

artesanía textil en el proyecto norte chuquisaca



jhonny dávalos
verónica cereceda
gabriel martínez



FONDO INTERNACIONAL
DE DESARROLLO
AGRICOLA (FIDA)





1710

BIBLIOTECA VENEZUELA
24 ENE. 1965
RECIBIDO

RECEIVED
MAY 10 1908
BUREAU OF MEDICINE

IICA
BIBLIOTECA VENEZUELA

29 ENE 1996

RECIBIDO

**JHONNY DAVALOS
VERONICA CERECEDA
GABRIEL MARTINEZ.**

**TEXTILES
TARABUCO**

00006468

Los autores se responsabilizan por la presentación de los hechos que contiene este libro y por las opiniones vertidas en el, que no necesariamente comparten las instituciones patrocinadoras de la publicación.

© Proyecto Norte Chuquisaca
CORDECH, La Madona, Sucre, Bolivia
Telf. N° 24100

Autores: *Jhonny Dávalos*
Verónica Cereceda
Gabriel Martínez

**Concepción
y diseño:** *Germán Gálvez*

**Copiado de
originales:** *Sergio Ormachea*

**Fotos y
dibujos:** *Jhonny Dávalos*

Impresión: *Offset Qori Llama*
Sucre, Bolivia.

Carátula: *La familia y el tejido*

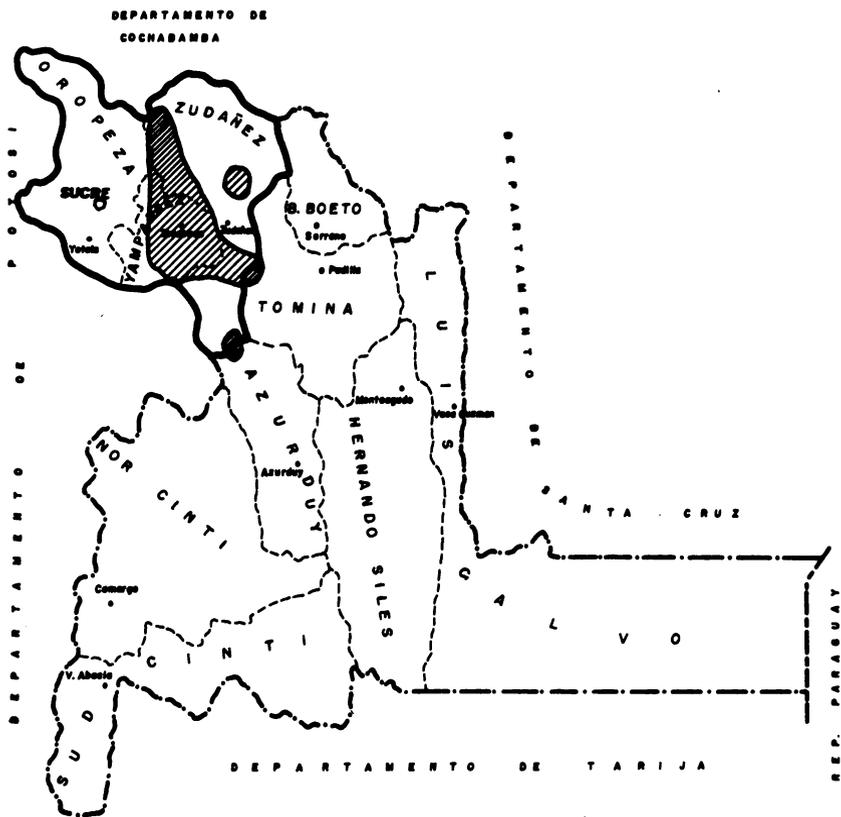
Sucre - Bolivia, Noviembre 1992

"Los tejidos no solamente representan a la sociedad andina y a sus miembros en múltiples niveles, sino que ellos mismos parecen ser uno de los "seres" de la cosmogonía andina: ellos comparten el universo con los seres humanos, los animales, la madre tierra y los espíritus de las montañas, y viven en el mundo en miniatura del alado ritual de los pastores".

(Zorin, 1987, pág 520)

D.L.CH. N° 49.92

MAPA DEL DEPARTAMENTO DE CHUQUISACA



AREA DE LAS COMUNIDADES



AREA DEL PROYECTO NORTE CHUQUISACA

INDICE

GLOSARIO	7
PRESENTACION	9
PRIMERA PARTE. <i>Por Johnny Dávalos</i>	13
El arte textil del grupo cultural Tarabuco	
1 Antecedentes históricos	14
2 Ubicación geográfica	15
3 El tejido tradicional Tarabuco	16
4 Aprendizaje del tejido	17
5 Instrumentos utilizados en el tejido	18
6 La materia prima y los insumos	20
7 El proceso de la producción textil	22
8 Cómo elaborar un tejido llano y pallado	28
9 La comercialización	35
SEGUNDA PARTE. <i>Por Johnny Dávalos</i>	37
Vestimenta y fiestas del grupo cultural Tarabuco	
1 La vestimenta	38
2 Las fiestas	44

TERCERA PARTE. 51
Trabajo colectivo Proyecto PNCH

Warmi ruasqa fian (camino hecho por mujeres). La experiencia del proyecto Norte Chuquisaca en su componente de artesanías.

1	Warmi ruasqa fian	52
2	La actividad artesanal rural	54
3	Acciones del componente de artesanías del PNCH	57
4	Preservación de la artesanía tradicional	61
5	Comercialización de los tejidos	62
6	Metas y resultados obtenidos	65
7	Enseñanzas obtenidas en la ejecución del componente de artesanías	69

CUARTA PARTE. 71
Por Verónica Cereceda

Notas sobre el diseño de los textiles "Tarabuco"

QUINTA PARTE. 113
Por Gabriel Martínez

La dimensión espiritual y conceptual de un proyecto de desarrollo: El proyecto textil Jalq'a Tarabuco

BIBLIOGRAFIA 129

GLOSARIO

- ACLO** : **Acción Cultural Loyola**
- AGROCENTRAL** : **Central de Cooperativas Agrarias
(Organización Cooperativa de segundo grado)**
- A.S.U.R** : **Antropólogos del Surandino - Centro de
Investigaciones y Etnodesarrollo**
- B.A.B.** : **Banco Agrícola de Bolivia**
- C.A.F.** : **Corporación Andina de Fomento**
- CORDECH** : **Corporación Regional de Desarrollo de
Chuquisaca**
- F.I.D.A.** : **Fondo Internacional de Desarrollo Agrícola**
- F.R.I.C.** : **Fondo Rotatorio de Iniciativas Campesinas**
- G.A.B.** : **Grupo Asociado de Base**
- I.I.C.A.** : **Instituto Interamericano de Cooperación para
la Agricultura**

- M.A.C.A** : **Ministerio de Asuntos Campesinos y Agropecuarios**
- O.I.T** : **Organización Internacional del Trabajo**
- O.N.G.** : **Organismo no Gubernamental**
- P.A.C.** : **Programa de Autodesarrollo Campesino**
- P.M.A.** : **Programa Mundial de Alimentos**
- P.C.H.S.** : **Proyecto Chuquisaca Sur**
- P.N.CH.** : **Proyecto de Desarrollo Agropecuario del Norte de Chuquisaca**
- P.N.U.D.** : **Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo**
- P.C.S.J.O.** : **Proyecto Cotagaita San Juan del Oro**
- PROAGRO** : **Promotores Agropecuarios (Organismo no Gubernamental)**
- I.A.F.** : **Interamerican Foundation**

PRESENTACION

Los tejidos de los grupos culturales Tarabuco y Jalq'a son verdaderas obras de arte que cautivan por su belleza formal. En ellos las tejedoras plasman su identidad y la historia de su pueblo.

Los esfuerzos realizados por el proyecto Norte Chuquisaca y la ONG ASUR para que el arte de estos creadores excepcionales se preserve, difunda y ocupe el sitio que merece en nuestro acervo cultural, son dignos de la mayor consideración.

Por ello ha sido un verdadero privilegio participar en la edición de este libro, cuya publicación se materializó en un plazo muy corto gracias a la generosidad de sus autores, que postergaron actividades de su quehacer laboral para entregarnos las páginas que aquí se presentan, como testimonio de su compromiso con los campesinos del norte de Chuquisaca.

Jhonny Dávalos, Verónica Cereceda y Gabriel Martínez no necesitan presentación, porque el trabajo que vienen realizando desde hace muchos años para recuperar y preservar un arte que es un legado del pueblo boliviano, ha trascendido las fronteras.

Ellos han dividido su libro en cinco partes más o menos independientes, que sin embargo, mantienen una unidad temática: El arte textil del grupo cultural Tarabuco.

En la primera parte, Jhonny Dávalos se refiere a los antecedentes históricos y al área geográfica en que habita el grupo cultural Tarabuco, así como al proceso de la producción textil, detallando los instru-

mentos, materia prima e insumos que utilizan las tejedoras, y las creencias y costumbres vinculadas a esta actividad.

En la segunda parte Jhonny Dávalos nos introduce al conocimiento de la vestimenta y de las fiestas de los Tarabuco, que mantienen una indelible relación, pues es en las fiestas donde hombres y mujeres lucen todo el esplendor de sus atavíos.

La tercera parte, es fruto de un trabajo colectivo al interior del proyecto y en ella se exponen las experiencias obtenidas por el PNCH en la ejecución de su componente de artesanías.

Aunque este fue uno de los componentes que dispuso de menor presupuesto y tuvo un ámbito de acción restringido, logró sin embargo generar ingresos complementarios significativos para la población beneficiaria, y cumplió sus objetivos de recuperar y preservar los tejidos tradicionales en su área de acción. Pero lo más importante es que se dió inicio a una actividad con enorme proyección hacia el futuro, pues la organización de las tejedoras en talleres y los avances conseguidos en la producción y comercialización de los tejidos, son una base sólida para alcanzar en el mediano plazo el objetivo final del programa: La autogestión campesina del mismo.

La cuarta parte del libro fue preparada por Verónica Cereceda, y en ella se realiza una aproximación a la lectura de los textiles Tarabuco. Se sostiene que estos son "objetos preciosos" no sólo porque son bellos, sino especialmente porque provocan y exigen pensar. Según la autora muchas características de estos textiles: su historia, la utilización de diferentes tradiciones en la construcción actual del diseño, la ausencia de un discurso de las tejedoras que explique el porqué de cada motivo, y por último, las transformaciones dinámicas que experimentan hoy, obligan a entrar en contacto con temas antropológicos, tales como la etnogénesis, la creación de cultura, y el sentido de un lenguaje visual más allá de la iconografía.

Finalmente, en la quinta parte, Gabriel Martínez, aborda los contenidos conceptuales y espirituales del proyecto Jalq'a-Tarabuco.

Gabriel afirma que el tejido es una pieza donde valores a la vez estéticos y conceptuales están expresados, según códigos de la cultura andina. Manera de significar el mundo, concepciones cosmológicas, percepciones selectivas de la realidad, diálogos de diferenciaciones étnicas, valores de belleza y muchos otros aspectos están condensados en un tejido, a través de códigos plásticos, siendo la técnica un soporte decisivo de la expresión

No es posible dejar de mencionar, en esta presentación el valioso trabajo fotográfico realizado por Jhonny Dávalos y los hermanos Gino y Marco Maluenda, pues gracias a ellos el lector podrá apreciar en éste libro toda la belleza de los tejidos Tarabuco.

El FIDA, Organismo Internacional que financió el proyecto, como la CAF, Institución Cooperante encargada de la administración del mismo, han sido los principales promotores de esta publicación, y otras que le seguirán, destinadas a sistematizar la valiosa experiencia adquirida en la ejecución de este importante proyecto, en el que CORDECH desempeñó el papel de Organismo Ejecutor.

Sólo cabe esperar que este libro permita, como lo quieren sus autores, ganar nuevos seguidores y admiradores de los tejidos Tarabuco, con los cuales se pueda compartir esfuerzos para lograr su recuperación y preservación.

***Germán Gálvez
Consultor Internacional
del IICA***

PRIMERA PARTE

EL ARTE TEXTIL DEL GRUPO CULTURAL TARABUCO

En esta primera parte del libro se describe el proceso de producción de los tejidos Tarabuco, así como la materia prima, insumos e instrumentos utilizados por las tejedoras.

De igual manera, se hace hincapié en las creencias, usos y costumbres de este grupo cultural y su influencia en la actividad textil.

1. ANTECEDENTES HISTORICOS

A los habitantes de algunas zonas de las provincias de Yamparáez, Zudáñez y Tomina, que conforman un área cultural y comparten un mismo vestuario llamativo, ritos, música y bailes, se los conoce con el nombre popular de "Tarabuqueños".

La región en la que viven actualmente los Tarabuco formaba parte de la frontera con los pueblos chiriguano selváticos que los inkas no pudieron conquistar. Las continuas invasiones de los chiriguano obligaron al inka a trasladar guerreros (se cree que hasta pueblos enteros), desde lejanas regiones como las riberas del lago Titicaca, Cuzco, Arequipa e incluso del Ecuador, hasta la zona donde habitaban los Yamparas, los antiguos pobladores de estos lares, para combatir a los invasores.

Los descendientes de estos diversos grupos fueron adoptando costumbres comunes, el quechua como idioma, el mismo vestuario y ritos, hasta constituir una unidad.

Aunque en la época de la Colonia, para consolidar su política de dominio, los españoles otorgaron ciertos privilegios a los Yamparas, estos se unieron a los otros pobladores de la región y se rebelaron contra el poder real, participando activamente en la guerra de la Independencia. Uno de los episodios más interesantes de la guerra fue la batalla de "Carretas", conocida también como "Jumbate" (12. III. 1.816), en la cual los pobladores de la región encabezados por los líderes Carrillo y Callizaya, derrotaron a los españoles.

Se cuenta que los insurrectos se valieron de una ingeniosa artimaña para vencer en esta batalla, pues vistieron con sus ponchos a los arbustos (tholas), que abundan en la zona, y los españoles los confundieron con los rebeldes, y dispararon sus cañones, y agotaron su munición lo que permitió a la tropa de tarabuqueños derrotarlos completamente. En la euforia de la victoria, los Tarabuco le sacaron el corazón a los vencidos y se lo comieron, motivo por el cual mucha gente los llama sonq'o mikhus (come corazones).

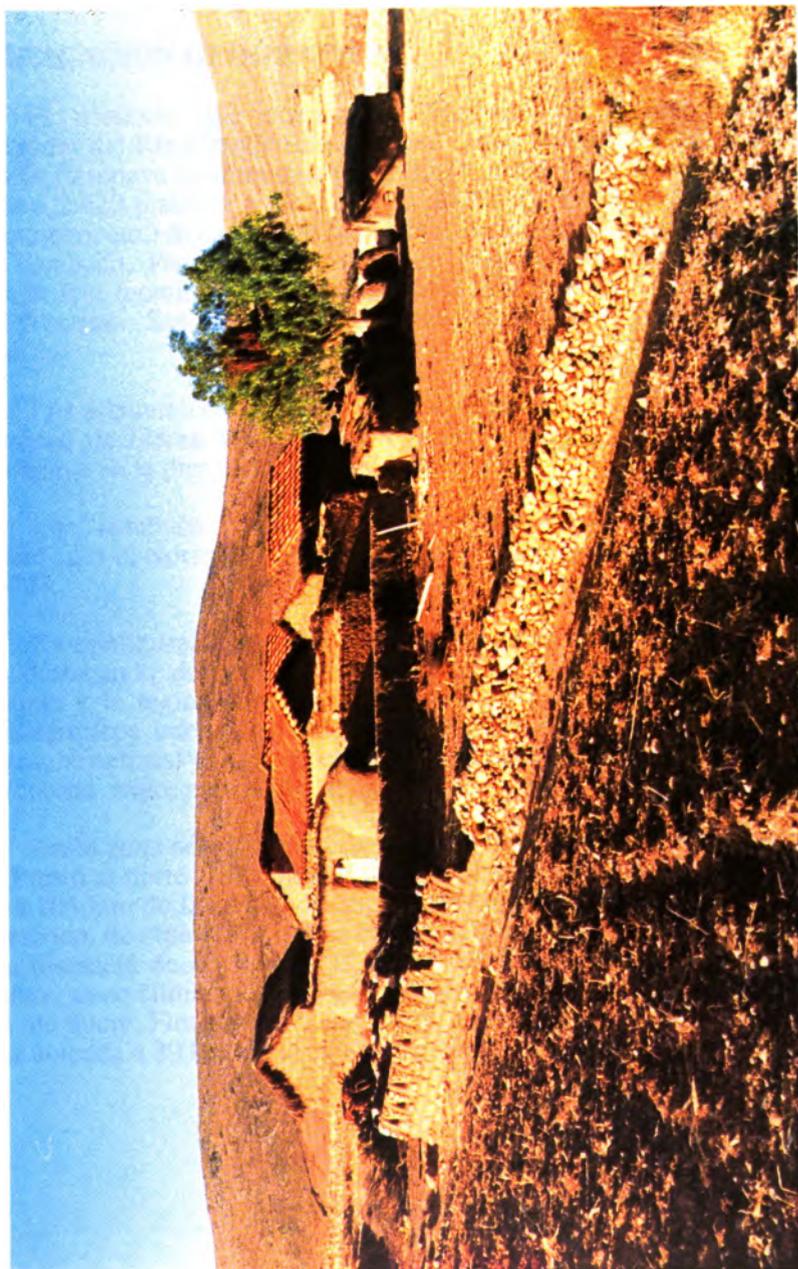
La actividad textil es la expresión cultural por excelencia de los Tarabuco y se mantiene vigente, con distinta intensidad y calidad, en todas las comunidades campesinas de su área de influencia.



Poblador de Tarabuco con atuendo de trabajo



Trenza tradicional (simba)



Viviendas de los Tarabuqueños.

2. UBICACION GEOGRAFICA

El territorio que ocupan los Tarabuco comprende desde las márgenes del Rfo Grande (limite con el departamento de Cochabamba), cantón Pasopaya (comunidades de Rumi Cancha a 3.100 msnm. y Pasopaya a 2.420 msnm.), a los cantones de Presto (El Peral 2.700 msnm., Tomoroco, etc.) de la provincia Zudáñez en el centro, hasta los cantones de Tarabuco, Paccha, Yamparáez, de la provincia Yamparáez, y el cantón Icla (comunidades de Candelaria 2.920 msnm., Pampa Lupiara 3.220 msnm., San Jacinto 3.100 msnm., etc), de la provincia Zudáñez, en el sur.

Los asentamientos más recientes y aislados, se encuentran en la comunidad de Mama Wasi en la provincia Azurduy, y Rúa, Sipicani, y Paslapaya en la provincia de Tomina.

Los Tarabuco ocupan pues un extenso territorio desde el Rfo Grande por el Norte, hasta el Rfo Pilcomayo por el sur (ver gráficos N°1 y N°2).

La configuración geográfica de su territorio es bastante accidentada, destacando dos pisos ecológicos: la parte norte, próxima al Rfo Grande y la región sur, a orillas del Pilcomayo, con pequeños valles mesotérmicos interandinos de gran potencialidad agropecuaria (maíz, frutas, hortalizas) y la zona central más fría de cultivos agrícolas de altura (cebada, trigo, papa, quíñua, haba).

En la zona ocupada por este grupo cultural se localizan los pueblos de Presto al norte (2.600 msnm.) que tiene clima templado y está ubicado a 106 km. de la ciudad de Sucre y 43 km. de Tarabuco. El pueblo de Tarabuco, de clima frío, que se encuentra a una altura de 3.292 msnm. y una distancia de 63 km. de la ciudad de Sucre. Al sur, Icla, a 2.500 msnm., tiene clima templado y se encuentra a 38 km. de Tarabuco y 101 km. de Sucre. Finalmente, Yamparáez, a 3.120 msnm, tiene clima frío, y está ubicada a 30 km. de la ciudad de Sucre.

Casi todas las comunidades habitadas por los Tarabuco están emplazadas en las partes altas, mesetas, cañadas, con viviendas dispersas. En la actualidad, debido a que existen mayores posibilidades de obtener dotación de agua, luz y otros servicios, se están agrupando formando ranchos, como el caso de Tomoroco, El Peral, Cororo, Vila Vila, Candelaria, etc.

Los pequeños valles y márgenes de los ríos en estas zonas son usualmente ocupados por gente de origen mestizo. Parece que en la época de la Colonia las tierras de mayor calidad fueron entregadas a estos pobladores y las zonas altas a los indígenas.

3. EL TEJIDO TRADICIONAL TARABUCO

El tejido es una de las manifestaciones culturales más sobresalientes de los Tarabuco. Se caracteriza por sus tejidos de vivos colores, inspirados en motivos sociales, creencias, tradiciones, animales, plantas y flores del entorno en que viven. Los objetos que más los impresionan los plasman en los tejidos para luego exhibirlos con orgullo ante propios y extraños.

La calidad del tejido depende de la destreza manual y la concepción mental de la tejedora, ya que los instrumentos utilizados son simples y rudimentarios.

El telar vertical, de origen precolombino, donde se realiza el tejido, no ha sufrido cambio alguno durante siglos, no obstante permite a la tejedora desarrollar diferentes técnicas como el llano (faz de urdimbre) para las pampas, la espina de pez en los bordes (faz de urdimbre); llano con faz de trama, jersa y ch'iku (llamadas así por las tejedoras) para el "pallay" (faz de urdimbre), aunque este último (ch'iku), tiende a desaparecer porque sólo las ancianas y algunas jóvenes lo utilizan, debido a que su ejecución es compleja.

Una de las características de los tejidos Tarabuco, que los distingue de otros tejidos y resalta su belleza, es el relieve que presentan las figuras en la parte decorada (pallay), debido a la diferencia de espesor entre los hilos de la urdimbre (algodón y lana).



Tejidos tradicionales



Niñas aprendiendo a hilar



Niña de 10 años aprendiendo a tejer

La luminosidad del color y decoración inspirada en motivos de su actividad doméstica y social, revelan un momento cultural en que el hombre domina plenamente su entorno, con una percepción nítida y una clara organización.

4. APRENDIZAJE DEL TEJIDO

Para la elaboración de los tejidos tradicionales se siguen utilizando los mismos instrumentos y técnicas que se utilizaban en el pasado, aunque se han producido algunos cambios en el uso de materias primas y tintes. Los conocimientos adquiridos durante centurias se han ido transmitiendo de generación en generación, en forma oral, como ocurre en la mayor parte de los pueblos andinos.

En el caso particular de los Tarabuco, el aprendizaje comienza desde el momento en que la niña se encuentra en la espalda de la madre, observando por encima de los hombros, cómo ésta va recogiendo los hilos multicolores para formar figuritas. Las primeras prácticas de hilado se realizan entre los 5 y 6 años, como si se tratara de un juego. Cuando adquieren cierta destreza, sin importar que el hilo sea grueso e imperfecto, tejen algunas prendas.

Las primeras incursiones en el tejido las realizan entre los 9 y 10 años, con "chusis" y "wayaqs" (bolsas pequeñas). También se ejercitan en la técnica del "pallay", (que consiste en escoger a mano hebra a hebra para realizar dibujos). Utilizando esta técnica tejen figuras grandes y sencillas bajo la dirección de la madre, abuela o hermanas mayores. Se adiestran elaborando "trenzas" (cordones angostos y planos) y "ch'umpis" (especie de faja). Luego de los 14 años empiezan a tejer axsus (manto femenino con motivos decorativos), adquiriendo con el tiempo y la práctica una destreza y rapidez manual sorprendente.

La técnica del pallay exige mucho trabajo visual, especialmente en los tejidos de luto (colores oscuros), motivo por el cual es imposible realizar este trabajo más de 4 horas en forma ininterrumpida, lo que obliga a las tejedoras a cambiar constantemente de actividad.

Quando las niñas llegan a una edad en que se muestran más responsables, sus madres inician la enseñanza de las técnicas de tejido, comenzando por el tejido de hilos para frazadas, utilizando uno o dos colores. Posteriormente aprenden la práctica de tejido de prendas multicolores.

5. INSTRUMENTOS UTILIZADOS EN EL TEJIDO

Los instrumentos que utilizan los Tarabuco para el tejido de sus prendas son simples y los elaboran ellos mismos. A continuación se menciona los más importantes:

Awa k'urkus (quechua): Son dos palos rectos de 2 mts. o un poco más de largo, con 6 a 8 cms de diámetro, y preferentemente de pino o magué (por ser muy livianos y rectos). En algunos casos tienen ranuras (especie de gradas) a la misma distancia en ambos palos.

Estos palos se apoyan verticalmente en una pared.

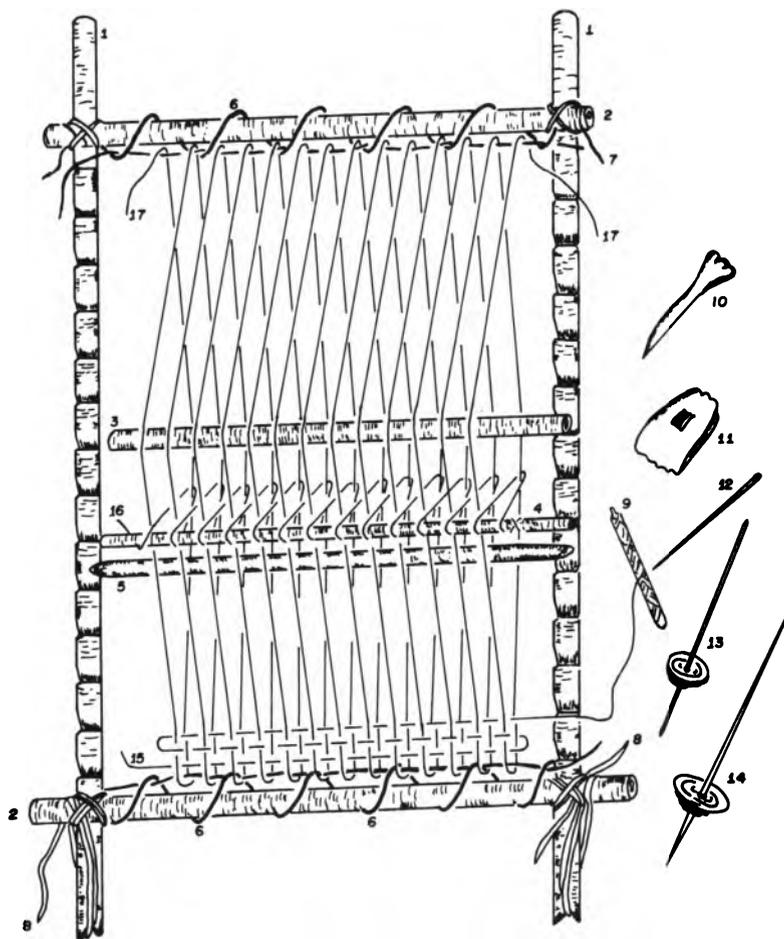
Pata awa y kinray awa (quechua): Son dos palos rectos de 120 a 150 cms., de largo, con 4 a 5 cms. de diámetro, y preferentemente de magué (muy liviano), que se utilizan como travesaños para sujetar la urdimbre.

Sonq'oncha (quechua): Es un palo recto de 120 a 150 cms. y 4 a 5 cms de espesor, de madera de magué, liso, que sirve para separar los hilos de la urdimbre.

Illawa k'aspi (aymara, quechua): Es un palo delgado, muy duro, preferentemente de "kuri" (planta leguminosa de nudos largos y fuertes), de 120 cms. de largo (dependiendo el tamaño del ancho del tejido). En la illawa k'aspi o segundo lizo, está sujeta la "illawa k'aytu". Mediante este hilo sube la segunda urdimbre a primer plano.

Luk'i (quechua): De madera muy dura y pesada (jarka o quina quina), aplanado, con desgaste en las puntas, su largo depende del ancho del tejido. Sirve para ajustar el cruzado de la urdimbre sobre la trama. Los campesinos obtienen este palo en los valles cercanos mediante el trueque con cereales.

INSTRUMENTOS PARA EL TEJIDO



- 1.- Awa Kúrkus. 2.- Pata Awa y Kinray Awa. 3.- Sonkóncha.
 4.- Illawa Káspi. 5.- Luký. 6.- Chukurkáta. 7.- Awa Watanas
 8.- Awa Liyu. 9.- Mini Káspi. 10.- Wichúna. 11.- Chapuña.
 12.- Pítana. 13.- Fuská. 14.- Kánti. 15.- Mini. 16.- Illawa. 17.- Soya.



Telar precolombino.



Instrumentos para tejer

Chukurk'ata (aymara): Hilo grueso y resistente, hecho de pelos de lana criolla (k'ajchas), que sirve para sujetar la urdimbre a las barras horizontales (pata awa y kimray awa).

Awa watanas (quechua): Hilo grueso que sirve para sujetar los palos horizontales a los verticales.

Awa liyu (quechua): Lazo de cuero de vaca que sirve para tesar la urdimbre.

Mini k'aspi (quechua): Palito de 30 cms. de largo donde se envuelve la trama (mini, nombre quechua de la trama).

Wich'una (aymara): Instrumento hecho del fémur de los camélidos, del cuerno de los ciervos (taruca), o de madera dura, tiene aproximadamente 12 cms. de largo. Su punta afilada sirve para levantar y separar las urdimbres y ajustar la trama. Lo obtienen efectuando trueque con cereales o papa con los llameros que llegan a la zona en las épocas de cosecha.

Chapuña (aymara): Instrumento de madera dura, plana, con una punta más ancha que la otra, tiene unos 10 cms. de largo, y sirve para ajustar y cruzar los hilos estirando la illawa (o segundo lizo).

P'itana (quechua): De hueso o madera dura muy delgada, con una punta afilada de 20 cms de largo. Se utiliza para levantar y seleccionar los hilos de la urdimbre.

Yarwi: Especie de aguja grande que sirve para hacer el terminado y el tejido de los bordes (awakipa).

Phusqa (quechua): Huso o rueca. Se han encontrado algunos de piedra o cerámica pertenecientes a la época precolombina. Los actuales son de madera torneada. Sirve para hilar la lana.

K'anti (quechua): Huso o rueca de mayor tamaño que el anterior que sirve para torcer dos cabos juntos para formar el hilo final.

6. LA MATERIA PRIMA Y LOS INSUMOS

La materia prima y los insumos más importantes que utilizan los campesinos para elaborar los tejidos, son la lana de oveja, el algodón, los tintes, los desgrasantes y los mordientes.

Lana de oveja: Es la materia prima básica, y de ella depende en gran medida la calidad del tejido. La parte central de los vellones, de fibra más larga (10 cms. mínimo), es destinada a los tejidos finos (ponchos, axsus, ch'uspas, lljillas) y el resto al tejido de cobijas. Con los vellones de fibra gruesa y con mucho pelo se tejen bolsas para transportar los productos agrícolas.

Algodón: El hilo de algodón es usado en la trama y parte de la urdimbre. Antiguamente se abastecían de esta materia prima en los valles próximos, como Icla, El Palmar y Sotomayor. En la actualidad lo adquieren en madejas y carretas en los mercados de Tarabuco, Presto y Sucre. El hilo en carreta blanco y delgado conforma el fondo de las figuras en los tejidos (urdimbre) y el hilo en madejas, más grueso y de color negro, lo utilizan en la trama.

Los tintes: En épocas precolombinas los hilos fueron teñidos con sustancias vegetales o animales y existía una amplia gama de colores. Sin embargo, desde hace mucho tiempo, los tintes químicos fueron reemplazando poco a poco la tintorería tradicional, quedando las fórmulas de los tintes naturales sólo en el recuerdo de las mujeres más ancianas que las transmitieron oralmente de generación en generación. Todavía se emplean algunas plantas para el teñido como: Misuk'a, qellu molle, k'urpa t'ola, aliso, nogal, yuraj k'iska, y tinta tinta. También el barro y ollín se utilizan en los tintes.

Los tintes químicos que usan los Tarabuco son de origen chino, alemán e inglés. Desgraciadamente llegan a los mercados totalmente adulterados, mezclados con sal y otras sustancias, ocasionando como resultado un teñido deficiente. Actualmente el componente de artesanías del PNCH realiza los mayores esfuerzos para abastecer a las tejedoras de tintes de buena calidad.

Mordientes

Millu: Sulfato de aluminio. Existe en las quebradas, en afloraciones de color blanco que surgen en determinados meses del año (agosto-septiembre), cuando son recogidas por los campesinos.

Cuando no es posible obtenerlo en la zona se adquiere en los mercados. Se utiliza para que el tinte se introduzca en forma pareja a la fibra.

Q'ullpa: Carbonato de sodio. Vetas de esta sustancia se encuentran en el altiplano, y los campesinos la obtienen usualmente al realizar trueque con los "llameros" (grupos étnicos de las alturas) que migran temporalmente a la zona para comerciar. Se utiliza para el teñido, especialmente en colores oscuros y para dar efectos especiales a los colores.

Limón: Se utiliza para fijar el tinte y dar efectos a los colores. Lo obtienen de los valles próximos (Icla, Uyuni, Presto, etc.)

Detergentes y desgrasantes

Orina: Se usa fermentada. Se da preferencia a la orina de los niños por su mayor contenido de amoníaco. Se utiliza para lavar lana, especialmente para extraer la grasa.

Lejía: Se la obtiene haciendo remojar cenizas en agua en un recipiente de barro. Se utiliza para desgrasar la lana.

Q'ullpa: Es utilizada como detergente.

Jabón: Lo utilizan para el lavado de la lana con agua tibia.

7. EL PROCESO DE LA PRODUCCION TEXTIL

A continuación se describen las distintas etapas de la producción Textil en Tarabuco.

Esquila (rutuna): La esquila la realizan los Tarabuco en la primavera. Según sus creencias debe efectuarse en "mosoj quilla" (luna llena) para que el vellón vuelva a crecer rápidamente. Si se esquila en "uña luna", ellos piensan que las nuevas fibras tardarán en crecer. La noche anterior a la esquila entran al corral y le piden permiso a las ovejas. Charlan con ellas: "ya no hace frío, te voy a sacar tu lana, va empezar las lluvias, si te mojas estarías tan pesada que no podrías caminar". De este modo preparan a sus animales para la jornada de esquila del día siguiente.

Las ovejas son esquiladas desde el primer año de vida. Les amarran las patas para evitar que se muevan y realizan la tarea con la ayuda de un cuchillo o lata muy afilados. Dedican a esta labor mucho tiempo y paciencia para no maltratar a las ovejas. Todo el vellón obtenido de un mismo animal lo denominan "Rutuy", y es la unidad de medida que utilizan para vender, cambiar o entregar a terceras personas la lana para el hilado.

Hilado: Lo realizan enrollando una porción de lana sin lavar alrededor de la muñeca de la mano izquierda. Esta puede estar escarmenada o sin escarmenar. Van sacando y estirando la lana con ambas manos de acuerdo al espesor del hilo que se desea obtener, impulsando con la mano derecha la rueca (llamada "phusqa"), para torcer el hilo. Esta operación puede realizarse en dos direcciones, hacia la derecha o izquierda. Esta última dirección tiene contenido mágico religioso.

Las tejedoras afirman que el hilado a la izquierda con lana blanca y negra u otros 2 colores atados alrededor del cuello, manos, pies o colocado como banderola, evita el embrujo y el efecto de las maldiciones. Con este mismo hilo (llamado lloq'e izquierda), atan un manojo de corteza de molle en los portones de las casas, para protegerse de diversos males.

Cuando alguien quiere perjudicar a otra persona, entierra cerca de su casa un atado amarrado con lloq'e k'aytu (hilo torcido a la izquierda) que contiene coca y algún objeto de la persona que se desea embrujar.



La esquila



Jóvenes solteras hilando



Proceso de "doblado" del hilo

Este mismo tipo de atado suele arrojarse al agua cuando el río está de avenida, porque el agua que va al principio lleva los males y los "supays" (diablos) van bailando por delante.

El hilado, aparte de su utilidad, es una actividad que les sirve de entretenimiento en sus largas caminatas o durante el pastoreo del rebaño. Y parece ser también un recurso de apoyo en situaciones embarazosas y difíciles: las mujeres se concentran en su hilado y lo hacen más vivamente cuando tienen alguna preocupación.

Es difícil encontrar a una campesina que se desplace por el campo o la ciudad sin su rueca.

Doblado y madejado: Consiste en tomar dos hilos de diferentes ovillos ("morok'os" = aymara) y torcerlos parcialmente a la izquierda con la ayuda de una rueca un poco más grande (k'anty = quechua) para formar uno solo. Concluida esta actividad se procede al madejado, envolviendo el hilo entre el codo y la mano, o cuando la persona está sentada, entre las dos rodillas. Una vez preparadas las madejas, se atan con hilos en 3 o 4 partes, para evitar que se enreden. Las madejas de lana tienen un peso aproximado de 200 gramos para facilitar el lavado y teñido.

El proceso de doblado y madejado es una actividad que realizan usualmente las ancianas, por su sencillez.

