

Hilos sueltos

Denise Y. Arnold
con Juan de Dios Yapita
y Elvira Espejo Ayca

Hilos sueltos: los Andes desde el textil



ILCA



plural
EDITORES

ARNOLD, Denise Y. y otros
Hilos sueltos: Los Andes desde el textil. –Denise Y. Arnold; colab.
Juan de Dios Yapita; Elvira Espejo Ayca. –La Paz: Plural e ILCA,
2007. –(Serie: Etnografías N° 3). Primera edición.

p. 428;ilus.: 22 figs., 77 fotos y 1 gráf.

Estudios andinos / Bolivia / antropología cultural / etnografía del
textil / antropología del textil / textiles precolombinos / textiles
andinos / antropología de la guerra / tradición oral andina /
Paracas / ayllu Qaqachaka.

ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara
Casilla 2681, La Paz, Bolivia
Calle Pedro Salazar #610–614, Sopocachi, La Paz
Telf. 2419650 / Fax: 2419661
Correo electrónico: ilca@accelerate.com & ilca@ilcanet.com
URL: <http://www.ilcanet.com>

Portada: Hilos sueltos: Macramé elaborado por Elvira Espejo.

© Denise Y. Arnold, Juan de Dios Yapita, Elvira Espejo Ayca, 2007.
© ILCA, Plural editores, 2007.
DL: 4–1–1133–07
ISBN: 978–99954–1–073–5
Primera edición: mayo de 2007

Producción:
Plural editores
c/ Rosendo Gutiérrez N° 595 esquina Av. Ecuador
Teléfono 2411018/Casilla 5097/La Paz, Bolivia
Email: plural@accelerate.com

Impreso en Bolivia

*Para Alejandra y las hormiguitas
y a la memoria de Anne Paul*

Contenido

Agradecimientos	19
Introducción	23
El textil como medio de subversión	23
Guerreros/as de lo imaginario	27
El largo despertar del interés en los textiles andinos	29
La organización del libro	38

PARTE I LA CORPORALIDAD TEXTIL

Capítulo 1

Ensayo sobre los orígenes del textil andino: cómo la gente se ha convertido en tela

<i>Denise Y. Arnold</i>	49
1. La naturaleza viva del textil	53
2. Hacer una persona en la práctica textil	59
2.1. El proceso dinámico de convertirse en persona	61
2.2. El tender los cabellos del Otro	64
2.3. El hacer revivir el Otro en el textil	67

3.	Reflexiones finales acerca de la corporalidad textil ...	70
3.1.	El <i>bau</i> maori y el flujo andino de la vida	71
4.	Conclusión.....	77
	Notas	78
	Bibliografía	80

Capítulo 2

Debates en torno a los *tocapus* coloniales desde el ayllu Qaqachaka, Bolivia

<i>Denise Y. Arnold y Elvira Espejo Ayca</i>	85
1. Los planteamientos de los documentos	
Miccinelli sobre los <i>tocapus</i>	86
2. Los debates actuales en torno a los <i>tocapus</i> coloniales	88
3. Los <i>tocapus</i> en los <i>qeros</i> coloniales y la visión de Paititi.....	93
4. <i>Tocapu</i> e identidad en los Andes actuales	96
4.1. Los <i>tocapus</i> desde Qaqachaka	98
4.2. Principios de lectura de los <i>tocapus</i>	101
4.3. Los <i>tocapus</i> y las etapas de la vida	102
El embarazo	102
El nombrar la wawa y su crecimiento posterior	104
El punto de crecimiento	107
Las fajas de la vida	109
La tercera etapa: cuando la wawa ya tiene un año	110
El rito de <i>Chulultaniyaña</i> : “hacer correr el <i>chululu</i> ”	110
Próxima etapa cuando crece la persona y ya tiene sus 15 años	116
Próxima etapa: del joven que tiene 17 a 20 años	117
La mujer como madre y tejedora	119
El varón quien es ya guerrero	121
La vejez	122
Notas	123
Bibliografía.....	124

PARTE II TERRITORIOS TEJIDOS

Capítulo 3

Las cabezas de la periferia, del centro y del mundo interior

<i>Denise Y. Arnold y Elvira Espejo Ayca</i>	133
1. Fuentes de ideas	134
2. El espíritu del textil	135
2.1. La dinámica de la cartografía textil	146
2.2. El baile del <i>achak k'illpha</i> o “marcado del ratón” en la resolución alternativa de conflictos	148
3. La iconografía textil de la guerra	160
3.1 ¿Por qué la cabeza?	161
3.2 El rito de <i>willja</i>	164
4. Conclusiones	174
Notas	176
Bibliografía	177

Capítulo 4

El camino de Tata Quri: Historia, hagiografía y las sendas de la memoria en ayllu qaqachaka

<i>Denise Y. Arnold</i>	181
1. Los dioses de Qaqachaka	184
1.1 Los caminos de los dioses y las autoridades del lugar	186
1.2 Los turnos de los dioses	190
2. Tata Quri	193
2.1 El cuento de Tata Quri	200
2.2 Tata Quri y los danzantes	202
2.3 El camino de Tata Quri	208
3. Mama Candelaria (<i>Kantilayra</i>)	212
3.1 El camino de Mama Candelaria	215
3.2 Mama Ch'uri y Mama Kapitana	217
3.3 El camino de Mama Ch'uri	221
4. Los niños	224

5.	La fiesta de Tata Quri	226
5.1	Las autoridades y días de la fiesta	226
6.	Conclusiones	232
	Notas	238
	Bibliografía.....	238

PARTE III ENTRELAZADOS CULTURALES-TEXTILES

Capítulo 5

La vida social de una caja comunal: personajes híbridos y las genealogías imaginadas de los documentos escritos y sus antecesores tejidos

<i>Denise Y. Arnold</i>	243
1. Qaqachaka y el fetichismo de las cosas protegidas	246
2. La corporalidad de la genealogía masculina y las prácticas en torno a la “petaca”	249
2.1 Familias de documentos, familias de personajes	255
2.2 El temor a los documentos antiguos	259
3. Los cabellos como otra interfase textual	262
4. La contabilidad comunal; la contabilidad estatal	272
4.1 Los tableros <i>yupana</i>	278
4.2 Las cabezas en la cajita	289
5. Conclusión: La vida social de un documento escrito	291
Notas	293
Bibliografía.....	294

Capítulo 6

De Qeros y constelaciones: algunas relaciones entre las prácticas astronómicas y textuales aymaras

<i>Denise Y. Arnold y Elvira Espejo Ayca</i>	301
--	-----

1.	El aprendizaje de las prácticas astronómicas y textuales regionales	306
1.1	Los observatorios: las fortalezas llamadas <i>pukara</i>	312
2.	La ceremonia del marcado de los animales: <i>k'illpha</i>	314
2.1	El recuento de los animales y el juego de los colores de las estrellas	318
2.2	El brillo de los animales	323
3.	El rito del cruce de los animales: <i>jarqbayaña</i>	326
1.1	El desear los colores de las estrellas	328
1.2	Brindis y canto	331
4.	El baile de las estrellas	334
4.1	La precesión de los Llamas Machos negros	337
4.2	La metafísica de las observaciones celestiales	339
4.3	El “vaso de las constelaciones” y otras conclusiones	341
	Notas	346
	Bibliografía	347

PARTE IV **EL TEXTIL COMO ESTRUCTURADOR** **DEL ARTE VERBAL**

Capítulo 7

Las formaciones textuales de las interpretaciones religiosas: los rezos de *Paskusay* (Pascuas) en Qaqachaka, Bolivia

<i>Denise Y. Arnold y Juan de Dios Yapita</i>	353
1. Notas de los cuadernos de trabajo de campo: Jueves Santo, 25 de marzo de 1989, etc.	355
2. Los comentarios de algunos amigos de Qaqachaka	359
3. Comentarios sobre estos acontecimientos por algunos miembros del ayllu	362

3.1	Los comentarios de doña Domitila Quispe Ayka	362
3.2	Los juegos orales de las palabras	364
3.3	El aprendizaje de los rezos	365
4.	Los glifos de los rezos	367
5.	La exégesis de Pascuas en Qaqachaka según la gente mayor del lugar	372
6.	Otros comentarios sobre el significado de los rezos, según la gente de Qaqachaka	375
7.	La exégesis sobre Pascuas por don Domingo Jiménez de ayllu Milma	377
8.	Comentarios nuestros a modo de conclusión	384
	Apéndice: Los rezos de doña Asunta Arias	389
	Notas	393
	Bibliografía.....	394

Capítulo 8

La interculturalidad: ¿monólogo o diálogo?: pugnas lingüísticas y textuales en las reformas educativas en América Latina

<i>Denise Y. Arnold</i>	397
1. Entre la lingüística saussureana y la pragmática	398
2. La interculturalidad: ¿Monólogo o diálogo?	402
2.1. La naturaleza de la subjetividad lingüística.....	406
2.2. Las prácticas sociales del diálogo intercultural ...	407
2.3. ¿Cuándo un diálogo no es un diálogo?	411
2.4. ¿De la estructura a la acción o de la acción a la estructura?	413
2.5. Los límites entre el Mismo y el Otro	415
2.6. La relación entre el lenguaje y el mundo	417
6. Conclusiones	420
Notas	421
Bibliografía.....	421
Hojas de vida de los/as autores.....	427

Figuras:

Tapa: Hilos sueltos: Macráme elaborado por Elvira Espejo

Introducción

Fig. I-1. El nudo de “dos monedas”	28
Fig. I-2 Algunas <i>tullmas</i> de Elvira Espejo ya de moda en la pasarela de Elizabeth Johnson	31
Fig. I-3 Foto de un niño del Proyecto de Argentina con su textil	34
Fig. I-4 Una secuencia de imágenes del wayñu bailado en Liechtenstein	37

Capítulo 1: Orígenes

Fig. 1-1. Las mantas de las maori de Nueva Zelandia (de Weiner 1992: Fig. 7)	54
Fig. 1-2. El conjunto del borde llamado <i>pulu</i> , que muestra la hebra ordenadora gruesa de la <i>ch'ukurkata</i> y las dos hebras gruesas del <i>pulu</i> (en un textil de Elvira Espejo)	63
Fig. 1-3. Una peluca de Monte Grande. El fundamento es una banda de tejido llano en algodón, y las urdimbres suplementarias son de cabello humano. (Fig. 14 en A. P. Rowe 1986: 171)	74
Fig. 1-4. El “flujo de la vida” entre los cabellos y las cabezas trofeo de un Ser Ocelado en una manta decorada de la Necrópolis de Paracas (en Paul 1986: 98, Fig. 26)	74
Fig. 1-5. Una máscara de algodón pintada, de Paracas, Ocucaje, Valle de Ica, Horizonte Temprano (100 AC, en la colección de Dumbarton Oaks. Pl. 96 en Paul 1996: 350)	75
Fig. 1-6. Una máscara de algodón pintada de Ocucaje Un turbante envuelve la cabeza, y las urdimbres de la máscara cuelgan de la cima	76

Capítulo 2: Tocapus

Fig. 2-1. Cómo leer los <i>tocapus</i> actuales	100
Fig. 2-2. El uso de la faja en el parto, en un cuadro por Elvira Espejo	103
Fig. 2-3. El ombligo de un diseño textil	106
Fig. 2-4. Los <i>chimpus</i> de la ceremonia de <i>Chulultaniyaña</i>	113
Fig. 2-5. Una rueda bordada de la pollera de una mujer	120

