTAS**

1 Ulpian Ricardo López García es antropólogo y actualmente trabaja como investigador del Centro de Ecología y Pueblos Andinos (CEPA) en Oruro. [ulpianricardo@gmail.com](mailto:ulpianricardo@gmail.com)

2 Comunidad indígena esparcida cuya población antiguamente consistía en familias emparentadas (bandas patrilineales exógamas) que a su vez está dividida en dos mitades (moieties) denominadas aransaya y urinsaya (Baumann, 1994) o alasaya (el lado de arriba) y másaya (el lado de abajo) (Bouysse-Cassagne/Harris, 1987).

3 Lo que Nash denomina "marcadores culturales de diferencia" (*cultural difference markers*) representa la síntesis de los valores menos visibles pero más profundos de un grupo, y define quién pertenece al grupo y quién no.

4 El *mallku* es la autoridad principal de todos los ayllus pertenecientes a una región, la palabra sawu es aymara y significa tejido.

**5** Lo masculino y lo femenino forman parte del concepto de la dualidad andina que postula la existencia de fuerzas opuestas pero complementarias e igualmente necesarias para la sobrevivencia de la comunidad. Este modelo también se refleja en la existencia de dos mitades de un ayllu y las peleas rituales entre estas parcialidades (Bouysse-Cassagne/Harris, 1987) o en la forma de “trenzar” conversaciones o piezas de música entre arca y lira, entre lo que sigue y lo que guía (Baumann, 1994).

**6** El *jilaqata* es la autoridad principal de un ayllu.

**7** Los aymaras veneran las montañas como espíritus guardianes y deidades que influyen en los fenómenos meteorológicos que a su vez son de vital importancia para el ciclo agrícola. También existe una fuerte conexión espiritual entre las montañas y las almas de los muertos.