El lavado lo realizan después del doblado y madejado, utilizando los siguientes preparados:

Lavado con orines: Fermentan la orina, agregan agua y ponen la lana, dejándola remojar durante una noche. Al día siguiente calientan el preparado y mueven con un palo continuamente. Luego enjuagan con agua tibia y sacuden energicamente las madejas para desenredar los hilos.

Lavado con lejía: Obtenida y decantada la lejía, aumentan agua tibia, ponen a remojar la lana durante una noche y la lavan luego con agua tibia, quedando más blancas y limpias que con el método anterior.

Lavado con jabón: Lo realizan con agua tibia y jabón, restregando cada una de las madejas, y enjuagan también con agua tibia. Es aconsejable realizar el lavado momentos antes del teñido.

El teñido

Como sucede en todos los pueblos andinos, las actividades que realizan los Tarabuqueños están sustentadas en mitos, costumbres y creencias. María Condori, de la comunidad de Candelaria, relató la siguiente creencia sobre el teñido.

"En muchas ocasiones cuando estamos tiñendo, los tintes no agarran o queremos sacar algún color mezclando varios polvos y nos sale otro. Entonces nos asustamos mucho, porque esto ocurre cuando algún alma está mirando y significa que seguramente alguien de la comunidad morirá muy pronto. Es lo que llamamos almarasq'a".

Teñido natural

El teñido con tintes naturales es una actividad que se practica desde épocas muy remotas por los pueblos andinos y a ello se debe la variedad y belleza de los colores de los tejidos antiguos. La tradición del teñido natural, pese a la invasión de los productos químicos y lanas sintéticas, subsiste gracias a la transmisión oral que realiza la gente anciana, pero sólo para algunos colores. Aunque algunas fórmulas exigen un complejo proceso de preparación, se siguen utilizando porque los colores obtenidos con ellas no destiñen ni se desvanecen fácilmente.

Los tonos que se logran en la actualidad mediante teñido natural son los siguientes:

Negro: Es obtenido con barro, con alto contenido de azufre y materia orgánica conocida como "asna t'uru". El barro se remoja en un recipiente con orina de niños, y luego se agrega el tinte obtenido mediante el hervido de corteza y hojas de aliso (*alnus jorullensis*). Después se introducen los hilos de lana (k'aitu), y se los remoja por el lapso de una semana en un lugar soleado. Removiendo la mezcla una vez por día y enjuagándola con agua tibia se obtiene un color negro muy firme.

Rojo: Se obtiene del "k'uqoro" (cochinilla). Primero se recolectan los insectos en los meses de julio, agosto y septiembre, época en que llegan a su madurez en los cactus silvestres (añafanco, cholanka). Una vez secos y molidos reciben el nombre de "magnu". Este polvo se hierve en agua durante 20 minutos, se agrega millu (alumbre) y se introduce la lana mojada, dejándola hervir durante una hora y moviendo continuamente. Después se enjuaga bien hasta que salga el agua limpia.



Teñido con yerbas.

Amarillo: Este color se produce con las hojas de la k'urpa t'ola, aliso o eucalipto. Se muelen, luego se hierven en agua con millu (alumbre) y se introduce la lana mojada. Es necesario hervir durante una hora, y luego dejar remojando en la mezcla hasta el día siguiente, para enjuagar y lavar la lana.

Verde: Se tñe con las hojas de q'ellu molle (*Schinus molle*). Esta variedad de molle crece en las partes más altas de los cerros y sus frutos son color rosado blanquecino. Se deben moler las hojas tiernas, hervirlas durante media hora, agregar sal, introducir la lana mojada, hervir una hora, y dejar en remojo hasta el día siguiente.

Anaranjado: Lo obtienen de las flores de la mizuk'a (*Bidens andicola*), yerba que crece en las grietas de peñascos de difícil acceso. Estas flores amarillas son recolectadas en la primavera, pudiendo emplearse secas. Se hierven durante una hora, usando millu como mordiente. Luego introducen la lana mojada, y se vuelve a hervir otra hora, luego dejan la mezcla hasta el día siguiente en remojo para fijar mejor el color. Si desean obtener amarillo, agregan jugo de limón cuando la mezcla está hirviendo y remueven continuamente hasta observar que la lana cambió totalmente de color.

Marrón: Para obtener este color se utiliza el nogal, planta muy conocida, de la cual se obtienen colores muy firmes. Se utilizan las hojas, corteza y cáscaras del fruto, trituradas. Se hierve en agua durante una o más horas según el tono que se desea obtener. Usan como mordiente el millu. Si se quiere obtener un color beige, es necesario agregar jugo de limón.

Teñido con tintes químicos

A pesar de las ventajas que ofrece el teñido con anilinas industriales, es necesario tener ciertos conocimientos técnicos y mucha experiencia para una correcta utilización de mordientes y fijadores, especialmente en la obtención de colores que son el resultado de la combinación de varios tintes.

Una característica del tejido de los Tarabuqueños es precisamente el empleo de muchos colores, veintisiete en total, sin incluir el negro y blanco, divididos en dos grupos "puca" (rojo) y luto, cada uno de estos grupos puede dividirse a su vez en seis k'uychis (arco iris) formados por degradaciones tonales.

Son estos k'uychis los que van a determinar el teñido: empiezan por el más claro y concluyen con el más oscuro de cada "arco iris". Generalmente realizan el proceso en varios días ya que no disponen de suficientes vasijas para la degradación de color.

El Q'ellu K'uychi (arco iris amarillo), consta de 6 matices. Hierven en una olla la suficiente cantidad de agua para que cubra completamente la lana. Cuando ésta se encuentra tibia, ponen un puñado de millu (alumbre) por cada medio kilogramo de lana, el jugo de 5 limones, y tinte amarillo de acuerdo a la intensidad que desean lograr. Cuando el tinte está completamente disuelto y el agua en ebullición, introducen la lana previamente mojada, moviendo continuamente para que el teñido sea parejo.

Luego hierven durante media hora, y colocan la lana en un recipiente para que enfrie. En la misma agua utilizada agregan medio puñado de alumbre, limón y tinte naranja, y hierven media hora. El proceso con esta misma agua continúa para obtener los otros tonos que conforman este q'ellu k'uychi. Luego vendrá el rojo y luego el rojo con un poco de morado para obtener el guindo, rojo más morado y un poco de negro para el color guindo oscuro. Por último un rojo más morado con mayor cantidad de negro para lograr el tono más oscuro, un negro con viso rojo apenas perceptible.

Para el teñido de los demás "K'uychis", siguen el mismo procedimiento, simplemente cambia el color de los tintes.

El enjuague lo realizan cuando las madejas de lana están frías y sólo con agua. El teñido siempre lo realizan en días de mucho sol para apreciar mejor los colores, especialmente los oscuros, que son evaluados mirando los hilos contra la luz del sol.



Proceso de teñido

Torcido del hilo (k'antiy) Una vez teñido el hilo, éste es torcido con la ayuda de un huso (k'anty) y se ovilla en forma de una bola muy ajustada, llamada moruk'u (aymara), forma en que debe permanecer por lo menos durante una semana para que se estire y evitar que cuando se extienda la urdimbre se destuerza. También se debe torcer el hilo de algodón o lana negra de oveja para la trama y el hilo blanco de algodón (urdimbre) que será el fondo de las figuras en la parte decorada.

Tendido de la urdimbre. Demetria González, tejedora de la comunidad de Candelaria dice sobre el "telado", nombre con el que se conoce a esta etapa del tejido, que ésta actividad sólo se puede realizar los martes y viernes de cada semana, no así los demás días, porque el sábado y domingo son "Qhella días" (días flojos) y el lunes es "alma día" (día de las almas). Si se realiza el tendido de las hebras estos días es más difícil terminar, porque la tejedora se tarda más de lo habitual.

El tendido de la urdimbre lo realizan entre dos personas poniendo el telar en forma horizontal, habitualmente en el patio de la casa. Poco tiempo antes de extender los hilos para la urdimbre la tejedora selecciona y combina los colores, colocando los ovillos (morok'os) ordenadamente de acuerdo a cánones estéticos que maneja el grupo. Luego planifica los motivos, sin salirse del estilo característico del grupo, así como la técnica a emplearse en el tejido; lo que determinara el número de hilos de la urdimbre.

Esto exige que la tejedora realice, al momento del telado, una serie de cálculos aritméticos mentales. Antes del tendido de la urdimbre algunas acostumbran golpear las "morok'os" (ovillos) con una piedra para que se estiren los hilos y les alcance el material.

El tendido de los hilos de la urdimbre comienza por la parte inferior izquierda del travesaño de abajo (kinray awa), pasando el hilo por delante del travesaño superior (pata awa), volviendo por atrás, luego por delante del travesaño inferior, para retornar por atrás formando el número ocho. En el caso de la técnica del pallay el hilo de color va acompañado de uno blanco de algodón más delgado y en otra técnica, de 2 ó 3 hilos de color por cada blanco de algodón, como en la técnica "puraj uya" (una sola "cara").

El tiempo que emplean para realizar este trabajo es de 5 a 6 horas en el caso de axus, 10 horas para un poncho, y 3 horas para una ch'uspa.

Tejido (away): Preparación para el tejido propiamente dicho:

Colocado del primer lizo: Llamado en quechua "Sonq'oncha". Se introduce el palo en la parte superior del cruce de los hilos de la urdimbre separando dos mitades: los hilos que quedan sobre la sonq'oncha y los que quedarán detrás. En el caso de la técnica del "pallado" los hilos blancos quedan por detrás y todos los de color por delante.

Colocado del segundo lizo: Denominado "Illawa". Consiste en coger uno por uno los hilos de la urdimbre que quedaron por detrás, con un hilo muy resistente que se va envolviendo en forma de espiral en un palito. En la parte del "pallay" sólo los hilos blancos que quedaron por detrás de la "sonq'oncha" son cogidos por la "Illawa". Esta sirve para cruzar los hilos de la urdimbre.

8. COMO ELABORAR UN TEJIDO LLANO Y "PALLADO".

Para elaborar un tejido llano y pallado es necesario seguir los siguientes pasos:

1. Utilizando la illawa se abren los hilos de la urdimbre.
2. A través de las urdimbres abiertas se pasa el hilo de la trama que se encuentra envuelto en un palo (mini k'aspi) en la parte pallada, mediante la p'itana (pallador). Se seleccionan los hilos de color que conforman la figura y los blancos que harán de fondo quedan por detrás de la p'itana. Por esta separación que se efectúa con la p'itana pasan un hilo grueso denominado "Llulla mini" (trama no verdadera) que evita que los hilos seleccionados de la urdimbre se mezclen, mientras se concluya con la selección total, pasando la trama de un extremo a otro por donde pasó el "Llulla mini".
3. Se cierra la urdimbre jalando la "illawa" mientras se va apretando con la "chapuna" a todo lo ancho del tejido para cruzar los hilos de la urdimbre.
4. Para ceñir este cruce de hilos de la urdimbre sobre la trama se pasa el "luk'i" y con este se jala para abajo.
5. Se compacta aún más este cruce con la "wich'una" dando golpes de arriba para abajo sobre el "Luk'i", tomando con la punta pequeñas cantidades de la urdimbre en forma ordenada de derecha a izquierda.



Tendido de la urdimbre



Colocado del segundo liso "iltagua"



Selección de hilos para elaboración de figuras



Acabado del tejido (awakipado)

Con este proceso se avanza hacia el palo de arriba (pata awa). Falta 20 ó 30 cms. para acabar, el tejido se da vuelta, vale decir, lo que estaba arriba queda abajo, comenzando a tejer de este otro extremo, hasta que la abertura se hace muy estrecha, imposibilitando el paso de los instrumentos de tejer. Se saca la illawa y se continúa sólo con la p'itana, para posteriormente hacerlo con un agujón.

Tejido del borde. Llamado también "Awakipa". Es un tejido tubular que sirve de protección y adorno en los bordes de las llijllas, axsus y ch'uspas, existiendo varias clases, según el número de "Illaguas" (lizados). Por ejemplo el "Fandango", con 7 ó 5 lizados, la "chichilla", y el "ch'inkanki" con un solo lizo. Se realiza el tejido del borde plantando en el suelo una estaca donde están sujetos los hilos de la urdimbre y el otro extremo cosido al borde del tejido. Con la ayuda de un agujón el hilo de la trama cada vez que es pasada por entre la urdimbre es cosida al borde del tejido.

Color y motivos ornamentales. La decoración en la vestimenta de los Tarabuco es uno de los elementos donde plasma su identidad. El tejido tiene estilo común: faz de urdimbre, fondo blanco, figuras en relieve por la diferencia de espesor de los hilos, la utilización de los colores en gamas y la organización en bandas.

Color. El color es una de las principales características del tejido Tarabuco. Según las tejedoras estos fueron copiados por sus abuelas del arco-iris. Hay pequeñas variaciones en las disposiciones de los tonos entre las zonas de Yamparáez, Candelaria y Presto. En el caso de Candelaria (14 comunidades que pertenecen a esta hacienda) los colores se agrupan en dos k'uychis (arco-iris): Puca k'uychi (arco-iris rojo), y luto k'uychi (arco-iris de luto); otros colores como el guindo, guindo oscuro, y el negro son también utilizados sin pertenecer a los k'uychis.

I. Q'ellu k'uychi

- a. Q'ellu
- b. Muruch'i
- c. Aruma
- d. Q'ellu prusela
- e. Puca prusela
- f. Mamanpaj ladun
- g. Prusela mama

II. Panty k'uychi

- a. Yaku panty
- b. Panty
- c. Mamanpaj ladun
- d. Panty mama

III. Q'umir k'uychi

- a. K'echichi o lak'u
- b. Q'umir
- c. Mamanpaj ladun
- d. Q'umir mama

IV. Rosadaj k'uychi

- a. Rosada
- b. Rosada qepan
- c. Mamanpaj ladun
- d. Rosadaj mama

V. Celeste k'uichi

- a. Celeste
- b. Celeste qepan
- c. Mamanpaj lau
- d. Celeste mama

VI. Morao k'uichi

- a. Morao t'ojra
- b. Morao
- c. Mamanpaj lau
- d. Morao mama

Arco-iris amarillo

- a. Amarillo
- b. Amarillo anaranjado
- c. Naranja
- d. Rojo naranja
- e. Rojo
- f. Rojo oscuro
- g. Negro con viso rojo

Arco-iris mordoré

- a. Mordoré suave
- b. Mordoré
- c. Mordoré oscuro
- d. Negro con viso mordoré

Arco-iris verde

- a. Verde lechuga
- b. Verde
- c. Verde oscuro
- e. Negro con viso verde

Arco-iris rosado

- a. Rosado
- b. Rosado intenso
- c. Rosado oscuro
- d. Negro con viso rosado

Arco-iris celeste

- a. Celeste
- b. Celeste intenso
- c. Celeste oscuro
- d. Negro con viso celeste

Arco-iris morado

- a. Morado suave
- b. Morado
- c. Morado oscuro
- d. Negro con viso morado



Lanas teñidas para los tejidos puca quichi



Lanas teñidas para los tejidos luto quitchi

Los k'uychis, en la actualidad, son mayormente utilizados en los ponchos o en los pallays de los axsus. Predominan colores enteros en las combinaciones principales de negro sobre blanco (en los de luto) y guindo sobre blanco (en los de axsus normales las degradaciones -guisask'a- se ubican necesariamente al centro del diseño -sonq'o pallay- y pueden aparecer también en los costados).

En algunas comunidades estos colores tienen otros nombres, pero en la mayoría son conocidos por los señalados anteriormente.

Es interesante mencionar que ciertos colores y motivos predominan en algunas comunidades según su ubicación en cabeceras de valle, valles y puna. Así por ejemplo, en las comunidades de Pasopaya, El Peral, Tomoroco, Wayllapampa, y San José de Toca, es notorio el predominio de los colores amarillo y naranja.

En las comunidades de Vila Vila, Fichuyuj y Cororo, predomina el color rojo. En las comunidades de Lajas, Jatun Mayu, Santa Isabel, Candelaria, Paredón, Pisily, San Jacinto, Q'ellu Q'asa, Pila Torre, Pampa Lupiara, Puca Puca, Locotomayu, etc. el color predominante es el guindo y en las comunidades cercanas al pueblo de Yamparáez los colores más oscuros en los k'uychis (arco-iris) son de mayor espesor que los claros, dándole al conjunto una tonalidad guinda oscura.

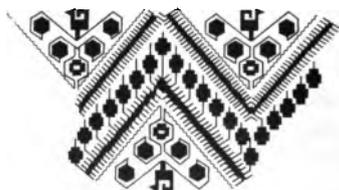
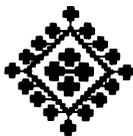
Motivos ornamentales: Desgraciadamente, debido al clima, no se encuentran fácilmente tejidos antiguos en la zona y no es posible conocer los diferentes estilos que desarrollaron los pobladores autóctonos (los Yamparas) y los diversos grupos asentados en esta región por el estado inka.

Algunos textiles antiguos de la época temprana se han encontrado en la zona de Mojocoya, tal es el caso de una "Ñañaca", (pañó para cubrir la cabeza), que el arqueólogo D. Ybarra Grasso considera perteneciente a la cultura Nazcoide (500 a 800 años de nuestra era). Esta Ñañaca lleva 9 colores pero sus figuras no corresponden al estilo actual (ver figura N° 1). Existe en cambio abundante cerámica precolombina, pero sus motivos no parecen tener relación con los tejidos actuales de la zona.

En la época de la Colonia las Ordenanzas de Toledo prohibieron toda representación susceptible de idolatría en la ropa de los indígenas, tales como animales, pájaros, etc., razón por la cual en los tejidos de esa época aparecen pocas representaciones de figuras, a excepción del caballo. En los tejidos más antiguos, que conservan algunas familias en la zona Tarabuco, predominan los motivos geométricos, fitomorfos, abstractos. Pequeñas figuras de caballos aparecen de vez en cuando, pero sin desarrollo. Entre las figuras abstractas se destacan los k'enqos (zig zag), fiawis (ojos), laq'e laq'e, kutipalmas, t'ikas (flores), etc. Este tipo de decoración es conocida como "abuela pallay" o "unay pallay" (motivos ornamentales antiguos).

Posteriormente los Tarabuco incorporaron la representación de otros animales (llamas y perdices) sin movimiento y desde hace unos 20 a 25 años se empezaron a representar otros animales en movimiento (caballos, llamas, viscachas, tarukas, cóndores, patos, gallinas, cabritos, etc.) y escenas de la vida social (pucaras, pujllay, capcando un toro, estirando el cabrito, hiladoras, etc.). A esta ornamentación se le conoce como "moda", y es utilizada en la vestimenta por las campesinas jóvenes, que no quieren vestir con motivos antiguos.

Naturalmente que esta integración de nuevos elementos decorativos no ocurre con igual intensidad en todas las comunidades, por ejemplo en Lajas, Collacamani, El Peral, Tomoroco, Fichuyuj y otras, se sigue prefiriendo las decoraciones más abstractas.



Figuras abstractas y fitomorfas extraídas de tejidos antiguos. La primera es de un axsu de hace 60 años de antigüedad de la comunidad de Molle Mayu, donde se aprecia un árbol estilizado. Este tipo de figura es llamada por las campesinas "kutipalma". La segunda y tercera figura corresponden a un unku de hace 50 años de la comunidad de Paredón. Las figuras representan flores estilizadas. La primera es conocida como "thica fiawi" (ojos de flor), la segunda como "thica k'enco" (camino en zig zag con flores). Sobre el árbol estilizado aparece un pajarito.

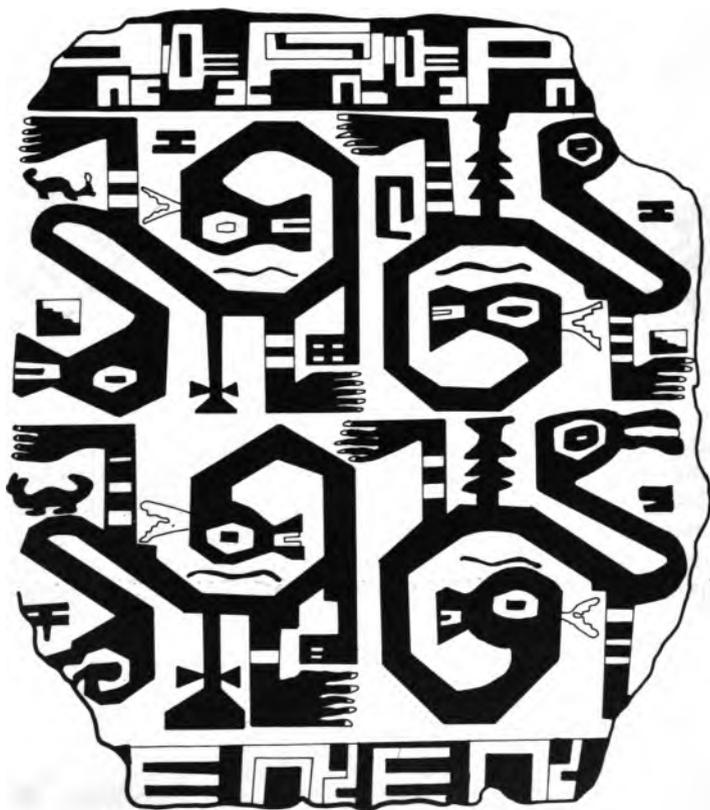
Estas figuras corresponden a las decoraciones más antiguas que las campesinas conocen como "unay pallay o abuela pallay".



Figuras abstractas de un unku de hace 30 años, de la comunidad de Locotumayu. La primera figura llamada "Yutu palma" (perdices sujetas por las patas a modo de hoja de palmera) con caballitos maniatados. La segunda figura es llamada thica k'enco, y representa caballos, jinetes y pajaritos. La tercera figura es llamada "mayas fiawi", con caballitos unidos por la cola. Son decoraciones intermedias entre lo antiguo y lo actual.



Figuras actuales con representación de una pucara, extraídas de una "ch'uspa" (bolsita) tejida por Rufina Quispe de Condori de la comunidad de Collpapampa. La segunda figura corresponde a un axsu tejido por Juana Vela de Condori de la comunidad de San Jacinto. Las figuras muestran campesinos en diferentes actividades al anochecer. Corresponden a tejidos actuales llamados por las jóvenes campesinas "moda".



NAÑACA: Tejido de gran calidad textil, cultura mazcoide, procede de una cueva cerca del pueblo de Mojocoya (500 a 800 años de nuestra era). Tejida con lana de vicuña, fue robada del museo de la Universidad de San Simón (Cochabamba)



Trajes típicos de zonas cálidas



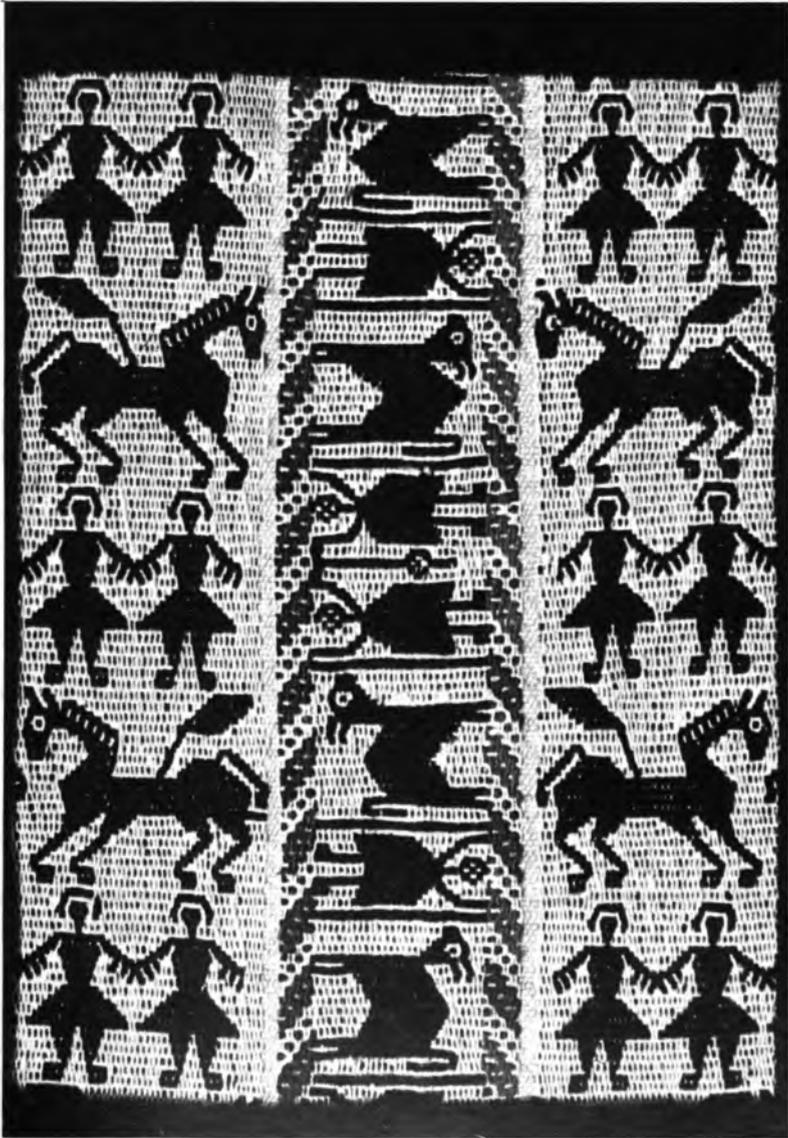
*Abuela pallay o tejido antiguo.
Solo tiene dibujos geométricos*



Tejido actual llamado moda



Detalle de un axu donde se aprecia el tejido antiguo (centro) y el actual (a los lados).



Detalle de chuspa (hiladoras)

9. LA COMERCIALIZACION

La producción de tejidos en el grupo cultural Tarabuco ha sido destinada tradicionalmente a satisfacer las necesidades de vestimenta de la familia, teniendo pues una finalidad utilitaria. Muy pocas tejedoras tejían con propósitos de venta, y en estos casos los tejidos eran de mala calidad. El programa de artesanías del PNCH introdujo cambios en la actitud de las artesanas, pues en la actualidad un gran número de mujeres realizan trabajos que están destinados a ser comercializados.

En el pasado los tejidos se vendían sólo cuando habían necesidades muy apremiantes, como por ejemplo para pagar consultas médicas o legales, comprar medicamentos en caso de enfermedades, o comprar alimentos cuando la producción agrícola era mala.

La dificultad que tenían los artesanos para vender personalmente en los mercados de la ciudad debido a la distancia, a sus ocupaciones agrícolas, a los gastos de transporte, alojamiento y alimentación, los obligaba a vender sus tejidos en su propia comunidad o en la vecina, a intermediarios conocidos como "P'achiri" (proviene de p'acha -ropa). Los p'achiri son oriundos de la zona, y adquieren los tejidos mediante el pago en efectivo, o por medio del trueque con lanas acrílicas, prendas de vestir, hilo de algodón, etc. Cuando reúnen una buena cantidad de tejidos, los llevan para su venta a los mercados de la ciudad, ya sea en Sucre o La Paz, donde obtienen mejores precios. A su retorno traen consigo nuevas mercancías para negociar con las artesanas.

Existen otros canales de comercialización directa donde el productor obtiene mejores precios, tales como las ferias dominicales de Tarabuco, fiestas regionales, etc, a las cuales acuden turistas e intermediarios interesados en adquirir estos productos. Estos últimos suelen encargarse a las artesanas la elaboración de tejidos, utilizando determinados diseños o colores, lo que ocasiona distorsión en el estilo decorativo de los tejidos tradicionales.

Actualmente las tejedoras de 13 comunidades se han organizado en talleres y comercializan sus tejidos en la tienda "textiles indígenas" de Sucre, obteniendo mejores precios y capacitándose en el manejo de las ventas. Esta experiencia forma parte del trabajo realizado por el componente de artesanías del PNCH y ASUR, que se describe en la tercera parte de este libro.



Venta de tejidos por intermediarios autóctonos (pachiris)

SEGUNDA PARTE

VESTIMENTA Y FIESTAS PRINCIPALES

En esta segunda parte se describen las principales fiestas del grupo cultural Tarabuco y la vestimenta que utilizan para participar en ellas. También se hace referencia a la ropa de uso diario.

La vestimenta es uno de los rasgos más característicos de este grupo cultural pues en ella plasman su identidad e historia.

1. LA VESTIMENTA

Algunas de las prendas que usan actualmente los tarabuqueños son de origen precolombino, aunque han sufrido modificaciones con el paso del tiempo. Otras, son de origen ibérico. La mayor parte, sin embargo, son tejidas por las mujeres.

En la actualidad el vestuario Tarabuco corre riesgo de caer en desuso debido al alto costo que tiene la materia prima y los insumos, así como por la morosidad y dificultad de la ejecución del tejido y la influencia citadina con la oferta de ropa barata de medio uso.

Las principales prendas de la vestimenta de la mujer, del varón y de los niños tarabuqueños, son las siguientes:

Vestimenta de la mujer

Montera: Muy parecida al yelmo de los ejércitos españoles del siglo XVI. Está hecha de badana de color negro. Para darle forma y resistencia los bordes son de cuero de vaca sin curtir. La parte delantera y posterior es adornada con mostacillas y lentejuelas. La montera es de uso diario y exclusivo de las personas mayores, sean estas varones o mujeres. Se pueden adquirir en el pueblo de Tarabuco o en algunas comunidades donde las confeccionan.

P'acha montera: Especie de sombrero en forma de canoa, con dos puntas un poco levantadas y copa bastante pequeña, adornada con lentejuelas y bordada con hilos de colores, muy parecido al usado por las campesinas del Cuzco. Es usada sólo en las fiestas y por las jovencitas que participan en la danza de los "Ayarichis".

Jok'ullo: Gorrito de color negro tejido a crochet, adornado con lentejuelas o bordado con hilos de colores. En la parte delantera tiene una especie de vicerita tejida con mostacillas, pequeñas orejeras adornadas con hilos de colores y una cola que cubre la parte posterior del cuello.

Antiguamente esta prenda sólo la usaban los niños, sin muchos adornos. En la actualidad también la utilizan las jóvenes solteras llamadas "sipas", y tal vez, debido a su fácil confección, la están adoptando también las mujeres mayores.



Sombreros (sokoyos) de las jóvenes solteras

El tejido del jok'ullo lo realizan ellas mismas, con hilo muy torcido y ajustado para que sea impermeable. El término "Jok'ullo" se utiliza usualmente para designar una etapa de la metamorfosis de la rana, en el cual esta solo tiene cola.

T'ullma: Es un adorno que sirve para sujetar los cabellos en dos trenzas. Los estilos varían de acuerdo a cada zona. Los de corte antiguo son como racimos, con borlitas de lana con degradación de colores. Los más recientes llevan mostacillas, y lentejuelas. Si la mujer está de duelo, la "t'ullma" incorpora los colores de luto (morado, celeste, mordoré, etc).

Almilla: Es una especie de túnica confeccionada de bayeta de color negro o azul oscuro, mangas largas, talle holgado y recto que llega hasta media pierna, sin ningún adorno.

Axsu: Es una vestimenta de origen prehispánico. Es una prenda rectangular, formada por dos piezas o "q'allus", cosidas por el centro, con motivos ornamentales tejidos en ambos extremos que tipifican el grupo étnico al que pertenece la persona que lo porta. Con esta prenda las mujeres se envuelven un costado del cuerpo por debajo del brazo y la sujetan en el hombro del otro lado con un gancho, permitiendo lucir parte de la almilla. Para darle forma se ciñe en la cintura con el "cañari" (faja dura) y el "ch'umpi" (cinturón decorado).

La parte del axsu que cuenta con motivos ornamentales se elabora de acuerdo a parámetros que tienen origen en costumbres ancestrales, que son fielmente respetadas. Hay axsus de fiesta y de uso diario.

Para asistir y participar en las fiestas y danzas tradicionales los Tarabuco visten un axsu denominado "Taqui o Llut'asqa axsu", que se caracteriza por el mayor tamaño de la parte decorada o pallada, que llega prácticamente hasta la cintura.

El axsu de diario llamado "jechura" tiene la parte decorada más angosta, dividida en tres sectores separados por "k'uichis" y "ch'askas" (franjas muy angostas con motivos geométricos y colores luminosos, que explican el nombre de "ch'askas", que significa estrella).

Las partes del axsu reciben los siguientes nombres: "Chaqui" (pie) franja angosta que se encuentra en la parte inferior del "axsu", de color negro, tejida alternando hilos torcidos a la izquierda y a la derecha, para evitar que se doble, lo cual tiene también un sentido mágico religioso. "K'antu Pallay", son las dos partes o franjas decoradas de un solo color a ambos lados del "Sonq'o pallay", franja más ancha y decorada con figuras y degradación de colores (q'ellu k'uichi). Pampa es la parte superior del axsu más ancha y de color negro (tejido llano). El axsu de luto tiene el mismo ordenamiento, la parte decorada o "pallada" es de color negro con fondo blanco, separada por "chas'kas y kuichis", con colores de luto. En algunas zonas como Lajas, y Jatun Mayu utilizan el celeste "kuichi" y el morado "kuichi" para la parte decorada o pallada.

Cañari: Es una especie de faja que es tejida por el varón en un bastidor de madera. El hilo es grueso y muy torcido, para darle dureza al tejido. Se decoran con motivos geométricos de color negro y blanco. Sirve para ceñir el axsu, sujetar el estómago cuando levantan cosas pesadas y para formar la cintura en las mujeres. (Para los tarabukeños la parte más atractiva del cuerpo femenino es la cintura, y el piropo más halagador que se le puede decir a una mujer es "p'iti cinturita" o cintura de avispa).

Ch'umpi: Faja angosta, con la cual se envuelven dos o más veces por encima del "cañari", dándole forma al axsu. Los motivos decorativos son geométricos, de color rosado y verde, presentan un relieve muy acentuado debido a la utilización de hilo más grueso para la trama con relación al de la urdimbre. En un extremo son trenzados los hilos de la urdimbre en varios grupos, formando lazos corredizos por donde pasa una cuerda de trenza plana con figuras geométricas de diversos colores.

Llijlla: De origen pre-hispánico, la utilizan a manera de capa sobre los hombros, sujetándola por delante con un "tupu" ⁽¹⁾ de plata o latón; también la utilizan para envolver y llevar cosas. Es tejida en dos piezas, unidas por el centro con un cosido especial denominado "ch'ucuy", en forma de triángulos de diferentes colores.

(1) Especie de prendedor que sirve para sujetar la llijlla y es a la vez adorno. Antiguamente eran hechos de plata y repujados con figuras de aves.



Tejiendo una faja cañari

La llijlla de uso diario lleva en ambos extremos y en el centro un listado de "k'uichis" y la parte más ancha denominada "pampa" de color rojo, guindo o anaranjado, de acuerdo a la comunidad. Los bordes están resguardados y adornados por un tejido tubular denominado "awakipa".

La "taki llijlla" tiene un ordenamiento similar a la llijlla de diario. En lugar de los "kuychis" tienen decoraciones o pallados con motivos geométricos, fitomorfos, etc. y la utilizan para asistir a fiestas u otros acontecimientos.

Ujut'as: Es una suerte de sandalia hecha de goma de llantas bastante gruesa. Se sujeta al empeine con lacitos de cuero. Cuando están nuevas tienen un peso de 600 gr. cada una. Antiguamente se hacían de cuero o madera (esta última la utilizaban en días lluviosos). Los costados son pintados con tintes. En la actualidad todavía se las utiliza para bailar en los "ayarichis". (2)

Vestimenta extraordinaria

Watiña: Es una especie de vincha que cubre toda la frente, llegando casi hasta la altura de los ojos. En ambos costados cuelgan cintas de diversos colores. Esta hecha de una trenza con figuras en la que están sujetas pequeños cordones con mostacilla de diferentes colores y en la punta de cada una de estas llevan monedas antiguas denominadas "illas". Esta prenda es utilizada por las jovencitas (ñustas) para bailar en la danza de los "ayarichis".

Vestimenta del varón

Montera: En el caso del varón la montera no es muy adornada, salvo cuando se utiliza para bailar en el "pujllay", (3) ocasión en que son adornadas con flores hechas de tela y virutilla metálica como estambres.

Jok'ullo: Entre los varones sólo lo utilizan los niños.

(2) Danza tradicional para festejar los días de fiesta de los santos, exclusivamente.

(3) Danza tradicional que se baila en los días de carnaval. En esta danza no participa la mujer.

Almilla: Camisa adoptada de los conquistadores españoles. Es amplia, sin ningún adorno. Es de color negro, y tiene mangas que llegan hasta la mitad del antebrazo, cuello en v, hecho de bayeta industrial o artesanal. Los niños lo usaban antiguamente hasta los pies, envuelto con un "ch'umpi" a la altura de la cintura y un "jok'ullo".