Capítulo 3: Cabezas

Fig. 3-1. a) Un poncho de la Necrópolis de Paracas	136
b) El análisis por Anne Paul de un poncho parecido de Paracas	136
Fig. 3-2. Algunos detalles de diseños pintados sobre los textiles de Carhua (Chavín)	
a) El Dios de la Vara enmarcado por un borde de dos hebras trenzadas	137
b) Una imagen de tres hebras entrelazadas en círculo con una cabeza fuera del círculo	137
Fig. 3-3. a) Una imagen del borde de una huincha o turbante de Paracas-Topará (ca. 100 – 0 A.C.);	141
b) Aguayo de Qaqachaka posterior a la guerra	142
c) Aguayo de Qaqachaka anterior a la última guerra de ayllus	142
Fig. 3-4. Las diferentes estructuras del textil: <i>paris palla, ch'ulla palla</i>	143
a) Un aguayo de Qaqachaka de antes de la guerra de los ayllus	143
b) Un aguayo intermedio de comienzos de la guerra...	144
Fig. 3-5. a) Un dibujo de la estructura textil del amarro (<i>chinuta</i>) (de Frame 1991, en Paul ed. 1991: 157, Fig. 4.32b)	145
b) Un ejemplo de una manilla contemporánea en macramé por Elvira Espejo, de Qaqachaka	145
Fig. 3-6. a) Un detalle de una <i>wincha</i> (huincha) de Paracas (o Nasca) con patrones compuestos de entrelazados de hebras, en forma tubular	150

b) Una manilla contemporánea de Qaqachaka en <i>chinuta</i> de rombos de color, realizada por Elvira Espejo	151
Fig. 3-7. Las diferentes estructuras de <i>tika</i> y <i>qbusi</i> en textiles recientes de la región de Qaqachaka: a) <i>Qbusi</i> , b) <i>tika</i> y c) <i>purtila</i>	152
Fig. 3-8. Las diferentes estructuras de <i>ajllira</i> (escogido): a) <i>Ajllira</i> de Macha, b) de Qaqachaka y c) de Macha nuevamente	154
Fig. 3-9. Las estructuras textiles modernas que ya están de moda (bufanda, <i>irsipilas</i>) en las ferias regionales de Llalagua y Challapata	158
Fig. 3-10. La estructura actual del ayllu de Qaqachaka. La <i>ch'aska</i> , el sol de la pacificación	159
Fig. 3-11. a) y b) Figura de <i>t'uxhulu</i> de un aguayo de antes, que ya se está integrando como diseño en losaguayos actuales	162
Fig. 3-12. El rito de <i>willja</i> . Un diagrama de la <i>manta</i> comunal con las cinco calaveras en sus recipientes	166
Fig. 3-13. Un diagrama de la plaza central de <i>Qaqachak marka</i> , con las cinco calaveras enterradas	169
Fig. 3-14. Un diagrama de la plaza como un inmenso telar con los <i>jira maykus</i> bailando en las esquinas	169
Fig. 3-15. Un diagrama del ayllu mayor de Qaqachaka. Ir a los lindes y regresar con las cabezas trofeo	172
Fig. 3-16. Un diagrama de las tres calaveras de los lindes y los seis ayllus menores de Qaqachaka	173

Capítulo 4: Tata Quri

Fig. 4-1. La relación de parentesco y afinidad entre los dioses de Qaqachaka	191
Fig. 4-2 Foto de Tata Quri	195
Fig. 4-3. Tata Quri en su caja	198
Fig. 4-4. La ruta de las ropas de los danzantes de Tata Quri, según don Alberto Choque	205

Fig. 4-5. a) Foto de la formación rocosa llamada “Danzante” en la bajada de Irunsata al pueblo	206
b) Un danzante en persona	207
Fig. 4-6. El camino de Tata Quri, según don Enrique Espejo	209
Fig. 4-7. El camino de los danzantes de Tata Quri, según don Alberto Choque	211
Fig. 4-8. Foto de la procesión con Mama Candelaria	213
Fig. 4-9. Foto de la procesión de niño <i>Sakwaku</i>	214
Fig. 4-10. El camino de Mama Kantilayra, según don Enrique Espejo	216
Fig. 4-11. Foto de Mama Kapitana	218
Fig. 4-12. a) Foto de Mama Ch’uri	219
b) Mama Ch’uri desde detrás con sus trenzas	220
Fig. 4-13. a) El camino de Mama Ch’uri, según don Enrique Espejo	222
b) El camino de Mama Kapitana, según don Enrique Espejo	222
Fig. 4-14. Resumen de todos los caminos de los dioses en su convergencia a la <i>marka</i> de Qaqachaka.	225

Capítulo 5: Vida social

Fig. 5-1. Foto de un típico “rincón de lectura” de la Reforma Educativa con vitrinas bajo llave	244
Fig. 5-2. Un dibujo por Guaman Poma, de un administrador colonial con su baúl bajo llaves ([ca. 1613] 1936: f.806)	254
Fig. 5-3. Una peluca con cartuchos del Museo Regional de Ica, Perú (Radicati de Primeglio 1984: 61 Lam. III)	263
Fig. 5-4. Un fragmento de peluca con adornos formados por combinaciones de colores en la parte inferior de las trenzas (Radicati de Primeglio 1984: 16 Lam. II)	264
Fig. 5-5. Un detalle de un <i>kipu</i> con entorchado cromático (Pereyra 1997: 197, Fig. 3)	266

Fig. 5-6. Un <i>kipu</i> canuto de algodón envuelto para ser guardado (Conklin 1990: 30, Fig. 10)	267
Fig. 5-7. Un gran <i>kipu</i> entorchado del horizonte medio de la colección del American Museum, envuelto para ser guardado con el extremo del cordón principal, en forma helicoidal y sellado con una pasta roja (Conklin 1990: 31, Fig. 11)	268
Fig. 5-8. Un dibujo por Guaman Poma de un <i>chaski</i> (mensajero) que maneja un <i>kipu</i> envuelto ([ca. 1613] 1936: f. 202)	269
Fig. 5-9. Un dibujo de Guaman Poma de un administrador de provincias que maneja un <i>kipu</i> envuelto y otro <i>kipu</i> desplegado ([ca. 1613] 1936: f. 348)	270
Fig. 5-10. Un dibujo por Guaman Poma de un guerrero incaico que maneja una cabeza trofeo a modo de un <i>kipu</i> ([ca. 1613] 1936: f. 194)	271
Fig. 5-11. Foto de una <i>tullma</i> de Qaqachaka que se usa en las fiestas	273
Fig. 5-12.a) y b) Dos dibujos de “cajas de montaña” moches en despliegues de dos botellas asa estribo	275
Fig. 5-13. Tres croquis de “tableros de juego” o “maquetas” de a) madera, b) hueso de cachalote y c) piedra	280
Fig. 5-14. Un tablero de contar escaqueado de Chordeleg (prov. Cuenca, Ecuador), con figuras en relieve de cabezas humanas (Radicati di Primeglio 1990: 221, Fig. 1.3)	282
Fig. 5-15. El mismo tablero de Chordeleg con dos plataformas, visto desde arriba (Radicati di Primeglio 1990: 221, Fig. 1.5)	282
Fig. 5-16. El mismo tablero de Chordeleg. Rosetas en la base (Radicati di Primeglio 1990: 221, Fig. 1.6)	283
Fig. 5-17. Un dibujo de una vasija moche que muestra una procesión, un tablero grande de contar y cabezas trofeo clavadas en estacas (Radicati di Primeglio 1990: 226, Fig. 11)	284
Fig. 5-18. Un dibujo por Guaman Poma de una <i>yupana</i> incaica ([ca. 1613] 1936: f.360)	285

Capítulo 6: Estrellas

Fig. 6-1. Las manchas negras de la Vía Láctea, entre ellas la Llama Negra celestial, como eran vistas por a) Pucher de Kroll (1950), b) Gaposhkin (1960), c) Urton (1981) y d) Arnold y Yapita (1998) ...	302
Fig. 6-2. <i>Achach Warawara</i> : Las Estrellas del Amanecer y del Atardecer	308
Fig. 6-3. Una figura textil del camino celestial de las llamas: <i>Aywira</i>	309
Fig. 6-4. El dibujo cosmológico por Santacruz Pachacuti Yamqui (ca. 1613)	311
Fig. 6-5. a) Los elementos para la ceremonia de marcar a los animales: <i>k'illpha</i> y b) Colocar los aretes	316
Fig. 6-6. a) Un nudo macho en un <i>chimu</i> de Qaqachaka, b) detalle	320
Fig. 6-7. Algunas hebras de color (<i>chimpu</i>) insertadas en el histórico “ <i>kipu</i> Atacanga”	321
Fig. 6-8. Tres amarros de color al estilo incaico en una hebra pendiente	322
Fig. 6-9. La ceremonia del cruce: <i>jarqhayaña</i> , con las sogas de bonitos colores de los hombres	327
Fig. 6-10. Las figuras textiles que atraen la atención de las estrellas	329
Fig. 6-11. Los caitos (<i>chimpu</i>) de color en las borlas de los aguayos de las mujeres	332
Fig. 6-12. Las rutas diarias de las llamas a modo textil	333
Fig. 6-13. El baile de las estrellas	335
Fig. 6-14. Uno de dos <i>qeros</i> con confites y los reflejos del giro de las estrellas	345

Capítulo 7: Rezos

Fig. 7-1. Un cuadro de clasificación de los rezos, de Sánchez y Sanzetenea (2000)	369
Fig. 7-2. Una página del libro de rezos en quechua (Miranda 1988: 15)	370
Fig. 7-3. El Salve María con sable	371

Parte I

La corporalidad textil

CAPÍTULO 1

Ensayo sobre los orígenes del textil andino

Denise Y. Arnold

A veces la escritura es el tatuaje con que se marca, como se escribe el nombre propio en el pergamino del Otro.

Helí Morales Ascensio (1996: 47)

Como señala el filósofo francés Jacques Derrida, en su obra *De la gramatología* (1971), los estudios de los orígenes de la escritura, por lo menos en el sentido occidental, son sumamente frustrantes. En la mayoría de los casos, un enfoque racionalista, mecanista, tecnicista y, como demuestra Derrida (Ibid.: Cap. 3), lo exclusivamente “logocéntrico” de un conjunto de textos –desde Gelb, pasando por Leroi Gourhan, hacia Barthel y Knorosov sobre los glifos mayas– tiende a ubicar cualquier origen de la escritura ya en un patrón lineal y evolucionista, en que la cima civilizatoria es el desarrollo de la escritura alfabética europea. Según este mismo enfoque, otro abordaje subyacente en muchos de estos estudios es la asociación entre el uso de la escritura y el esfuerzo de lograr ciertas etapas civilizacionales del Viejo Mundo. Inclusive, en el libro más reciente de Denise Schmandt-Besserat, *When writing met art* (“Cuando la escritura se encontró con el arte”, 2007), se perciben los orígenes de la escritura en las necesidades burocráticas de los estados tempranos del Medio Oriente.

Aunque no se detiene en el estudio de las Américas, Derrida nota que en estos mismos estudios, las sociedades de este Continente constituyen una periferia salvaje. Por ejemplo, dice Gelb (1976 [1952]), citando a Long (1935: 31), “Ninguna raza de

América poseyó una escritura completa” y hasta los jeroglíficos mayas “no constituyen en modo alguno una escritura verdadera, tal como la entendemos ni corresponden a los jeroglíficos egipcios” (citando a Schellas 1936: 138).