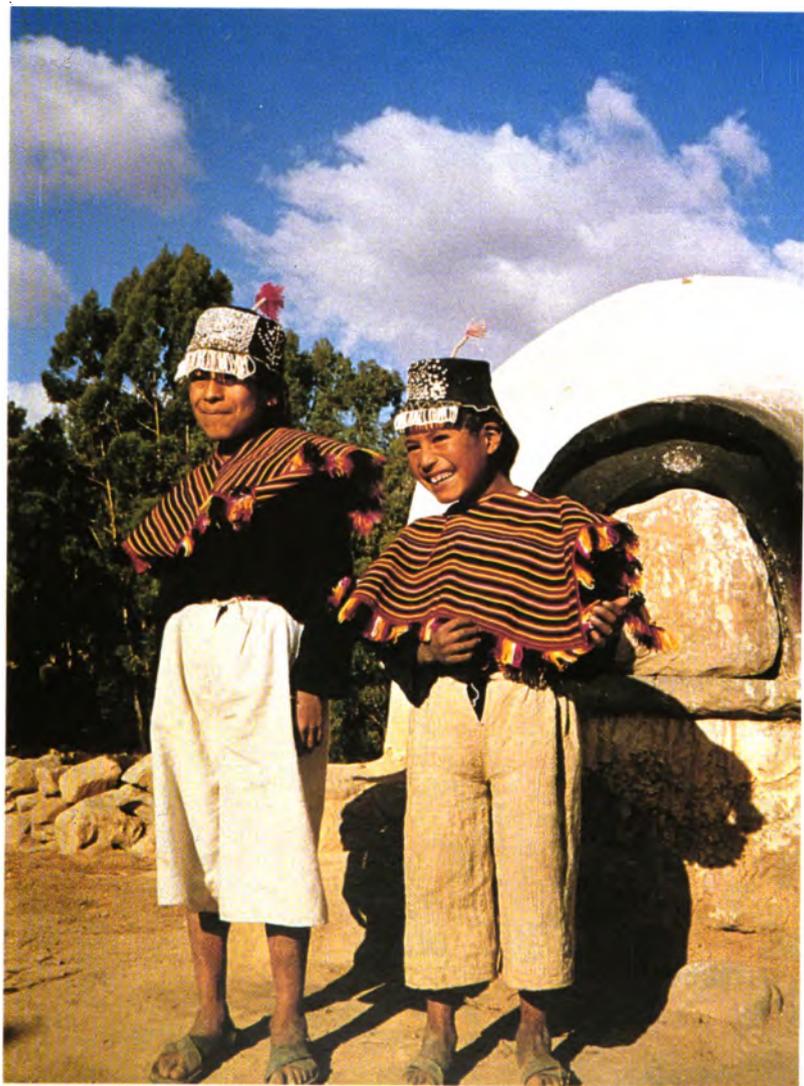
Calzón: Lo adoptaron del atuendo de los españoles, y le dieron el nombre de "calzunas". Son bastante holgados, pues llegan hasta la altura de las pantorrillas, y están confeccionados con bayeta blanca.

Chumpi: Sirve para sujetar el calzón y el "wasa unku" (ponchito pequeño que cubre la parte baja de la espalda).

Sinchu: Prenda de origen europeo. Es una especie de cinturón ancho (13 a 15 cms) de cuero, doblada a lo largo por el medio, y adornada con remaches con figuras de caballos, estrellas, etc. También los pintan con tinta negra, y los utilizan para guardar dinero.

Unku: Tienen origen precolombino. El "unku" actual está compuesto por dos piezas pequeñas, unidas y bordadas con hilos de diferentes colores con una abertura en el centro para introducir la cabeza. Se pone encima de la almilla, con las rayas listadas en forma horizontal, y lleva flecadura multicolor en los bordes. Existen tres variedades de "unku": unku de diario, listado con "puca kuichis", unku de luto, listado con "luto kuichis" y el unku de fiesta, "pallado" o decorado en toda su superficie. Se usa sólo para bailar en el pujllay y ayarichis. Los campesinos se visten con dos unkus, el "kunca unku" (que lo llevan puesto en la parte superior) y el "wasa o siki unku", que no tiene abertura, con el que se cubren la parte baja de la espalda en forma triangular.

Ch'uspa: Especie de taleguita con un cordón plano o tubular, que utilizan para llevar coca. Tiene en la parte delantera uno o dos bolsillitos llamados "uñas" (crías), donde se guarda la "Ilij't'a" (lejfa) que se masca junto con la coca. Los bordes inferiores son adornados con borlas de lana. Toda la superficie es decorada con "pallay", variando el tamaño, color, motivos ornamentales e inclusive la técnica de acuerdo a la zona. Por ejemplo las de clima cálido son pequeñas y predomina el color anaranjado, amarillo y verde. La técnica empleada es "flotante a tres tramos" 3/1, motivos geométricos alternando con caballitos y aves (Peral, Tomoroco, Pasopaya, etc.). Los de la zona alta (Candelaria, San Jacinto, etc) son más grandes y predomina el color guindo y en las ch'uspas de luto el color negro.



Vestimenta de niños



Bordado de la cofia para la danza del phujllay



Vestimenta de luto.

Poncho: Es la prenda más llamativa del Tarabuqueño. Está formada por dos piezas o "k'allus" rectangulares unidos o cosidos con hilos de colores, dejando una abertura para la cabeza, y flecos con "k'uichis" en los bordes.

Durante el invierno o en días lluviosos se cubren con dos ponchos, el que está por dentro es más grueso y los hilos de la urdimbre y trama son poco ajustados. El que llevan encima es delgado y muy ajustado para evitar que penetre la lluvia y el viento. Estos ponchos son listados y polícromos (puca k'uichis). Las franjas anchas de un solo color se conocen como "pampas" son de color guindo, rojo o naranja según la zona.

En Candelaria y zonas aledañas, son largos y predomina el color guindo. En Lajas, y Vila Vila, el color rojo. En El Peral, Tomoroco y Pasopaya, son cortos, con flecos de color verde oscuro o multicolor. El color dominante es el anaranjado y en las comunidades próximas a Yamparáez, las franjas de colores claros son angostas con relación a los colores oscuros de los k'uichis. Las pampas son de color guindo oscuro.

El poncho de luto es de color negro, con franjas angostas apenas visibles de color morado, lila o azul en los bordes y flecos negros.

Vestimenta extraordinaria

Se trata de prendas utilizadas para bailar en el "pujllay" o "ayari-chis".

Cofia: Especie de estola, sujeta entre la cabeza y la montera. Cuelgan en dos partes por detrás hasta los gluteos. Esta cofia está hecha de to-cuyo blanco, bordado con lanas de colores con motivos diversos (soldados con caballos, bailarines de pujllay, etc). Es un trabajo que es realizado por el varón en un bastidor de madera.

Polainas: Calcetines de lana, tejidos a palillo con dibujos de aves, caballos, etc, cubriendo solo una parte del pie.

Espuelas: Con muchas rodajas o platillos hechos de hierro que sirven para llevar el compás de la música con los pies en la danza del pujllay.

Campanillas: Son pequeñas campanitas (10 o más), hechas de bronce, que cuelgan en la cintura por delante, sujetas por cordones de cuero a una especie de cinturón. Sirven para llevar el compás en el baile del pujllay.

Pañoleta: De forma cuadrada, de color rosado. Son de seda y las usan, unos como mantilla por encima del unku y otros en la mano; en la danza del pujllay.

Sombrero: Lo utilizan en la danza de los ayarichis. Por detrás a la altura de la toquilla, llevan cosidas varias cintas de colores claros.

Pantalones: O calzuna amplio, hecho de paño negro hasta la rodilla, aumentado con una tela blanca que llega a media pierna; tiene adaptaciones de paño rojo adornados con encajes de color plateado en la entrepierna, llamados "galones" se utilizan para bailar en el pujllay y ayarichis.

2. LAS FIESTAS

Día de Todos los Santos

Es el día destinado a la recordación de los muertos.

La noche anterior al día de Todos los Santos la gente de la comunidad visita el cementerio.

En la actividad denominada "k'anchaku", los que tienen un pariente recientemente fallecido llevan consigo alimentos, muñecos de pan, (llamados turcos) macitas; bebidas alcohólicas, manojos de "manzanilla" (yerba aromática y medicinal) y velas, para alumbrar en honor al muerto.

Encima de la tumba extienden un mantel, donde colocan los alimentos, con los cuales van pagando a las personas que rezaron por el alma del difunto.

El día de Todos los Santos las personas dolientes realizan en sus hogares ofrendas con alimentos y bebidas que eran de la preferencia del difunto cuando vivía, ya que existe la creencia de que en este día todas las almas visitan sus hogares para volver a saborear sus alimentos preferidos, por ello estos se vuelven rápidamente insípidos.

También se sirven comidas y bebidas a las visitas, y se reparte la ofrenda en retribución a los rezos. Cuando se terminan los alimentos las visitas proceden a quitarse el luto e invierten sus ponchos de lado.

Las mujeres, por su parte, cambian el axsu, y en lugar de los de luto utilizan los de color guindo, para dar comienzo a la fiesta, donde bailan y cantan tocando en sus charangos, huayños exclusivos dedicados a este acontecimiento.

Fiesta de los Santos

En las fiestas dedicadas a los Santos se entremezclan tradiciones de origen español y local. Cada comunidad tiene su patrono o santo, encargado de protegerlos. Por ejemplo, el pueblo de Presto tiene como patrono a Tata Santiago, Tarabuco, a la virgen del Rosario, K'ollpapampa, a la virgen de Guadalupe, Pasopaya, a la virgen del Rosario, etc. En estas fechas se realizan danzas, juegos, música, tales como la danza de los "ayarichis", el juego del cabrito, corridas de toros, huayños y otras actividades exclusivas de estos festejos.

La fiesta de Tata Santiago en el pueblo de Presto (25 de julio)

Desde el día anterior a esta fiesta, gente de las comunidades próximas va llegando ataviada con sus mejores tejidos al pueblo de Presto, donde desde días anteriores se encuentran en las calles comerciantes de ropas, tintes y baratijas, que le dan un colorido y actividad especial al pueblo. Se inician los festejos con actividades litúrgicas y la gente asiste masivamente a la iglesia llevando consigo una velita para alumbrar al Tata Santiago y escuchar la misa. Posteriormente se traslada al santo en procesión por las principales calles del pueblo, acompañado de bandas de sicuris y estallidos de cuetillos.

Luego de las actividades sacras empiezan los festejos tradicionales a cargo de los "pasantes" (4) uno de los cuales se viste de Tata Santiago (lleva un sombrero, unku de fiesta, almilla y calzuna de color negro y una capa grande y negra), montando un caballo adornado con monedas y campanillas en la pechera, en el cual corre por las calles del pueblo acompañado de otros campesinos montados igualmente a caballo. A su paso la gente le grita Tata Santiago, Tata Santiago, dando la impresión de que piden algún milagro o bendición a su santo patrono.

En un salón de la casa del "pasante" colocan un altar con la imagen del santo. En su honor realizan una "pucara", y bailan los "ayarichis" (5) y juegan al cabrito (6). Al día siguiente se realiza la "corrida de toros" (7) en las afueras del pueblo. En los últimos días se designa entre los concurrentes al "pasante" del año siguiente, que recibe el nombre de "Alfe-rez". Luego se le entrega bebidas, y comidas, a las que denominan "t'inka", que le corresponde por el que "agarró la fiesta".

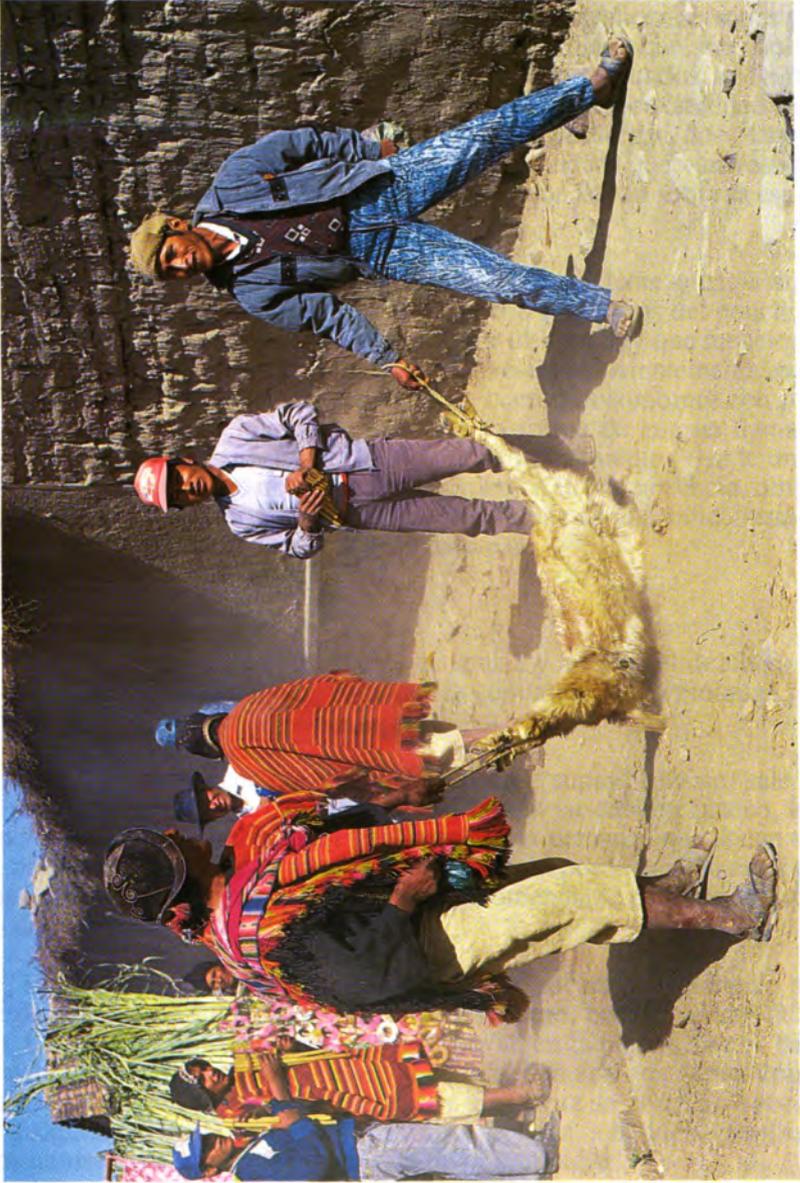
-
- (4) Pasantes son las personas que realizan las fiestas en honor del santo, asumiendo todos los gastos.
- (5) Recibe este nombre por el instrumento llamado "ayarichi", que es un instrumento de viento muy parecido al "sicuri" pero de mayor tamaño. Su música es melancólica y triste. Los Tarabuqueños conocen a este conjunto como "fiesta". Se dice que en época de la colonia, los negros del Africa que trajeron los españoles para trabajos en las minas no resistieron la altura y el esfuerzo, y murieron la mayor parte, razón por la cual empezaron a reclutar jóvenes de diferentes zonas, entre ellos de las zonas pobladas por los Tarabuqueños. Cuando esto ocurría, se les hacía una especie de despedida con estos instrumentos, pues se tenía la certeza de que ya no volverían, "el mismo nombre aya" que significa muerto y richi o richui anda (una especie de orden) da a entender esto.
- (6) El cabrito: Es un juego para medir la fuerza y resistencia de los contendientes y se realiza en honor al santo. Sacan las vísceras e intestinos de un "chivo" (ganado caprino macho y viejo) cosen esta abertura, atan en las patas delanteras un lazo, de donde se pueda agarrar el cabrito con la mano, y de igual manera las patas posteriores. La gente que quiera medir sus fuerzas toma por las patas al "chivo", estirando y dando golpes contra el suelo o jalando para el lado suyo a fin de arrastrar a su oponente. También se cruzan a la carrera tratando de aguantar el jalón y para terminar arrojan el "chivo" lo más alto posible. Al ganador se lo premia con un vaso de chicha (bebida alcohólica elaborada con maíz). La carne de este "chivo" es luego consumida por la gente que afirma que es exquisita y blanda gracias a los golpes recibidos.
- (7) Corrida de toros: Este juego que a veces se vuelve trágico, fue introducido por los españoles, aunque actualmente se ejecuta de diferente manera. Se introducen los toros y vacas al ruedo, llevando en la espalda o patas un pedazo de tela llamada "coronilla", sujeta con hilos al cuerpo. Los capeadores tratan de sacar. Si lo consiguen reciben como premio un vaso de chicha y la coronilla (que representa el valor y la hombría). En caso de que nadie lo obtenga queda para el dueño del toro como premio a la bravura de su ganado.



Comunario disfrazado de Tata Santiago



Vestimenta de danzantes "ayarichts"



Juego tradicional - tirando el cabrito

Ayarichis es un conjunto musical integrado por siete personas (no pueden ser más o menos). Participan dos "jias" (guias), que son adultos que tocan los ayarichis y los bombos grandes poco profundos, dos niños llamados "uñas" (crias) que adquirirán respeto y responsabilidad después del baile. Tocan sólo ayarichis. También participan dos "taquij" (bailadoras) o fustas (jóvenes bellas de la comunidad) que van vestidas con ropa de fiesta. El manto o pañoleta blanca que llevan sobre la espalda representa la pureza de estas jóvenes.

Bailan en dos filas, con movimientos hacia adelante y hacia atrás en forma cadenciosa. Las fustas se sujetan con las manos del ponchillo de las "guias" y los "uñas van por detrás. Por último, hay que mencionar al "Macho k'umu", que es un viejito que va vestido corrientemente, pero que lleva sobre la almilla un saco viejo de cuero, un sombrero con plumas, un látigo, un recipiente de calabaza en forma de cuerno llamado "iriri" y una bolsa grande tejida, donde pone los alimentos que le da la gente. Este personaje se ocupa de poner orden en la concurrencia, dirigir al conjunto y hacer reír a la gente. Aparentemente es una ridiculización del capataz o caporal de la época de la colonia.

Carnaval

Esta fiesta se inicia el miércoles de ceniza y termina el domingo de tentación aunque en la mayor parte de las comunidades se prolonga por varios días más.

Los Tarabuco creen que en estas fechas el "supay" (diablo) sale de los peñascos vestido de danzante de pujllay en su caballo blanco, haciendo sonar sus espuelas y que se aparece a las personas que andan solas, pega a los borrachos y roba a los niños, razón por la cual en estas fechas los niños no deben andar solos y es recomendable caminar siempre con dos o más personas.

En la semana del carnaval se realizan las "pucaras" (rectángulo hecho de cañahueca cubierta de frutas, panes, carne, bebidas alcohólicas, etc). La pucara esta sujeta en dos palos; llevan en la parte superior banderas blancas, con una cruz enflorada debajo, denominada "alma cruz", con tinajas de chicha en ambos costados. Esta cruz se porta para recordar a alguna persona que falleció en forma violenta, a la que se le ofrece estos alimentos a cambio de recibir un favor o milagro.

Alrededor de la "pucara" bailan los "pujllay", conjunto integrado por danzantes ricamente vestidos. Las monteras son adornadas con mos-tacillas, flores de tela y pétalos de virutilla metálica. Portan calzón o pantalón de color negro con adornos, espuelas con varias ruedas de lata, cincho con numerosas campanillas en la cintura, unkus con "pallados", dos ch'uspas, cofia y umach'umpis, que cuelgan por la espalda. Utilizan dos pañoletas de color rosado intenso como mantilla y otra sujeta en la mano. Los que tocan la música, los "pinquillos" (especie de flauta) y "Tokoro" (aerófono vertical de 1,20 cm. de altura que produce un sonido grave), no visten de fiesta.

Los huayños que interpretan deben ser renovados cada año. Según dicen estas melodías las enseña e inspira el "supay" o diablo; cuando los campesinos se encuentran en estado de ebriedad y se duermen en los caminos o lomas.

Letra de un huayño cantado en carnaval:

Caballoj uk'e rucillo
cinchanta cincharkapuay
jaku ripunay
caru llajtaita

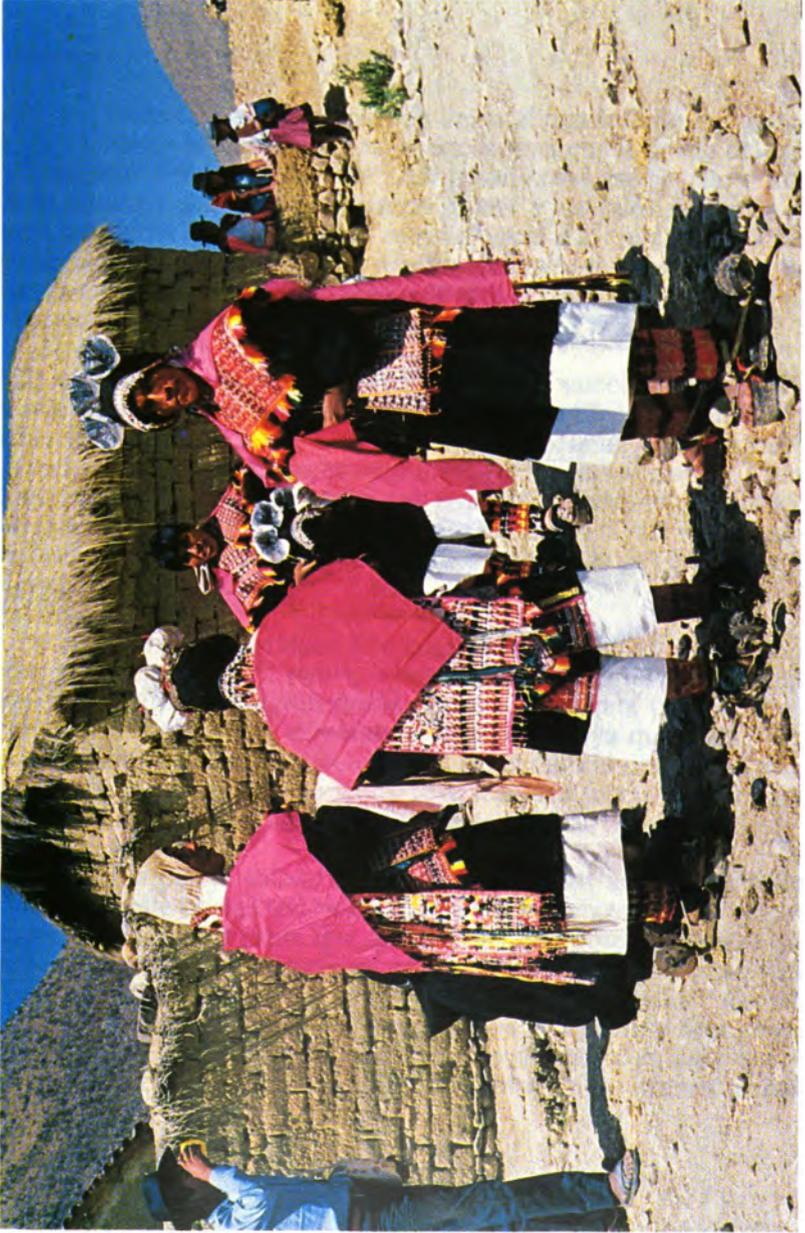
A mi caballo rocillo
pónmelo la cincha
para irme
a lejanas tierras.

El conjunto baila una noche y un día. La fiesta termina cuando se designa al alferéz que recibe la fiesta, y este lleva a su casa la ofrenda (pucara) para compartirla con su familia. Al año siguiente el alferéz tiene el compromiso de realizar la "pucara" de manera tal que ésta tenga más éxito que el año anterior.

Las pucarás no siempre se realizan en época de carnaval. Las tejedoras de los diferentes talleres artesanales la realizan de acuerdo a la fecha en que inauguraron el taller, pidiendo al "alma cruz" protección y suerte para sus actividades.



Ofrenda a los difuntos (pucara)



Vestimenta de danzantes del "phuffllay"

Matrimonio

Sixto Condori cuenta que antes de llegar al matrimonio, primero el hombre y la mujer se hacen amigos, se encuentran en las fiestas del pueblo (Tarabuco) y toman "chichita". Así pasan como medio año o más. En uno de estos encuentros duermen juntos y después se ponen de acuerdo para vivir en "Tantanaku" ⁽⁸⁾ solicitando a los padres de la mujer su aceptación. Si los padres se niegan, la novia se va a casa del novio sin comunicarle a nadie. Si luego de una semana no vuelve los padres se ven obligados a aceptar esta unión.

El matrimonio religioso lo efectúan en el pueblo más cercano. Nombran padrinos de aros, vestidos y orquesta (acordeón y batería), con bastante anterioridad. La novia se viste con una pollera, blusa, velo, zapatos y el varón con pantalón, camisa blanca y zapatos o abarcas. Cuando concluye la ceremonia religiosa, los familiares, padrinos y amistades que desean participar, se trasladan a la casa del novio donde se realiza la fiesta (esta tiene una duración de 3 días), es amenizada por una orquesta y un conjunto de "pujllay".

En el camino que conduce a la casa de los familiares de la pareja colocan aros con ramas de molle, donde ponen dinero (el molle es una planta que tiene mucha significación para los Tarabuco, por su uso en tintorería, medicina, como alimento y combustible, ya que es el único árbol que siempre está verde, incluso durante el duro invierno). Al realizar arcos con esta planta los parientes le desean a la pareja un amor permanente, capaz de resistir las adversidades de la vida.

Al pasar la pareja debajo de cada uno de estos arcos debe bailar una "cueca" (baile tradicional boliviano) y los asistentes arrojan pétalos de flores y mistura. La gente que asiste a la fiesta obsequia dinero que prenden en la blusa y solapa de los contrayentes. En reciprocidad reciben comida y chicha, acto que es conocido como "T'ipanaku". Cuando finaliza la fiesta el dinero es atado a un pañuelo y el padrino debe calcular su importe. Luego se procede a contar el dinero, y en caso que la suma sea inferior a lo calculado por el padrino, esta diferencia debe

(8) Tantanaku: Unión sin condiciones, puede disolverse por acuerdo de las partes, por incompatibilidad de la pareja.

aportarla él. (en ningún caso lo calculado puede ser inferior al monto acumulado, ya que si esto sucediera el padrino sería catalogado como "mich'a" o tacaño).

La fiesta se inicia cuando los novios bailan la "cueca" y posteriormente se unen a ellos los padrinos y demás asistentes.

A mitad de la fiesta la pareja es conducida por el padrino al cuarto donde cohabitarán y les hace compañía durante una hora. A las cuatro de la mañana despierta la pareja y sale al patio de la casa tomados de la mano. El padrino se sienta sobre sus manos entre-lazadas y abraza a la pareja, que lo tiene que levantar y sostener dando vueltas, para posteriormente proceder de igual manera con la madrina, y los otros asistentes a la boda. Cuando la pareja no puede sostener al padrino y suelta las manos se considera como un mal augurio y es señal de que el matrimonio no durará mucho tiempo.

Luego preparan una comida llamada "k'ala purca". En una olla de barro con harina de trigo disuelta en agua, la esposa va removiendo con una cuchara mientras los asistentes ponen piedras calientes (del tamaño de papas) para su cocimiento. La pareja sirve a cada uno de sus familiares, incluyendo las piedras, diciendo que son papas y carnes. Más adelante recuentan los platos servidos por el hombre y la mujer. Quien ha servido mayor cantidad será el que mande dentro del hogar.

Para finalizar la fiesta, después de haber comido, bailado y bebido durante tres días, los amigos jóvenes de la pareja realizan la "cacharpaya" (despedida) mediante un juego humorístico llamado "vaqueros": dos amigos hacen de bueyes, a los que se les pone el yugo (9) y el respectivo arado (10). El esposo hace como si estuviera abriendo el surco y la mujer poniendo la semilla. Intencionalmente, los instrumentos de labranza no están bien sujetos, para que se vayan desamarrando y provoquen la hilaridad de la gente.

(9) Yugo: herramienta de trabajo agrícola que se coloca sobre el cuello de dos bueyes.

(10) Arado: herramienta de trabajo agrícola que los bueyes arrastran sujeto al yugo y en la parte inferior lleva una cuchilla de hierro (reja) que sirve para abrir el surco

TERCERA PARTE

WARMI RUASQA ÑAN (Camino hecho por mujeres)

En esta tercera parte del libro se ofrece información sobre las acciones del componente de artesanías del Proyecto Norte Chuquisaca y las metas y objetivos alcanzados.

Se afirma que es un camino hecho por mujeres (warmi ruasqa ñan), porque fueron las propias tejedoras organizadas, las que hicieron posible llevar a cabo esta actividad, venciendo todo tipo de obstáculos y restricciones.

1. WARMI RUASQA ÑAN (Camino hecho por mujeres)

Cuando los técnicos del componente de artesanías del proyecto Norte Chuquisaca explicaron a los pobladores de la comunidad de Q'ellu Q'asa, ubicada en la provincia de Zudáñez, los objetivos que perseguía el proyecto en la promoción de actividades artesanales, percibieron un ambiente hostil. (1)

A los comunarios no les gustó que los técnicos mencionaran en su exposición, que la participación de la mujer era fundamental para la ejecución de este componente. Las mujeres deben cocinar y atender a los niños, comentaban en voz baja los comunarios, ¿cómo se van a ocupar de otros trabajos?.

Para expresar su disgusto con la propuesta del proyecto, los comunarios se negaron a colaborar en la construcción del camino de acceso a la comunidad, que era indispensable para el desarrollo de las acciones del componente de artesanías. Es más, retaron a las mujeres, que tradicionalmente no participan en estas tareas, a construir el camino.

- Si tanto quieren artesanía, hagan ustedes el camino les dijeron.

A las comunarias les había interesado la propuesta del proyecto, porque constituía una verdadera alternativa para incrementar sus ingresos. De manera que se reunieron y acordaron participar en las acciones del componente de artesanías, a pesar de la oposición de los hombres.

Con mucho esfuerzo y entusiasmo construyeron solas un camino de dos kilómetros de longitud, para facilitar el acceso de los vehículos del proyecto a la comunidad. Su inexperiencia, sin embargo, las condujo a cometer errores. Para calcular el ancho del camino, utilizaron como instrumento de medida, un palo, con el cual procedieron a medir el ancho del jeep suzuki del proyecto, y construyeron el camino cifándose estrictamente a estas dimensiones, lo que trajo como consecuencia que el camino fuera tan estrecho que los técnicos del proyecto no podían ni bajar de los vehículos, ni dar la vuelta para regresar.

(1) La comunidad de Q'ellu Q'asa está ubicada a 17 kms de Tarabuco y 80 kms de la ciudad de Sucre, a una altura de 3.200 m.s.n.m. No cuenta con instalación eléctrica ni con sistema de agua potable.



Tejedoras del taller de San Jactnto con su hijos.

Los comunarios tomaron inicialmente el asunto a broma, riéndose alegremente del error cometido por las mujeres, hasta que ellas los amenazaron con colocar un letrero al inicio del camino que diría: Warmi Ruasqa Ñan (camino hecho por mujeres), sugiriendo de esta manera que en esa comunidad no habían hombres.

Esta amenaza y los rumores que empezaron a circular en comunidades aledañas sobre el extraño camino construido en Q'uellu Q'asa, decidieron a los comunarios, heridos en su amor propio, a realizar faenas para ensanchar el camino y hacerlo transitable.

Las mujeres habían logrado su primera victoria, pero los hombres no estaban todavía convencidos de las bondades de las labores artesanales y mantenían una permanente, aunque silenciosa vigilancia sobre el trabajo que ellas realizaban.

El primer día de actividades se presentaron a trabajar veinte tejedoras, a las cuales los técnicos del proyecto les informaron que el primer paso que tenían que dar, era organizarse. Aquí las comunarias tuvieron que enfrentar un nuevo problema, porque las mujeres no asumen tradicionalmente cargos directivos en las comunidades campesinas.

No obstante, las comunarias no se dejaron impresionar demasiado por el gesto adusto de los hombres, y procedieron a elegir su junta directiva, integrada por cuatro representantes, un presidente, un segunda (así designaron al vicepresidente) y dos vocales. Nombrada la directiva, se iniciaron las reuniones de capacitación, que se efectuaban al aire libre, sobrellevando muchas incomodidades, porque cuando llovía, por ejemplo, no se podían reunir.

Las dirigentes, analizaron el problema, y decidieron construir un salón de reuniones y un depósito para superarlo. Se comprometieron a aportar materiales del lugar como piedra, arena y adobe, además de la mano de obra, y solicitaron al proyecto que colaborara con cemento, calaminas y puertas, además del auxilio de un albañil.

En poco tiempo el local estuvo construído, y se pudieron llevar a cabo reuniones de capacitación de manera sistemática, realizándose por ejemplo sesiones de video con el propósito de familiarizar a las tejedoras con los diseños de los mejores tejidos antiguos de la zona. Se les enseñó también muestras de estos tejidos y se les explicó que obtendrían mejores precios quienes elaboraran los mejores tejidos, es decir los que tuvieran mayor calidad.

Los primeros tejidos no fueron buenos. Las únicas tejedoras que tenían experiencia eran las ancianas. Sin embargo, las veinte tejedoras con las cuales se inició el trabajo (1988), se convirtieron con el tiempo en ochenta y cinco tejedoras (1992), y los comunarios fueron dejando de lado sus reticencias, al comprobar que las labores artesanales aportaban un ingreso complementario importante para la economía familiar.

La historia de la comunidad de Q'uellu Q'asa sintetiza la experiencia del componente de artesanías en las otras comunidades que intervinieron en el programa, y muestra el rol excepcional que cumplió la mujer campesina en la ejecución de este componente. El éxito del programa es atribuible a las mujeres. Es un camino hecho por mujeres (Warmi Ruasqa Ñan).

2. LA ACTIVIDAD ARTESANAL RURAL

En la actividad artesanal, tal como señala Mirko Lauer (2), existen por lo menos tres espacios históricos diferenciados en el Continente: La producción artesanal de fronteras, la producción artesanal de las concentraciones humanas de base agraria y la producción artesanal urbana de origen importado.

La producción de base agraria está muchísimo más presente en los países con tradiciones estatales precolombinas (Bolivia, Colombia, Ecuador, Guatemala, México, Perú), donde es mayor el porcentaje de población dedicada a la artesanía.

(2) La Producción Artesanal en América Latina, Mirko Lauer, Mosca Azul, 1989.

En el caso de Bolivia, casi no existe lugar donde no se encuentren productos artesanales y manifestaciones de arte popular, que reflejen la creatividad, el ingenio y el esfuerzo incansable que realizan los trabajadores artesanos del campo y la ciudad, para poder obtener algún ingreso (la mayoría de las veces insuficiente), que permita cubrir las necesidades de la familia. (3)

En la zona norte de Chuquisaca hay una gran variedad de productos artesanales de cerámica, cestería y madera, pero destacan los tejidos tradicionales de las áreas culturales de Tarabuco y Jalq'a, que conservan una alta calidad y permiten catalogar a Chuquisaca norte como una de las zonas de mayor acervo artesanal de Bolivia.

La laboriosidad, el arte y la destreza de los campesinos artesanos de Tarabuco y Jalq'a, quizá sólo se pueda comparar con los artesanos de Charazani, en la Paz, y con los de Taquile, en Puno, Perú.

El trabajo artesanal rural tiene, sin embargo, características propias, distintas de la artesanía urbana, que configuran una problemática peculiar.

En la zona rural, aún en los lugares con mayor fertilidad de suelo, e incluso en los casos en que existe disponibilidad de riego, la actividad agropecuaria basada en el minifundio no garantiza por sí sola la reproducción de la fuerza de trabajo familiar; por tanto, se deben ejecutar otras actividades que permitan generar u obtener los bienes necesarios para completar la canasta de subsistencia. (4) Una de estas actividades complementarias o subsidiarias es la artesanía.

(3) Artesanía Rural Boliviana, Hernando Larrazabal, CEDLA, 1988.

(4) Idem.

Actividad artesanal rural que se distingue de la urbana por su carácter marcadamente estacional, pues sólo se lleva a cabo fuera del calendario agrícola siembra, cosecha, tipos de cultivo, que ocupa la totalidad de mano de obra disponible en el campo.

Los mismos campesinos no se consideran en absoluto artesanos. El hilado de la lana de sus propias ovejas, la producción alfarera o de cerámica, la fabricación de tejidos, que son trabajos realizados por miles de campesinos diariamente, son actividades que se consideran naturales y secundarias, y a menudo como parte orgánica de la agricultura. (5)

Además, la artesanía rural es una actividad esencialmente familiar, donde participan hombres, mujeres, jóvenes y niños. El nivel de calificación del trabajo depende de la edad de los que lo realizan. Por ejemplo, las niñas se adiestran efectuando los tejidos más simples, como son las cintas, mientras que los jóvenes emprenden tareas que requieren mayor habilidad y destreza.