Ante este estado del arte en aquellos años, Derrida en su obra recurre a debates más filosóficos –e incluso más metafísicos y psicológicos– para poder reconsiderar primero la naturaleza de la escritura y segundo, para contemplar por qué el Occidente ha limitado su estudio de esta manera. Por ejemplo Derrida relee el texto de Freud, *Tótem and tabú* (escrito en 1913) como un “mito de origen” de la escritura. Como es sabido, en su choque con la lingüística estructural –y su proponente principal Claude Lévi-Strauss– Derrida rechaza las oposiciones simplistas que hace Lévi-Strauss entre sociedades “ágrafas” y “no ágrafas”. Luego Derrida se pone a ampliar las definiciones de la escritura para abarcar una gama mucho más amplia de textos y prácticas textuales, desde los patrones de diseños en la cerámica o en el textil (lo que nos interesa aquí para el caso andino) e incluso las huellas en el paisaje. Este esfuerzo de Derrida nos inspiró en el libro *El rincón de las cabezas* (Arnold, Yapita y otros 2000), como lo hizo a todo un conjunto de estudiosos, de reconsiderar el debate en torno a la presencia o no de la “escritura” en los Andes antes de la llegada de los españoles, y de considerar su naturaleza en términos societales.

Pero hay otra faceta importante a considerar en este debate. En toda su obra, Derrida alude además a los orígenes supuestamente *violentos* de la escritura. Aquí Derrida cita en especial a Rousseau, en su “Ensayo sobre el origen de las lenguas” (publicado póstumamente en 1781). Esta violencia –que para Derrida subyace en todos los debates filosóficos durante el siglo XVIII– se centra en el intento de borrar la importancia ontológica de la “escritura” a favor de la “voz”. Y más allá de la “amenaza de la escritura” (del *grafein* en sí), Derrida percibe una preocupación para los filósofos de este período de crear un espacio de contestación, lo que él llama “*différance*”. Para Derrida, la naturaleza de esta “*différance*”

trata de cambios en las ideas metafísicas de la época. Conciérne en particular la manera en que la escritura (o más específicamente la “Archi-escritura”), mediante la voz y luego el *grafein*, busca redefinir el sentido del Mismo, al reconstruir el Otro. Se trata entonces de un intento de descubrir el sentido del Mismo en la exterioridad al Otro. Para Derrida, este nuevo sentido *dual* del Mismo tiene que ver además con el desarrollo de una nueva relación de la conciencia del ser viviente con la muerte del Otro, y así con la emergencia de un sentido más generalizado de una alteridad ontológica. Según Derrida, en este nuevo sentido de subjetividad y de lo propio en general, los grafemas proveen una “esencia testimonial” de la traza de la muerte del Otro, lo que es siempre presente en esta nueva noción de la subjetividad moderna, establecida hace tres siglos.

Lo que nos interesa aquí es un conjunto de ideas parecidas en los Andes, en torno al textil, a modo de una especie regional de “escritura”, pero que no parece sufrir estos cambios metafísicos de una forma tan dramática y modernizante. Por ejemplo, en cuanto a la escritura, el posicionamiento filosófico de Derrida nos llama la atención a ciertas similitudes con algunos modos de percepción del pensamiento amerindio, por ejemplo acerca de la ontología textil, tanto en la manera de “personificar” al textil como en la de “textualizar” a la persona, además de los lazos entre ambas. En *El rincón de las cabezas* (Ibid.), ubicamos estos modos de percepción en torno a un complejo mayor de ideas que el antropólogo brasileño Viveiros de Castro (1992 [1986]) llama “depredación ontológica”, lo que trata en esencia de la creación de un nuevo ser en base de una destrucción previa (cf. Platt 1987: 90; Vilaça 1999). Según estos planteamientos, en las sociedades amerindias *también* se logra el dinamismo de las relaciones entre el Mismo y el Otro a través de la apropiación previa de la subjetividad de los Otros, y la reincorporación posterior de esta subjetividad ajena dentro de los perímetros del mismo grupo.

No obstante, si bien la expresión “depredación ontológica” enfatiza la noción depredadora preliminar de apropiarse de los

esfuerzos del Otro para el uso del mismo grupo, estas ideas se pueden aplicar igualmente a las nociones creativas de la textualidad andina, en particular aquellas en manos de las mujeres, lo que llamamos tentativamente en *El rincón de las cabezas* “una teoría textual andina” (Ibid.: 420 y sig.). Es decir, se logra la incorporación ontológica del Otro, pero sin perder de vista las nociones creativas posteriores.

Entonces, en el presente capítulo¹ desarrollaremos más detenidamente algunos argumentos que presentamos en aquel libro, con el objetivo de trazar más precisamente los orígenes violentos de los textiles y así de la “escritura” en los Andes. Para Derrida los orígenes de la escritura en el Viejo Mundo, presentados según los estudios logocéntricos, simplemente ocultan esta realidad. Yo diría que inclusive en los estudios más recientes sobre la historia de los equivalentes a la escritura en los Andes, sean los textiles o los *kipus* anudados, como los describen por ejemplo Urton o Salomón, se tienden a replicar ciertos elementos de este enfoque racionalista y logocentrista. Por ejemplo, Urton nos habla de los *kipus* en términos de patrones de comunicación, narración y consultación, en que se llegaba a procesar información estructural de las sociedades andinas (Urton 2002: 19–20). De manera parecida, Salomón nos habla de los *kipus* en términos de las formas de articulación entre sistemas semasiográficos de producción (centrados en el significado) y la lexicografía de recitación. Además, prestándose de las ideas de Roy Harris, habla de la integración de actividades humanas mediante marcos emblemáticos (en sentido de juegos, calendarios y ritos) (Salomón 2004: 32). Sin embargo, ambos autores evitan sistemáticamente cualquier mención de las raíces filosóficas que subyacen la emergencia de estas formas de documentación y planificación de las actividades humanas en los Andes, e ignoran por completo las formas de violencia ocultadas allí y sus dimensiones metafísicas.

Dadas estas limitaciones en los estudios existentes de los textiles y *kipus* andinos, para entender mejor las raíces filosóficas de las formas de escritura en los Andes, debemos recurrir a otras fuentes. En los Andes, tenemos la gran ventaja de poder recurrir

directamente al mundo práctico de las tejedoras. Entonces, antes de escudriñar algunos textiles arqueológicos para contemplar más detenidamente la cuestión de “orígenes”, nos centraremos comparadamente en algunas ideas aymaras contemporáneas en cuanto a la naturaleza viva del textil, y su relación con el Mismo y el Otro. Aquí, examinaremos el discurso de las tejedoras aymara hablantes del ayllu Qaqachaka (departamento de Oruro), y otros lugares en las tierras altas de Bolivia. Sus comentarios nos dan pautas acerca de la experiencia vivida de las tejedoras como artistas creativas y de las nociones estéticas andinas que ellas operan, en su propia experiencia diaria de practicar un arte centrado en el cuerpo. Nos sugieren también algunos vínculos entre las prácticas actuales del textil y sus predecesores históricos, e incluso de sus propios orígenes.

1. La naturaleza viva del textil

Si bien la naturaleza viva del textil y del mismo acto del tejer es un fenómeno muy conocido a nivel mundial, sin embargo la especie precisa cuya vida encarna el textil y su forma de manifestarse en el mundo, ha sido una cuestión ampliamente debatida entre los antropólogos e historiadores durante el pasado siglo. Desde el Viajo Mundo, sabemos que su naturaleza yace, por ejemplo, en los comentarios en la obra clásica de Onians (1951) acerca de actividades textiles de la Grecia antigua, con sus nexos con el destino, las prácticas de la guerra, del amor y del espíritu. Quizás más pertinente para nuestros propósitos son los comentarios en la obra clásica de Mauss (1925) acerca del “espíritu del don” entre los maori de Nueva Zelandia, en especial sus observaciones sobre el famoso *hau* (término maori para el “espíritu” mismo) que reúnen, en un dominio semántico, el mundo textil de los maori y la fuerza motivadora del intercambio, lo que de algún modo encarna e impulsa el propio textil.

Aun así, habría que tomar en cuenta que las investigaciones posteriores de Annette Weiner (1978, 1992), y su resumen de estos

debates en torno a la naturaleza viva del textil, aclararon que el *bau* de los maori, en su condición del espíritu del don, no se halla en todos los dones, sino en ciertas clases, en lo específico las que son tejidas por las mujeres, en particular las famosas mantas maori. Ver la figura 1-1. Esto le llevó a que postule la importancia del tejido de las mujeres en la reproducción no sólo del mundo biológico de los maori, sino también de muchos otros aspectos culturales. Retornamos a este punto más adelante.

Figura 1-1
Las mantas de las maori de Nueva Zelandia
(de Weiner 1992: Fig. 7)



Ahora volcamos nuestra atención hacia la naturaleza viva del textil en el mundo andino. En los estudios andinos, esta fuerza viva del textil también ha sido ampliamente debatido, comenzando con el ensayo seminal “*La semiologie des tissus andines*” de Verónica Cereceda (1978). En aquel ensayo, ella plantea que las talegas de

Isluga (Chile) “son similares a un ser vivo”, en el sentido genérico del término, y que su “animalidad” es evidente en la estructura dual en común que comparten las talegas con los animales (Cereceda 1986 [1978]: 157). Ella propone además que su animalidad yace en la “estructura” de la talega, en forma de bolsa a modo de una piel animal (Ibid.: 161–5), una forma además que constituye algo uterino y cuya terminología implica la generación entre un ser “madre” y sus varias “crías” (cf. Dransart 1991). Sophie Desrosiers observa el mismo fenómeno en su trabajo *Le tissu comme être vivant* (“El textil como un ser vivo”, 1982) como lo hace también Elayne Zorn en su ensayo “El análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores” (1987: 518).

Todavía estos trabajos no nos dan más información acerca de la especie de animal del cual se trata. Pero nos da ciertas pautas a su identidad otra investigadora de los textiles andinos, Cassandra Torrico (1989), en su estudio de los costales tejidos con listas de colores naturales. Allí, Torrico afirmó que en el ayllu Macha (Norte de Potosí, Bolivia), la superficie del costal se compara con la piel de un sapo, lo que confirma muchas narraciones y dichos acerca de los costales de Macha y de otras zonas cercanas del altiplano boliviano (cf. Arnold y Yapita 1998: 385–388).

Es más, al igual que entre los maori, la naturaleza viva del textil andino no sólo impulsa las relaciones generativas entre una madre y sus varias crías, en la familia inmediata, sino también entre los caseros de las comunidades a diferentes alturas. Por ejemplo, el aspecto uterino del costal surge en el contexto del intercambio tradicional entre los pastores del altiplano y sus caseros tradicionales de los valles cálidos hacia el Este. En este contexto del intercambio de productos agropastoriles, el costal servía como un medio importante de transformación, mediante el cual el espíritu del maíz valluno adquirido por los pastores, renacía para ellos a modo de una nueva esposa. Como una parte vital de esta serie de transformaciones, sus semillas luego se ingerían en la comida festiva y se tragaban en la elaboración de la chicha, por decir la cerveza hecha con el maíz (cf. Torrico, 1989; Arnold y Yapita, 1998:

390–2). Antoinette Molinié nos recuerda que la misma configuración de ideas hace eco de una circulación de intercambio aún más amplio entre grupos andinos, tanto de esposas como de los muertos y las semillas, aun quizás de una especie de antropofagia más primordial entre grupos (Molinié, 1999: 115–6).

Por tanto, la naturaleza precisa de este ser vivo, su corporalidad y su ubicación en el textil habría que explorar con más detalle. Como veremos, su naturaleza va más allá de una simple “piel social” (Turner 1980) para abarcar muchos otros elementos del ser. Por ejemplo, en nuestras conversaciones con las tejedoras de Qaqachaka y otros ayllus vecinos, notamos la autoidentificación de ellas con la corporalidad de ciertos textiles, en el sentido que ellas dan un género femenino al aguayo (manta) de la mujer, viendo ahí en la parte figurativa del cuerpo textil una zona “con su propia sangre”, a modo de una placenta tejida (*tayka*), parecida a la que tiene la mujer en su propio cuerpo durante el embarazo (Arnold 1994, 1997; Arnold y Yapita 1998: 114). Según ellas, esta característica fertilizante es la que da al textil el poder de hacer brotar, en su debido momento, las varias “wawas” (criaturas) del ayllu, sean éstas los productos agrícolas, las crías de animal o las propias guaguas humanas.

Otra preocupación omnipresente de las tejedoras, vinculada con la misma corporalidad del textil, es la del “habla” textil, y su propio diálogo con ello, a través de la acción de tejer. Estas diferentes voces centradas en el textil nos dan otras pistas acerca de la naturaleza viva en juego y el papel de las mujeres en su creación. Por ejemplo, ciertas pautas acerca de su naturaleza surgieron en un estudio nuestro de las canciones a los animales en el mismo ayllu de Qaqachaka, en que encontramos además que las tejedoras cantantes experimentan su canto en términos de un renacimiento de los animales al grupo humano. En este contexto, es como si ellas involucraran a los animales en su propio canto, a modo textil, como una “capa placentar” de sonido que les permitieran lograr la transformación necesaria desde su estado silvestre y foráneo (con sus vínculos al mundo de los antepasados y a veces al de los

enemigos) al grupo propio (Arnold y Yapita 1998: Cap. 6; Arnold 2004). Recientemente, Maggie Bolton ha confirmado la existencia de ideas parecidas entre los pastores de Lípez al sur de Potosí, donde se piensa que los animales vienen de las almas de los muertos como herencia (2006: 543). Las tejedoras cantantes de estas canciones de renacimiento en Qaqachaka son mujeres mayores (algunas pasadas la menopausia) y las cantantes más respetadas del ayllu son, en su gran mayoría, parteras.

Otro contexto en que encontramos la misma configuración de ideas fue en el de la guerra. Dentro de la memoria de los miembros mayores del ayllu, se recuerda que una meta de las guerras interétnicas fue la captura, de parte del hombre casado, de una cabeza trofeo del enemigo. Luego el varón entregaba la cabeza capturada a su esposa, quien la envolvía en una capa de tela negra finísima, con el objetivo de renacer el espíritu de la cabeza, ya domada, en una wawa de la propia familia. La captura de las cabezas y las acciones posteriores de las mujeres, generaban para la familia en los años venideros, un poder más generalizado de producir las varias wawas bajo el cuidado del hogar (humanas, animales y productos agrícolas), algo parecido al poder impulsor que generaba para los maori el *hau* como el espíritu del don original (Arnold y Yapita 1996: 365; 1999: 302–5; Arnold 2004). En todo este período, el esfuerzo varonil de haber capturado la cabeza, hasta el mismo espíritu que ésta incorporó, se transfería gradualmente a la barriga (verdadera y textil) de la esposa, de donde nacían las varias wawas bajo su cargo.

En este mismo contexto bélico, habría que recordar la observación de Cereceda de que, en el dominio semántico del textil, coincide la semántica de la mediación y de la belleza, que le lleva a proponer que la estética andina trata en esencia de un “conflicto mediatizado”, lo que se expresa en el término quechua *tinku* o en el aymara *nuwasi* (Cereceda, 1987; cf. Molinié, 1999: 121). Nos llama la atención el hecho de que esta observación de Cereceda plantea un lazo vital inmediato entre un conflicto preliminar y su resolución mediante la actividad creativa del textil. Pero, subyacente en todo el argumento de Cereceda en aquel ensayo

es una reflexión más profunda sobre el sentido andino de belleza como una predisposición positiva hacia las actividades creativas y generativas en general, en oposición a aquellas actividades que frustran y limitan la creación. En sus detalles, el ensayo contempla las deliberaciones estratégicas del príncipe incaico Tupaq Amaru antes la posibilidad de la guerra (en este caso la invasión española), y la enfermedad asociada de su hermano Tupaq Yupanqui, que se expresan en varias ceremonias y juegos de cortejo y suerte que sirven para mejorar sus propias posibilidades de predeterminar una salida positiva en esta batalla inminente. Al comentar aquel ensayo, la historiadora del arte Elizada (2006) sugiere inclusive que el opuesto de la belleza en los Andes no es “lo feo” sino la “mala fortuna”. Menciona como ejemplo un juego contemporáneo de suerte en que un baile colectivo en torno a las cabezas capturadas de animales silvestres inspiran en los participantes a que superen un momento sumamente difícil en el año, sin lluvia, al hacerles recordar los servicios que proveen estos animales al alegrar a los campos y sus productos.

Todo este conjunto de ideas nos da el material suficiente para plantear una teoría de la textualidad andina, que 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 generación de nuevos seres y su intercambio entre grupos (un equivalente andino al espíritu *hau* de los maori). Sugerimos que la transubstanciación del muerto se percibe según el “pensamiento seminal andino”, cuya idea clave es que una semilla capturada brotaría para generar una nueva vida. Postulamos además, que el papel creativo de la mujer tejedora juega una parte complementaria en este complejo de ideas, a la que hacen los hombres en la guerra. En tanto que los varones manejan la destrucción de la vida, las tejedoras están encargadas con el renacer del muerto en un nuevo ser, y el volver las tornas de una etapa de envidia centrada en la muerte hacia una nueva fase de suerte y plenitud (cf. Arnold 2004; Arnold, Yapita y otros 2000 Cap. 11).

2. Hacer una persona en la práctica textil

Para entender las etapas vitales de transformación de lo foráneo a lo propio en los Andes, habría que entender primero las nociones andinas de “la persona” (*jaqi*) y sus homólogas textiles (Alvarado 1998; Arnold, Yapita y otros *ibid.*: 202 y sig.). Como es sabido, en el contorno andino, se llega a “ser persona” sólo con el matrimonio; pues “casar” en aymara es *jaqichaña* y “casarse” es *jaqichasiña*.² Se usan los mismos verbos en un contexto textil. Por ejemplo, la tejedora Elvira Espejo comparó la acción de urdir el telar con la de “hacer que se convierta una wawa en persona”: *waws jaqichayaña*.³ La implicación es que el tejido comienza su vida como una wawa y luego se transformaría en persona. En la ontología textil andina, es como si, al urdir el telar, se apropiara de las fuerzas de una wawa ajena para convertirla paulatinamente en una persona propia (*wawa jaqichayaña*).

De modo parecido, Cipriana Apaza, tejedora de la región de Santiago de Huata en el departamento de La Paz, compara la acción de tejer con el “convertir en persona”, en aymara *jaqiptayaña* (Arnold y Yapita con Apaza 1996: 376–7). Esta acción, aunque difícil y lento, es el objetivo principal de la tejedora. Por tanto, existen los siguientes dichos acerca del textil, todos en base del verbo *jaqiptayaña* o su forma reducida *jaqiptäña*:⁴

«*Janiw jank'as jaqiptarapkituti*». “No se me convierte tan rápido en persona”.

y «*<Saw jaqiptayxü> sasaw, yanaskta*». “Estoy tratando de convertir el tejido en persona”.

o «*Isi jaqiptayañax ch'amawa*». “Convertir la ropa en gente es difícil”.

La noción de “convertir en persona” no sólo acompaña las tareas diarias del tejer, sino también a ciertos momentos claves de la acción. Por ejemplo, según Cipriana Apaza, se usan los mismos verbos relacionados con el “convertir en persona” en el inicio del proceso textil, cuando se arma y urde el telar, y luego al terminar los bordes, antes de soltar el textil del telar. En este caso, se diría *jaqichthapiña*, en que el sufijo adicional *-thapi* indica la acción de “recoger o agrupar” las hebras (o hilados) allí en los bordes.

El uso de estos verbos centrados en la acción de “hacer una persona” tampoco se restringe a la acción textil. Por analogía, se compara la acción de terminar los bordes textiles con la acción agrícola de “terminar bien los surcos de una chacra” (*suka jaqichthapiña*). Y de modo similar, se recurre a la misma raíz verbal *jaqi-* para describir otra acción agrícola, la de “sacar piedras y malas hierbas de la superficie”, y así “escoger bien” los productos que se cultivan, esta vez mediante el uso del verbo *jaqichsuña* (en que el sufijo direccional *-su* indica la acción de sacar los productos por completo hacia afuera) (Arnold y Yapita con Apaza, 1996: 378–9). En Qaqachaka, los verbos equivalentes serían *jaqichayaña* para “urdir el telar” y *jaqiptayaña* para “terminar el borde textil”, por ejemplo de un aguayo.

Entonces, ¿qué tienen en común la acción en general de “tejer” y las acciones más específicas de “limpiar la superficie” de una chacra, o de “terminar los bordes”, tanto de una chacra como de un textil? Y ¿qué tienen que ver todas estas acciones con el de “hacer una persona”?

Elvira Espejo nos explicó que todo este conjunto de verbos, basados en la idea de “hacer persona”, tienen otras dimensiones más metafóricas, centradas en la noción de llenar un espacio determinado en todas las direcciones, con las cosas que pertenecen ahí, y que su dueño(a) quiere y desea para lograr su estado de “ser persona”. Por tanto, el llenar el espacio del telar es “hacer persona”, como es también el llenar la casa con bienes, el llenar la chacra con productos agrícolas, o el llenar los corrales con animales, paulatinamente, después de casarse. Por eso, se diría: “Llenamos

la casa con bienes, poco a poco... (*Sumat sumat jaqichashñani...*). Al contrario, si la chacra está cubierta de malas hierbas y piedras, habría que sacarlas, dejando allí solamente lo que pertenece y que le “hace persona”. Igualmente, en el caso de una wawa malcriada, habría que sacar las malas actitudes de su carácter y, de este modo, dejar que llegue a “ser persona”.

La noción de llegar a ser persona (*jaqichasiña*) también acompaña las etapas del ciclo vital, según el género. Las jóvenes llegan a expresarse en el textil en la adolescencia. Cuando aparece por primera vez su sangre menstrual, ellas aprenden a exteriorizarla en la estética textil mediante la parte figurativa de su aguayo, infundido con rojo. De modo similar, los varones exteriorizan la expresión de su fuerza física varonil en los trenzados, por ejemplo la honda, que se compara con los músculos y tendones masculinos (Arnold, Yapita y otros *ibid.*: Cap. 6).

De esta manera, Elvira nos introduce a un dominio semántico más amplio, centrado en la acción de transformar una wawa finalmente en persona, en el momento del matrimonio. Se tiene que ver con las actividades de las tareas agrícolas, pastoriles y del tejer, que se realizan después de casarse. Y todo esto se relaciona a la vez con el “deseo” de la mujer como una motivación impulsora, y con el llenar un espacio determinado en todas las direcciones con una multitud de elementos, para luego afinar los bordes y cerrarlos adentro. Puesto de otro modo, se trata del dominio de la creatividad femenina y un campo de la transformación del Otro en lo propio, un campo de lucha (en el sentido que usa Bourdieu) que parece inspirarse al inicio en el marco del telar, pero que luego se expande en un concepto más abstracto, de un espacio generativo en sí.

2.1. El proceso dinámico de convertirse en persona

Ahora enfocaremos las maneras en que las tejedoras vinculan el proceso textil con el “convertirse persona”.