En la región del norte de Chuquisaca, los bajos ingresos que genera la agricultura, condujeron a que las actividades artesanales las practicaran en la mayoría de los casos mujeres, ancianos y niños. Este factor determina otra de las características de la producción artesanal rural, que es el trabajo a tiempo parcial. No hay campesinos artesanos que trabajen ocho horas. Las mujeres, los niños, los ancianos, tienen que compartir el tiempo dedicado a los trabajos artesanales con otras tareas domésticas, como el acarreo de agua, asistencia al colegio, cuidado del ganado, preparación de la comida, etc:

La artesanía rural tiene pues aspectos muy peculiares y algunos que son característicos del área del proyecto, como la división por género de las actividades artesanales textiles. La mujer teje al hombre el poncho, unkus, chuspas y el cinturón. Teje para ella misma el axu, la llijlla y los ch'umpis. Para la casa teje frazadas y para la labranza costales. Mientras que el hombre le teje a la mujer la bayeta para la almilla de su traje y borda los rebozos y el contorno de la almilla.

(5) Artesanía Rural Boliviana, Hernando Larrazabal, CEDLA, 1988.

Estas costumbres sólo pueden ser entendidas asumiendo el carácter utilitario cultural que tiene la actividad artesanal en esta región, pues la ropa es emblemática y define el origen étnico de los pobladores. Hay que recordar que los tejidos, originalmente, estaban destinados sólo al autoconsumo, y no se comercializaban.

Finalmente, aunque ello no implique haber agotado las características de la actividad artesanal rural, es necesario mencionar la organización elemental que tiene este trabajo, cuya manifestación más evidente, es el hecho de que cada tejido es elaborado por una sola persona, es decir que no existe división del trabajo, ni presencia de trabajo asalariado.

3. ACCIONES DEL COMPONENTE DE ARTESANIAS DEL PNCH

El componente de artesanías fue uno de los componentes que dispuso de menor presupuesto (1% del presupuesto total ejecutado por el proyecto Norte Chuquisaca) y aunque sus dos objetivos centrales fueron bien definidos desde la Misión de Preparación (1981): aumentar el ingreso de la familia campesina y preservar el patrimonio cultural existente en la zona, no existía claridad respecto a cómo lograr estos propósitos, pues no había antecedentes en Chuquisaca ni en CORDECH, sobre la ejecución de un componente de estas características.

Esto influyó en que al iniciar sus acciones el componente, en 1985, se orientará principalmente a fomentar la producción, descuidando uno de sus objetivos más importantes que era la preservación de los valores tradicionales en los trabajos artesanales. Se llegó incluso a utilizar lana acrílica en lugar de las materias primas originales.

Tampoco se promovió la creación de grupos organizados de tejedoras, pues se estableció una relación directa entre las tejedoras y el proyecto, similar a la relación que establecían los intermediarios. El componente de artesanías se limitó pues en esta etapa inicial a distribuir lana y comprar tejidos, que eran almacenados, pues no se implementó una adecuada estrategia de comercialización.

En 1986 se estableció en la comunidad de Paredón, un grupo destinado a trabajar bajo la modalidad de apoyo con alimentos por trabajo, con el concurso del PMA. Pero esta experiencia no fue satisfactoria. Las mujeres que participaban se mostraron más interesadas en recibir los alimentos que en realizar los tejidos.

Con la designación de un nuevo director en el PNCH (1987), se produjeron cambios en la metodología de trabajo que venía implementando el componente. En primer lugar, se designó un nuevo coordinador.

Posteriormente, en julio de 1988, se celebró un convenio con la ONG ASUR (Antropólogos del Surandino), que es una institución que tiene gran experiencia en la actividad artesanal textil, y venía trabajando desde hacía algún tiempo en investigación sobre textiles en la zona Jalq'a.

La participación de ASUR en la ejecución del componente fue decisiva, pues permitió reorientar su desempeño y empezar a obtener resultados.

Los objetivos propuestos en el convenio suscrito con ASUR fueron la recuperación de los textiles tradicionales, con el propósito de comercializarlos en un mercado selectivo, así como la dignificación y reactivación de la cultura andina y el desarrollo de la capacidad autogestoria de los campesinos. (16)

Para lograr estos objetivos se propuso la realización de tres actividades: investigación, producción y comercialización. El aporte de ASUR estaba más orientado a la investigación, aunque estaba previsto que también colaborarían en las otras dos actividades.

Como ASUR venía efectuando un programa en la zona Jalq'a, se acordó establecer como área de ejecución del convenio sólo la zona Tarabuco, aunque la comercialización de la producción de ambos grupos culturales se realizaría de manera conjunta.

(16) Convenio PNCH ASUR (1988).

En ese momento, los tejidos Tarabuco eran invendibles, porque utilizaban indiscriminadamente el insumo acrílico, tenían baja calidad estética, su terminación era deficiente, y no respetaban los códigos y modelos tradicionales, resultando inaceptables para un público exigente.

Era pues necesario realizar un largo trabajo y empezar prácticamente desde cero.

El primer paso fue seleccionar las comunidades que iban a participar en el programa, para lo cual se establecieron los siguientes requisitos:

- a) Que en la comunidad estuviera vigente la actividad textil.
- b) Que existieran relaciones armónicas al interior de la comunidad.
- c) Que se beneficiara un número considerable de familias con el programa.
- d) Que los comunarios mostrarán interés en su ejecución.

Para realizar la selección de los participantes se visitaron muchas comunidades y se examinó si cumplían los requisitos propuestos. Se habló con los dirigentes, los alcaldes y las autoridades tradicionales, para determinar hasta qué punto tenían interés en participar en el programa. Finalmente, de las muchas comunidades visitadas se seleccionaron trece, con las cuales se organizaron cinco talleres, que son los que aparecen en el cuadro que se presenta a continuación.

CUADRO N° 1

TALLERES Y COMUNIDADES PARTICIPANTES EN EL PROGRAMA

TALLERES	COMUNIDADES INTEGRANTES	N° DE TEJEDORAS POR TALLER
LOQOTOMAYU	K'OLLAPAMPA CHAK'ERI LOQOTOMAYU	44
Q'ELLU Q'ASA	Q'ELLU Q'ASA MOLLE MAYU PAREDON	84
CANDELARIA	CANDELARIA CH'ILLA APACHETA	58
PILA TORRE	PILA TORRE JULA JULA MOLLE MOLLE	59
SAN JACINTO	SAN JACINTO K'ARALLANTA	84
TOTAL	13	329

En las Asambleas Generales de las comunidades campesinas seleccionadas, se explicaron los objetivos del componente de artesanías y se les propuso formalmente su incorporación al programa. Los comunarios solicitaron un plazo para decidir si llevarían adelante o no las actividades propuestas. En algunos casos se demoraron hasta un mes para decidir si participarían. Pero cuando la respuesta era afirmativa, los técnicos podían estar seguros que los comunarios pondrían todo de su parte para obtener buenos resultados.



Revalorización de la vestimenta tradicional a través de videos

4. PRESERVACION DE LA ARTESANIA TRADICIONAL

Como ya se ha mencionado, uno de los objetivos centrales del componente de artesanía era evitar que desapareciera una tecnología y un arte excepcional que constituye un valioso legado del pueblo boliviano.

¿Pero cuáles eran los peligros que amenazaban la continuidad de tan extraordinaria actividad?

Uno de los peligros es la innovación tecnológica, que es enemiga de la tradición (sobre todo cuando la tradición es enemiga de la tasa de productividad y ganancia). A este peligro apuntaba el documento de la Misión de Preparación del proyecto Norte Chuquisaca (1981), cuando señalaba que la producción artesanal no debía ser masiva.

El documento ponía énfasis de esta manera en la baja productividad, baja densidad de capital y empleo intensivo de mano de obra, como una manera de preservar la producción artesanal tradicional. Ya sabemos que, inevitablemente, el incremento de la producción y la productividad conduce al cambio tecnológico.

La textilería tradicional, sin embargo, tiene sus propias defensas frente a la innovación tecnológica. Los telares que utilizan los campesinos artesanos, por ejemplo, son muy antiguos y rústicos, y resulta difícil pensar en que se modifiquen debido a la técnica que emplean: la propia técnica de tejido dificulta la innovación en el telar.

En la zona Tarabuco se conocen tres técnicas principales de tejido tradicional: una técnica para el tejido llano y dos técnicas para obtener los dibujos, una llamada ch'iku y la otra llamada jerza. Para los bordes de ciertas prendas especiales se usa también el tejido en "palma" que alterna hilos de diferente torción.

Otra amenaza para la preservación de los tejidos tradicionales, es la introducción de materias primas distintas a las originales. En la zona de Tarabuco no hay lana de calidad (esto motivó la utilización inicial de lana acrílica).

Para recuperar el tejido antiguo era necesario implementar el uso del vellón de oveja, y con ese propósito el componente de artesanías comenzó a entregar a las tejedoras, utilizando un fondo rotativo, lana de merino y tintes Bayer. El uso de estos tintes no implicó el abandono de los colores originales, porque los tejidos Tarabuco tienen su origen en la Colonia, donde ya se utilizaban tintes químicos. Además, para ciertos colores, se siguen utilizando los tintes naturales, como el nogal para la gama del café, la misuka para el naranja y el amarillo, la thola, para la coloración amarillo verdosa, y el barro para obtener el color negro, que tiene un proceso complejo de elaboración.

Buena parte del trabajo del componente de artesanías ha estado dirigido a dotar a las tejedoras de materia prima e insumos, mediante la utilización de un fondo rotativo. Se ha capacitado también a las campesinas en la recuperación de sus técnicas ancestrales de tejido y teñido, por medio de la realización de cursillos y de la familiarización con los diseños o decoraciones que son característicos de su cultura.

5. COMERCIALIZACION DE LOS TEJIDOS

Aunque los mayores esfuerzos del componente se efectuaron en el área de recuperación y producción de artesanías, la importancia de la comercialización es tan grande, que el componente tuvo que trazarse objetivos muy concretos en este campo.

Las condiciones de aislamiento en que se hallan las comunidades campesinas, las dificultades de transporte, sus limitados recursos económicos y su escaso conocimiento del mercado, obligaban a las artesanas a entregar sus productos a intermediarios o rescatistas, y a aceptar precios bajísimos, porque con los escasos recursos monetarios que recibían, podían completar su canasta de subsistencia.

El componente de artesanías del PNCH logró disuadir a gran parte de los intermediarios de continuar comercializando tejidos en el área del proyecto, porque ya no podían competir con los precios obtenidos por el componente.



Tienda de textiles indígenas en Sucre Digitized by Google



*Venta de tejidos en la tienda del
Caserón de la Capellania*



Participación en la comercialización de tejidos

Además de facilitar a las tejedoras los insumos para su trabajo, el componente otorga un adelanto cuando recibe el tejido terminado, y cancela el saldo al realizar la venta al público consumidor. El monto del adelanto lo establecen los dirigentes campesinos, mientras que el precio de venta lo fijan los vendedores de la tienda de textiles indígenas, según parámetros de calidad y tamaño.

También se ha utilizado una modalidad llamada yapa, que es una bonificación por calidad que otorga el proyecto, por un monto que fluctúa entre 2 y 150 bolivianos, y tiene por objeto incentivar en los campesinos artesanos la elaboración de tejidos de gran calidad y acabado.

Este es un aspecto fundamental de la comercialización, pues las piezas producidas están destinadas a un público selecto, exigente, que está interesado en adquirir tejidos de alta calidad y valor cultural, y no piezas más o menos estandarizadas.

Una tejedora puede fácilmente percibir 600 dólares por seis axsus al año, mientras que antes recibía una cantidad ínfima por producir tres o cuatro axsus de baja calidad, de los cuales solía vender uno. El criterio dominante es privilegiar siempre la calidad sobre la cantidad. (17)

El componente de artesanías del PNCH y ASUR, han implementado una tienda en la casa Capellánica (Sucre), conocida como "Textiles Indígenas", y también salones de exposición donde se exhiben los mejores trabajos y donde los turistas reciben información de guías especializados. Los principales clientes de la tienda son extranjeros.

El ritmo de venta se puede considerar satisfactorio, porque se vende toda la producción. Se trabaja prácticamente sin stock. Los meses más duros son diciembre, enero y febrero, y los meses de mayor demanda los de junio, julio, agosto y septiembre.

(17) Convenio PNCH - ASUR.

En la tienda de la casa Capellánica se lleva a cabo la capacitación de las campesinas artesanas en las actividades de comercialización, pues se promueve su participación en la venta de los tejidos. Se han establecido turnos para que cada taller se haga presente en la tienda, con el propósito de que las propias artesanas constaten qué tejidos tienen mayor acogida entre los clientes y cómo se maneja una venta.

Queda sin embargo mucho por hacer, porque la comercialización es uno de los aspectos más difíciles de incorporar a la práctica de las artesanas y uno de los mayores escollos para poder implementar la autogestión del programa. En todo caso esta no será labor del proyecto, porque desde el mes de enero de 1993 el componente de artesanías será transferido a ASUR, que tiene como meta lograr la autogestión de la actividad artesanal de los talleres integrantes del programa en un plazo no mayor de cinco años a partir de la transferencia.

Es importante mencionar que en el marco de las acciones de comercialización, el componente ha realizado exposiciones de tejidos tradicionales en las comunidades campesinas en ciudades bolivianas como Sucre y La Paz, y en el extranjero.

Los responsables del componente son concientes que el manejo de la comercialización debe ser cuidadoso, porque como se ha señalado anteriormente, se trata de la faceta más dinámica de esta actividad, donde la modernidad impone regularmente sus leyes a lo tradicional. La comercialización de los tejidos de Tarabuco se realiza casi íntegramente entre los turistas que visitan la ciudad de Sucre. No hay evidencias, sin embargo, que la demanda haya ejercido influencia sobre cambios en los diseños. Más bien parece haber influido positivamente en la calidad, pues las exigencias de los compradores han determinado que la producción actual sea muy superior a la del inicio del proyecto.

Los turistas buscan generalmente las piezas de mayor calidad, que son las que más horas de trabajo demandan y de las cuales se produce menor cantidad, pero esta exigencia sólo ha tenido efectos positivos, porque ha incentivado la producción de estas piezas.

6. METAS Y RESULTADOS OBTENIDOS

Aunque no se dispone todavía de información sobre los resultados o el impacto del programa, para intentar establecer los beneficios obtenidos en la mejora del ingreso familiar hay que considerar varios factores.

Uno de ellos es que existen por lo menos tres clases de tejedoras:

- a) La casada con muchos niños, que puede elaborar unos tres tejidos al año. Si los niños no son muy pequeños esta producción puede ser un poco mayor.
- b) La soltera que no se dedica a tiempo completo y que elabora un tejido cada dos meses (a este sector pertenece la mayoría de tejedoras).
- c) Las que se dedican exclusivamente a tejer (que son muy pocas) que entregan un tejido al mes.

De lo expuesto se puede concluir que es muy difícil determinar cuál es el ingreso promedio que percibe la economía familiar por concepto del trabajo artesanal, pues este varía según el tipo de tejedora y del desempeño que haya tenido, que también varía de acuerdo a un enorme número de factores, como disponibilidad de tiempo, salud, etc.

Elaborar un axsu, por ejemplo, demora en promedio mes y medio. Un axsu de buen tamaño y calidad se vende en 120 dólares. Los insumos representan aproximadamente el 20% del precio de venta, de modo que una tejedora que produce seis axsus al año puede percibir un ingreso neto por su trabajo de aproximadamente 600 dólares anuales. (18)

El dinero que ganan las tejedoras lo administran ellas mismas y generalmente lo utilizan para adquirir artículos para el hogar. Especialmente alimentos (azúcar, aceite, fideos), pero también utensilios, catres, cocinas, etc. En cambio, cuando el hombre vende su producción agropecuaria, destina muy pocos recursos a la alimentación, y más bien utiliza sus recursos monetarios en adquirir herramientas, insumos agrícolas y ganado.

(18) El Ingreso per cápita anual en Bolivia es 820 dólares.

El documento de la Misión de Preparación (1981), no estableció metas cuantitativas para el componente de artesanías. Por esta razón, no es posible comparar los resultados logrados en producción y comercialización, con metas preestablecidas.

En el cuadro N° 2, se presenta el número de tejedoras que participaron en el componente, así como la producción y ventas correspondientes a los años 1988, 1989, 1990, 1991 y 1992, hasta el mes de octubre.

CUADRO N° 2
PRODUCCION Y VENTAS 1988 - 1992

AÑO	Nº DE TEJEDORAS	Nº DE TEJIDOS PRODUCIDOS	VENTAS US\$
1988	130	208	312
1989	239	1.247	4.721
1990	309	1.466	11.700
1991	302	1.733	23.108
1992	329	2.329	27.051
	TOTAL	6.983	66.892

El número de tejedoras creció cada año al igual que la producción, pero quizá lo más relevante fue el incremento en el monto de las ventas. Al observar el cuadro N° 2, es necesario tener en cuenta que durante los años 1988 y 1989, los principales esfuerzos del componente se dirigieron a organizar los talleres y promover y recuperar los tejidos tradicionales, y sólo a partir de 1990 se puso énfasis en la producción, comercialización y capacitación administrativa de los artesanos.

También hay que considerar que la producción que aparece en el cuadro N° 2 corresponde en su mayor parte a tejidos pequeños y de poco valor, como los monederos, uma ch'umpis, ch'uspas, cobijas, etc.

Los axsus, que son los tejidos de mayor valor, representan sólo el 10 % de la producción total, mientras que los monederos que tienen un valor reducido, constituyen casi el 50% de la producción. El valor de venta se incrementará en los siguientes años, pues cada vez se producen más axsus y prendas de valor.

Sin embargo, los mayores logros del componente de artesanías no son los ingresos generados o el valor de venta de los tejidos producidos, sino la recuperación de los tejidos tradicionales y la organización de las tejedoras para la producción de estos tejidos. En la actualidad se encuentra en funcionamiento la Federación de Talleres artesanales Tarabuco - Jalq'a, a la cual se irá transfiriendo gradualmente la responsabilidad administrativa de los talleres.

CUADRO N° 3
PRODUCCION FAMILIAR E INDIVIDUAL DE TEJIDOS
GESTION 1991

NOMINA	TEJIDO	CANTIDAD	MANO OBRA US\$	OBSERVACIONES
Demetria Gonzales	Axsus	4	313,0	Con 3 niños pequeños, recibe ayuda de la hija y esposo
	Ponchos	2	114,0	
	Chu'spas	2	30,0	
	Telar	1	9,5	
			<u>466,5</u>	
Juliana Gonzales	Axsus	9	448,0	Viuda, recibe ayuda de dos hijas
	Telares	12	152,4	
			<u>600,4</u>	
Maria Condori	Axsus	6	368,0	Con 4 niños pequeños, recibe ayuda del esposo
	Telares	5	78,3	
	Ch'uspas	4	48,6	
	Faja	1	6,2	
	Unku	1	5,4	
		<u>506,5</u>		
Paulina Flores Roberta Vela	Axsu	4	355	Soltera Soltera
	Axsus	8	509,7	
	Ch'uspas	10	137,2	
	Telares	2	20,0	
		<u>666,9</u>		
Dionisia Flores	Axsus	7	508,0	Con un niño recibe ayuda de su hija
	Ch'uspas	3	43,2	
	Telar	1	12,0	
		<u>563,2</u>		
Victoria Quispe	Axsus	3	194,6	Con un niño pequeño, no recibe ayuda
	Ch'uspas	2	26,0	
	Poncho	1	68,0	
			<u>288,6</u>	
Rita Condori	Axsu	1	68	Abuelita
	Ch'uspa	1	15	
			<u>83</u>	
Josefa Vargas	Axsus	3	207	Con un niño pequeño
	Unku F.	1	41	
	Bolsas	2	26	
			<u>274</u>	
Valentina Flores	Axsus	2	200	Con 3 niños pequeños, recibe ayuda de la abuela
	Ch'uspas	10	111	
			<u>311</u>	



Dirigentes de la federación de talleres artesanales.

En el cuadro N° 3, se puede observar la producción de tejidos correspondiente a 10 tejedoras de diferentes talleres del proyecto tomadas al azar, durante la gestión de 1991. Ninguna de estas tejedoras se dedica a tiempo completo a esta actividad pues la agricultura continua siendo su actividad principal, aparte de otras como la atención de los niños, preparación de alimentos, etc. La ayuda que presta el esposo para el cuidado de los niños, y la preparación de los alimentos influye en la producción y calidad de los tejidos.

No obstante, la inversión realizada por el proyecto se justifica plenamente porque ha puesto en funcionamiento una actividad económica que reportará ingresos cada vez más significativos en el futuro, evitando la desaparición de un valioso legado de la cultura andina.

Los otros objetivos del componente, como la comercialización y el desarrollo de la capacidad autogestionaria de los campesinos, son tareas de largo aliento, sin embargo con la transferencia del componente a ASUR se ha garantizado su continuidad luego que concluya el proyecto.

Los cambios que ha originado la actividad artesanal en el rol de la mujer en las comunidades campesinas no son fáciles de establecer, pero son indudablemente un resultado indirecto de esta actividad.

7. ENSEÑANZAS OBTENIDAS EN LA EJECUCION DEL COMPONENTE

Uno de los mayores obstáculos que se enfrentaron para implementar el componente de artesanías, fue la falta de antecedentes en la zona respecto a la participación de mujeres en proyectos productivos.

Sólo gracias al apoyo decidido de las propias mujeres campesinas se pudieron superar las barreras que existían para efectivizar su participación. También se constituyeron en un reto los problemas relacionados con la organización. Fue difícil que los comunarios aceptaran la presencia de dirigentes mujeres, pero ellas, con su trabajo, demostraron que eran capaces de asumir responsabilidades al igual que los varones. Las demás dificultades estuvieron relacionadas con la capacitación para las labores administrativas. En todos los casos fue necesario implementar una capacitación previa en conocimientos generales

Otro tanto ocurrió con la capacitación para las labores de comercialización.

Costó mucho esfuerzo, por ejemplo, introducir el concepto de calidad entre las tejedoras. Se tuvieron que realizar reuniones y cursillos, donde mediante la comparación de unos tejidos con otros, se establecieron los factores que determinaban la calidad de una prenda.

Los técnicos del componente señalan que si tuvieran que empezar de nuevo su ejecución, pondrían énfasis en la participación de los beneficiarios en la planificación del programa, así como en todas las demás actividades del componente. También consideran los técnicos que la capacitación en labores de administración debe realizarse desde el inicio de los programas porque a largo plazo, se constituye en uno de los mayores obstáculos para viabilizar la autogestión campesina.

Otro aspecto que los técnicos han incorporado a su práctica es la participación en los ritos y costumbres de los comunarios, porque así pueden establecer un contacto más estrecho con ellos. La mayoría de los proyectos que cuentan con componentes artesanales en Bolivia han fracasado, sobre todo, por su falta de compromiso con las tradiciones de los campesinos.



Observando detalles de los tejidos antiguos



Capacitación en cálculo de costos de producción

NOTAS PARA UNA LECTURA DE LOS TEXTILES TARABUCO

Recién hemos iniciado un trabajo de campo en la región de Tarabuco y estamos lejos de una investigación sistemática. Sin embargo, quisiéramos aprovechar el espacio que nos brinda este libro para plantear algunos datos iniciales y las preguntas que ellos nos proponen. Se trata del primer encuentro todavía muy simple y directo entre esos "objetos preciosos" que son los textiles de Tarabuco y el antropólogo que de pronto, se enamora de ellos. Y decimos "objetos preciosos" no sólo porque son bellos, sino, especialmente, porque ellos nos provocan, nos exigen pensar. Muchas características de estos textiles: su historia, la utilización, al parecer, de diferentes tradiciones en la construcción actual del diseño, la ausencia de un discurso de las tejedoras que explique el por qué de cada motivo, y, por último, las transformaciones tan dinámicas que experimentan hoy, nos obligan a entrar en contacto con temas antropológicos tales como la etnogénesis, la creación de cultura, el sentido de un lenguaje visual más allá de la iconografía, y muchos otros: los textiles Tarabuco adquieren así un segundo valor, el de objetos de reflexión.

Nuestra intención es formular aquí algunos de estos temas, muy libremente y sin desarrollarlos; plantear ciertos problemas a medida que ellos van surgiendo de la confrontación de dos prendas del vestuario: el poncho que usan los hombres y el axsu que llevan las mujeres. En esta intención hay un doble objetivo: dejar sugeridas algunas pautas para futuras investigaciones; como también y quizás lo más importante, crear un lazo de amistad entre el lector que mirará las imágenes de este libro y los textiles retratados en ellas. Si se siente aunque sea sólo inquietado por la complejidad del lenguaje visual de los diseños o por las muchas cosas que ellos nos pueden decir, estas notas habrán cumplido su objetivo. Dejando de ser sólo vistosos y atractivos, los textiles deberían aparecer como "huellas", "rastros", de aquellas personas históricas y reales que los usan y los tejen.

CONTEXTOS PROBLEMATICOS

La situación actual del área Tarabuco

Rodeando al pueblo de Tarabuco y en todas direcciones (hacia el oeste, en los alrededores de Yamparáez y Molle Punku, hacia el norte hasta Presto, pasando por Cororo y Vila Vila, hacia el sur-este, desde Paredón a San Jacinto y hacia Zudáñez al este) se ubican numerosas comunidades que conforman una unidad cultural (1). Todos hablan el quechua, llevan, a grandes rasgos, un mismo vestuario, el formato de las prendas es el mismo y los diseños tienen un tronco común; tocan una música de una estructura semejante y celebran ritos como el conocido pujllay (carnavales) donde comparten instrumentos y danzas. Estamos, pues, ante una innegable unidad, ante "rasgos diferenciales" que deberían definir la presencia de un grupo étnico.

Sin embargo, esta unidad actual nos plantea un primer problema: toda esa región, antes ya de la Conquista y durante la temprana colonia, estuvo poblada por diversos grupos étnicos, algunos originarios, otros venidos de distintas regiones de los Andes. Hablaban sus propios idiomas, entre ellos el quechua, el aymara y el puquina, y con toda seguridad, estaban diferenciados por el traje, los rituales y las costumbres. Estamos, entonces, ante el problema de una "etnogénesis", es decir, de la creación, muy posterior a la Conquista, de una identidad "moderna": la de los "Tarabuco" de hoy.

(1) Ver el mapa de esta área, en este mismo libro.

Recordando algunos datos del pasado (2)

Los ocupantes más numerosos aunque con apenas dos mil personas y al parecer, originarios de esta región, eran los "Amparáez" o Yamparáez, que aparecen con estas dos designaciones en los documentos coloniales. Sus tierras estaban nucleadas en torno a lo que hoy es Sucre, doce leguas a la redonda, y fue su cacique, Don Francisco Aymoro, quien cedió a los españoles las tierras en que hoy se levanta la ciudad. Pero tenían también chacras de cultivos en lugares más apartados, como Potolo, por el oeste, en Luje, por el norte, en Tarabuco por el este y en Oroncota por el sur. En estos puntos más alejados, los Yamparas eran vecinos de otros grupos que tenían sus tierras muy próximas a los de ellos.

Menos de un siglo antes de la invasión española, los Yamparáez habían sufrido ya la invasión Inka. Es probable que en ese momento adoptasen el modelo de organización cuzqueña ya que estaban estructurados en dos mitades (cada una compuesta de 10 ayllus menores): una de estas mitades tenía su "cabecera" (capital) en Yotala, la otra, en Quila Quila.

Se dice siempre que los Tarabuqueños de hoy son descendientes de estos Yamparas precolombinos; sin embargo, hay dos razones que nos impiden establecer una relación fácil como la de: Yamparas antiguos igual a Tarabucos del siglo XX.

(2) En sus trabajos pioneros sobre los textiles Tarabuco, Lynn Meish nos dio ya una primera visión de los poblamientos prehispánicos de las regiones aledañas a Sucre. Luego, en el capítulo sobre los textiles de Chuquisaca, en el libro "El arte textil y el mundo andino", T. Giberyt, S. Arze y M. Cajías incorporan muchos otros datos de este pasado regional. Pero el trabajo más detallado sobre este tema es el de Rossana Barragán, "Indios de arco y flecha". Entre la historia y la arqueología de las poblaciones del norte de Chuquisaca (siglos XV - XVI)", en prensa. No sólo la visión que nos entrega de los asentados en esta zona sino de los procesos ocurridos en los primeros siglos de la Colonia, como los datos tan precisos de las tierras que correspondían a cada ayllu, son de un innegable valor. Las referencias etnohistóricas que resumimos en este apartado pertenecen a este trabajo.

Una de ellas, es que el antiguo señorío (3) Yampara constituye el sustrato de dos grupos modernos y no de uno solo. En un momento dado de la historia colonial, las dos mitades que conformaron la estructura Yampara, se escindieron. La mitad que tenía su centro en Yotala dió origen, aunque sólo en parte, a lo que hoy es la identidad Tarabuco; pero la mitad de Quila Quila se fundió a otros dos grupos no Yamparas (Moro Moros y Qhara Qharas), en lo que ahora es el grupo étnico Jalq'a. Hay, por último, un tercer grupo que reclama para sí la herencia yampara: son comunidades ubicadas muy al norte, lejos de lo que fueron las tierras nucleares del señorío, entre el límite oeste de los jalq'as de hoy y el comienzo del grupo Macha. Estas tierras no han sido aun detalladas como perteneciendo a los Yamparas de épocas de la Conquista. La gente de estas comunidades se autodenominan "yamparas". Pero se trata de una situación a investigar. Hay, al menos dos grupos (no hay certeza del tercero), dos identidades, dos vestuarios muy diferentes, dos tipos de rituales, de danzas y de música. ¿Será que algunos de ellos representan la continuidad cultural con los Yamparas de ayer?

Desconociendo los rasgos que definían a las expresiones Yamparas antiguas (4) no es posible decir si alguno de estos tres grupos es, por excelencia, el depositario de la tradición Yampara.

La segunda razón que nos impide identificar tranquilamente a Yamparas con Tarabucos, es que esta área donde hoy se asientan los "tarabuqueños" estuvo poblada, en el pasado, por diversos grupos que además de los Yamparas deben haber dejado también la huella de su presencia. Grupos que eran originarios de estos valles, como churumatas, chuis, moyos, etc., pero también muchísimos grupos de procedencia altiplánica.

-
- (3) El término más correcto sería kurakazgo ya que las autoridades de estos grupos eran los kurakas. Usamos, sin embargo la denominación de "señorío" ya impuesta en la literatura etno-histórica, para no cansar al lector con demasiados términos nativos que no inciden directamente en el tema de estas notas.
- (4) Los arqueólogos definen numerosos estilos para la cerámica arqueológica de la región. Uno de ellos, el más reciente, ha sido denominado Yampara. Pero se extiende mucho más allá de lo que fueron las tierras del grupo histórico y no es posible decir si fueron justamente los Yamparas los que desarrollaron esa alfarería o alguno de sus estilos anteriores. Sería importante realizar un estudio comparativo entre los estilos y motivos de la cerámica pre-histórica regional y el estilo actual de los diseños tejidos. A simple vista, se trata de otra estética.

Por su situación ecológica geográfica, la región tarabuqueña tuvo en el pasado una posición estratégica. Por una parte, constituyó una de las últimas avanzadas del Estado Inka hacia las poblaciones orientales, que nunca pudo dominar, por otra, la región permitió el cultivo de productos de alturas intermedias como el maíz y el acceso a recursos de tierras más cálidas, especialmente coca y madera. Luego de la llegada de los cuzqueños a Charcas y Yamparáez (supuesta bajo el gobierno del Inka Tupac Yupanki, padre de Waskar y Atawallpa), el estado inka trasladó numerosos grupos de mitmaj provenientes de diversas provincias del Tawantinsuyo: kollas, lupaqas, pakajes, kollawas y otros, además de asentar en la zona a gente del linaje propio de los inkas. Ellos tuvieron la misión de proteger esa frontera del Estado Inka de las frecuentes invasiones chiriguanas, como también la de obtener bienes que eran inaccesibles en las tierras altas.

A estos grupos de mitmaj se suma la presencia de gente dependiente de grandes señores altiplánicos como los Quillacas-Asanaques y los Carangas (5) que se asentaban en lo que ahora es el departamento de Chuquisaca, desde mucho antes de la invasión Inka.

Si hemos mencionado esta situación histórica aunque de paso es porque ella plantea un primer contexto problemático para los textiles que examinaremos un poco más adelante. ¿En base a qué herencias se han desarrollado sus formas y sus diseños? Notemos que el estilo común, que unifica al área Tarabuco, se extiende ahora mucho más allá de lo que fue la mitad de abajo con cabecera en Yotala de los Yamparas y abarca lugares en donde ellos nunca estuvieron. Se trata, pues, de la emergencia de una nueva identidad que nos exige pensar a los textiles de hoy, como una creación. Sabemos cuán de cerca se ha dado en los Andes la relación entre la identidad y el tejido: los diseños expresan ópticamente, en imágenes, la visión que cada grupo construye sobre sí mismo.

(5) Dejamos en español los topónimos o nombres de grupos ya castellanizados en los mapas y en el uso común. Así, Quillacas y no Killakas, etc.

Sean, entonces, cuales sean las tradiciones que están en juego, los textiles de Tarabuco han tenido que realizar ajustes y transformaciones para expresar esta nueva situación: una etnicidad compartida por comunidades de diferente origen que conlleva también un nuevo sentimiento: de ser no ya Yamparas, Lupacas, Collas, Inkas, etc, sino simplemente "Tarabuqueños".

En esta unidad actual podemos distinguir, sin embargo, aunque sólo a nivel de los diseños y no de las prendas (que son comunes a todos), estilos sub-regionales. El área no sido bien estudiada aún y no podemos establecer ni los límites exactos de todas las comunidades que llevan montera o la llevaron en un pasado próximo, ni los sectores definidos por algún cambio en los colores o en los motivos. Pero desde ya, es posible distinguir un sub-estilo Candelaria que podemos observar en la ch'uspa (bolsa para la coca, ilustrada en la fotografía 1), un sub estilo Presto (ilustración 2 y 3) y un sub estilo Yamparáez (ilustración 4). Cada uno abarcando un grupo de comunidades cercanas. ¿A qué responden estas diferenciaciones? ¿Son la huella de los diferentes grupos étnicos que poblaron el área? ¿O son, simplemente, lo que podríamos llamar "solidaridades microregionales" en que una moda que afecta al detalle pero no al estilo en sí mismo se extiende por comunidades vecinas?

Dos aclaraciones antes de abordar los textiles propiamente tales. La primera se refiere al hecho de que hemos estado usando muy libremente el término Tarabuco para designar al área o tarabuqueños, para sus pobladores. Pero no existe un nombre propio, una autodenominación bajo la cual todas las comunidades se reconozcan. Se puede tener la impresión, por ausencia de este nombre, que la identidad Tarabuco se hubiese detenido a medio camino o no hubiese alcanzado aún a plasmar una etnicidad propiamente tal. Cada comunidad lleva un nombre específico y las personas se denominan según la comunidad a la que pertenecen: los de Pila Torre, los de Molle Punku, etc. Insistiendo por un nombre global, a veces responden "monterayoj", es decir, los con montera. Pero sabemos la corta vida que tienen a veces ciertas prendas del vestuario y cuán frágil parecen como base para un nombre.

El nombre popular de Tarabuqueños que les damos desde fuera no es del todo adecuado. Tarabuco es hoy un pequeño pueblo de "vecinos" más que de indígenas, donde los campesinos acuden en días de mercado. Pero en el siglo XVI, fue un pueblo de reducción (es decir, un lugar donde diferentes grupos étnicos que tenían sus tierras cercanas, fueron

asentados obligadamente por orden del Gobierno Colonial) y los descendientes de estos grupos pudieron llamarse Tarabuqueños. Sin embargo, lo que desconcierta es que el área cultural se extiende mucho más allá de la influencia de Tarabuco: hacia Yamparáez, hacia Presto, donde existen otros pueblos coloniales que organizan a la población campesina aledaña. La gente de Presto como la de Yamparáez hablan, a veces, de "los de Tarabuco" al señalar algunas diferencias sectoriales (poncho más guindo, montera más cerrada, etc), sin incluirse en esta designación.

Ante esta ausencia de un nombre específico, usamos en estas notas los nombres de "Tarabuco" y "Tarabuqueños" en un sentido muy extenso: comprendiendo a todas las comunidades que aún llevan, como distintivo, la característica montera cerrada sobre las orejas.

La segunda aclaración es que los comentarios sobre las prendas se basan especialmente en el estudio de una sub-región: Candelaria, que comprende, en términos de este trabajo y por unidad de estilo, a todas las comunidades que pertenecieron a esta hacienda antes de la Reforma Agraria: Candelaria propiamente tal, Paredón, Pila Torre, Qollpa Pampa, Q'ellu Q'asa y otras, pero también a San Jacinto que perteneció a una hacienda con ese mismo nombre. Muestran hoy una gran unidad estilística. Mencionamos de paso otras sub-regiones cuando los datos así lo requieren. Cuando se habla de Candelaria, entonces, hay que entender que se trata de una sub-región y no de una sola comunidad.