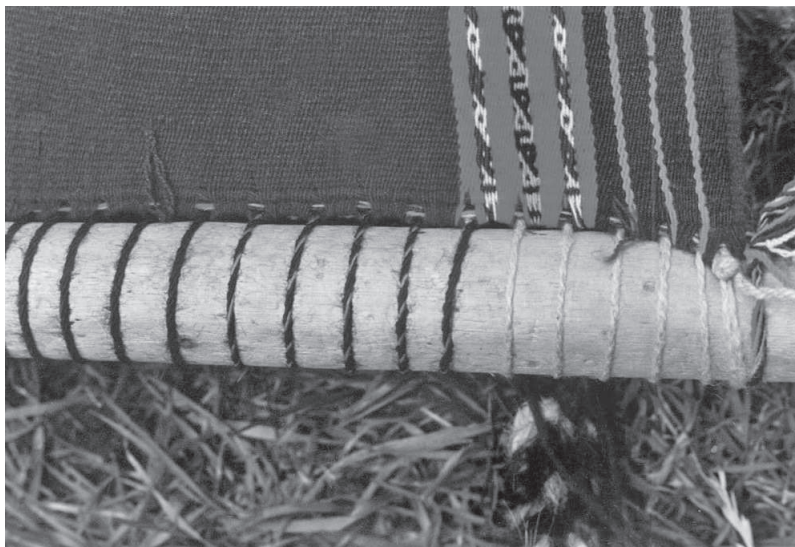
Actualmente en Qaqachaka se usa el telar horizontal, aunque hace sólo tres generaciones se usaba el telar vertical. Cuando ar-

man el telar, las mujeres primero clavan las cuatro estacas, mientras piden a la Tierra Virgen que reciba esta ofrenda, como una especie de sacrificio a la tierra. Ya afirmado el telar (*tilaña*), con sus palos travesaños amarrados en su posición inicial, se procede a urdirlo entre dos tejedoras, quienes se pasan el ovillo de hebra para urdimbre (*chinu*), arrojándolo ágilmente una a otra, para pasarlo en una figura de ‘8’, empezando de un travesaño y terminando (*irsuña*) en el otro. Terminado el urdido, y para formar el primer borde de la urdimbre, al travesaño cercano se insertan por dentro dos hebras gruesas (de lana de llama, generalmente de color rojo), que se llaman *pulu*. Luego, se coloca un segundo palo al cual se cose el *pulu* (además de todo el conjunto de hebras de la urdimbre), con otra hebra gruesa que se llama *ch’ukurkata*. Luego, se saca el palo original, y se ajusta el conjunto del *pulu*, golpeándolo con un hueso de llama (*wich’uña*) en el caso de una prenda grande como un aguayo o poncho, o con un palito plano de madera en las prendas pequeñas (Ver la figura 1–2). A las hebras golpeadas así se les llama *pulu thawkata*, el “*pulu* golpeado”.⁵

El esmerarse en los detalles de los bordes del textil femenino es una parte vital de la actividad textil. Como dice don Domingo Jiménez, un sabio del ayllu vecino, “no hay que soltar las hebras en los bordes textiles de la mujer”, sino que se debe ubicar allí el orillo de la urdimbre, llamado *pulu*, y de la trama, llamado *k’illpha*. En la práctica, el orillo textil terminado también se llama *pulu*, pues determina la terminación (*jiksui*) del tejido en los dos extremos horizontales. Si el *pulu* está terminado completamente, entonces se dice que el textil está “bordado” y “asegurado” (*sawukipata*) y que las hebras no pueden soltarse. De manera análoga, los productos agrícolas no pueden soltarse del tejido—depósito, tampoco las wawas de la barriga de la mujer.

En su etimología, el término *pulu*, según los estudios de Crickmay (1997), significa algo masculino, que se asocia con el semen varonil o la semilla de maíz como ingrediente de la cerveza llamada “chicha”. Para don Domingo Jiménez, el colocar el *pulu* y amarrarlo al palo, constituye el “cimientu” (*simintu* o *thaxsi*) del

Figura 1-2
El conjunto del borde llamado *pulu*, que muestra la hebra gruesa de la *ch'ukurkata* y las dos hebras gruesas del *pulu* (en un textil de Elvira Espejo).



proceso procreador. El elemento duro y orgánico del palo tiene la función especial de iniciar el crecimiento textil, algo como el semen varonil que se mezcla con la sangre menstrual para impulsar el crecimiento del feto en el útero. Al mismo tiempo, hay una dimensión femenina de su significado, puesto que don Domingo también comparó estos elementos con el “tapón mucoso” (*t'awaraku*) que está en la boca del útero de la mujer, y de cuya base crece la wawa.

Hay que colocar sendos “cimientos” en todas las actividades rituales. Por ejemplo, en las libaciones, siempre hay que comenzar con el “cimientos”, “sino la gente va a sentir como si no tuviera pies”. Se considera que este cimiento nunca muere, sino que pasa de una generación a otra.⁶ Se compara con la estirpe familiar (*tunu*), que igualmente va de generación en generación, y que

“va siempre y ni el rayo puede espantarlo... va a seguir yendo, va a seguir levantando el cimientto”. A la vez, se considera que este cimientto no sólo actúa como los pies de algo, en el sentido de la “base” para el crecimiento posterior, sino que actúa también como una “cabeza” que sigue de una generación a otra.⁷ En este sentido, las hebras del *pulu*, como el cimientto del textil, formarían una punta de articulación y transición entre los pies de una generación y la cabeza de otra. Evidentemente, se representa este estado liminal, quizás comparable con el de la víbora que está en plena muda de piel, de tal manera que la cabeza emerge con aspecto renovado de los restos de la piel mudada, así la wawa tejida emerge de los restos de una cabeza muerta. Y ¿no es aquella transición precisamente lo que cumple el movimiento posterior de la boca textil, que al comer las hebras de la trama permitiría que el espíritu interior renueve su forma material?

2.2. El tender los cabellos del Otro

Si bien el palo de la base textil, en conjunto con las hebras gruesas del *pulu* y la hebra ordenadora del *ch'ukurkata*, forman el “tapón mucoso” del nuevo ser textil, entonces las hebras de urdimbre se comparan con los cabellos tendidos del Otro. Como observa don Domingo, “puede ser un aguayo o cualquier otra prenda; es como si urdiera con los cabellos”.⁸ Pues, para don Domingo, la acción contemporánea de urdir el telar antes de tejer, es como si se tendiera los cabellos de la cabeza de un enemigo.

La tejedora Elvira Espejo confirma esta asección: que al urdir el telar es como si estuviera tendiendo cabellos de diferentes colores y, más pertinente, que al hacerlo, es como si se estuviera haciendo una wawa. Confirmó ella: “Al urdir el telar para tejer, es como si estuviera haciendo una persona de una wawa, así es”.⁹ Ella reforzó esta idea al narrarnos de los textiles antiguos que se hallan a veces en el ayllu, cuando las lluvias fuertes desprenden las piezas textiles de algunas chullpas (las casas de las momias). En estas piezas, según Elvira, se puede ver claramente que “los

ancestros hacían textiles con los cabellos mismos, de una manera muy parecida a la que se solía hacer al trenzar los cabellos de alguien antes de enterrarlo, en el pasado reciente” (en las figuras que se llaman “trenzado de lirio”, *liryu k'anata*). Además, es de notar que el acto de trenzar los cabellos así es considerado una forma de protección en contra de las fuerzas diabólicas, tal como se solían trenzar los cabellos en el caso de la muerte y el de la guerra, cuando las mujeres de las zonas limítrofes del ayllu igualmente usaban múltiples trencitas en sus cabellos (cf. Paul 1996: 359). Sólo las cabezas trofeos recién capturadas tenían sus cabellos sueltos.

Se piensa además que la fuerza ancestral de la cabeza del enemigo se convertía, a través de la acción de tejer, en los nuevos conocimientos de la wawa-textil. Para don Domingo, era nada menos que un modo de poner la memoria ancestral ahí en el textil para luego aprovechar sus conocimientos.¹⁰ Por tanto, cada trama (*qipa*) del textil es como un “pensamiento”.¹¹

Por la riqueza del pensamiento que traían los cabellos del Otro, las tejedoras como Elvira llaman a las urdimbres-cabellos, en su lenguaje ritual, “hebra de oro, hebra de plata” (*quri ch'ankha, qulqi ch'ankha*). Y, debido a las mismas razones, existen varios dichos acerca de los orígenes de los textiles. Por ejemplo, es común oír que los chullpas (los ancestros como gente) siempre tenían cabellos largos para poder tejerlos directamente. Según don Domingo, hasta algunas mujeres de hoy todavía tienen sus cabellos largos, y con esos “telaban y ahí enseñaban las figuras entre ellas”.¹² También existen cuentos que narran que antes se solía hacer talegas, y los *wallqipus* y *wistallas* para la coca, todo de cabellos (*ñik'utata*).

En las constantes acciones de “prensar golpeando” (*thawka-taña*) el avance del tejido con un implemento duro y puntiagudo como otra fase textil, a modo de dominar y aplastar este Otro para convertirlo en lo propio, la meta ideal sería producir una tela finísima, “bien calva” (*suma q'ara*) y bien molida “como harina” (*suma ñut'u*). El tejido hecho en esta calidad fina no es permeable al agua y ninguna aguja grande (*yawri*) puede traspasarla sin

doblarse. Es muy pertinente que estos rasgos caracterizan a un tejido que se usaba en la guerra, en especial los que las mujeres usan para cargar piedras para munición de las hondas bélicas de sus maridos. Una joven nuera, como una parte de su período de prueba en el matrimonio, tiene que mostrar su habilidad para tejer telas de esta buena calidad.

Estas preocupaciones de las tejedoras nos recuerdan otras ideas en torno a la guerra, en que el enemigo tiene que quedar bien aplastado, “machucado como papaliza” como dice Platt, y convertido en una masa sangrienta que se mezcla con la tierra para fertilizarla. Sólo así, el guerrero llega a transformar una sustancia ajena que se muestra inicialmente recalcitrante, en un objeto domesticado, y el vencedor puede incorporar a los vencidos como componentes de su propio mundo (cf. Platt 1987: 90). De esta manera, en las prácticas andinas de la guerra se dominaba y familiarizaba el cuerpo, la piel y la cabeza trofeo del enemigo, convirtiéndolas paulatinamente en una wawa propia. Si los hombres hacían esto con los implementos de guerra (puños, chunta, hacha, honda y piedras), evidentemente las mujeres lo hacían con los implementos del tejer (palos de madera, huesos puntiagudos), reiterando la dominación del tejido con puñetes adicionales. De este modo, se apropiaban las fuerzas corporales del enemigo para convertirlas en una wawa del propio grupo (*wawa jaqichayasiña*).

Es más, la misma voz textil surge de los cabellos tendidos. Esta tendencia de los cabellos de “hablar” es muy difundida, y razón suficiente para no dejar los cabellos cortados de alguien en cualquier lugar. Como asevera Juan de Dios Yapita, “los cabellos suelen hablar, comunicar, dicen...” (*Ñik’uta arsuriw, parliriw, siw...*). Es como si una parte del conocimiento humano siempre quedara en los cabellos y, cuando esta persona muere, su conocimiento continúa ahí en sus cabellos. Por eso, cuando la mujer teje, aprovecha este conocimiento al hacer “re-hablar” a la persona que ha muerto. En la práctica, con cada pasada de la trama es como si ella estuviera haciendo “re-hablar” al muerto.

Además, según don Domingo, al tejer así con los cabellos, “se dan fuerzas” (*ch’amaniñatakiw uka*). Al contrario, si la persona no tiene cabellos, entonces “no tiene fuerzas”. Como en otras partes del mundo, son precisamente los cabellos los que dan fuerzas,¹³ al proteger a uno y atajar los males, “así como las pestañas protegen al ojo y atajan a los agentes dañinos”.

Son estas fuerzas protectoras ancestrales que se transmiten a la tejedora mientras ella hace la wawa-textil con los cabellos del muerto, y que se llegan a vocalizar en el diálogo que habla la tejedora al tejer, o mientras ella contempla el tejido al masticar su coca. En estos diálogos, ella recuerda sus antepasados que eran buenas tejedoras, y les ruegan que presten apoyo en su tarea. Es común esta especie de diálogo andino, en que se pide fuerzas y conocimientos de los muertos, hasta en las *ch’allas* antes de comenzar a tejer, se escucha tal especie de diálogo ritual en que se dice:

Jumax walik amtasitäta, juk’amp ch’am churitäta...

Tú me vas a recordar bien, me vas a dar más conocimientos...

2.3. El hacer revivir el Otro en el textil

Con los cabellos del Otro ya tendidos, y el cimientto del tejido ya colocado en su lugar, se comienza a tejer. El otro borde textil, llamado *k’illpha*, se forma a medida que va avanzando la trama (*qipa*) en el vaivén de bustrófedon (*qipantaña*). Este borde tiene que ir “bien recto”, y si se encorva hacia adentro, por haberse ajustado demasiado al tejer, se dice que es *k’illphjata*, pues al tejido le falta un pedazo igual que las orejas de los animales en la ceremonia del marcado, llamada igualmente *k’illpha*.

En la organización conceptual y numérica del textil, los hombres como don Domingo dan mucha importancia, en el pensamiento inicial y la ejecución posterior de la configuración textil, al papel ordenador de la hebra llamada *ch’ukurkata*, y al conjunto del palo y las dos hebras primarias del borde de la urdimbre llamado *pulu*, es decir el “cimientto” textil. A diferencia,

la tejedora Elvira Espejo, aunque está de acuerdo con que la *ch'ukurkata* “tiene pensamiento”, da más importancia al papel de los lizos (*illawa*), tanto en el conteo inicial como en el pensar continuo del textil. Según ella: “Los lizos cuentan y saben de las hebras” (*Illawa wakbu chin chinuw yati*).

En la dinámica del tejer, el espacio (*khachi*) que abre y cierra con la acción de los lizos, forma la nueva “boca” del textil, lo que “está respirando” (*samsji*) y “comiendo” (*maq'asji*) con cada pasada de la trama. En este sentido, en cuanto a la corporalidad textil, se piensa de cada vaivén de la trama como el vehículo de la inspiración y espiración del nuevo ser viviente, y además, del proceso de su digestión. Eso es “lo que se convierte en persona” (*akay jaqichixa*) y la trama (*qipa*) es “lo que personifica” al textil. Más específicamente, se compara el movimiento de la trama con la circulación de la sangre, de modo que la trama actúa como una “hebra hecha de sangre”. De esta manera, la circulación de la trama es lo que difunde las energías de la comida a todas las partes del cuerpo textil.

El papel de los lizos en el textil continúa desde el inicio hasta casi el final. En cada momento tiene que comunicar a la tejedora si hay alguna hebra que no está en su lugar.¹⁴ Además, son los lizos, con el movimiento de tijeras (como el zigzag del rayo), que ordena las hebras, al abrir y cerrar la boca textil. En este caso, la boca es el espacio entre los diferentes niveles del textil, llamado *khachi*, que se abren y se cierran en cada pasada de la trama.¹⁵ Asimismo, como señala Cereceda (1978), se llama “boca” (*laka*) a los bordes laterales del textil, en el espacio mediador entre el interior y el exterior del cuerpo textil tridimensional, a modo de un cadáver o una cabeza vacía, cuya piel se está rehaciendo en torno a ello.

Por tanto, para la tejedora Elvira, la voz del textil está compuesta por varios elementos. Por un lado, la acción de tejer está acompañada por el sonido vocal del hueso de la llama (*wich'jata*) que golpea a las hebras del *pulu* y luego a cada pasada de la trama, con su voz fuerte: *q'ach q'ach*. Pero la voz principal del ser textil

“está dentro de la boca-*khachi*”, donde “está comiendo las hebras de la trama como su comida”.

Asimismo, el espíritu del textil entra a la tela a medida que avanza la trama, dando la vivacidad necesaria para que suelte la voz del textil. Actualmente, se presta el término *ispiritu* para denominar a esta alma dentro del textil, vinculado en particular con el aliento y la voz. Y, aún más pertinente, se usa el mismo término, *ispiritu*, para denominar el alma que mora en la cabeza de la persona, en la sede de los sesos (*lixwi*) dentro del cráneo, aunque también se llama *kawisa*, *animu* o *kaprichu* (otros préstamos), además *qamaqi*, en el sentido de coraje. En esencia, es esta alma del enemigo lo que los hombres buscan dominar en la guerra, puesto que, cuando los hombres comen los sesos del enemigo, adquieren más coraje (*qamaqi* o *kaprichu*), fuerza (*ch'ama*) y ánimo (*animu*) (Arnold y Yapita 1996: 357–8). Luego, esta misma fuerza cerebral se transfiere al textil en elaboración.

Finalmente, se termina el textil con una aguja (*yawri*) en una extensión sin figuras, que se llama *patapatani*, puesto que el pequeño espacio textil no deja que se introduzca la trama dentro de la urdimbre. Lo que se termina con aguja se considera la “coronilla” (*sunqi*) del textil, esto es la cima de la cabeza. De esta manera, mediante cada pasada de la trama, se va a acabar el textil hasta la coronilla^p. Como dice otra tejedora, Emiliana Ylaya, “es como si hubiéramos creado todo un ser, desde los pies hasta la cabeza”. A veces, en este punto de terminación, se alude a una dimensión más cosmológica de estas ideas; por ejemplo, al terminar esta parte, se nombra al Padre Sol como si él cuidara la parte superior del mundo textil, el aspecto opuesto al cimiento de la base.

Algunos comentarios comparativos de Elvira Espejo aclaran otras dimensiones del significado del movimiento de la trama para el nuevo ser textil. Por una parte, ella relaciona este movimiento con la introducción del “aliento” en el textil, y por otra, con la introducción del “color”. Es como si la boca que abre a cada lado del textil dejara que entren estos dos elementos, creando así un ser viviente a través del tejer.

3. Reflexiones finales acerca de la corporalidad textil

Si bien el estudio de los textiles andinos contemporáneos y los comentarios de las tejedoras mismas tratan de un tiempo y lugar específicos, al mismo tiempo contribuyen a las ideas en torno a la creatividad artística a un nivel más general. En particular, se contribuye a aquellos estudios recientes que plantean que los elementos centrales de las distintas formas del arte, en diferentes continentes y distintas regiones, a menudo son metaforizados como partes corporales. A nuestro modo de ver, al escudriñar este fenómeno a nivel global se trata no simplemente de analogías corporales, de manera figurativa, sino de concepciones muy difundidas en base del cuerpo humano. En este contexto, podemos decir que el mismo desenvolvimiento humano en el mundo funciona en torno a medios de comunicación cuyo despliegue reitera, de modo auto-reflexivo, los pasos de la ontología humana.

Como parte de este estudio, Annette Weiner (1978) hace tiempo recalcó el poder del espíritu del textil de iniciar todo un ciclo de intercambio entre grupos en las islas trobriandias, algo que le hizo recordar al famoso *hau*: el “espíritu del don” en el ensayo clásico de Mauss. En trabajos posteriores (Weiner 1992), ella aclaró gradualmente la contribución femenina en este ciclo de intercambio, en base de la naturaleza corporal femenina que yace en el textil, a modo placentar, no sólo a nivel de la reproducción biológica sino también a nivel de la reproducción de ciertos aspectos culturales vitales de la sociedad.

Veinte años después, Peter Gow (1999), en sus estudios de los diseños de los piro de las tierras bajas de la Amazonía peruana, propone que una parte vital de este proceso es la preocupación del actor social, como artista, con la coincidencia de la superficie sobre la cual se pinta su arte y el interior corporal. Para Gow, esta coincidencia de superficies caracteriza tanto el feto en el útero como la placenta que la envuelve. En un sesgo por el género en cuanto a esta preocupación, los diseños que hacen los varones (mediante la inspiración que ocurre después de haber tomado drogas) se

centran en la experiencia de expresar esta coincidencia, de llegar a una forma artística sin costura alguna (“la red sin costura”), a modo de un campo abierto listo para el crecimiento, algo como un campo seminal. A diferencia, las mujeres piro aplican diseños similares, pero sobre la superficie de los objetos (cerámica, tela o piel), exteriorizando de este modo el conocimiento corporal que ellas han acumulado a lo largo de sus vidas. Lo que ellas llevan dentro, se aplican afuera en otra superficie, a modo placental.

También Antoinette Molinié (1999), en un examen de las nociones corporales en los Andes, especialmente de la piel, recalca este punto, al indicar la importancia para el individuo de una etapa ontológica precisa, la de diferenciarse de la “piel-madre”, a modo de una operación transicional de un espacio potencial (en los términos de Winnicott 1975), lo que impulsa la posibilidad de la tarea artística, y su propia diferenciación según el género.

3.1 El *bau* maori y el flujo andino de la vida

No obstante, si el material andino que presentamos aquí confirma algunas de estas suposiciones, también implica otros aspectos nuevos para considerar. Sin duda, la expresión estética-textual femenina en la región del estudio reitera la misma preocupación con la creación de un nuevo ser, juntamente con todas sus partes corporales. Reitera además la importancia de un flujo constante de las sustancias corporales entre el contorno externo y el interno del nuevo ser, para lograr paulatinamente la exteriorización ulterior de la voz textil, y la transformación de este ser, de una persona “natural” a una persona “social”, con su propio trayecto y circulación como una cosa vital en el mundo.

Pero en el caso andino también nos llama la atención la parte que juega este ciclo creativo en una dinámica genealógica mucho más extensa. Sobre todo, en cuanto a la personificación del textil, existe la implicación adicional de haber creado no sólo una wawa, como un acto maternal, sino de haber reconstituido esta wawa de un muerto ajeno, mediante la acción del tejer, para transformarlo

en un nuevo ser del mismo grupo. En este proceso, la misma vitalidad del proceso estético y creativo se centra en la función de revitalizar al muerto para regenerar la nueva vida del grupo propio, lo que constituyó nuestra “teoría textual andina”, en base de un proceso inicial de la “depredación ontológica” bélica.

Desde esta perspectiva, postulamos que la construcción original del textil andino se fundaría no sólo en la teoría sino también en la práctica, en los elementos primordiales de un muerto, que luego se transformarían en un ser vivo. Mucha iconografía textil arqueológica, hasta las mismas estructuras textiles, dan a entender que así es el caso.

En este contexto, podemos postular que los primeros textiles tempranos “sprang” de lo que ahora es la costa peruana sureña tenían como urdimbres primordiales los mismos cabellos de una cabeza trofeo. Quizás el trabajo de Mary Frame (1994 [1986]) acerca de la iconografía muy difundida sobre la cabeza de la víbora en el punto de cruce entre urdimbres, ilustra una parte de este ciclo de transformación, y según la misma teoría textual andina. Si así fuera, entonces el cruce vital entre una hebra (a modo seminal de la cabeza–urdimbre) y la otra (a modo de una trama–sangrienta) señala los ingredientes alquímicos para generar la transformación necesaria, en base del ciclo de revivificación que experimenta la víbora cuando cambia su piel. Luego, con el experimento y las otras demandas a través del tiempo, se debe haber comenzado a entrelazar las urdimbres con una verdadera trama textil (*qipa*). En cuanto al proceso de la revivificación del muerto, tampoco debe pasar desapercibida la similitud conceptual entre el “cambio de la piel” de la víbora y el “cambio de la cabeza” del enemigo en un elemento benigno del propio grupo.