SOBRE LOS PONCHOS Y LOS AXSUS

Hemos hablado de una confrontación entre el poncho, la prenda más importante que llevan los hombres y el axsu, esencialmente femenino, que define la pertenencia étnica de la mujer. Pero no intentamos oponerlos aquí por esta definición del sexo que ellos implican, sino por la historia distinta que han experimentado sus diseños. Es curioso que el diseño del poncho muestre una extraordinaria permanencia, cien años o quizás mucho más, mientras que el mensaje óptico del axsu, que, a principios de siglo, tenía gran semejanza con el del poncho, se ha transformado bruscamente y hoy se distancia notablemente de él, creando una nueva estética. Siguen, pues, caminos diferentes. Lo que más nos interesa de este hecho es que actualmente las mujeres que son las que tejen ambas prendas manejan, con igual maestría, dos estilos totalmente distintos, cada uno, naturalmente, con su propio semantismo. Y es posible



1 Ch'uspa mostrando el estilo figurativo del sector
Candelaria

Foto : Gino Maluenda

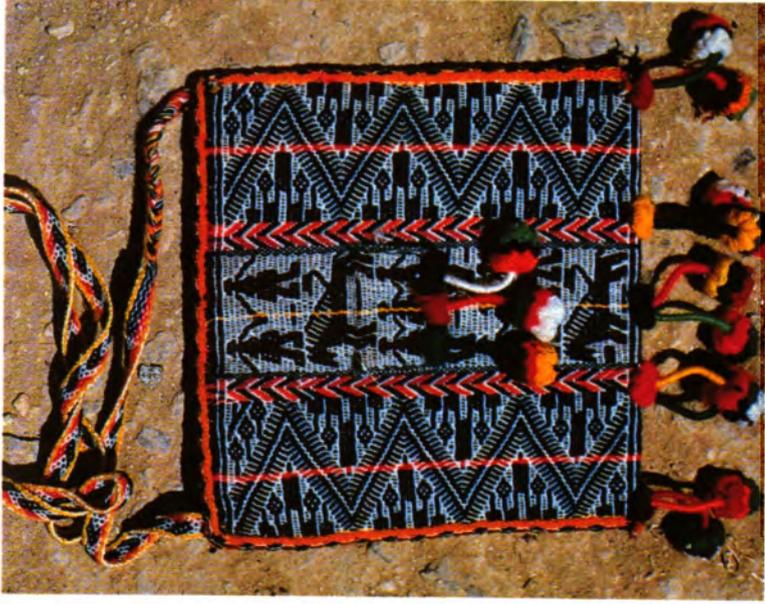


2 Ch'uspa de los alrededores de Presto con
predominio de motivos de carácter abstracto

Foto : Gino Maluenda



3 Ch'uspa de los alrededores de Presto. Las figuras se disponen al interior de elementos abstractos como el zig-zag



4 Ch'uspa del sector Molle Punku (Yamparádez). Los costados conservan bandas abstractas de estilo más antiguo

que esta convivencia de dos modos de expresión, uno "arcaico" por así decirlo, y otro "moderno" (aunque sus raíces puedan venir de muy lejos) corresponda a la percepción que tiene la gente tarabuqueña de su propia identidad de hoy. Qué sentidos distintos emanan del diseño del poncho y del diseño del axsu?

DETENIENDONOS EN EL PONCHO

La antigüedad del diseño

El diseño del poncho, en las distintas comunidades del área Tarabuco, tiene un tema común: degradaciones del color llamadas k'uychi que cubren amplios espacios produciendo el efecto de un colorido muy vivo. (Ilustración 5). Si se pregunta a la gente de edad, de 75 años o más qué estilo de poncho llevaban los abuelos, el recuerdo es que el poncho ha sido siempre el mismo, salvo variaciones mínimas: el tono de los espacios llanos pudo ser más claro, las degradaciones, tal vez, más angostas, pero los antepasados usaron siempre un k'uychi poncho, muy semejante al que se lleva en nuestros días. Cómo explicaba un anciano de la comunidad de Pila Torre: "Este poncho era de antes de la Reforma Agraria (6) de mucho antes!". Pero, ¿cuánto antes?

Tenemos un testimonio de lo que fue el traje masculino hace unos sesenta años. El médico belga Georges Rouma visitó la zona fotografiando diferentes grupos de personas (ilustración 8). Podemos ver que los hombres que aparecen en ellas llevan prendas en todo semejante a las actuales: la clásica montera, pantalones blancos, almillas oscuras. Uno lleva un poncho y el otro un unku (ponchillo pequeño que se sigue usando debajo del poncho). Las fotografías son en blanco y negro y es difícil decidir si tanto en el diseño de los unku como en el del poncho, se trata de listas o de degradaciones. Lo más probable, sin embargo, es que sea esta segunda posibilidad ya que todas las otras prendas no han variado y la gente no recuerda otro poncho que este en transformación tonal. La única diferencia es que las listas de colores degradados van puestas verticalmente y ahora se usan en horizontal.

(6) Es decir, desde antes de 1953.

Hay dos colecciones de fotografías sobre el área, más antiguas aún. Lynn Meish las publica en su trabajo sobre los textiles Tarabuco, pero no hemos podido reproducirlas aquí. Un set es de 1914, con fotografías de Paul Walle. En una de ellas vemos dos inconfundibles Tarabucos, uno con poncho y otro con unku: la imagen es borrosa pero se ven claramente secciones de listas en el diseño, que son probablemente degradaciones. Otro, de 1908 con fotografías de Arthur Chervin. Igualmente, en ellas el vestuario completo del hombre es el mismo por lo que suponemos que las listas que se divisan en el poncho son efectos de transformación del color.

Pero tenemos por último, dos pinturas del siglo XIX que pueden proyectar el poncho actual mucho más atrás. Una fue hecha por el antropólogo belga, Alcides D'Orbigny, que era también un eximio dibujante. Visitó Bolivia entre 1830 y 1833 y en su viaje hacia Sucre, pernoctó en el pueblo de Tarabuco. Sobre esta región nos deja tan sólo un dibujo titulado "Indios y mestizos de la nación quechua de Chuquisaca". (Ilustración 7). De ese dibujo, nos interesan aquí los tres personajes indígenas, ya que es muy probable que sean Tarabuqueños. La mujer, en primer plano, lleva una montera en todo semejante a la pacha monterra que todavía se usa en las fiestas. Pero es cierto que muchos grupos indígenas del centro sur de Bolivia llevaron, también, en el siglo XIX, diversos tipos de montera. Hay, sin embargo, un detalle muy sugerente: las dos campesinas se ponen el axsu de costado, peculiaridad que hoy sólo es posible observar en mujeres Tarabuqueñas. Este modo de ponerse el axsu las distingue de las mujeres jalq'as o llameras, que también pudo D'Orbigny observar en Sucre, que lo llevan a la espalda. Tanto los axsu como las llijlla (mantas) que usan las mujeres, son listados. ¿Podrían corresponder estas listas a una interpretación rápida de D'Orbigny de degradaciones del color? Degradaciones semejantes a las del poncho decoraron el axsu antiguo de la región, e igualmente estuvieron presentes en las llijlla donde permanecen hasta hoy.

¿Cómo va vestido el hombre?. Sus pantalones negros podrían desconcertarnos, hoy son blancos, salvo que pensemos que está vestido de fiesta, donde es normal usar pantalones oscuros. Y lleva innegablemente un unku (un poncho pequeño) que ahora sigue siendo un distintivo de los Tarabuqueños. Lo que nos interesa son sus colores vivos que recuerdan al colorido de ponchos y unku actuales. Nos preguntamos nuevamente, ¿se trata de listas o de degradaciones?



5 *El hombre lleva puesto el amplio poncho actual. La señora, una llijlla y un axsu*
Foto : Marco Maluenda



6 *Poncho tarabuqueño*
Foto : Marco Maluenda



7 Personajes de Chuquisaca pintados por Alcides D'orbigny, en su estadía en Sucre, a comienzos de los años treinta del siglo pasado



8 *Campesinos tarabuqueños fotografiados por el médico belga G. Roumá, alrededor de 1930, cien años después del testimonio de D'Orbigny*

Una segunda pintura parece aclarar el problema. El pintor chuquisaqueño Melchor María Mercado incluyó en una de sus láminas a estos tres personajes de D'orbigny. Estas láminas, conservadas en el Archivo Nacional de Sucre, corresponden a trabajos realizados entre 1830 y 1860. Los personajes aparecen absolutamente iguales, en las mismas posturas, con los mismos trajes, pero, si observamos atentamente, vemos que el hombre lleva en su unku una degradación azul (un tono más claro y otro más oscuro). ¿Una pequeña corrección al maestro? Mercado conocía bien a los Tarabuqueños, nació en Sucre y su lámina sugiere que las degradaciones del color estaban ya presentes en los diseños.

¿Por qué nos interesan la antigüedad del poncho y estos vestuarios que podrían ser antecedentes de los actuales?

Por una parte, está en juego el momento de emergencia de la identidad Tarabuco. Recordemos que en los Andes, esta identidad va siempre en relación a un traje, que es uno de sus rasgos emblemáticos. ¿Se reorganizaron las comunidades del área (fuesen cuales fuesen sus orígenes en tiempos prehispánicos) en una sola identidad después de los trastornos producidos por las grandes rebeliones indígenas de fines del siglo XVIII? Ellas marcan la emergencia de nuevos vestuarios, adoptando en todas partes prendas españolas antes prohibidas. D'Orbigny pasa, justamente, medio siglo después de estos intensos cambios. Pero hay también otros dos temas de interés:

El momento histórico en que se plasma el diseño del poncho que llegará hasta nuestros días; porque un diseño no es una decoración, es un "texto", y expresa un sentido.

Y dentro de ese diseño, especialmente las degradaciones del color, que son las que definen al poncho Tarabuqueño. No hemos visto nunca este tipo de degradaciones en textiles arqueológicos, a lo más dos matices de un tono, uno claro y otro oscuro, pero no el complejo desarrollo de la transformación del color que se da en los ponchos Tarabuco. (Ilustración 6). Tenemos la impresión que estas degradaciones surgen bastante tardíamente en los Andes, pero es solo una hipótesis.

El lenguaje plástico (7) del poncho

La primera impresión que se recibe al ver pasar a los Tarabuqueños con sus ponchos, es la de una gran profusión de colores (8), vivos, luminosos. Sin embargo, si observamos un poncho con atención, vemos que no se trata de un color abigarrado, donde los tonos se disponen de cualquier modo y en gran cantidad, sino de lo que podríamos llamar "colores organizados en una forma", es decir, en una estructura.

Esta estructura opone dos elementos ópticos diferentes:

Trechos más amplio en los que varias degradaciones tonales llamadas k'uychi (es decir, arcoiris) llevan listas que van transformando el color en matices más claros o más oscuros,

- Y bandas más angostas de un solo y mismo color (para el caso de Candelaria: guindo) llamadas pampa que se intercalan al comienzo, al centro y al final de los espacios en degradación.
- El poncho está formado de dos paños que se unen a la altura de los hombros con una costura (ilustración 6): en cada paño es normal encontrar tres bandas monocromas, es decir, tres pampa, y dos espacios en degradación, no necesariamente iguales entre sí. En total, seis bandas de pampa y cuatro de k'uychi, por ambos lados. Esta estructura nos plantea una inquietud. Porque son, naturalmente, los k'uychi los dominantes, los que primero se perciben y los que le dan su especificidad a este tipo de poncho. Entonces, ¿por qué no una larga transformación tonal que vaya de arriba a abajo de cada paño?. Es indudable que los espacios monocromos están interrumpiendo, produciendo un corte visual entre los espacios en degradación.

(7) Llamamos "lenguaje plástico" a un lenguaje óptico de formas, colores, contornos, espacios, etc. que lleva un segundo sentido además de aquello que ven los ojos: que se comporta como signifiicante de otros significados a descubrir.

(8) Usamos el término "color" para designar a todo ese complejo fenómeno cromático que en la vida diaria se reconoce con ese nombre. En cambio tono, es más específico: es esa cualidad del color que designamos con un nombre propio (rojo, azul, etc.), aislándolo de otras cualidades como la luminosidad, la saturación, incluidas también en la percepción del color.

Los k'uychi no van solamente constreñidos por las pampa. Están sometidos a normas y no son libres de desarrollarse como quieran:

- Las degradaciones, a diferencia del arcoiris que les da el nombre, están dispuestas en pequeñas unidades distinguibles unas de otras. Cada unidad constituye un k'uychi y está formada por un tono fundamental y sus transformaciones en matices más claros y más oscuros. Para el poncho, las tejedoras organizan los colores en sólo cuatro k'uychi que se denominan según el tono que los rige. Tenemos así: q'ellu k'uychi (arcoiris amarillo), rosado k'uychi, q'omer k'uychi (arcoiris verde) y panty k'uychi (arcoiris morado violáceo). (Ilustración 9).
- La combinatoria sigue una regla precisa: los k'uychi están obligados a encontrarse unos con otros, sea en su punto de máxima oscuridad o sea en su extremo de máxima luz (como podemos ver en la fotografía que nos muestra un primer acercamiento a un poncho). Si una degradación se ha movido hacia la sombra, la siguiente no puede empezar en la luz, partirá de lo oscuro hacia la claridad y la que sigue, de lo claro hacia lo oscuro. Esto produce un efecto de una gran continuidad, de algo que se transforma pero no se interrumpe.
- Cuando se trata de una degradación panty (morada o violácea), el diseño de los ponchos lleva siempre un k'utu (un pequeño dibujo en peldaños o escalera, muy angosto), en su matiz más oscuro, justo allí donde comienza otro k'uychi. Como el k'uychi panty va una sola vez, los ponchos Candelaria se reconocen por llevar un solo k'utu por cada espacio en degradación. En otras comunidades los k'utu pueden ir también marcando encuentros de los matices en lo más oscuro: en San Jacinto se ponen tres k'utu (ilustración 10) y en Uray Loma, un k'utu por cada k'uychi. (Ilustración 12)

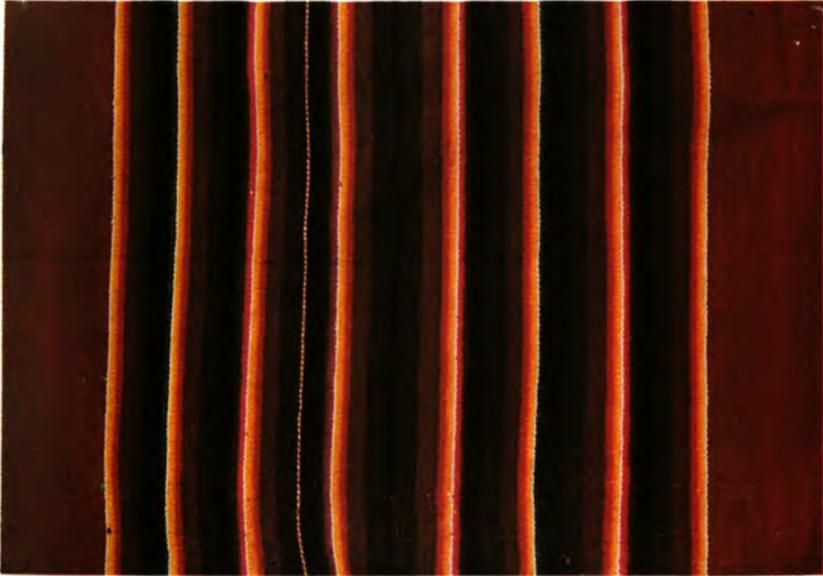
¿Por qué nos interesan estos como "dientes" o "peldaños", apenas visibles? Porque ellos, como las reglas de disposición de las degradaciones y la existencia de las pampa monocromas, nos hablan de una gramática en la composición del diseño. ¿Para qué complicarse con esta gramática? ¿Qué están expresando estas relaciones de un kuychi con el otro, de los k'utu con los k'uychi y, por último, de las pampa con toda esa estructura de k'uychi k'utu?

Sea cual sea la secuencia de k'uychi, estos empiezan siempre por una degradación amarilla. Este tono se va oscureciendo gradualmente a través de cuatro o cinco listas y, pasando por el naranja, alcanza un guindo muy oscuro. Inmediatamente después empieza un nuevo k'uychi, generalmente el rosado. ¿Por qué no empezar el rosado en su tono más claro, el blanco, tal como empezó el k'uychi amarillo? Porque esto produciría un efecto de ruptura óptica: el encuentro entre el matíz casi negro del guindo oscuro (del q'ellu k'uychi), con el blanco (del k'uychi rosado). Hay, pues, detrás de la manera como se disponen los colores, una innegable intencionalidad: la de evitar los contrastes, para crear, en cambio, un efecto de transformación gradual. Y esta intención la expresan las tejedoras con una frase en quechua: los colores del poncho "tinkunan tian", es decir, deben encontrarse.

Entonces, ¿para qué los k'utu? No son ellos una interrupción en esa continuidad planteada por los k'yichis? Implican no solamente la irrupción de un nuevo efecto óptico un estrecho dibujo sino también de otra técnica: Para poder tejer un k'utu es preciso poner dos hebras de urdimbre juntas, de dos colores distintos, uno por cada peldaño, e ir las alternando, mientras el resto del poncho lleva urdimbres simples. Esto crea un pequeño relieve en el lugar del k'utu, que recorta, aunque fugazmente, lo plano del resto de la tela. Pero no sólo los ojos sino también el nombre con que se lo designa, confirma que el k'utu es percibido como un quiebre. Viene del verbo k'utuy, que en quechua significa "clavar con los dientes", "partir". Y K'utu, propiamente tal, es "cortado" o "mordaz, que muerde y corroe" (9). Las tejedoras aclaran que ponen los k'utu porque son "jarq'aysitu". Jarq'ay es "atajar, obstaculizar, no dejar proseguir". Una de las funciones de los k'utu parece ser así la de provocar, aunque brevemente, por algo llevan el diminutivo "situ": una ruptura.

Pero no sólo los k'utu sino también las pampa obstaculizan la libre expansión de las degradaciones. Las encierran en un marco y en algunas comunidades como El Peral, en el sector de Presto, los k'utu se ubican, además, en el límite de cada espacio de k'uychi como impidiendo que este se extienda más allá (ilustración 11).

(9) Diccionario de J. Lira. Tomo I, página 66.



9 *Detalle del sistema de degradaciones que decoran al poncho. Moda de Candelaria, con un solo k'utu, es decir, con una sola guarda tipo escalera, que acompaña siempre al color party (morado)* *Foto : Gino Maluenda*



10 *Pequeñas variaciones emblemáticas: el sistema de listas lleva tres k'utus. Moda San Jacinto.* *Foto : Gino Maluenda*



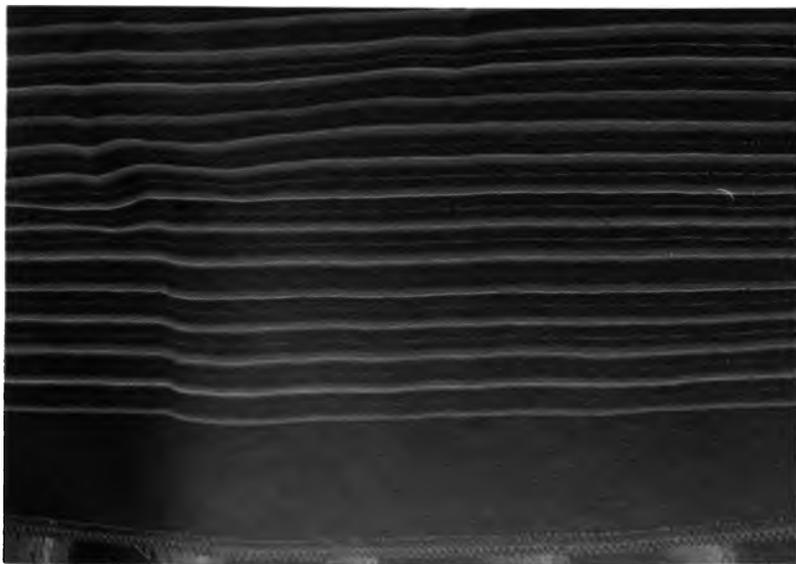
11 *Dos detalles del sistema de degradaciones del poncho en la comunidad del Peral (Presto). Los K'utus no sólo aparecen en el punto de encuentro de la transformación del color, sino también separando los K'uychis de las pampas.*

Foto : Ciro Maluenda





12 *Poncho de la comunidad de Molle Punku, Yamparáez. Lleva pampas negras y k'utus en el encuentro de cada degradación*



13 *Detalle del mismo poncho*

A este primer nivel de lo sensible, de lo que percibimos con la simple mirada, los ponchos Tarabukeños nos hacen ya una primera proposición: pasos muy sutiles de un tono a otro, percibidos como continuos, pero con las leves interrupciones de un dibujo dentado, y organizados en espacios claramente encerrados por las bandas monocromas. ¿No se comporta esta proposición óptica como un significante apto para recibir un significado? Más allá de los colores, podría estar expresando dos modos de ser de la realidad: aquel de los cambios imperceptibles y aquel de los cambios bruscos. O, más bien, quizás, tan sólo uno, aquel de las transformaciones graduales, ya que se tiene la impresión de que los k'utu y las pampa tienen tan sólo la función de completar el mensaje de los k'uychi: parecen decir, con su presencia, que si bien la expresión de esas transformaciones incesantes es necesaria (si no, no estarían los k'uychi dominando el diseño), es preciso constreñirlas. ¿Es que esos procesos que siguen el modo de cambios imperceptibles entrañan algún tipo de peligro?

Las degradaciones proponen también un segundo efecto visual: el de una gran luminosidad y brillo del color. Dominan los tonos vivos, espectrales y las tejedoras suelen decir que es el amarillo el color que rige al poncho, justamente el color que produce mayor ilusión de luz. También los k'utu parecen tener una doble función: aquella de separar y otra de iluminar: "el k'utu es para ver, el k'utu alumbrar. Con el k'utu se ve más clara la separación" explican las mujeres en Candelaria. Y, efectivamente, el k'utu lleva, al menos, un tono muy claro en la combinación de sus peldaños y parece "alumbrar" al k'uychi más sombrío, al morado o panty.

De este manera, no sólo el exceso de gradualidad sino también el exceso de brillo, parecen estar constreñidos por las pampa. ¿Por qué esa necesidad de ponerles un límite?

Dejemos, por un momento, este lenguaje puramente visual del poncho para indagar los contenidos que podrían estar expresando los k'uychi, ahora en un lenguaje conceptual.

El semantismo del arcoiris

Los k'uychi no siguen de cerca la secuencia del arcoiris. Se parte, a menudo, de una degradación amarilla para pasar a una rosada, luego, a una verde para regresar, a veces a una amarilla. En el arcoiris se va de un lado a otro, sin retorno posible. Los k'uychis tejidos alcanzan también puntos de sombra negros o cercanos al negro, imposibles en la descomposición de la luz. No hay, pues, una intención de "copiar al arcoiris", de reproducirlo de una manera icónica, sino, más bien, de realizar una interpretación de ese referente que es el fenómeno natural. Los k'uychi son un producto altamente cultural. Pero, por una parte, en esa interpretación, se captan dos características esenciales del arcoiris: la transformación imperceptible y la pureza del color (justo aquellas que parecen exigir límites) y, por otra, las tejedoras designan a cada degradación con el nombre de k'uychi, estableciendo una relación directa entre su tejido y los colores en el cielo. Esto nos lleva a pensar que, además de un significativo visual capaz de expresar la lógica de ciertos cambios graduales, las degradaciones están también significando, ya en el plano abstracto del contenido, a ese k'uychi real. Pero el arcoiris en sí es solo una figura del mundo natural. ¿Qué sentidos están asociados a él y por qué convertirlo en el tema del poncho tarabuqueño?

Los Tarabucos dan algunos datos sobre el arcoiris:

El arcoiris es peligroso. En esto, las concepciones Tarabuqueñas se asemejan a lo que se dice en otros lugares de los Andes: no hay que mirarlo de frente, no hay que señalarlo con el dedo, no hay que seguirlo hasta los lugares desde donde se levanta: el arcoiris, en Tarabuco, se entra al estómago y puede causar la muerte. En otras partes, se agrega que preña a las mujeres o corroe los dientes. Estas creencias son muy antiguas ya que Garcilazo nos habla de ellas en su Crónica de principios del siglo XVII. (10). Después de relatarlas, agrega: "Esta simplicidad tenían" (los indígenas de aquella época), "entre otras sin dar razón para ello." Podemos preguntarnos también ahora, después de más de cuatrocientos años: ¿qué razón hay para temer al arcoiris?

(10) Garcilazo de la Vega, "Los Comentarios Reales de los Inkas". Editores de Cultura Popular, Lima, Perú, página 66.

- Parte de su peligrosidad parece desprenderse de su identificación con el supay, dios semi-demoníaco, de las profundidades, del agua, de los lugares apartados. Se dice que el arcoiris surge siempre desde los pozos:

"Del p'ujyu (manantial de aguas subterráneas) "para" el arcoiris y va a morir a la chaka wasi. De un p'ujyu a otro p'ujyu. "

Pero esos pozos son habitados por el supay:

"Son los supays los que están ahí, en el manantial"

Y son precisamente ellos los que están creando los colores. Los tiñen tal como las mujeres tiñen sus madejas de lana. A veces se cuenta que en el pozo "están tiñendo las mamalas" (es decir, las mujeres del supay); otras, que es el propio supay él que esta fabricando los colores. Y lo hace de manera que los tonos toman la forma de "moroqos", ovillos de lana, que saliendo del manantial, se extienden por el cielo "como si los estuvieran telando" , es decir, disponiendo en un telar. El arcoiris se forma como un tejido:

"Como k'aytu (vellón hilado) de todos colores..."

Pero cuando se quieren recoger estos maravillosos hilos, desaparecen de inmediato y "no queda nada". (Notemos la naturaleza tan elusiva de los tonos del supay). El cromatismo les es dado a las mujeres por esta deidad del interior de la tierra y así se piensa que el color sale más brillante cuando se tiñe un martes o un viernes, que son precisamente los días en que se ofrenda al supay. Los colores más hermosos se obtienen, sin embargo, para carnavales, para el p'ujllay, que es el momento en que el supay se acerca a las comunidades y, tomando mil formas, se confunde con la gente.

El supay no sólo es el dador de los colores sino de la música y de muchas riquezas y bienes. Está asociado a un valor de "creatividad" (11). Pero, al mismo tiempo, el contacto con él es altamente peligroso. Como explicaba una tejedora:

(11) Ver Gabriel Martínez, "Los dioses de los cerros en los Andes". *Journal de la Societe des Américanistes*. LXIX. Paris.

"Los borrachos no deben quedarse solos en esos días de fiesta. El supay se los lleva, los golpea contra las rocas..." Y otra, que dice que en esos días de carnaval "las mujeres no deben pasar el río, pueden quedar preñadas, los supays andan sueltos en el agua..."

El poncho Tarabuqueño es, entonces, un k'uychi poncho, pero el k'uychi es del supay. ¿Un k'uychi poncho es, entonces, un supay poncho? Una posibilidad es que este diseño arcaico que los hombres conservan y que han elegido para definir su identidad de "Tarabuqueños", sea concebido como un diseño demoníaco.

El supay (o saxra en otros lugares) podría no sólo otorgarle al poncho su prestigio de deidad creadora, sino también de deidad que viene de muy lejos, desde épocas precolombinas. Cuando llegan los dioses cristianos y se apropian del cielo y de la cultura, el saxra supay es relegado al interior de la tierra y a los parajes solitarios. ¿Es esta antigüedad del supay la que reclaman para sí los Tarabuqueños, una calidad de gente ancestral que formaría parte de la imagen que ellos construyen de sí mismos?

Pero hay también otros contenidos posibles para el k'uychi:

- En otro trabajo, al estudiar las degradaciones del color en textiles aymaras actuales, hemos desarrollado esas posibilidades semánticas del arcoiris (kuurmi en aymara). Sólo queremos recordar aquí, brevemente, que en los mitos antiguos el arcoiris aparece para marcar el paso entre dos edades de la humanidad, entre dos culturas: Cuando los hermanos Ayar, por ejemplo, de cuyo linaje descenderán los inkas, salen de la cueva que les da nacimiento, y un lugar donde asentarse, llegan a un cerro muy alto, donde sobre ellos se levanta un arcoiris doble. Manko Kapaj (el mayor de los hermanos), sintiendo este arcoiris como una buena señal, se pone a cantar. El arcoiris se levanta justo en el momento en que ellos divisan el valle en que posteriormente se edificará la ciudad del Cuzco y parece marcar, en el mito, el tránsito entre una edad más antigua definida por la recolección (el apellido Ayar significa quínuva silvestre) a la nueva cultura que desarrollarán los Inkas. El arco parece tender un puente entre un mundo más primitivo representado por la cueva y el apellido de los Ayar (que significa quínuva silvestre, es decir, antes de la agricultura) y toda la historia cultural que

desarrollarán más tarde los Inkas. Un arcoiris marca también el paso entre la edad anterior del dios Wallalo Karhuincho y la época siguiente de Pariaqaqa. (12).

- Por otra parte, los Inkas adoraron al arcoiris, que tenía su capilla en uno de los aposentos del templo de Koricancha. Garcilazo nos dice que lo escogieron incluso "como divisa y como blasón" (13). Pero, como decíamos, es difícil encontrar un textil arqueológico que pudiera estar representando o interpretando las transformaciones del arcoiris. Una corta frase en Guamán Poma sugiere, sin embargo, que una de las "reinas" cusqueñas (la octava Coya) pudo llevar en su llijlla (manta) este diseño:

"Tenía su llijlla de naranjado y lo del medio blanco o tokapu (finos dibujos) con sus cuychis..." (14)

Si así hubiese sido, esa llijlla recordaría notablemente a las llijllas tarabuqueñas de hoy, también con sus k'uychi iguales al poncho. Pero en otra parte de este mismo texto, el autor anota la palabra cuychi como nombre de una joya y no podemos afirmar que las degradaciones sean realmente precolombinas. (15)

En tiempos coloniales, en los vasos kero de la época, reaparece la relación Inkas y arcoiris. En vasos de madera laqueada es posible ver algunas representaciones en las cuales los inkas van enmarcadas en la curvatura de un arco que sale de la boca de dos serpientes (serpientes que estarían correspondiendo a los pozos tarabuqueños). ¿Cual es el sentido de este arcoiris? ¿Recuerda la relación mítica de los Inkas con el arcoiris o está allí para propiciar el renacimiento de esa época antigua? ¿O, por el contrario, pone simplemente punto final a aquello que ya no volverá?

- (12) "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku". En Tres reflexiones sobre el pensamiento andino. Hisbol, Bolivia.
- (13) Garcilazo de la Vega, op. cit. Resulta curioso, sin embargo, que si los arcoiris eran blasones de los inkas, no se encuentren dibujos ni descripciones de ellos en la crónica de Guamán Poma.
- (14) Foja 265 del texto de "El primer nueva crónica y buen gobierno" de Felipe Guamán Poma de Ayala, edición de Murra y Adorno.
- (15) Ibid, foja 323.

Son preguntas que atañen a los k'uychi que caracterizan el poncho Tarabuqueño. ¿En un momento del siglo XIX, cuando posiblemente se plasmó este diseño, reivindicaba para las comunidades del área un vínculo con la deidad más creadora y más antigua, el supay? ¿O recreaba un emblema que los presentaba como herederos del prestigio del Cuzco? Es cierto que la región, en épocas precolombinas, fue conquistada por los Inkas y que los Yamparas parecen haber sufrido su influencia al organizarse en mitades. Y que Inkas de la nobleza se establecieron en la zona. Pero es muy posible que el uso de degradaciones nada tenga que ver con estos hechos concretos.

Una relación entre el poncho Tarabuqueño y textiles Aymaras?

Degradaciones del color, igualmente complejas que las que se tejen en Tarabuco, pueden verse en regiones de habla Aymara, en Omasuyos, Pacajes y en el altiplano, hoy chileno. Estas degradaciones (llamadas k'isa en algunos lugares, t'inkusña en otros) siguen pautas muy semejantes a la del poncho: están relacionadas igualmente con el arcoiris, son peligrosas y no pueden extenderse a lo largo de toda una tela, deben ser interrumpidas por los dibujos. ¿De dónde proviene esa relación? También hubo presencia Aymara en lo que hoy es la región Tarabuco y un grupo perteneciente a un ayllu tan prestigioso como los Lupacas del Lago Titicaca, fue obligado, por el Gobierno colonial, a reducirse en el pueblo de Tarabuco.

Sin embargo, es difícil pensar en influencias Aymaras e Inkas en aquellas épocas tan tempranas. No parecen haber degradaciones en los textiles Aymaras del siglo pasado (16) y nuestra hipótesis es que son tardías. ¿Tal vez ese unku que dibuja D'Orbigny no está mal interpretado y se trata realmente de listas que luego se transformaron en degradación con el correr del siglo?

(16) No hemos encontrado degradaciones en la colección de textiles Aymaras existentes en el Museo del Hombre de París, adquiridos en los primeros años de este siglo. Tampoco son visibles en el catálogo "Aymara Weavings. Ceremonial Textiles of Colonial and 19th Century Bolivia", publicado por Adelson y Tracht. En las fotografías y diapositivas de Cristina Bubba sobre la colección de textiles conservados en la comunidad de Coroma -evidentemente coloniales e incluso, tal vez, precolombinos- igualmente no es posible observar amplios espacios en degradación. Y las tejedoras de Istuga que manejaban a la perfección sus degradaciones, sus k'isas, decían siempre que los tejidos más antiguos guardados en las casas no las tenían. El problema de la emergencia de las degradaciones y sobre todo de la complejidad Tarabuqueña y Aymara, es fascinante y exige una investigación más minuciosa.

¿Hay una influencia directa de los textiles Aymaras más modernos sobre los textiles Tarabuco o se trata más bien de procesos que recorren el área andina y que llevan, podríamos decir, a retomar esa ilusión contenida en el arcoiris?

Por el momento, no tenemos más que preguntas.

Valorización de un pasado

Sean cuales sean las raíces de los k'uychi, ellos expresan la intención de establecer un vínculo con antiguos prestigios. Esa actitud del diseño del poncho que hemos llamado "arcaizante" se refleja también en los nombres de otras dos prendas del vestuario masculino: el unku y la llakolla.

Unku era la especie de camisa que usaban los hombres en épocas precolombinas, a lo largo de todos los Andes. Esta prenda fue cayendo en desuso después de las rebeliones indígenas del siglo XVIII, cuando los campesinos fueron incitados a adoptar prendas del vestuario español. Permanece, sin embargo, con el mismo formato antiguo en algunas comunidades como Amarete, en el norte del departamento de La Paz y en Chipaya, en el sur del departamento de Oruro. Los Q'aata, en la región de Charazani, conservaban también un unku siempre de color rojo, pero mucho más pequeño.

En el caso Tarabuqueño, el unku conserva el nombre, pero no la forma original de la prenda. Es un cuadrado hecho de dos piezas cosidas al medio. En unos casos, lleva una abertura para que entre la cabeza, y entonces es llamado kunqa unku y queda, una vez puesto, como un ponchillo muy pequeño. Cuando no lleva abertura, se sujeta, por detrás, y en forma oblicua, al cinturón, para que caiga sobre las nalgas y las piernas. En este caso recibe el nombre de sik'i unku (ilustración 14). El uso de esta prenda parece ser uno de los rasgos que unifican a las comunidades del área Tarabuco. Podemos ver a un campesino con kunqa y sik'i unku en una de las fotografías de Rouma (ilustración 15) como en la de Chervin de comienzos de siglo. También es evidente que el hombre que dibujara D'Orbigny lleva un unku al estilo Tarabuqueño. ¿Por qué nombrar a esta prenda con el nombre de unku si no le corresponde?

Llakolla, en cambio, era la manta masculina también de origen precolombino. (Los chipayas la conservan aún con el nombre de irs). Pero la llakolla Tarabuqueña es simplemente otro kunqa unku, es decir otro ponchillo pequeño pero esta vez todo negro, que se usa en señal de luto en la danza de los Ayarichis. (Ilustración 21). ¿Por qué llamarlo llakolla?. Con sus formas actuales pero con sus viejos nombres, el unku y la llakolla parecen mantener la presencia secreta de un vestuario antiguo, identificando a aquellos que los usan como viniendo de muy lejos.

OBSERVANDO EL AXSU

El axsu en quechua (urku en aymara) era la túnica que llevaban las mujeres desde antes de la Conquista y que siguió usándose en los primeros siglos de la Colonia. Consistía en una pieza hecha de dos paños, muy amplia, que se enrollaba en torno al cuerpo para ajustarla luego a la cintura con una faja tejida, y suspenderla en los hombros con dos agujas. Este axsu se conservó, tal como era en épocas precolombinas, en unas pocas comunidades de Bolivia (como en Q'aata, Charazani; en Isluga, altiplano chileno y en Chipaya, Oruro). En el siglo XIX, sin embargo, la gran mayoría de las mujeres indígenas había cambiado ya su traje tradicional, como podemos ver en los dibujos de D'Orbigny de los años treinta y, un poco después, en las pinturas de Melchor María Mercado. En algunas comunidades se adopta la pollera; en otras, la "almilla" (vestido con mangas de influencia española). Pero en este segundo caso, las mujeres conservan el axsu transformado en una especie de manto ajustado a la cintura, puesto sobre la almilla. Es lo que ocurre en las tres regiones vecinas: norte de Potosí, Jalq'a y Tarabuco. (Ilustración 22). Este axsu empequeñecido (que podemos observar ya en el dibujo de A. D'Orbigny) parece abrir nuevas posibilidades de desarrollo a los dibujos y colores que definen el grupo étnico al que pertenece la mujer. (17).