Indudablemente, se evidencia una parte de este mismo proceso en el uso de los cabellos humanos en algunas piezas textiles tempranas, por ejemplo en nueve de los bultos de la Necrópolis de Paracas (Paul 1982: 48). Otra confirmación se evidencia en la estructuración de las pelucas de las momias de la región del valle de Nasca (en el sitio de Monte Grande), según los estudios

de Ann Pollard Rowe (1986: 170–1; cf. D’Harcourt 1962: 5). En algunas de éstas, los cabellos humanos se insertan a modo de urdimbres suplementarias en la banda principal, y su estructuración no es tan diferente del conjunto de las hebras de urdimbre y *pulu–ch’ukurkata*, que se usa hoy en día. Ver la figura 1–3.

Por otra parte, muchas bolsas tempranas del extremo sur peruano o del norte de Chile también parecen aludir a la misma idea, tanto en su estructura textil como en los temas visuales de su iconografía. En estos casos, es como si la cabeza preñada de las posibilidades de la regeneración, a modo de una semilla, se convirtiera en la imagen de una bolsa, igualmente preñada con imágenes seminales. Habría que recordar que esas bolsas a menudo ilustran personajes humanoides con aspecto de sapos, o con lo que parecen otros seres incipientes (o las semillas de las cuales éstos se desarrollarían posteriormente) creciendo dentro de la barriga (cf. Dransart 1996; en prensa). Además, es común oír todavía que tales bolsas son reemplazada por las cabezas trofeos de antaño (Arnold, Yapita y otros *ibid.*: 269).

Aun así, quizás las confirmaciones más resaltantes a estas ideas yacen en las mismas imágenes del llamado “flujo de la vida” que caracterizan los varios bultos de la Necrópolis de Paracas. En algunos ejemplos, en especial aquellos decorados con la figura llamada el “Ser Ocelado”, estudiada por Anne Paul, este “flujo de la vida” parece traspasarse de las cabezas trofeos a los cabellos de sus capturadores, como si estuviera reanimando a su vencedor con el espíritu que contienen (Paul 1986: Figs. 3–31.) Ver la figura 1–4.

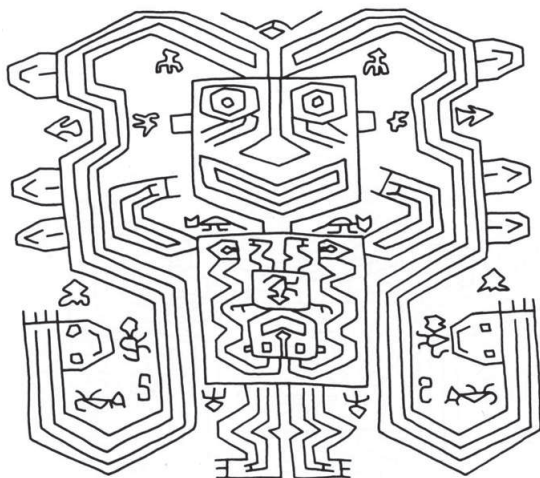
En otras imágenes del estilo lineal, en particular aquellas que caracterizan los turbantes, un flujo similar parece traspasarse entre muchas figuras en par, sean éstas de cabezas de víbora, felino o trofeo (Paul 1982, Figs. 4–30). De todos modos, la misma imagen del “flujo de la vida” no se restringe al dominio de las cabezas trofeo, puesto que se la encuentra en las figuras de otros elementos de un sistema ecológico local mucho más extenso, que incluye tanto flora y fauna como avefauna (Paul 1992: 286).

Figura 1–3
Una peluca de Monte Grande. El fundamento es una banda
de tejido llano en algodón y las urdimbres suplementarias
son de cabello humano



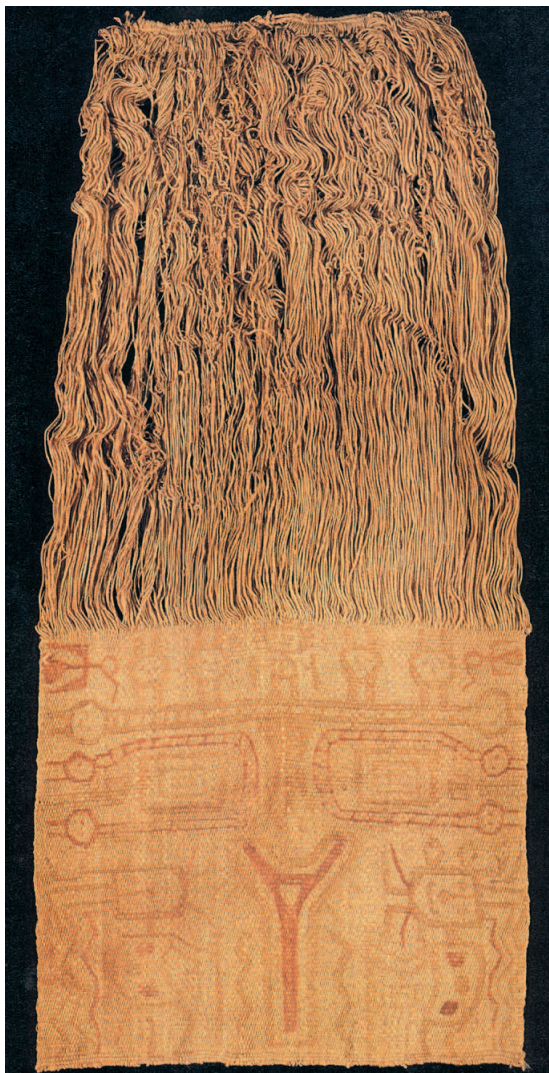
En A. P. Rowe (1986: 171, fig. 15).

Figura 1–4
El “flujo de la vida” entre los cabellos y las cabezas trofeo de un Ser
Ocelado en una manta decorada de la Necrópolis de Paracas



En Paul (1986: 98, Fig. 26).

Figura 1–5
Una máscara de algodón pintada, de Paracas, Ocucaje,
Valle de Ica, Horizonte Temprano (100 AC)



En la colección de Dumbarton Oaks, foto en Paul (1996: 350, Pl. 96).

Figura 1–6
Una máscara de algodón pintada de Ocucaje.
Un turbante envuelve la cabeza y las urdimbres de la máscara
cuelgan de la cima



En la colección de Textile Museum, Washington D. C. no. 91.857.

Foto de Paul (1996: 352, Fig. 123).

Incluso las telas pintadas, a modo de máscaras de las momias de Paracas, que se encontraron en el Valle de Ica del medio horizonte temprano (Época 10A de 100AC), parecen aludir a esta misma idea, en que las urdimbres son claramente cabellos que penden de la cabeza del enterrado (Paul 1996, Pl. 96 p. 350, Fig. 123, p. 352). Ver las figuras 1–5 y 1–6.

Tampoco habría que olvidar que las figuras paracas del tipo llamado “el chaman extático” son las que más manipulan las cabezas trofeos y las representaciones visuales de su flujo de vida, en tanto que ellas llevan provocativamente sus cabellos sueltos, a modo de urdimbres textiles, al igual que las cabezas trofeo (Paul, *ibid.*: 358, Pl. 99).

4. Conclusión

Según las ideas que desarrollamos aquí, planteamos que todos estos ejemplos, de una manera u otra, expresan visualmente algún aspecto del flujo del espíritu andino, que es el equivalente del famoso *hau* de los maori. Este flujo del espíritu es lo que impulsaría y generaría de lo muerto, una nueva vida, una vez ajustado al marco textil y puesto en manos de las mujeres. Si bien, hasta ahora, el *hau* de los maori ha sido relacionado más específicamente con el espíritu del textil, y no con el muerto original que daba al textil este espíritu vital, sin embargo, habría que re-leer los comentarios de Weiner acerca del asunto, puesto que éstos nos dan muchas sugerencias que así fue el caso (Weiner 1992: 54–55). Por ejemplo, nos muestra que la parte más sagrada de las mantas maori, las que el *hau* infundía, era el cuello, y que el espíritu del *hau* pasaba de estas mantas a los niños en ciertas ceremonias, de tal manera que infundía a un niño con las fuerzas necesarias para la guerra, y a una niña con las habilidades para aprender a tejer, en un conjunto de ideas que es muy parecido con lo que pasa en los Andes con los textiles.

Si recontextualizamos estas actividades textiles para los maori o para las poblaciones andinas en términos de los debates meta-

físicos y ontológicos señalados por Derrida en el Viejo Mundo, vemos que la etapa creativa femenina en base de la apropiación inicial –y sobre todo masculina– de las fuerzas del Otro muerto, es algo ausente. Es como si tratáramos de *dos* etapas en un ciclo ontológico mayor. Evidentemente estas dos etapas todavía existen en los Andes y otros lugares, pero se fracturan casi permanentemente en los cambios filosóficos en Europa, del siglo XVIII, de tal manera que la parte violenta y masculina ya se oculta sin mostrar sus orígenes en tanto que la parte creativa y femenina se frustra. No nos parece una coincidencia que estos cambios históricos acompañaban una nueva prioridad que se dio hacia la “cultura” –por la cual lee “lo masculino”–, sobre la “naturaleza” –por la cual lee “lo femenino”.

Por lo menos en los Andes, las tejedoras están aún conscientes de la existencia de aquel momento histórico determinado (infundido con un acto trágico y bélico ya olvidado) y de su eco constante en el espíritu eterno de la regeneración que transformara la semilla muerta en una nueva vida a través del medio textual, cuya transformación está en sus manos creativas.

Notas

- 1 El presente ensayo ha sido el resultado de una colaboración entre muchas manos y muchas cabezas. Gracias por sus aclaraciones a las tejedoras Elvira Espejo A. y Emiliana Ylaya, y al sabio don Domingo Jiménez. Por las conversaciones electrónicas acerca del tema, gracias a las colegas Anne Paul y Penny Dransart. La ponencia original en que se basa fue presentada por primera vez a la 1a Jornada internacional sobre textiles precolombinos: Barcelona, 26 de noviembre de 1999, y publicada en las *Actas de la 1ª Jornada Internacional sobre textiles precolombinos*, (ed.) Victòria Solanilla Demestre. Barcelona: Universidad Autònoma de Barcelona, Departament d'Art. Una versión resumida fue presentada a la Reunión Anual de Etnología de Musef, 2000, en La Paz, y publicado en *XIV Reunión anual de etnología: Aportes indígenas: estados y democracia*, Musef, La Paz, Tomo I: 433–449.
- 2 “Hacer persona”, un verbo compuesto de la raíz *jaqi* = “persona” + el sufijo causativo *-cha* + la terminación del infinitivo *-ña*, y “casarse” es *jaqichasiña* (*jaqi* + *-cha* + el sufijo reflexivo *-si* + *-ña*).

- 3 En aymara: *Saw tiljasan waws jaqichayasn ukhamawa...*
Al urdir el telar para tejer, es como si estuviera haciendo una persona de una wawa, así es...
- 4 “Convertirse en persona”, + el sufijo verbalizador *-pta* + el sufijo causativo *-ya*.
- 5 En aymara: *Ukatxay aka pul thawkatix, ukat risinay ak qalltixa*.
Por eso pues ese *pulu* ajusta, y recién se comienza (a tejer).
- 6 En aymara: *Simintu jan chhaqbkaspati... simintuxa uka awichpas jirwanixa, chhaqbani, simintuxa allchbhi allchbi wawat allchbi wawa allchbi ukaxay simuntux saraskix, asta sarañapakipiniw ukat asta thaxsi thaxsi, simuntu simintu, saraskani...* (Domingo Jiménez, 18.10.98.i).
El cimientto no puede perderse, aunque su abuela va a morir, ella va a perderse, pero el cimientto está yendo de nieto en nieto, de wawa a nieto, pues tiene que ir nomás siempre, luego pues va a ir de cimientto en cimientto...
- 7 En aymara: *Ukajay sarix, waljay aka p'iqinx, ukatjay sarix mayaruraki, mayaruraki...* (Domingo Jiménez, 18.10.98.i).
Es pues eso que va, hartto pues en esta cabeza, por eso pues va de uno a otro...
- 8 En aymara: *...awayuriipas kunariipasa, mä lak'utjam tiljaspa...* (Domingo Jiménez, 18.10.98.).
- 9 En aymara: *Saw tiljasan waws jaqichayasn ukhamawa...* (Elvira Espejo, 3.1.99.).
- 10 En aymara: *Rimurya uchantix ukx, sawuña uchantix ukarux sipi*.
Lo pone la memoria, eso, y ya lo pone el tejer, así pues dicen.
- 11 En aymara: *Walja aksat... Mä amuyu qipa, mä amuyu qipa, mä amuyu qipa, mä amuyu qipa, ukham...*
Hartos son, de estos... Una trama un pensamiento, una trama un pensamiento, una trama un pensamiento, una trama un pensamiento, así...
- 12 En aymara: *Yaqhipanx wali lak'utanaka utji ukat uk jilsut jilsut ukat salt yati yatichasipxi*.
Algunas tienen muchos cabellos, y de los cabellos sobresalidos, de esos se enseñaban las figuras entre ellas.
- 13 En aymara: *Aka lik'utaxay wal ch'am churchix*.
Pues los cabellos dan muchas fuerzas.
- 14 En aymara: *Ayraxis ukan illawapiniw yati, pinsamintuniwa* (Elvira Espejo, 21.1.99.).
La hebra que no está agarrada, de eso los lizos avisan; tienen pensamiento.
- 15 En aymara: *Khachinti anantaña. Khach anaqanim*.
Juega con la boca. Baja las hebras a la boca.
- 16 En aymara: *Sunaqiru p'itsxani*.
Va a acabar en la coronilla.

Bibliografía

ALVARADO C., L.

- 1998 Transmisión de conocimientos en la educación andina mediante la gente mayor y el género. Informe Final de Junior. PIEB-Multimedia, Noviembre de 1998,

ARNOLD, D. Y.

- 1994 “Hacer al hombre a imagen de ella: aspectos de género en los textiles de Qaqachaka”. *Chungará*, Vol. 26, No. 1, Enero/Junio 1994, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile: 79–115.
- 1997 “Making men in her own image: gender, text and textile in Qaqachaka”. En: Rosaleen Howard (ed.) *Creating Context in Andean Cultures*, pp. 99–131. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- 2004 “Midwife singers: llama-human obstetrics in some songs to the animals by Andean women”. En: (Eds.) Guillermo Delgado y John Schechter, *Quechua Verbal Artistry: The Inscription of Andean Voices*, pp. 145–179. Bonn, BAS series, No. 38.

ARNOLD, Denise Y. y Juan de Dios YAPITA

- 1996 “La papa, el amor y la violencia: la crisis ecológica y las batallas rituales en el linde entre Oruro y Potosí, Bolivia”. En: (Comps.) D. Y. Arnold y Juan de Dios Yapita, *Mama Melliza y sus crías: antología de la papa*, pp. 311–371. La Paz: ILCA/Hisbol.
- 1998 *Río de Vellón, Río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: Hisbol e ILCA.
- 1999 “La trama revitalizante de los rezos de Paskusay (Pascuas) en Qaqachaka, Bolivia. Formaciones textuales de las interpretaciones religiosas”. En: (Eds.) S. Dedenbach-Salazar y L. Crickmay, *La lengua de la cristianización en Latinoamérica: Catequización e instrucción en lenguas amerindias*, pp. 277–312. BAS Vol. 32, CIASE Occasional Papers 29. Bonn: Verlag Anton Saurwein.
- ARNOLD, Denise Y., Juan de Dios YAPITA y Cipriana APAZA
- 1996 “Mama Trama y sus crías: analogías de la producción de la papa en los textiles de Chukiñapi, Bolivia”. En: (Comps.) D. Y. Arnold y Juan de Dios Yapita, *Mama Melliza y sus crías: antología de la papa*, pp. 373–411. La Paz: Hisbol e ILCA.

- ARNOLD, Denise Y., Juan de Dios YAPITA y otros
 2000 *El rincón de las cabezas: luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. La Paz: UMSA, Facultad de Humanidades, Colección Academia e ILCA.
- BOLTON, Maggie
 2006 "Genetic defects or generative prototypes? Competing models for livestock improvement in southern Bolivia". *Journal of the Royal Anthropological Institute* Issue 12:3, September 2006: 531–49.
- CERECEDA, Verónica
 1986 [1978] "The semiology of Andean textiles: the talegas of Isluga." En: (Eds.) J. V. Murra, N. Wachtel y J. Revel, *Anthropological History of Andean Politics*, pp. 149–173. London: Cambridge University Press y Maison des Sciences de l'Homme.
- 1987 "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku". En: Bouysse-Cassagne y otros, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, pp. 133–231. La Paz: Hisbol.
- CRICKMAY, Lindsey
 1997 "Adentro, afuera y alrededor: Género y metáfora en la demarcación del espacio textil". En: (Comp.) D. Y. Arnold, *Más allá del silencio: las fronteras de género en los Andes*, pp. 531–545. La Paz: CIASE e ILCA.
- DERRIDA, Jacques
 1971 *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.
- DESROSIERS, Sophie
 1982 *Le tissu comme être vivant*. París: Ceteclam.
- D'HARCOURT, Raoul
 1962 *Textiles of Ancient Peru and Their Techniques*. Seattle: University of Washington Press.
- DRANSART, P.
 1991 *Fibre to fabric: the role of fibre in camelid economies in prehispanic and contemporary Chile*. Tesis doctoral inédito. Universidad de Oxford.
- 1996 "Iconografía en el arte textil del sur del Perú y del norte de Chile: Algunas consideraciones sobre las formas figurativas y abstractas". Ponencia presentada a la Conferencia "Bodas de Oro en el Museo de Ica".

En prensa "From toads to humans: abstraction and figurative imagery in pre-Inka Andean textiles". En: (Comp.) C. Smith, *Style, semiotics and social strategy*.

ELIZAGA C. Julieta

2006 "Risa, llanto y oráculo: acercamiento a las ideas estéticas andinas a partir de un texto, de un juego y de un ritual precolombino". Ensayo para el curso en Lenguajes visuales andinos, dictado por Denise Y. Arnold como parte del Doctorado en Antropología y Archaeología, Universidad de Tarapacá, Octubre de 2006.

FRAME, M.

1994 [1986] "Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del antiguo Perú". *Revista Andina*, Cusco, año 12, No. 2, diciembre 1994: 295–350.

FREUD, Sigmund

1982 [1913] *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza editorial.

GOW, Peter

1999 "Piro designs: Paintings as meaningful action in an Amazonian lived world". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 5 No. 2, June 1999: 229–246.

GELB, Ignace J,

1976 [1952] *Historia de la escritura*. Madrid: Alianza editorial.

LONG, Richard C. E.

1935 "Maya and Mexican Writing". *Maya research*, II: 24–32.

MAUSS, Marcel

1925 "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques". *L'Année sociologique* Nouvelle Serie 1, 1925: 30–186.

MOLINIÉ, Antoinette

1999 "Te faire la peau pour t'avoir dans la peau." *L'Homme*, Revue française d'anthropologie. 149, janvier/mars 1999, Anthropologie Psychoanalytique. École des Hautes Études en Sciences Sociales,; 113–134.

MORALES ASCENSIO, Helí

1996 "De tatuajes y garapatos; el síntoma como escritura". En: *Escritura y psicoanálisis*, pp. 38–48. Volumen a cargo de Helí Morales Ascensio. México: Siglo XXI Editores.

ONIANS, R. B.

[1951] 1988 *The Origins of European Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

PAUL, Anne

- 1982 "The Symbolism of Paracas Turbans: A Consideration of Style, Serpents, and Hair". *Nawpa Pacha* 20, Instituto de Estudios Andinos, Berkeley, California, 1982: 41–60.
- 1986 "Continuity in Paracas Textile Iconography and its Implications for the Meaning of Linear Style Images". En: (Ed.) Ann P. Rowe, *The Junius B. Bird Conference on Andean textiles*, pp. 81–99. Washington D. C.: The Textile Museum.
- 1992 "Paracas Necrópolis Textiles: Symbolic Visions of Coastal Peru". En: (Ed.) Richard Townsend, *The Ancient Americas: Art from Sacred Landscapes*. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- 1996 "Paracas textiles". En: (Ed.) Elizabeth Hill Boone, *Andean Art at Dumbarton Oaks*, pp. 347–363. Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

PLATT, T.

- 1987 "Entre ch'axwa y muxsa. Para una historia del pensamiento político aymara". En: (Ed.) Javier Medina, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, pp. 61–132. La Paz: Hisbol.

ROWE, A. P.

- 1986 "Textiles from the Nasca Valley at the Time of the Fall of the Huari Empire". En: (Ed.) A. P. Rowe, *The Junius B. Bird Conference on Andean textiles*, pp. 151–182. Washington D. C.: The Textile Museum.

SALOMÓN, Frank

- 2004 *The Cord Keepers: Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*. Durham: Duke University Press.

SHELLAS, P.

- 1936 "Fifty years of Maya research". *Maya research*, III: 129–139.

TORRICO, Cassandra

- 1989 Living weavings: the symbolism of Bolivian Herders's Sacks. Mimeo.

TURNER, T.

- 1980 "The Social Skin". En: (Eds.) J. Cherfes y R. Lewin, *Not Work Alone*, pp. 112–140. London: Temple Smith.

URTON, Gary

- 2002 "An overview of Spanish colonial commentary on Andean knotted-string records". En (Eds.) Jeffrey Quilter and Gary Urton, *Narrative threads. Accounting and recounting in Andean khipu*, pp. 3–25. Austin: University of Texas Press.

VILAÇA, Aparecida

- 1999 “Devenir autre: chamanisme et contact interethnique en Amazonie”. *Journal de la Société des Américanistes* 1999, 85.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

- 1992 *From the Enemy's Point of View. Humanity and Divinity in an Amazonian Society*. Trad. Catherine V. Howard. Chicago: University of Chicago Press, orig. 1986.

WEINER, Annette B.

- 1978 “The Reproductive Model in Trobriand Society”. *Mankind*, 11, 1978: 175–86.
- 1992 *Inalienable Possessions. The Paradox of Keeping-While-Giving*. Berkeley: The University of California Press.

WINNICOTT, Donald W.

- 1975 *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. París: Gallimard.

ZORN, Elayne

- 1987 “El análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores”. *Revista Andina*, Cusco, Perú, año 5, No. 2, diciembre 1987: 489–526.