(17) Los axsus o urkos, llamados también en algunos lugares anako, que hemos podido observar en uso en la comunidad de Isluga, llevan un diseño muy estrecho, a los dos bordes de la prenda, y, ninguno, si mal no recuerdo, en las comunidades de la región de Charazani. Esto puede deberse a la amplitud de ese axsu antiguo -3 metros de ruedo en cada paño- que dificultaba el trabajo de insertar diseños.



14 *Campeño tarabuqueño
portando un siki unku*

Foto : Marco Maluenda



16 *Unku pallado*

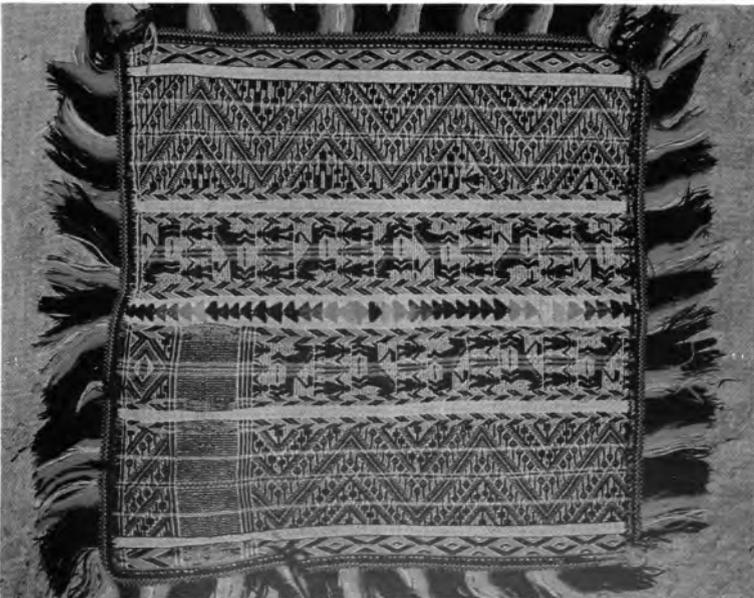
Foto : Marco Maluenda



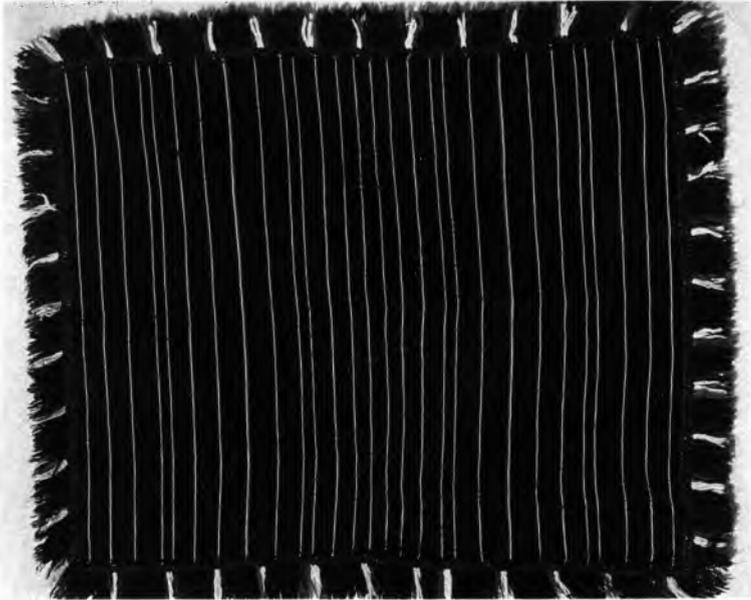
15 *Campesino fotografiado por G. Roumá en los años treinta con sik'i unku y kunka unku*



17 Campesino de la comunidad de Cororo fotografiado por G. Roumá en los años treinta, portando unku pallado



18 Unku pallado de la comunidad de Uray Loma,
Molle Punku

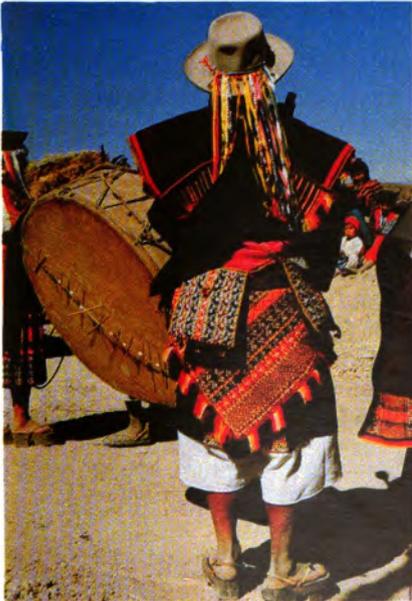


19 Unku de luto del sector Candelaria

Foto: Marco Maluenda



20 Unku de luto del Peral, Presto, con predominio del color panty



21 Danzante de ayarichi portando un unku negro llamado Llakolla

El ch'ijchi axsu

El axsu que usan hoy las mujeres de todas las comunidades que pertenecieron a la ex-hacienda Candelaria y de la comunidad de San Jacinto, lleva un pallay muy amplio, seccionado en bandas, donde se disponen diferentes dibujos. Lo reconocemos desde lejos por el contraste que plantea entre el inmutable blanco del fondo y el color vivo de las figuras. (Ilustración 24).

Sin embargo, este tipo de axsu que la caracteriza hoy es de una introducción muy reciente. Todos recuerdan que hace unos cuarenta a cincuenta años atrás, es decir, en la generación de las abuelas, las mujeres no sabían aún tejer la técnica del pallay que es la que permite la obtención de los dibujos. En aquellos tiempos, lo que se usaba era un axsu muy diferente llamado ch'ijchi o k'uymi por uno de sus rasgos, como también k'uychi axsu por sus degradaciones semejantes a las del poncho.

Este axsu llevaba un diseño muy parecido al que se conserva en las llijlla (mantas) de diario. Consistía en dos series de k'uychi dispuestos en torno a un centro de ch'ijchi (ilustración 26).

Como podemos ver en la fotografía, el ch'ijchi es en el fondo un desarrollo del k'utu: al igual que él exige para cada urdimbre dos hebras de diferente color que se alternan sea en una o dos pasadas de trama. Pero, a diferencia del k'utu del poncho, el ch'ijchi reproduce estos dos mismos colores (en el k'utu se cambian de escalera en escalera) en todo el espacio de una angosta franja. La impresión es de puntitos claros y oscuros. (Ilustración 30). ¿Pero por qué ese nombre de ch'ijchi? Ch'ijchi es la granizada menuda o la lluvia fina, el oro en pepitas o en polvo y, por último, el tic tac del reloj (18): efectos ligeros, delicados (acústicos, visuales o táctiles) sucediéndose uno al otro de manera constante, que podrían estar definiendo la naturaleza de este diseño simple. Esta idea de algo no fácil de captar en cada unidad sino como impresión global, parece repetirse en el nombre de k'uymi que también recibe este

(18) Diccionario de Perroud y Chauvene, p. 35.

ch'ejchi axsu. No hemos encontrado una traducción de k'uymi en quechua, sólo en aymara, pero el léxico textil utiliza, por lo general, términos que son comunes a ambos idiomas, proviniendo, tal vez, de un tronco único. En el aymara antiguo del siglo XVI, como en el aymara actual "koymi koymi" es la polvareda que levanta el viento (19), polvareda que podría evocar esa percepción un poco borrosa, tal como la tenemos cuando observamos el ch'ijchi.

Pero ch'ijchiy, como verbo, tiene también otro sentido: es la idea de brotar, germinar, retoñar. De modo que ch'ijchi puede designar al brote mismo. Establece este tipo de axsu una metáfora con el renacer de la naturaleza?

El lenguaje plástico del ch'ijchi axsu sigue una lógica: la de la minimización de las diferencias, tanto en los k'uychi que intentan siempre anular la distancia entre tono y tono, como en ese diseño de puntos que aparece como un todo salpicado, donde los colores individuales casi desaparecen.

El ch'ijchi axsu plantea, al igual que el poncho, relaciones (aunque sean ópticas) con textiles de regiones aymaras. No es común encontrar axsus con degradaciones extensas, pero en la precordillera chilena, en la comunidad de Chiapa, se tejían, hasta hace poco, axsu con transformaciones del color que abarcaban más o menos el mismo espacio del ruedo que en el ch'ijchi o k'uychi axsu. (Ilustración 27). Nuevamente se sugiere aquí un contacto, no sabemos de qué naturaleza, entre la región Tarabuco y el altiplano...

¿Por qué se ha dejado de lado este diseño en Candelaria? Es preciso reconocer que la existencia de este axsu anterior, diferente al actual, nos plantea varios temas de reflexión:

- 1) El tipo de transformación que ha experimentado el diseño. Ha pasado de un lenguaje donde todo sugiere lo continuo, una cosa unida a la otra (k'uychi y ch'ijchis), a un lenguaje plástico cuya esencia, hoy, es la discontinuidad (muchas figuras que se disponen independientes unas de otras). Transformación que conlleva, naturalmente, un cambio del sentido.

(19) Vocabulario de la lengua aymara. Padre Ludovico Bertonio, p. 58. Esta traducción se repite en el diccionario de Manuel Lucca, página 236.



**22 El axsu tarabuqueño y la
manera de llevarlo**

Foto : Jaime Mejía



23 *Mujeres de los años treinta portando axsus, fotografiadas por G. Roumá*

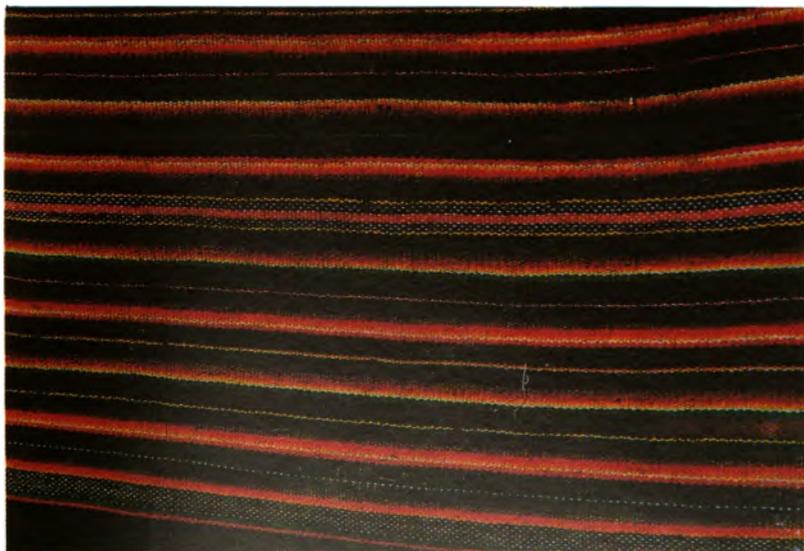


24 *Mujeres actuales con sus axsus*

Foto : Jaime Mejía



25 *Mujer de la comunidad de Uray Loma llevando todavía el ch'ijchi axsu*



26 *Detalle del mismo axsu: al centro, ch'ijchi rodeado de k'uychis*



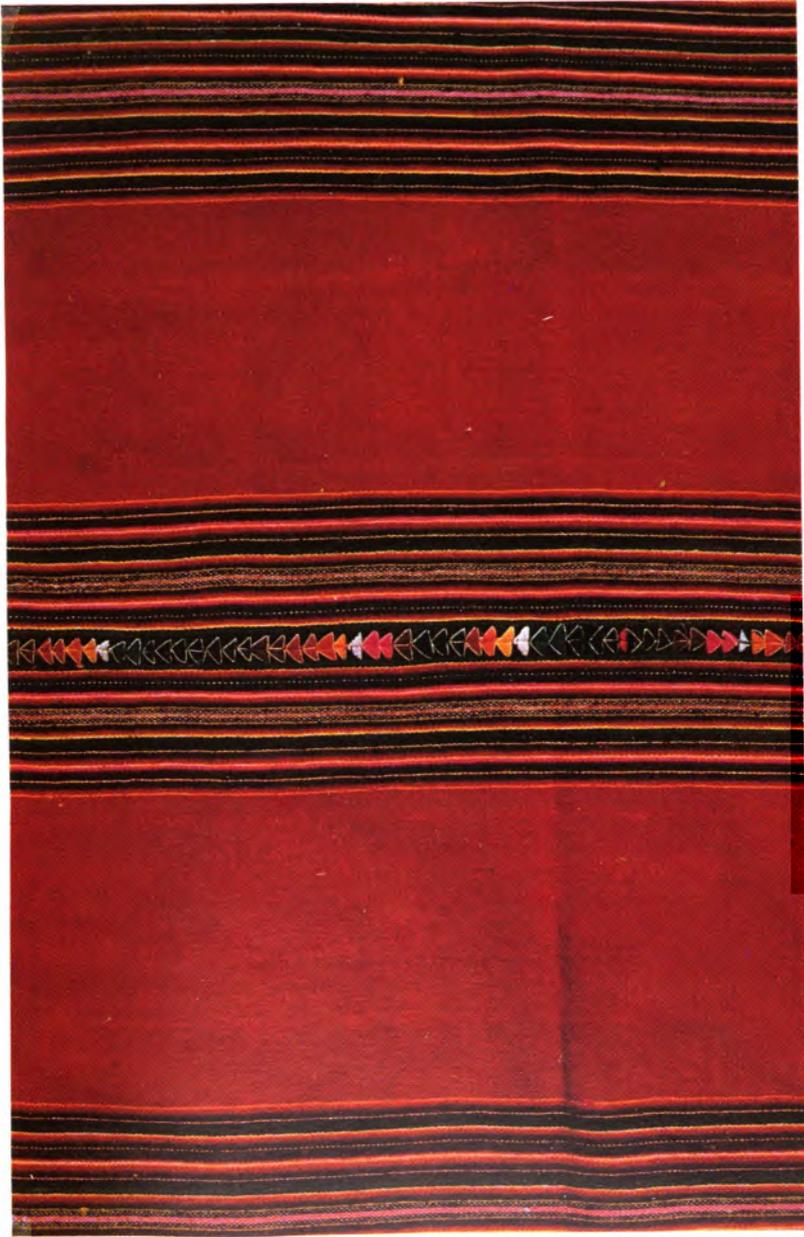
27 *Axsu de comunidades aymaras de la precordillera chilena con degradaciones del color como el ch'ijchi axsu, pero más amplias.*

Foto : Verónica Cereceda



28 *Manera de llevar las llijtas*

Foto : Jaime Mejía



29 *Lijilla de Uray Loma, con k'uychis y ch'ijchis*



30 *Detalle de la llujlla anterior. Al centro el diseño ch'ijchi*

- 2) En el pasado se presentaba una gran unidad entre el poncho masculino y las dos prendas femeninas más importantes, el axsu y la llijlla, decoradas también con k'uychi. Estamos ahora ante un divorcio entre el mensaje óptico del hombre y el mensaje óptico de la mujer. ¿Qué procesos han conducido a esta ruptura?
- 3) El hecho que el ch'ijchi axsu marque diferencias bastante notables al interior del área Tarabuco: mientras las Candelaria han abandonado totalmente este diseño, las mujeres de Uray Loma, en la sub-región de Yamparáez, continúan usándolo hasta nuestros días, como prenda de diario (ilustración 25). Posiblemente ocurra lo mismo en otras comunidades que desconocemos aun. ¿Es posible seguir hablando, entonces, de una misma y única identidad "Tarabuqueña"?
- 4) Por último el aprendizaje de una técnica tan difícil como el pallay, en épocas tan recientes. ¿Qué generó la voluntad de esforzar la mente y las manos para lograr los dibujos?. ¿De pasar horas y horas en el complejo trabajo de seleccionar las hebras?. ¿No nos habla este proceso de una energía creadora que no siempre sabemos reconocer en las comunidades indígenas contemporáneas?. Y, por qué las comunidades de Candelaria no sabían tejer el pallay si otras comunidades de esta misma área cultural, lo dominaban desde antiguo, como veremos en seguida?

Abordaremos, muy de paso, algunos de estos temas.

El pallay axsu

La inexistencia del pallay hasta hace unos cincuenta años atrás en comunidades de las ex haciendas de Candelaria y San Jacinto, es una de las razones que nos obliga a pensar que ellas conforman una sub-región (hacia el sur este del pueblo), con una sub-identidad, al interior de la identidad mayor. En la sub-región de Presto como en la de Yamparáez se dice, en cambio, que los dibujos estuvieron desde siempre. En Candelaria recuerdan que las abuelas iban a ciertos lugares donde algunas señoras sabían tejer el pallay y se encargaban prendas (unku para el marido, axsu para ellas), para lucir en carnavales. El pallay era, pues, a sus ojos, un valor a obtener. Doña Asunta en Molle Huata (cerca de Presto) y doña Josefa, en Loqotu Mayu, tejían por encargo. Estos tejidos servían de modelos e incluso se deshacían para captar la técnica.

Aunque, también, hay otra fuente para la aparición del pallay: las fiestas en el pueblo mismo de Tarabuco. Esas fiestas reúnen a gente de diversas comunidades y allí aprovechaban las mujeres para observar el pallay de otras. "Miraban y miraban" los tejidos de Pisilí, de Cororo, de Presto. Y regresando a sus casas, intentaban imitarlos.

Tenemos un testimonio de que este discurso es cierto. G. Rouma capta la imagen de un grupo de mujeres Tarabuqueñas sesenta años atrás (ilustración 23). Es posible adivinar (los detalles no se distinguen bien) que las señoras llevan pallay axsu, aunque los dibujos van en bandas más estrechas que las de hoy, y estas bandas van circundadas, al parecer, por k'uychi. Rouma, en este viaje (su segundo) estuvo concretamente en Vila Vila y Cororo, ambos pueblos situados hacia el norte de Tarabuco. Otra fotografía del mismo autor, nos permite observar un pallay a plenitud: se trata esta vez del retrato de una mujer que lleva una llijlla con dibujos muy nítidos y amplios. El texto bajo la foto explica que se trata de Cororo. En esta misma localidad retrata a un hombre con un pallay unku (ilustración 17).

Los Cororo sabían, pues, tejer el pallay y muy bien. Y si vamos más lejos, ¿no hay insinuaciones de prendas con dibujos en la pintura de D'Orbigny? El unku del hombre (recordemos que se trata de la ilustración 7) tiene en su centro lo que podemos interpretar como un k'enqo, que fue uno de los diseños más utilizados en los pallay antiguos. Y cuando Mercado copia a D'Orbigny, desarrolla, también, en el axsu de la primera señora, un dibujo con círculos.

Hubo, pues, entonces una diferencia importante entre unas comunidades y otras. ¿Correspondía esta diferencia a sustratos de las distintas poblaciones asentadas en el área en épocas precolombinas y unificadas hoy? Cororo, uno de los lugares desde donde se dice que vino el pallay era uno de los ayllus Yamparas, es decir, un lugar Yampara por excelencia (20). Otro lugar en donde se asegura que siempre tejieron con dibujos es Uray Loma, ubicada también en tierras que pertenecieron a la mitad

(20) Rossana Barragán, op. cit.

de abajo del señorío, muy cerca de Yamparáez.. Pero el pallay vino igualmente de Presto y en Presto no hubo presencia Yampara (21). ¿Son, entonces, estas sub-regiones, realizadas en función de una proximidad regional más que por procedencias étnicas?

En cambio el diseño en arcoiris fue común a todas las comunidades. Salvo que en algunos lugares se usaron simultáneamente el k'uychi o ch'ijchi axsu y los diseños con dibujos.

Pero hace cien años atrás las madres de las abuelas debieron ir a las mismas fiestas y debieron observar a las más norteñas bailar con sus bellos dibujos. Por qué el pallay no se extendió antes? No es posible imaginar que se trataba de una incapacidad de las tejedoras: en cuanto desearon imitarlo, lo aprendieron rápidamente y, por otra parte, según dicen, ya conocían la técnica de sacar pequeñas figuras en angostas fajas, más simple, pero antecedente del pallay. Recordemos que el área estaba ya unificada por rasgos dominantes como el tipo de monteras, la almilla, la manera de ponerse el axsu, el traje de los hombres. De modo que con esta diferencia "con dibujo/sin dibujo" se creaba una sub-identidad. Sub-identidad que reunía a las comunidades desde el pueblo de Tarabuco al sur, por una razón que desconocemos. Podemos suponer que esta sub-región fue recorrida por un movimiento de integración, una necesidad de afirmar la identidad mayor, que la llevó a la adopción del pallay?

Lo interesante es que en un momento dado de este siglo, toda el área se encuentra tejiendo dibujos. Y podríamos considerar a ese momento, como de una mayor homogeneidad. Porque no sólo todas las mujeres tejen pallay sino que estos tienen una gran unidad estilística: motivos abstractos, dispuestos en forma continua, conformando guardas (ilustración 31). Es el estilo del primer pallay que aprenden las Candelarias y que, a los ojos de hoy, es ya unay pallay o sea, pallay de antes.

(21) Datos del trabajo citado de Rossana Barragán.

El unay pallay o pallay de las abuelas

Entre el diseño del ch'ijchi y del pallay axsu se establecen algunas diferencias ópticas fundamentales:

- El espacio diseñado aparece claramente seccionado en bandas que no se confunden una con la otra. Entre estas bandas se instalan trechos de k'uychi o de otros elementos (guardas muy angostas de una técnica de tres hebras que les confiere relieve): esto ayuda a que la mirada perciba un espacio dividido y ordenado, siempre en forma simétrica. (Ilustración 32: con división de k'uychi; ilustración 33: con división de técnica de tres hebras.)
- Los tonos del diseño se vuelven enteros sin matices de transformación, salvo en la parte llana donde quedan saldos de k'uychi.
- Surge un primer contraste: el que se da entre las formas (las guardas de dibujos) con sus colores y el blanco permanente del fondo. Ese fondo es, sin embargo, todavía una referencia débil ya que los dibujos se extienden casi sin dejar trechos vacíos, salvo el interior o contorno de las figuras. (Ilustraciones 31, 32 y 33). En los k'uychi ch'ijchi axsu una idea de "fondo" no es pertinente.

¿Un nuevo diseño, un nuevo mensaje? De qué nos habla este tipo de axsu? Desde el punto de vista de su lenguaje plástico, tres rasgos nos llaman la atención: Una impresión de trabazón. Todos los elementos que componen el diseño o se tocan, o están inscritos unos en otros, produciendo el efecto de un todo en el cual no es fácil aislar unidades menores. Luego, un uso del recurso de repetición. Un mismo motivo recorre de lado a lado el pallay estableciendo un efecto de continuidad. Por último, la presencia de lo que podríamos llamar "un tema y sus variaciones". Como veremos enseguida, los diferentes motivos más usuales (los zig-zag, los rombos, etc) aparecen, sea en el mismo pallay, sea en axsu distintos, bajo variadas transformaciones, pero conservando siempre una forma reconocible que le da el nombre.

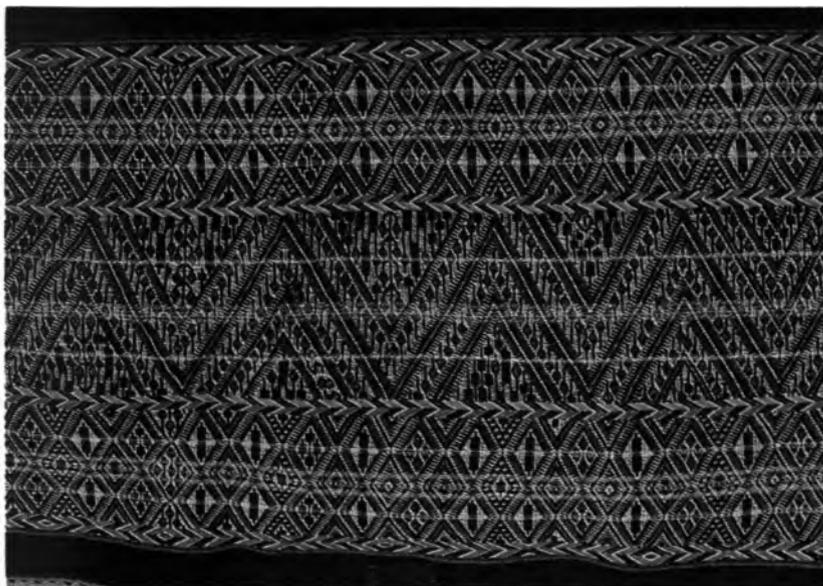
Si nos olvidamos de la manera cómo, ante nuestros ojos, se expresan estos rasgos (es decir, si nos olvidamos de los dibujos en sí mismos) y pensamos en las proposiciones más abstractas que ellos hacen, nos encontraremos, en parte, con las proposiciones que hacían los k'uychi. No están, también ellos, enlazados aunque no con trazos, en la sombra



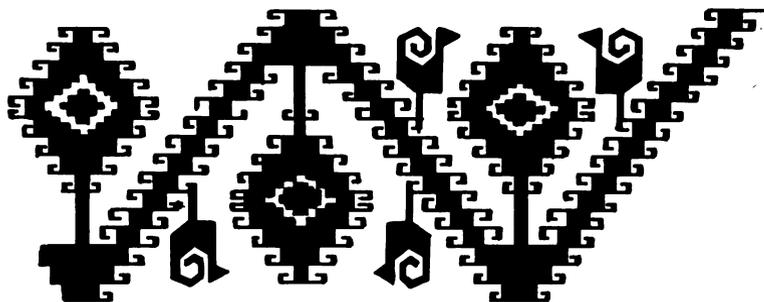
31 *Motivos continuos y abstractos que precedieron a los motivos figurativos más actuales y que aún continúan siendo la base del pallay en algunas comunidades*



32 Motivos abstractos y continuo que persisten en la comunidad del Peral, Presto. K'engos y ñawis.



33 *Motivos continuos y abstractos en el pallay de un axsu actual de Uray Loma, Molle Punku*



34 *Dibujo de los pallays llamados "mayas k'enqo" y "mayas ñawt". Mayas designa a las formaciones como ganchos que bordean tanto al k'enqo como al ñawt. Del k'enqo emergen yut'us (perdices)*

y en la luz? ¿No expresan una continuidad? ¿Y, por último, no podemos entender a los diferentes k'uychi, cada uno con su tono, como variaciones sobre un misma idea, esta de la degradación del color? Desde un punto de vista ideológico, el abismo que separa a las señoras que sabían el pallay (justamente este pallay que estamos describiendo) y las que tejían solo k'uychi, no era, entonces, tan profundo: hay temas en común y, en cierto modo, no es, quizás, difícil pasar de una estética a la otra.

Los pallay axsu implican, sin embargo, una nueva actitud: distinguiendo, aunque sea en forma leve, un fondo y una forma, estableciendo un centro con mayor desarrollo, la banda del medio- y dividiendo sin ambigüedades cada banda entre sí, proponen la representación de un espacio más captable por la mirada. Más inteligible, diríamos, de lo que es ese diseño en "polvareda" del k'uymi axsu. ¿Hay un contenido que corresponda a este nuevo espacio?

Aunque al mirar este tipo de diseño se tiene la fuerte impresión de que nos habla como una globalidad y no con cada uno de sus detalles por separado, no hay un término (o no lo hemos encontrado hasta aquí) para designar la totalidad. Sólo es posible obtener los nombres aislados de cada motivo. Esos nombres también nos traen problemas: si con algunos las tejedoras no tienen dudas, con muchos otros, vacilan, titubean al decirlos, se diría que interpretan. Más aún, estos nombres indecisos tienen una gran variación entre una comunidad y otra. Sin embargo, no podemos eludir la pregunta: ¿qué sentido tienen los pallay axsu si es que tienen alguno?

El lenguaje figurativo de los dibujos

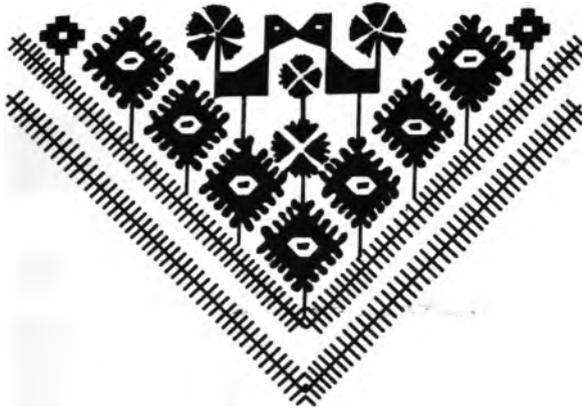
Hay dos motivos que dominan por sobre todos los otros: no solo son más frecuentes sino se extienden, por lo que sabemos hasta aquí, por toda el área Tarabuco. El más popular de ellos es una formación quebrada, en zig-zag, que todos llaman k'enqo. (Podemos ver este motivo en las ilustraciones 27, 28 y 29.) Al menos en la sub-región de Candela-ria, este k'enqo no tiene explicación. Está ahí "porque las abuelas siempre ponían" o "porque queda bien". El término es tanto quechua como aymara y designa sólo una forma: "línea o trazo serpenteado" (22), en quechua, y "quebrado" o "abrupto", en aymara (23). Pero también es aplicable a un estilo de movimiento: "kenko kenko saratha: andar dando vueltas, como la madre de un río" (24). Se trata, pues, de un motivo que nos envía a abstracciones de la forma o del movimiento, y no a objetos concretos del mundo circundante.

El k'enqo presenta diversas variantes: es llamado mayas k'enqo cuando su contorno está formado por una especie de ganchos (ilustración 34). No hemos podido encontrar una traducción de este término. Pero se aplica también al contorno de los flawi cuando llevan este mismo dibujo. O ch'aska k'enqo cuando la línea que dibuja el zig-zag va segmentada en pequeñas rectas sugiriendo una forma irradiante. (Ch'aska se aplica a todo lo que centellea o irradia, como la luz de los astros, las pestañas crespas o incluso el cabello enmarañado.) (Ilustración 35). Hay, también, t'ika k'enqo, es decir, con flores. Estas flores, dispuestas en hileras, son llamadas también "pusasqa" (es decir, "que llevan" "van". Ilustración 36). Y muchas otras variantes según el personaje u objeto que acompaña al k'enqo. ¿Qué nos hacen pensar estas variantes? Que el k'enqo simplemente se presta para juegos formales, para deleite de los ojos, y que no experimenta transformaciones semánticas aparejadas a su transformación formal. Sin embargo, esos juegos formales no escapan a la expresión de un sentido propio: la idea de la conservación de la esencia de una forma, en este caso el k'enqo a través de sus múltiples transformaciones.

(22) Diccionario Quechua español. Jorge A. Lira Pág. 142

(23) Diccionario Aymara Castellano de Manuel Lucca Pág. 257.

(24) Vocabulario de la lengua Aymara. P. Ludovico Bertonio. Tomo II, Pág. 295.



35 Dibujo de un trozo de ch'aska k'enqo: ch'askas son llamadas las pequeñas líneas cortadas que delimitan a este k'enqo



36 Ejemplo de t'ika k'enqo. Las t'ikas (flores) van dispuestas en hileras al interior del k'enqo



37 Faja que acompaña a una momia de un enterratorio ritual de la época Inka, que lleva como motivo un zig-zag con círculos. Cerro Esmeralda. Iquique, Chile
Foto : K. Peronard

El k'enqo aterriza en la realidad, en el recuerdo de algunas pocas señoras: sus abuelas decían: "ñan k'enqo", es decir, el k'enqo era pensado como un camino. Y esto plantea una nueva coincidencia con los textiles aymaras: en la comunidad de Isluga, en el altiplano chileno, un diseño en forma de zig-zag era llamado thaki (camino en aymara) por la forma quebrada y nayra (ojos) por los círculos que lo acompañaban. Este "camino con ojos" que aun se teje en Isluga, es la reproducción exacta del diseño que acompaña como una constante, a textiles que se han encontrado en enterratorios rituales de la época Inka. Aquí, quizás, el camino en zig-zag parece indicar el estilo de senda que conduce desde la vida al más allá de la muerte. ¿Expresó algún sentido semejante al tránsito entre una realidad y otra, tal vez, entre una época y la siguiente? Es posible que un trabajo de campo minucioso, en comunidades Tarabucueñas que dominaron estos diseños desde hace mucho tiempo como Cororo, Presto, etc., pueda dar una respuesta.

Otros motivos llevan nombres de seres u objetos concretos aunque su contenido pudiera ser tan abstracto como el k'enqo. Es el caso del ñawi (ojo), por ejemplo. Presenta también variadas transformaciones: toma la forma de mayas ñawi o de ch'aska ñawi (ilustraciones 39 y 40). Pero puede disponerse igualmente en forma continua, formando una guarda compacta que construye, más bien una textura (ilustración 38). ¿No pierden de este modo los ojos su individualidad? ¿Llevan realmente estos rombos un semantismo ligado a la mirada, o "ñawi" es tan sólo un nombre que permite distinguir analógicamente pero muy estilizada-mente a una forma?

La misma duda nos asalta, incluso, frente a motivos más icónicos como una formación en hojas llamada laqe laqe, a las representaciones de algunas t'ika (flores) o de otros elementos vegetales como las palmas. Son usadas más para crear efectos plásticos que como un lenguaje que intenta una ilusión de realidad.

Los laqe (ilustraciones 41 y 42) son hojas, pero las tejedoras dudan a qué planta puedan pertenecer: ¿"Tal vez hoja de lacayote?" se preguntaba una tejedora, mientras que para otras eran hojas de "Khirusilla que vive al lado de los manantiales". Pero en verdad el nombre aparece en los diccionarios como perteneciendo a las hojas de la planta de maíz. ¿Importa, entonces, la planta o la hoja o sólo importa la forma?

Las "palmas" son un motivo muy frecuente en estos unay pallays. Su representación consiste en dos haces opuestos que salen desde un punto de convergencia y que terminan, por lo general, en pequeñas perdices (en este caso son llamadas yut'u palma. Ilustración 44), o en minúsculas flores (t'ika palma). ¿Por qué las palmas y por qué esta combinación tan extraña de palmas con perdices, a veces tan pequeñas que se toman irreconocibles? (Ilustración 45).

Una hoja de "palma" es, en realidad, una formación de hojas que se abren en un ángulo oblícuo, de dos en dos, a partir de un tallo común. Las tejedoras no establecen ninguna relación semántica entre esta representación y el día de Ramos, por ejemplo, la fiesta católica en que se utilizan estas hojas. Las palmas están ahí, para ellas, "porque agarran", "porque ordenan". Es decir, dos funciones plásticas: una, la de relacionar motivos entre sí (palmas con yut'u, por ejemplo) o la de disponerlos de determinada manera.

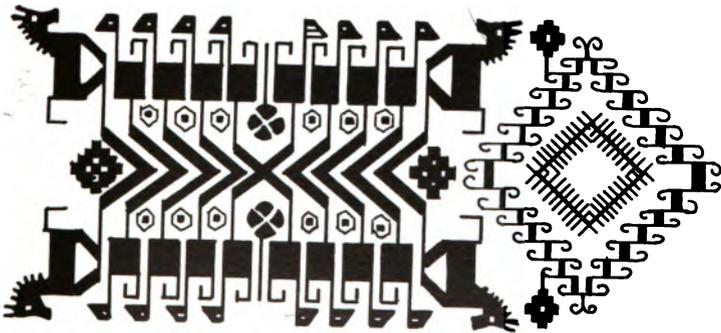
Igual tratamiento tienen las chask'a (Venus) (25). ¿Podemos realmente relacionarlas con el planeta y buscarles contenidos en una etnoastronomía? Reciben formas tan diversas, a veces muy estilizadas y en la ilustración 53, las podemos ver como breves trazos que se intercalan con las perdices, como si fuesen elementos de relleno. En cambio, en el dibujo del ch'aska k'enqo que citamos antes, podemos ver chask'a mucho más grandes y con otra forma (ilustración 35). Estas especies de flores que las tejedoras también llaman chask'a, van ahora como amarradas al k'enqo y dispuestas en hileras. Es difícil pensar que están expresando algún tema relacionado con las estrellas. ¿O basta la sola presencia de una ch'askita minúscula para despertar todo un universo semántico ligado al lucero? Sin embargo, a la pregunta de por qué ponen chask'a en el pallay, la respuesta fue: para mezclar con las perdices, para que no sea siempre igual: es decir, ¡una razón óptica!

Por último, los pallay antiguos admitían dos personajes de la fauna: las perdices (yut'u) y los caballos. ¿Por qué perdices? La gente recuerda que en los pallay más antiguos, aquellos que tejía esa casi mística "mama Josefa" a dónde iban las abuelas a pedir sus encargos, había k'enti (pica-flores) chupando flores.

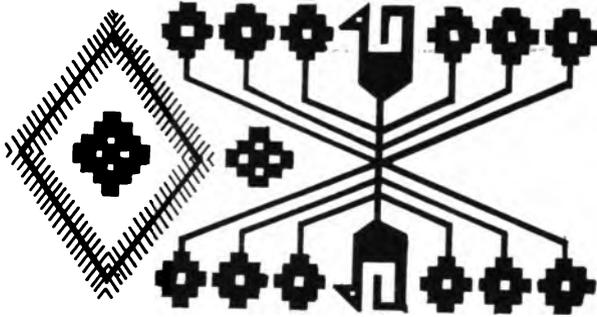
(25) Cuando es adjetivo, el término ch'aska significa irradiante o enmarañado. Como nombre, designa a Venus, sea en su aparición de la mañana o de la tarde.



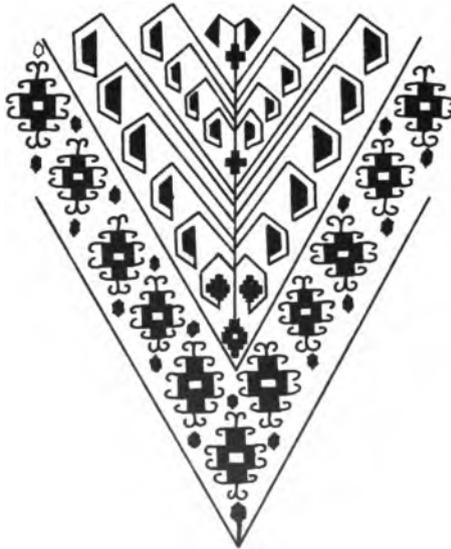
38 *Axsu del Peral con ñawis*



39 *Un "mayas ñawt"*



40 *La apartencia del ch'aska ñawi*



41 *Dibujo del motivo lage lage (hojas)*

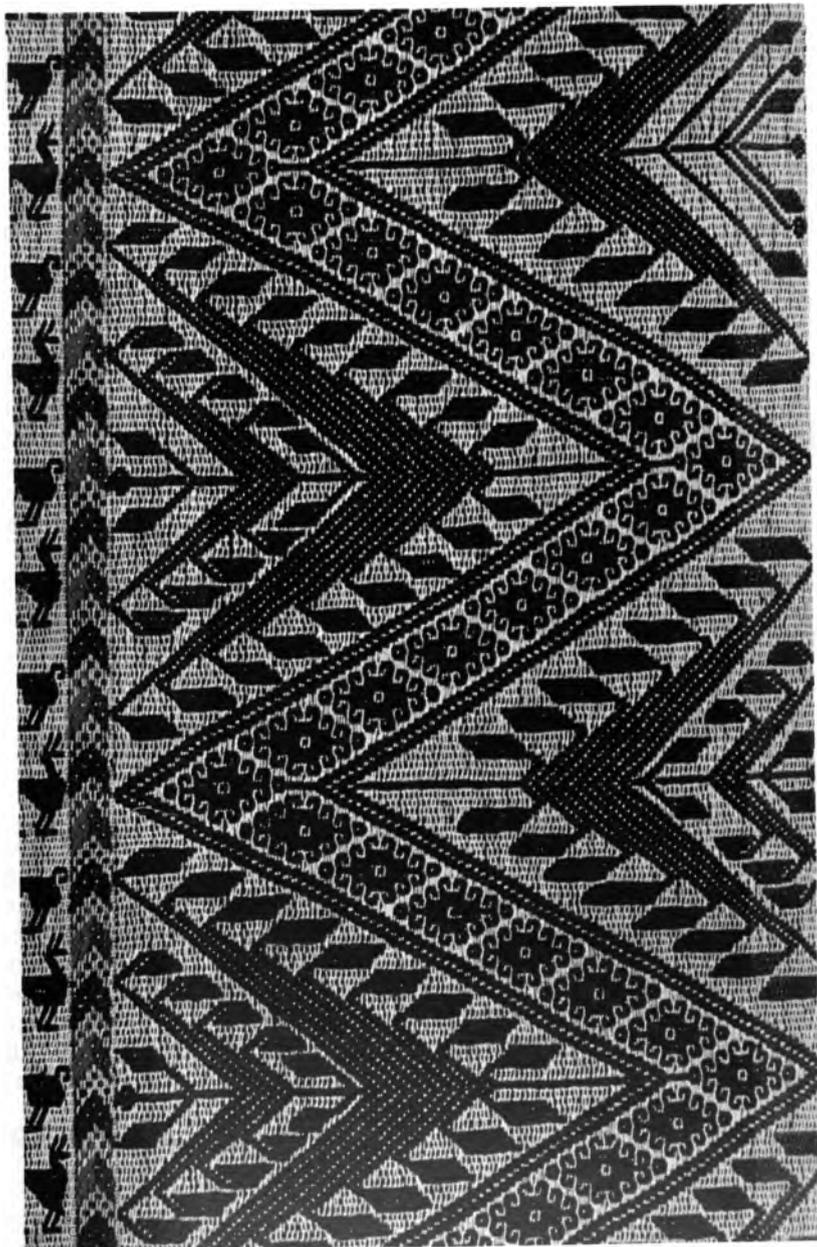


Foto : Marco Maluenda

42 Pallay con Lage Lage

Este dato es interesante: por una parte, porque siempre nos ha llamado la atención la forma que toman los yut'u en los diseños. No tienen su rasgo característico, la cola hacia abajo, sino, en cambio, una cola alta que llega a enroscarse en espiral. ¿Son realmente perdices?

Por otra, porque los picaflores, al igual que el arcoiris, fue un emblema inkaiko: aparecen, a menudo, también en los vasos kero precisamente chupando flores. ¿Transformaron las Candelarias los contenidos de los k'enti en apariencia de yut'u?

Es importante distinguir el sentido que tuvieron y que pueden seguir teniendo los dibujos en otras sub-regiones, del sentido que tienen y tuvieron para las mujeres de Candelaria que los adoptaron. Posiblemente, muchas veces, llegaron como envases vacíos aptos para ser llenados con un significado, y fueron reinterpretados según concepciones más modernas. Ambos sentidos son igualmente legítimos. Tal vez los k'enti ya no eran importantes para las Candelaria, pero sí los yut'u. ¿Qué se dice de estas aves?

Del discurso de los Candelaria podemos rescatar tres cualidades del yut'u: uno, anuncia la lluvia:

"Para que llueva silba el yut'u. Silba fuerte en las lomas. Cuando escuchamos en las lomas a los yut'u silbando fuerte, decimos que ya va a llover. Tienen dos clases de silbido, el uno para que llueva es fuerte..."

Es decir, la perdíz no sólo anuncia la lluvia, parece también atraerla con su silbido. Está pues, cooperando con la agricultura y podemos comprender su importancia en estas regiones de secano. Luego, las perdices viven siempre en parejas y cuidan de sus crías. "Por eso las ponemos de a dos o en grupos". El segundo silbido, suavcito, es para llamar a su pareja y a sus hijos, especialmente cuando encuentra papas en los terrenos que ya han sido cavados. Ese silbido es, también, para llamar a otros "compañeros". Por último, una cualidad de ligereza, de vivacidad. A las wawitas que son lentas para aprender a andar, se les refriegan las rodillas con una pata de yut'u:

"Rápido, después, caminan. Para que como la perdíz, camine rápido"

Pero se cuenta, también, que cuando las abuelas están enojadas con sus nietos les dicen:

"Anda a escupirle el poto a la perdíz!"

Comprendemos que esta acción es lo más difícil de cumplir dada la ligereza del yut'u y tendrá, por largo tiempo, alejado al molesto. Esto mismo se les dice a las personas que hablan mucho. ¿No están representando las perdices una especie de ideal humano de vivacidad en la acción, de vida familiar y de generosidad en el reparto de bienes?

A los caballos más desarrollados que aparecen hoy, las tejedoras los vinculan con los ritos de carnavales. Pero se trata de otra representación. En los pallay antiguos aparecen disminuidos, muy pequeños, a menudo maniatados y encerrados al interior de otra forma que los aprisiona. Estos pequeños caballos antiguos sugieren, más bien, una idea de domesticación: una anulación de su fuerza bruta.

Ante todos estos motivos, la pregunta es siempre la misma: fueron seleccionadas estas palmas, estrellas, ojos, yut'u por un contenido vinculado al que ellos tienen en otros discursos o por su sentido estrictamente estético? ¿O ambas cosas a la vez?

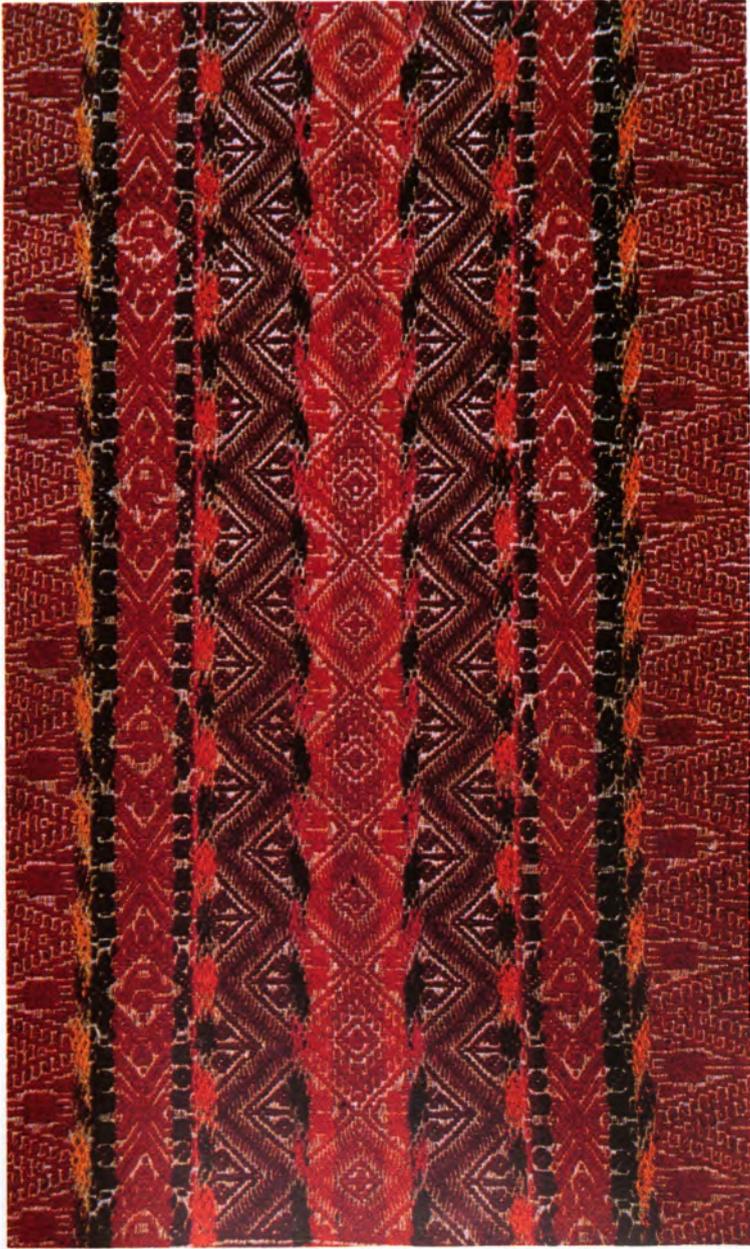
Pero estas son simples notas, no intentan respuestas.

El estilo Candelaria actual

Comparando el axsu de distintos períodos, es posible rehacer el camino de las transformaciones que condujeron desde el unay pallay al estilo de hoy. Pero estos procesos (algunos de hace unos veinte años atrás, otros más recientes e incluso algunos que ocurren ahora, bajo nuestros ojos) si bien pudieron desarrollarse casi imperceptiblemente, han implicado un cambio drástico en la concepción del diseño: un nuevo lenguaje plástico y, ahora sí, claramente, un nuevo contenido. ¿En qué consiste este nuevo lenguaje?



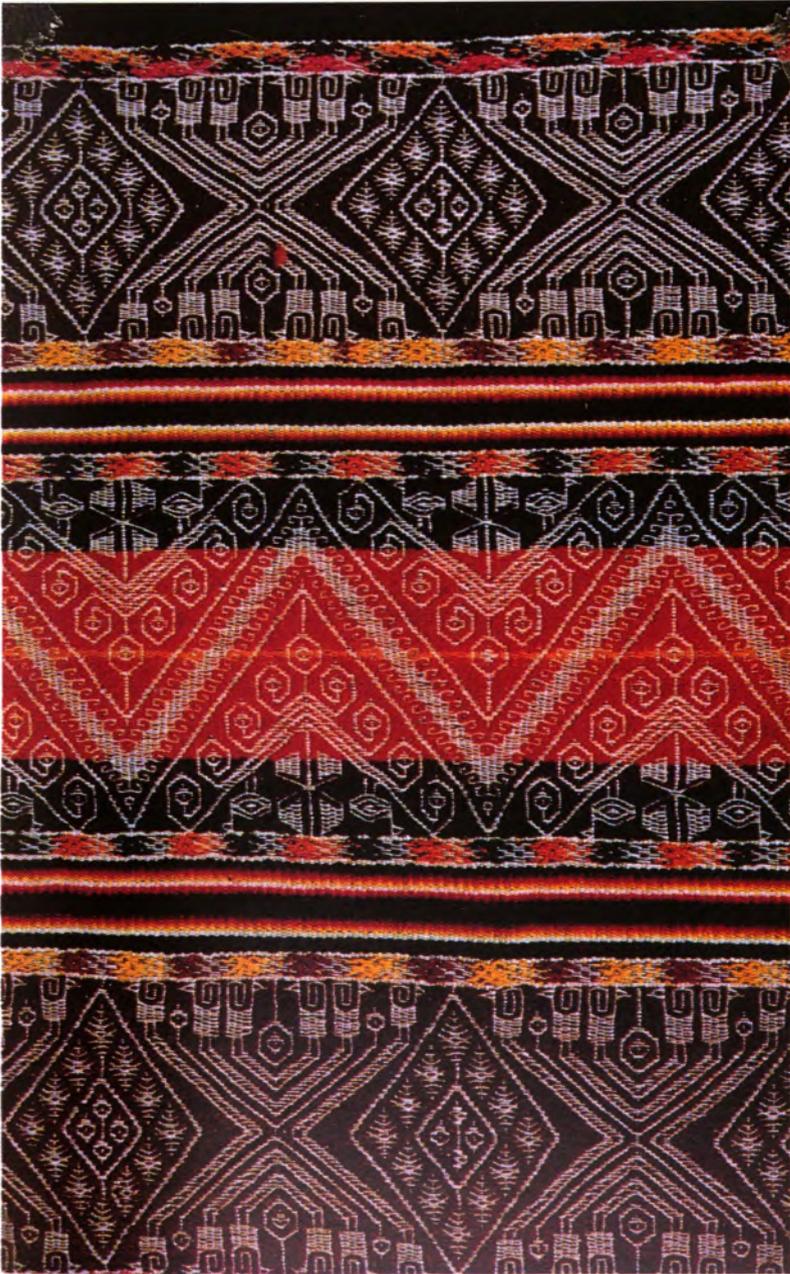
43 *Pequeñas Yur'us (perdices), apenas perceptibles al interior del k'engo*



44 Formaciones llamadas "jut'u palma" (palma con perleces) en un axsu más antiguo. Van dispuestas como guarda continúa y no como motivo aislado



45 Yuñ'u palmas continuas en un axsu actual de Uray Loma



46 Axsu actual de Uray Loma con yut'u palmas y k'uychis separando las bandas

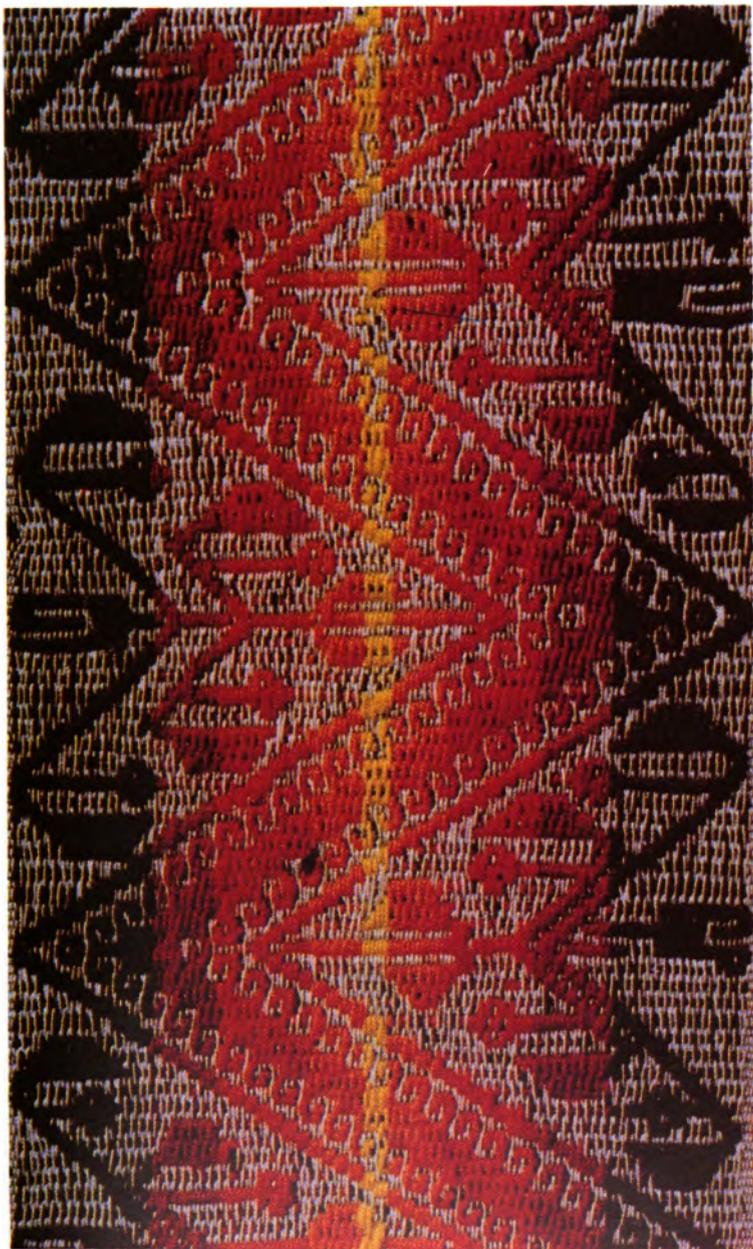
Foto : Gino Maluenda



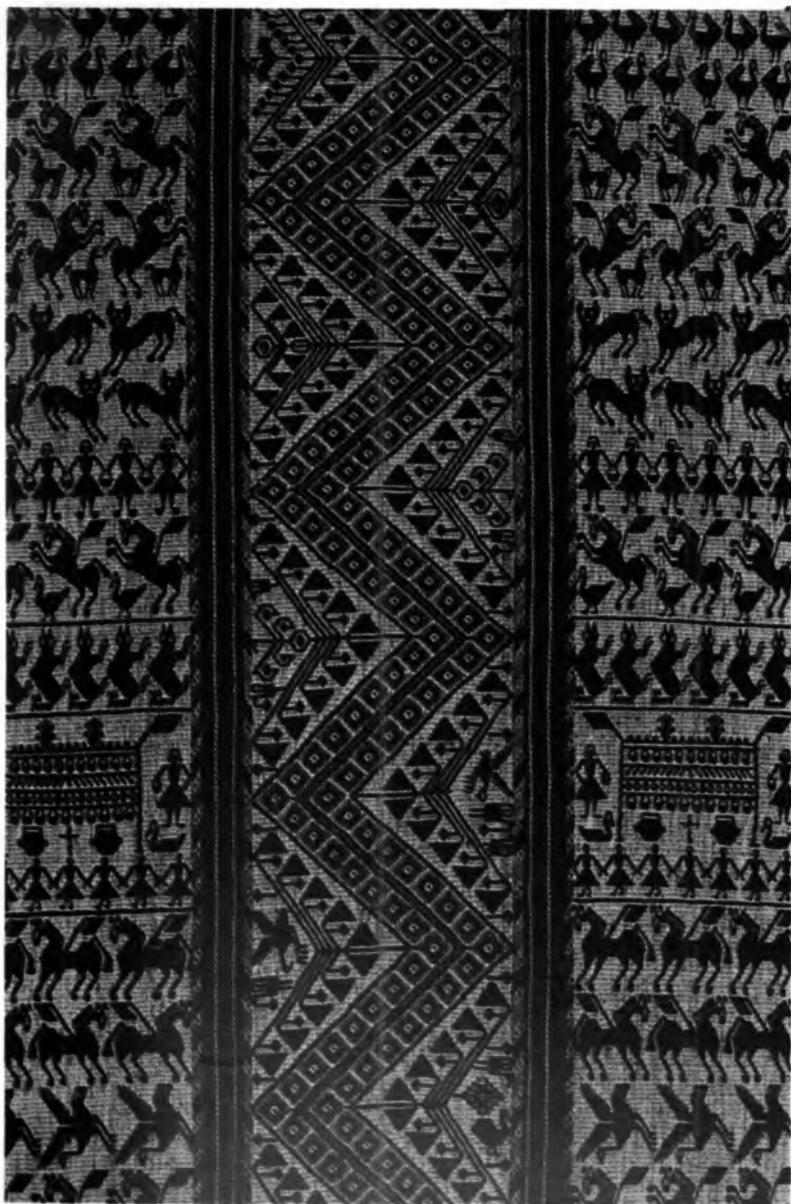


47 Los pallays actuales presentan una serie de rasgos nuevos: los motivos abstractos se han segmentado y se disponen como figuras atisiadas (yu'u paimas y nawis, en este caso). Aparecen una serie de nuevos personajes icónicos (aquí caballos, gallinas, llamas)

Foto : Marco Maluenda



48 "Cuisasqa" (degradación del color) que afecta a un motivo de Lage Lage. Podemos percibir cinco tonos diferentes hacia cada lado, a partir de la luz central de la degradación Foto : Gino Maluenda



49 El axsu de luto más antiguo era normalmente de dos colores, negro y blanco, salvo los k'uychis entre banda y banda. Luego empezaron a surgir especies de destellos de luz al incluirse listas de colores que atraviesan el pallay, como en este ejemplo

Foto : Gino Maluenda



50 Los axu de luto actuales se han llenado de colores: verdes, morados, rosas-violáceos, azules, todos con diversos matices, dispuestos muchas veces en degradaciones que atraviezan los dibujos

Foto : Marco Maluenda



51 *Detalle de las degradaciones del color en un axsu de luto actual*

Foto : Gino Maluenda

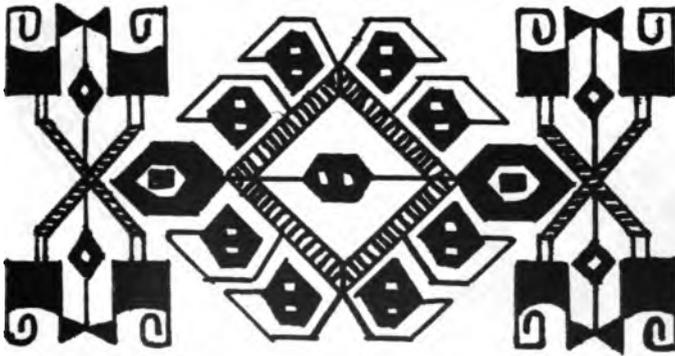
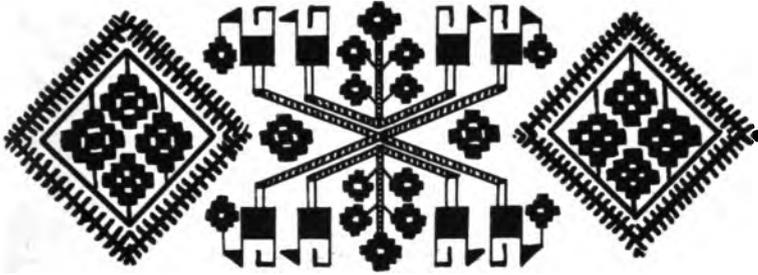


52 *Degradaciones del color -llamadas k'isas- en textiles de la comunidad aymara de Isluga. (Altiplano Chileno)*

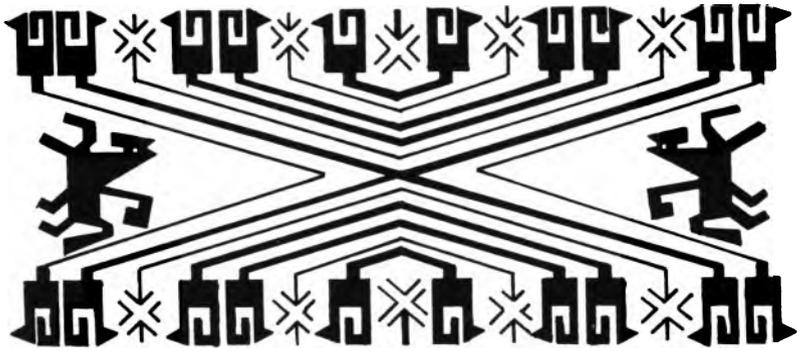


53 El yu'tu palma se independiza como motivo y se desarrolla

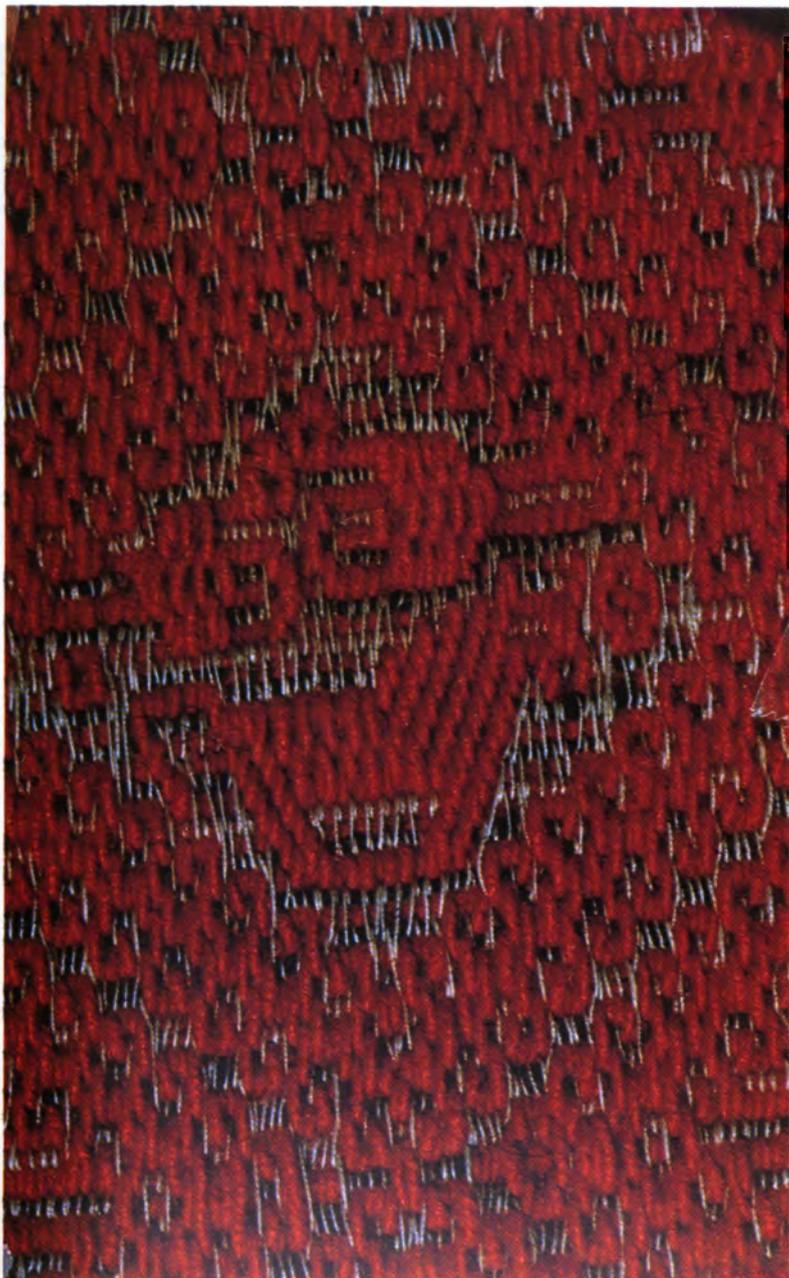
Foto : Marco Maluenda



54 *Formas que toma la representación de la idea de palma. Arriba: haz de rectas a partir de un punto central. Abajo intersección de dos rectas (esta vez llamada k'uti (dar la vuelta) palma).*

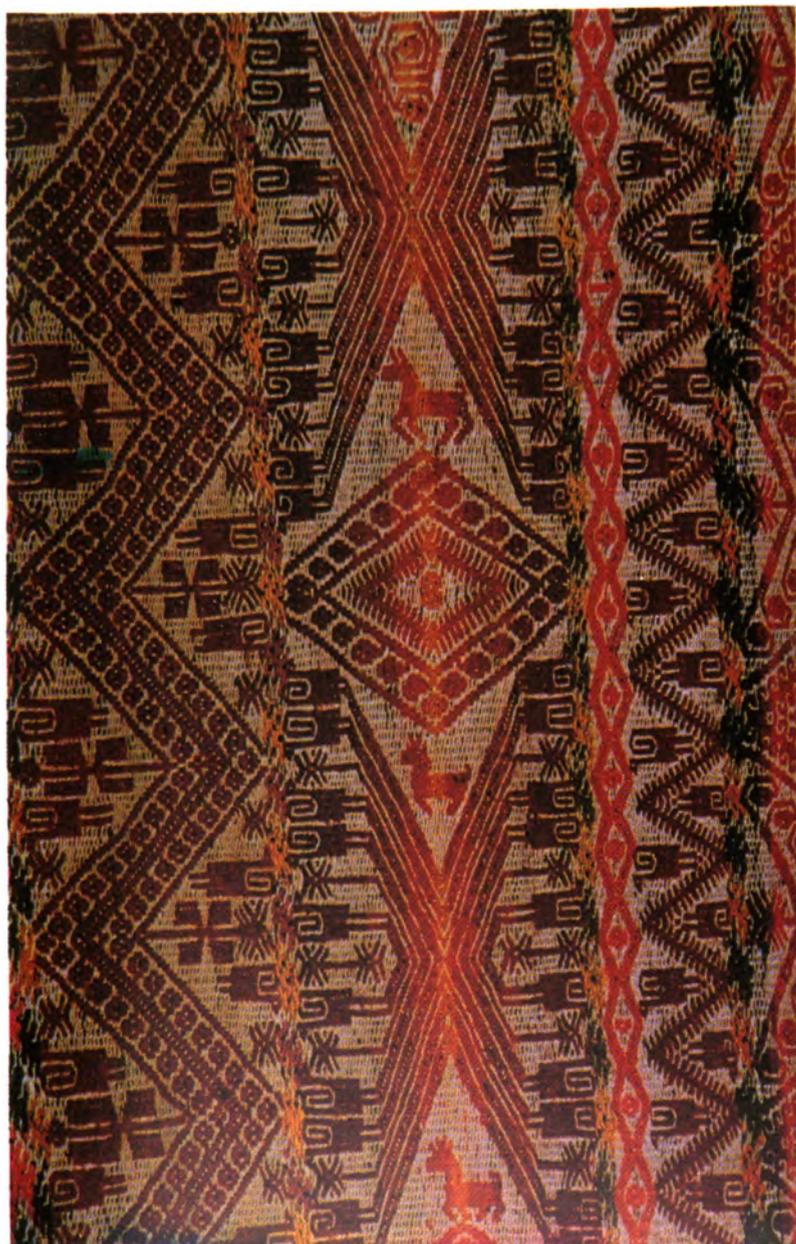


55 *Arriba, otra representación de palma: líneas quebradas paralelas y opuestas, sin un punto de intersección para todas ellas . Abajo, El yu'u se independiza de las palmas*



56 En los axsu antiguos, los caballos aparecen sin desarrollo, a menudo como mantatados y prisioneros al interior de otro motivo que los encierra

Foto : Gino Maluenda



57 *Axsu antiguo mostrando caballos con más belleza, formal pero aún como simples detalles al interior de los motivos abstractos*
Foto : Gino Malluenda

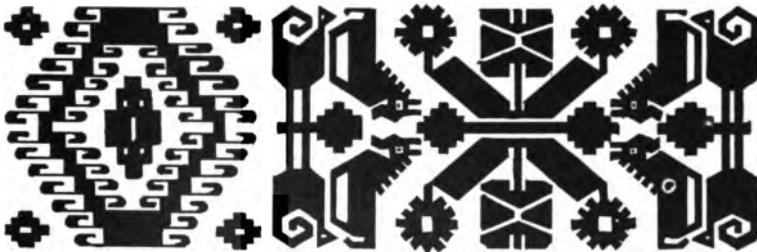


58 Los caballos se convierten en tema. Se liberan, se agrandan y adquieren atributos: aquí con banderas que los sitúan como personajes concretos de la celebración del pujllay (carnaval)



59 Detalle de ch'uspa: Caballos en pleno movimiento y caballos montados

Foto : Cirio Maluenda



60 Dibujo tomado de un pallay con caballos apareándose. Abajo. El caballo se comporta como un elemento capaz de sustituir al yu'u y entrar en configuraciones en donde pierde su individualidad



61 Caballos usados como Jar'qachin (atajo, división) que secciona al yutu palma

Foto : Ciro Maluenda





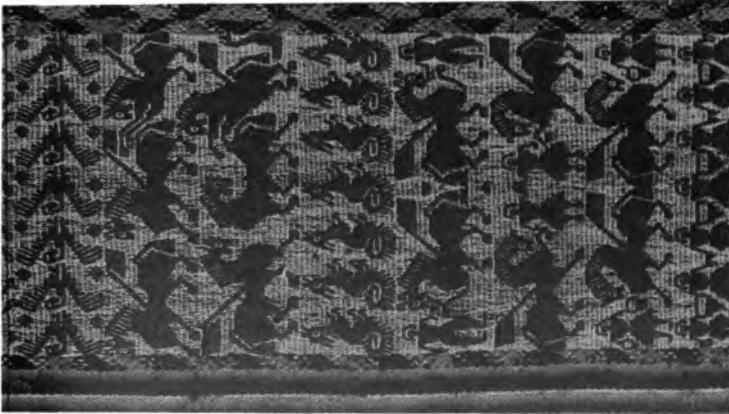
62 Los ñawis se intercambian con los caballos para producir esa misma idea de quebrebre del yut'u palma.
Foto : Gino Maluenda



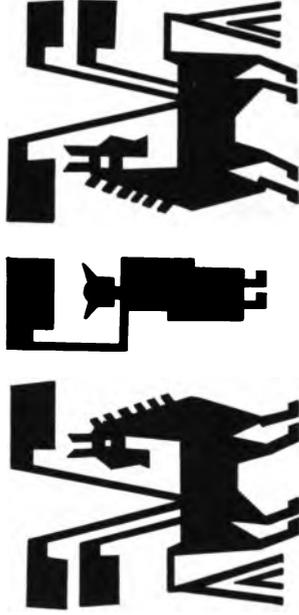
63 Nuevos personajes en el pallay: llamas, pavos, gallinas, cóndores



64 *Vemos jinetes con banderas . Podemos distinguir incluso las monteras características de los tarabuqueños. Además, pavos, perros, vizcachas y, abajo, caballos apareándose*



65 Escenas de la vida social:
Mujeres llevando cántaros



66 Notemos la pacha montera (montera de tipo platin) que lleva la señora entre los dos caballos.



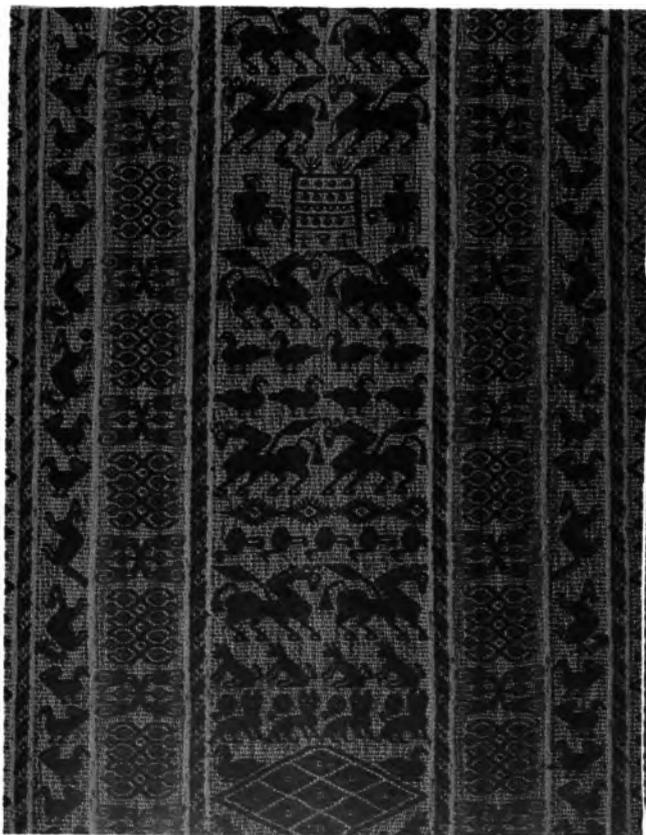
67 *Un detalle increíble: el motivo representa a un campesino tocando el instrumento típico del carnaval, el toqoro*



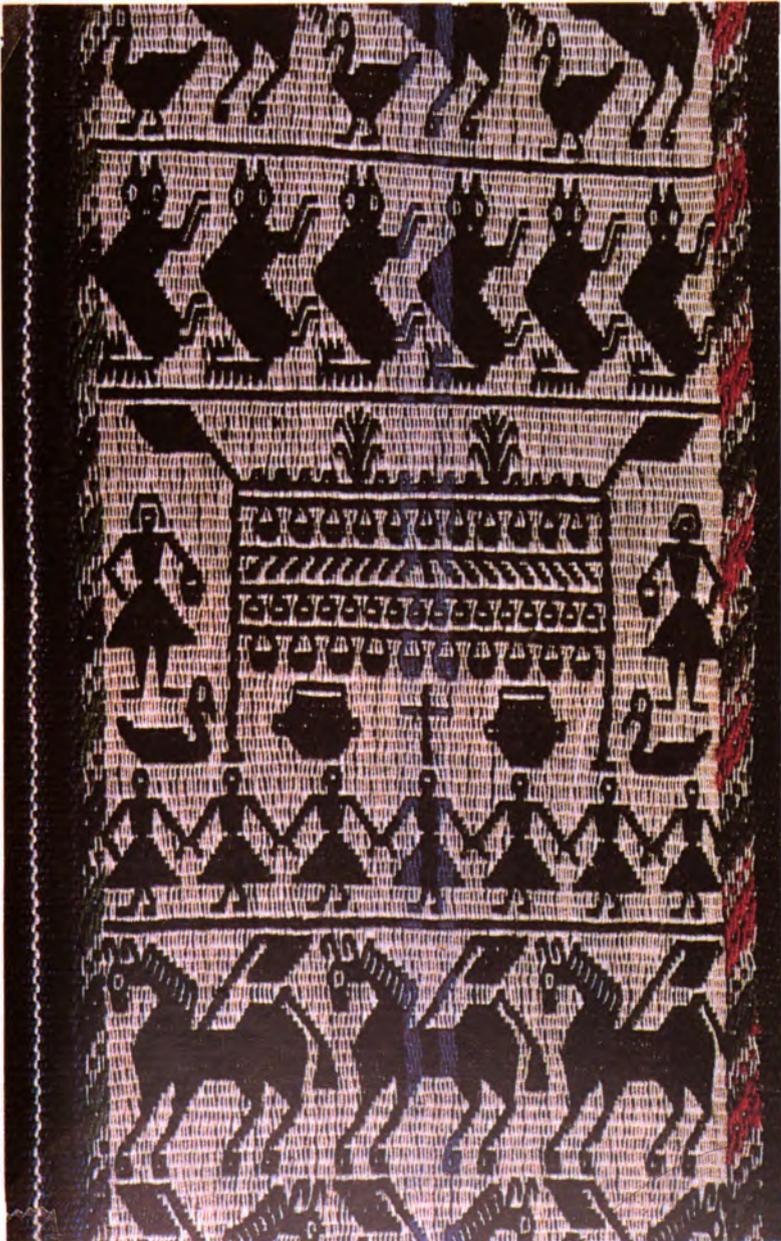
68 *Seres humanos en guardas continuas*



69 Representación de una ch'uspa del juego ritual de "estrar un cabrito" que se realiza junto a la danza de los Ayarichis. Debajo de los caballos, hermosos gatos

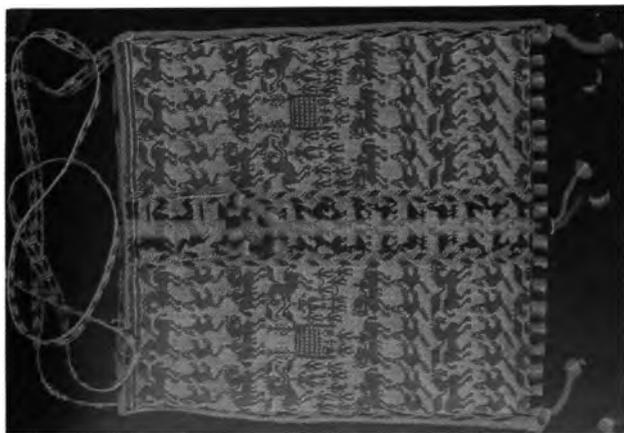


70 *Representación muy esquemática de una pukara (altar que se levanta en carnavales). Los hombres que acompañan a la pukara llevan ponchos y un cántaro en la mano. Llut'asqa axsu Foto: Gino Maluenda*

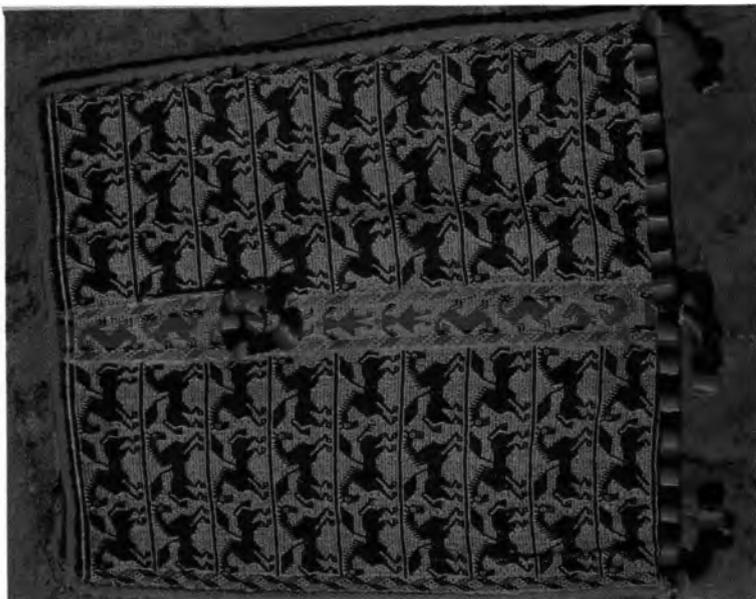


71 Desarrollo del rito de la pukara. Arriba, las banderas y las ramas de molle. Abajo, los cántaros de chicha y las cruces que representan a las almas (muertos de muerte violenta) a quienes se dedica la pukara.

Foto : Gino Malvenda



72 Increíble representación de la celebración de la pukara en una ch'uspa, tejida hace no más de dos meses atrás. La escena, al estar plagada de personas que participan en el rito, cobra una gran complejidad y recuerda las representaciones de los seres humanos en las pinturas rupestres.



73 Las ch'uspas de hace años atrás presentaban aspecto muy ordenado, con dibujos dispuestos en hileras claramente separadas

Foto : Citno Maluenda



74 Ch'uspa con un diseño más libre, que quiebra las hileras de la ch'uspa anterior.

Foto : Gino Maluenda



75 Notemos la impresión de voluntario desorden que emana de esta ch'uspa

Foto : Gino Maluenda



76 *Detalle de la ch'uspa anterior. Las vicuñas anulan las líneas propuestas por los caballos intercalándose en el espacio entre dos secuencias de ellos*

Foto : Gino Maluenda



77 *Si no fuera por su tamaño, el movimiento de las figuras llegaría a producir una ligera impresión de caos*

Foto : Gino Maluenda



78 El borde de las ch'uspas lleva una costura en forma de bordado con transformación de colores. Recuerda notablemente las costuras del período inka



79 Llijlla del período inka (Museo Arqueológico de la Universidad del Norte, Iquique). El tipo de bordado es el mismo, salvo que las secuencias de colores no son en degradación

Observemos por un instante el axsu fotografiado en la ilustración 47, tejido en este año de 1992. Vemos que si bien la banda central conserva una formación en k'enqo y laqe laqe, en el resto de las bandas las figuras abstractas se han segmentado: los yut'u palmas y los fiawi se disponen como unidades aisladas y se distinguen mejor unos de otros. Aparecen nuevos personajes con un mayor desarrollo (aquí caballos, gallinas, llamas, incluso gente) y surgen degradaciones del color ya no en el tejido llano, como era el caso de los k'uychi, sino en el pallay mismo, afectando el despliegue de los dibujos. Este estilo es una creación Candelaria y el foco de irradiación hacia los otros sectores del área parece estar allí justo donde -hace medio siglo- no se dominaba todavía la técnica de los dibujos.

Analicemos, brevemente, estos cambios.

LAS TRANSFORMACIONES EPTICAS

1) La segmentación

Hay, actualmente, dos tipos de axsu: el jechura, axsu para todos los días o de trabajo, y el Llut'asqa o taki axsu, es decir, axsu para bailar. Pero es indudable la preferencia por el llut'asqa y muchas mujeres lo usan como su prenda habitual. ¿Cuál es la diferencia entre el diseño de uno y del otro? El jechura es en todo igual al llut'asqa, salvo por un detalle: todavía conserva k'uychi en la separación entre banda y banda y estas bandas son por lo general, solamente tres. (Ilustración 49). En el llut'asqa, las bandas van separadas por esa técnica de tres hebras llamada puraj uya en Candelaria que, por llevar más urdimbres, produce el máximo relieve de todo el pallay, y lleva, a menudo, cinco o siete bandas. (Como vemos en la ilustración 47). ¿Por qué nos interesa esta diferenciación entre un axsu y el otro? Porque hay una mayor voluntad de segmentar el espacio en el llut'asqa que en el jechura y el llut'asqa es, entre los dos, el axsu más actual.

No hemos podido encontrar traducción para jechura. Pero llut'asqa es "obstruído, obturado" en quechua y "cerrado a piedra y lodo" en ay-mara (26). ¿Las angostas franjitas en tejido de tres urdimbres son percibidas, entonces, como cercando el espacio de las bandas más anchas, impidiendo un vínculo entre banda y banda? Llevan diferentes nombres según el dibujo, pero todas son llamadas también jarq'achin, como los k'utu del poncho: es decir, atajan. Los k'uychi, por el contrario, producen, más bien, un efecto de transición entre banda y banda.

Pero la segmentación no afecta solamente al espacio total sino también a los dibujos. Las unidades de los motivos contínuos pueden ahora independizarse y eso permitirá su desarrollo: como podemos notar que ha sucedido con el yut'u palma en la ilustración 53. Y esta segmentación y este desarrollo vienen en ayuda de la percepción: ahora captamos perfectamente los yut'u que chupan sus flores tal como aquellos antiguos k'enti de los Inkas. Y las propias palmas que son el soporte de los yut'us, pueden adoptar ahora variadas representaciones como nos muestran los dibujos de la ilustración 54. En el primero, la idea de palma va expresada por un haz de rectas que parten de un punto central. En el segundo, simplemente por dos rectas que se cruzan. Y en el último, por ángulos paralelos donde las rectas ni siquiera se tocan: la segmentación ha traído una liberación de las formas, posibilitando una nueva creatividad.

También podemos considerar como una segmentación a la nueva relación que se establece entre el fondo y la figura. Todos recuerdan que los antiguos axsu se tejían sólo con lana de oveja, tanto los diseños contínuos como el fondo blanco. Hoy, esta afirmación resulta asombrosa ya que una de las características que distingue a los textiles del área, es el uso de dos fibras diferentes: vellón hilado y tejido para las figuras, hilo de algodón para el fondo. No sabemos el momento exacto en que este algodón ingresa al pallay y si en otras sub-regiones, a diferencia de Candelaria, fue de uso tradicional. ¿Por qué es interesante esta transformación ocurrida a nivel de las materias primas? Porque el resultado es un relieve: las figuras, en vellón, son más gruesas y sobresalen, diferenciándose, no sólo por el color sino también por la textura, del fondo plano y blanco.

Podemos considerar a la segmentación como una discontinuidad que afecta la impresión que recibimos del diseño: todo se nos hace más fácil de captar y de identificar, incluso las formas continuas, porque van ahora en un contexto visual más nítido. El diseño se ha vuelto más dominable por la mirada.

2) Lo icónico

Lo más notable, sin embargo, es la emergencia de una nueva temática: la que traen consigo todos esos seres que vienen a poblar ahora el *axsu*, creándonos la ilusión de que el *pallay* habla ahora de cosas concretas. ¿Cómo está construída esta ilusión, con qué recursos plásticos?

a) Los personajes. ¿Quiénes son? Empecemos por el caballo que ya conocemos. Recordemos que en los *unay pallay* ellos tenían un desarrollo mínimo. Aparecían, incluso, maniatados, y tan pequeños, que apenas se distinguían de ese contexto de formas sinuosas y abstractas. (Ilustración 56). No sabemos si simultáneamente o poco después, los caballos sueltan sus amarras al mismo tiempo que adquieren una mayor complejidad en el diseño de su contorno (ilustración 57). Pero, muy pequeños aún, se ven como perdidos en una selva de palmas y de *ñawi*.

En un momento dado, los caballos sufren un proceso de transformación: se agrandan, desarrollan formas sensuales y se convierten en un tema insistente, que casi parece un emblema. Dejan de ser caballos abstractos: llevan a menudo una bandera en el lomo, convirtiéndose así en la representación de caballos específicos, aquellos que están participando en el rito del *p'ujllay*. (Ilustración 58.) Un paso más y los veremos con sus jinetes y, lo que es lo más extraordinario, en pleno movimiento (Ilustración 59). Este movimiento incorpora la idea de que está transcurriendo una acción (idea ausente en los *unay pallay*): de hecho, como dicen en Candelaria, esos caballos que levantan sus patas "están pidiendo *chicha*" en el día de carnavales. Por último, podemos ver incluso caballos apareándose en el dibujo a partir de un *pallay*, de la ilustración 60.

El caballo es ahora significativo de un evidente contenido intelectual que se expresa incluso independientemente de las bellas líneas que lo acompañan. Y, sin embargo, esos mismo caballos contemporáneos pueden regresar a su papel de simples elementos plásticos: podemos verlos sustituyendo a *yut'u* y entrando en configuraciones en donde

pierden toda su individualidad (ilustración 60, abajo). O usados como jarq'achin para impedir la excesiva continuidad del yut'u palma (ilustración 61) Y como si no tuvieran ningún valor en sí, se intercambian sin problemas con los fiawi que cumplen esta misma función de separar (ilustración 62). Se diría que se trata de axsu de transición: que mantienen la posibilidad de expresar sentido sólo con los juegos formales, al mismo tiempo que explotan las posibilidades semánticas de las figuras icónicas.

Pero el pallay se llena no sólo de caballos sino de otros muchos personajes: gallinas, gatos, pavos, pájaros, llamas, vizcachas, incluso a veces zorros. ¿Con qué lógica se escojen? En un comienzo pensamos que el principio que determinaba el ingreso de un animal al tejido, era su calidad de doméstico o de útil al hombre (como la vizcacha, que se come). Pero, ¿cómo explicar la presencia de los zorros, de los cóndores? Es cierto que no son frequentess, pero aun así, aparecen a veces. Una tejedora de San Jacinto nos aclaró el problema:

"Ponemos todo lo que vemos, lo que no vemos, no lo ponemos"
(Ilustración 63)

La selección, entonces, está en los ojos. Volveremos más adelante a este aparente pragmatismo del pallay moderno.

b) Las escenas. Junto a "todo lo que vemos", surgen, naturalmente, los seres humanos. Y lo interesante es que son ellos los que desarrollan esa temática de la acción insinuada por los caballos. Siempre están haciendo algo: bailan, acarrear agua, tocan música o participan en diversos rituales. Y esta interrelación entre personas y personas, o entre personas y objetos, saca a la luz la presencia de un nuevo motivo: la vida social. (Ilustración 65)

Las representaciones de la vida propiamente tal, son muy recientes, pero se desarrollan cada vez más. Paralelamente a ellas, ha ocurrido un cambio estilístico: las imágenes intentan un acercamiento a una visión naturalista, más cargada de detalles. El diseño adquiere, de este modo, un nuevo encanto: el de una miniatura. Las figuras son pequeñas y de pocos trazos pero evocan, de pronto, con gran fuerza la realidad. Una línea curva sobre la cabeza, sugiere la montera de los hombres cubriendo las orejas (ilustración 64) y para nuestra desazón, los caballos tienen ojos. O un sabio diseño en ángulo construye la clásica pacha montera de

las mujeres (o montera de fiesta. Ilustración 66) Pero los seres humanos, al igual que los caballos, pueden ser rebajados a la calidad de simples guardas repetitivas cuyo valor parece ser sólo la creación de un ritmo. (Ilustración 68).

Una reflexión aparte nos exige la presencia actual (impensable en los unay pallay) de representaciones de rituales. La gran mayoría se refiere al carnaval: los jinetes montados con banderas, incluso los caballos sin jinete pero con banderas, hombres tocando el toqoro, el instrumento típico de esta fiesta (ilustración 67), y, la más notable: la pukara o altar. Pero es posible encontrar también una escena en que dos hombres "estiran un cabrito" que es un rito que se celebra junto a la danza de Ayarichis, en los meses de invierno. (Ilustración 69)

Entre todas estas escenas rituales, es sin duda la pukara la que adquiere cada vez un mayor desarrollo y se convierte en un tema recurrente. Pukara es una estructura hecha de ramas, en forma de escalera. Sobre ella se cuelgan diversas ofrendas dirigidas al alma de un difunto fallecido de algún modo violento. Estas pukara empezaron siendo muy simples como podemos ver en la ilustración 70. Pero se han convertido rápidamente en verdaderas constelaciones que organizan a diferentes motivos. En la ilustración 71 vemos una de estas pukara con sus ramas de molle y sus banderas, sus cántaros con chicha y las cruces que representan al alma de los muertos. Cercando la pukara, la gente baila como ocurre en el ritual.

Pero es una pukara tejida hace tan sólo dos meses en una ch'uspa y no en un axsu, la que marca un nuevo estilo de representación: el altar de ramas está acompañado, esta vez, por muchísima gente, de distintos tamaños, recordándonos casi una pintura rupestre. ¿No podemos reconocer aquí la intención de poner la imagen en perspectiva, algo absolutamente inusual en los diseños textiles andinos? (Ilustración 72).

¿Para qué representar estas escenas rituales? Son tan diminutas que no traen al recuerdo, en absoluto, los estados de ánimo de entrega mística que las acompañan. Creemos, más bien, que están allí por una razón emblemática. Señalan (y en ese sentido son un shifter) que todo ese mundo recreado no es cualquier mundo o el mundo en general, sino el mundo propio de los Tarabukeños. Mundo cuyas características podríamos resumir como: ordenado (bandas centradas, simétricas), claramente "discreto" (es decir, cada cosa diferenciada de las otras), contrastado, terrenal y concreto (que deja fuera las intangibles realidades del

supay, de los sueños o de los mitos evocados por el poncho de los hombres). Un mundo dominado y organizado por la percepción humana (es decir, Tarabuqueña). ¿Esta construcción óptica y semántica sobre la identidad del grupo, hecha por los diseños actuales de los axsu de las mujeres, no establece un abismo irreconciliable con la proposición que hacen los colores en el poncho de los hombres?

Un último rasgo moderno, que no hemos examinado aún: el nuevo estilo de degradación del color que surge ahora no en los espacios llanos, sino en los dibujos, puede darnos quizás, una respuesta.

Brevemente, estas degradaciones. Dos cosas resultan extraordinariamente interesantes en este rasgo: el nombre de "guisasqa", que las tejedoras no pueden traducir y que no tiene traducción posible, y el hecho de que la presencia de estas transformaciones del color extiende una pátina de continuidad y de luminosidad que nos traen de vuelta al lenguaje del poncho.

Las guisasqa son listas de cambios tonales que recortan los dibujos sin importarles las formas. (Ilustración 48). Las tejedoras distinguen aquí, delicadamente, cada matiz con un nombre, con mucha mayor precisión que en los k'uychi. Y en una guisasqa verde, por ejemplo, van nombrando qechichi (el más claro), q'omer (verde), yana q'omer (verde oscuro), mamanpaj ladun (el lado de la madre) y mama q'omer (el verde madre). Este nombre de madre para los tonos más oscuros, hace pensar que son ellos ahora los que rigen y no los más claros como en el poncho, pero en lo esencial k'uychi y guisasqa son una misma cosa, y más aun, las guisasqa tienen su origen también en el arcoiris.

Entonces, ¿por qué las mujeres no los llaman simplemente k'uychi? Por qué las tejedoras usan ese nombre tan extraño para las degradaciones del axsu, nombre intraducible incluso para ellas mismas? Las mujeres hacen una distinción: el k'uychi es en lo llano, las guisasqa en el pallay. El nombre ayuda a establecer esa sutil distinción. ¿Pero de dónde proviene? No podemos sino pensar que este término es la palabra aymara k'isa que designa en varias regiones, a las degradaciones. (Guisa sería entonces la deformación del término original) El término aymara, a diferencia de guisa, tiene traducción: designa lo suave y lo dulce en la transformación del color (27) Y estas k'isa aymarás pueden afectar, también, sin problemas, las guardas con dibujos como podemos observar en la ilustración 52. ¿Cómo llegó este nombre a Tarabuco? ¿De dónde lo obtuvieron las señoras si las guisasqa son un rasgo reciente que ellas ponen en sus axsu? ¿De otras comunidades del área Tarabuco? ¿De caravanas de llameros venidos de regiones aymarás del altiplano? ¿O estaba en la tradición y simplemente lo retomaron? No tenemos respuestas.

Las guisasqa pueden aparecer en cualquier axsu, pero se han desarrollado con más complejidad en los llamados axsu de luto. Estos tuvieron antes muy pocos colores, blanco y negro, más algunos k'uychis azules entre las bandas (Ilustración 49). Pero en los últimos años el cromatismo de la muerte acepta varios tonos: verdes, morados, rosas violáceos, azules, dispuestos, a veces, en sus matices. (Ilustraciones 50 y 51.) ¿Cómo podemos describir el efecto que producen las guisasqa sobre la segmentación y nitidez de los diseños modernos? Usando una metáfora a partir del ch'ijchi axsu, se podría decir que alguien les ha tirado encima algo como una nube, un k'uymi, aunque extraordinariamente luminosa: los espacios degradados superponen una continuidad, incluso una visión ligeramente borrosa, sobre la drástica distinción de los dibujos. Pero las formas, contrastadas sobre el color del fondo y claramente delimitadas, son dominantes e imponen su mensaje. Las guisasqa sólo logran tender un delicado velo sobre la mirada que se acerca al axsu. ¿Por qué, para qué ese efecto?

(27) Desarrollamos este tema en "Aproximaciones a una estética andina. De la belleza al tinku", op. cit.

Las guisaska son bellas, tocan el alma con sus delicadas transformaciones mucho más desarrolladas que en el poncho y es evidente que las tejedoras sienten un gran placer al disponerlas en el telar. Con ellas, el resultado del pallay es evidentemente más espectacular. ¿Se trata, entonces, sólo de una razón estética? Si pudiéramos especular sugeriríamos que las degradaciones tienden un puente entre ese lenguaje plástico actual y el tradicional diseño del poncho de los hombres; diríamos que ellas nos hablan de que ambos estilos son las dos partes de un todo unitario, de una identidad que se plantea como el resultado de una larga proyección en el tiempo y, simultáneamente, interesada vivamente en la comprensión del mundo actual, sus acciones y sus procesos. Una faz es el mito de origen, la otra la historia actual?

La insinuación de un nuevo camino

Pero los diseños de los axsu insertados en la historia, viven procesos muy dinámicos. Y bajo la influencia de las ch'uspa (bolsas para la coca) que van en la avanzada de los cambios, empiezan a apuntar un nuevo rasgo: el desorden.

Démos una mirada a la secuencia de ch'uspa que van desde la ilustración 73 a la 76. La primera, de hace unos años atrás presentaba un aspecto muy ordenado. Los caballos dispuestos en bandas segmentadas y repitiendo un mismo ritmo: Hacia la izquierda, hacia la derecha. En la segunda y en la tercera (ilustraciones 74 y 75), la idea de hileras horizontales ha desaparecido: algunas figuras se ubican a medio camino entre lo que pudo ser una hilera y la otra, en la 74, el caballo rompe la línea insinuada por las pukara, en la 75, las vizcachas se intercalan en el orden establecido por los caballos (cuyo detalle vemos en la ilustración 76) Y, por último, en la 77 tenemos una ligera impresión de caos.

Los diseños de los axsu empiezan, también, a entrar tímidamente en este camino. Para expresar qué sentido? Percibimos este desorden como la presencia de un tema de libertad: libertad de las figuras, que corresponde a una libertad creadora de la tejedora, que las dispone más allá de los cánones obligatorios tradicionales. ¿Una expresión del desorden que conlleva una emergencia de la expresión de una individualidad?

El tiempo nos traerá las respuestas.

QUINTA PARTE

LA DIMENSION ESPIRITUAL Y CONCEPTUAL DE UN PROYECTO DE DESARROLLO : EL PROYECTO TEXTIL JALQ'A TARABUCO

En esta quinta parte del libro se aborda la dimensión espiritual y conceptual del proyecto de desarrollo textil Jalq'a Tarabuco.

Se afirma que en los tejidos se condensan maneras de significar el mundo, con opciones cosmológicas, percepciones selectivas de la realidad, diálogos de diferenciaciones étnicas, valores de belleza y muchos otros aspectos, donde la técnica es también un soporte decisivo de la expresión.

En junio de 1989 se firmó, entre el proyecto Norte Chuquisaca (PNCH) y Antropólogos del Surandino (ASUR), un convenio de cooperación entre el Programa Textil Jalq'a (18) y el "componente artesanal" del primero (que nosotros llamamos Proyecto Textil Tarabuco). En dicho convenio se estableció un mismo enfoque, una misma orientación, una misma metodología de trabajo, para ambos proyectos textiles, aunque cada uno conservaba su autonomía de gestión y administración. No así de comercialización, puesto que los productos de ambos se comercializaban y continúan haciéndolo conjuntamente, en una tienda montada por ASUR, en un local de la Casa de la Capellanía, cedido por CORDECH.

Desde entonces ASUR ha venido asesorando al Proyecto Textil Tarabuco, cada vez más estrechamente. Y en mayor medida este último año, a partir del momento en que el PNCH planteó la perspectiva de traspasar a ASUR la gestión íntegra del Proyecto Tarabuco, dada la finalización prevista del PNCH. Hoy día, un convenio con CORDECH asegura la continuidad y desarrollo ulterior del Proyecto Tarabuco, bajo la conducción de ASUR.

De ahí que en nuestra concepción ambos proyectos sean dos proyectos hermanos, que han seguido caminos paralelos, en dos microregiones y dos grupos étnicos diferentes. Para nosotros, los de ASUR, se trata, en el fondo, de un solo proyecto textil, y así lo consideramos en el artículo que sigue. Tanto más que el personal del componente artesanal, y en particular su encargado responsable, están ya hace tiempo integrados con nosotros.

Cualquiera que sea la evaluación final de la gestión cumplida por el Proyecto Tarabuco, seremos parte de ello, para bien o para mal. Pero si se estima que tal evaluación no puede menos que ser positiva -como lo creemos nosotros- también los laureles recaen en la dirección del PNCH, que tuvo la valentía de arriesgarse cuando los logros de ambos proyectos textiles aún no estaban claros. Y que tuvo también la firmeza para llevar adelante un proyecto y apoyar a su componente artesanal en una línea de trabajo que todavía no había mostrado sus frutos.

(18) El Programa Textil Jalq'a está apoyado y financiado por Naciones Unidas (PNUD, OIT), por Interamerican Foundation (IAF) y por la Cooperación Técnica Suiza (COTESU/no gub).

De igual manera, los laureles, si los hay, recaen sobre las tejedoras y comités directivos de los talleres del sector Tarabuco: como se dice más adelante, desde que se crearon esos talleres (que en la primera fase del componente artesanal no había), la gente asumió el proyecto y lo ha llevado adelante poniendo todo su corazón y creatividad en ello.

El artículo que sigue es un intento de precisar y sacar a luz algunos contenidos conceptuales y espirituales principales que constituyen el fundamento del proyecto. Aunque se trata de un proyecto de <<desarrollo>> no nos preocupamos por demostrarlo, pese a que muchos no lo creen así.

LA CREACION CULTURAL COMO OBJETO DEL PROYECTO

El Proyecto Textil Jalq'a Tarabuco aparece como un proyecto que produce y vende ciertos textiles tradicionales andinos. En efecto, es así: mujeres tejedoras indígenas (alrededor de 650), de comunidades Jalq'a y Tarabuco, organizadas en talleres con comités directivos elegidos por las comunidades (donde participan hombres), tejen sus textiles tradicionales; éstos son comercializados, y las tejedoras reciben unos ingresos por su mano de obra que antes no percibían. Para muchas personas el proyecto es eso y se acaba ahí. Aunque así fuera, bastaría ello para justificarlo. Sin embargo, detrás de aquello hay contenidos y proyecciones que me gustaría explicar.

Si se me pidiera definir qué clase de proyecto es éste yo diría, como primera definición, que es un proyecto a la vez, e inseparablemente, de desarrollo económico y de creación cultural: ambos aspectos van juntos, como las dos caras de una moneda. Lo primero es evidente y lo pasaré por alto: anteriormente ya dí una explicación. Me detendré en algunas consideraciones sobre lo segundo, en la perspectiva de la relación comprador/objeto/productor.

Por cierto, el punto de partida está en el hecho de que el objeto producido es un tejido tradicional andino y ésto -afirmación de perogrullo- es inevitablemente un producto de la cultura andina: un tejido es una pieza donde valores a la vez estéticos y conceptuales están expresados según códigos de la cultura andina, históricamente construídos, que circunscriben la manifestación individual. Maneras de significar el mundo, concepciones cosmológicas, percepciones selectivas de la realidad, diálogos de diferenciaciones étnicas, valores de belleza, y muchos otros aspectos están ahí, condensados, en un tejido, a través de códigos plásticos, donde la técnica es también un soporte decisivo de la expresión.

Lo importante, y a lo que quiero llegar, es que todos estos contenidos <<trascienden>> el hermetismo de los códigos culturales, en posesión plena de los cuales sólo están los sujetos creadores de esa cultura; es decir, la gente andina. De alguna manera, difícil de precisar, el observador extraño a esta cultura <<siente>> esos contenidos, y los percibe principalmente a través de lo estético: un tejido andino, y con mayor razón un tejido Jalq'a o Tarabuco, le llega antes que nada como un <<estremecimiento espiritual>>, producido por <<eso bello diferente>>, distinto a lo que él conoce en su propia cultura.

Proceso consciente: ese observador ajeno, <<traduce>> esos contenidos en términos de <<su>> cultura, que quizás tengan poco o mucho que ver con los reales contenidos del tejido para la tejedora, pero si tiene que ver con su vivencia, en esos momentos, de su individualidad en su mundo, y constituyen de cualquier manera un <<aporte>>, un <<acrecentamiento de su propio ser>>.

Es difícil impedirse el dar una cierta imagen <<inefable>> de estos procesos, al no hacerlos preceder de un análisis y de un marco conceptual adecuados. pero está fuera de lugar entrar en esta clase de consideraciones. El hecho es que ese observador <<ajeno>> a la cultura, el comprador de una pieza del proyecto: un turista, un funcionario internacional, un profesional, un artista, experimenta ese tejido Jalq'a o Tarabuco como un <<valor>> que le aporta algo, espiritualmente, y es por eso que decide comprarlo. Decide comprar la puesta en escena del caos, de lo oscuro, de lo confuso, de lo creacional, de ese mundo de animales salvajes y oníricos, que son los tejidos Jalq'a. O decide comprar las representaciones del orden, de la cultura, de la tranquilidad, de lo nítido y distinguible, de lo doméstico y social, pero a la vez abstracto e intelectual,

que son los tejidos Tarabuco. Dos posiciones espirituales diferentes, opuestas, expresadas por lenguajes plásticos andinos de hoy día.

De esta manera, lo que compra este comprador es cultura andina, pensamiento andino, <<espíritu andino>>, si se quiere. Y de esta misma manera, el proyecto se convierte en un proyecto <<productor de objetos de pensamiento andino>>. Y lo que exportará será <<pensamiento andino>>... en la medida en que en ese tejido esté viva y operante, efectivamente, la cultura andina. Es decir, en la medida en que ese tejido sea un <<hecho cultural auténtico>>, un producto del ejercicio real de la cultura andina, en sus expresiones Jalq'a o Tarabuco, en nuestro caso: se supone que sólo en esa medida la pieza tendrá calidad y trasuntará sus contenidos.

Pero ¿está viva y operante la cultura andina en estos tejidos del proyecto? Si hemos de juzgar por los resultados, obviamente sí: la gente compra esos tejidos porque <<algo le dicen>>. Por otra parte, sería legítimo pensar que la mejor forma de vitalidad de estos tejidos es que sigan <<funcionando>> en los contextos étnicos de sus grupos, lo cual es muy difícil de constatar. Aparentemente así ocurre.

Pero más allá de esa discutible autenticidad, se ha producido este último tiempo en la creación textil del proyecto un proceso que quiero destacar.

Las tejedoras, ciertamente, no producen estos tejidos para su uso personal: producen para vender. Por otra parte, el proyecto se ha encargado de hacerles comprender que mientras más bella es la pieza, mientras mejor calidad tenga, mejor precio van a sacar. La divisa del proyecto es producir <<joyas textiles>>, y eso lo han empezado a comprender las tejedoras, porque además los resultados económicos son concretos y visibles para ellas mismas. De manera que ahora, cuando una tejedora se sienta frente a su telar, se sienta para producir una obra de arte: su posición frente al producto ha cambiado. Y ello se percibe, particularmente en el caso Jalq'a (donde el tejido estaba más deteriorado), pero también en el caso Tarabuco: las piezas son más grandes (de hecho no son para ponérselas, son para <<mirarlas>>), el hilado y la textura son más finos, las terminaciones son más acabadas, el teñido es más cuidadoso y sutil y, sobre todo, hay un <<realce>> notorio de las calidades y la intención estéticas, todo perfectamente dentro de los códigos plásticos del grupo. El arte textil Jalq'a y Tarabuco no sólo no se ha de-

gradado, sino ha ganado en calidades. Y esto habla de la vitalidad del proceso: se trata de <<auténtica creación cultural>>.

Con ello respondemos a los malos augurios que pronostican el deterioro del producto, una vez que éste pasa a ser una <<mercancía>> (algo que nosotros también temíamos). Pero los cuadros de los mejores pintores son también una mercancía, y no por ello dejan de ser el resultado de la más alta actividad de creación. La producción textil del proyecto es <<creación>>, y está lejos de una folklorización del proceso, que parecería ser el destino de toda producción artesanal.

Lo que quiere decir que en tanto sigamos considerando la producción textil y toda otra como producción cultural andina de alta calidad, como producción <<artística>>, en tanto logremos conocer bien sus mecanismos y sigamos exigiéndola y tomando medidas para asegurarla en tal condición, los productos seguirán conservando su naturaleza de objetos de creación cultural. Por supuesto, hasta donde es posible asegurarlo. Mucho de esto dependerá también de en qué clima circundante se desenvuelva el proceso, aspecto que tocaremos más adelante.

Se dirá que la comparación de la producción de tejidos étnicos con la creación de los grandes pintores es arbitraria, y que se trata de hechos de naturaleza muy diferente. Se dirá, incluso, que la producción de los grandes pintores representa, justamente, la negación de la creación artística étnica. No estoy seguro de que se trate de hechos <<tan>> diferentes. Pero, es claro, dilucidarlo significaría entrar en una larga argumentación, fuera de lugar. Sin embargo, si ello quiere decir que el destino de la creación artística andina es llegar a la creación consciente individual, no me parece tan aberrante: estoy convencido de que la <<salvación>> de la cultura andina pasa por el manejo consciente de sí misma, en diálogo frente a toda otra cultura. Lo peor sería el inmovilismo y la pérdida de sentido.

LA CREACION CULTURAL COMO METODOLOGIA DEL PROYECTO

Pero el proyecto es uno de creación cultural no sólo porque produce objetos que son éso: también porque concibe la creación cultural como una metodología del desarrollo. De hecho, la idea de producir tejidos tradicionales, siendo un objetivo en sí mismo, es también **un punto de partida, un pretexto** si se quiere, para desencadenar una serie de procesos formativos en la gente sobre la base de la dignificación de la propia cultura: cimentar la confianza en sí mismos, estimular el impulso creativo, mejorar la capacidad de organización, provocar la participación y apropiación del proyecto, desarrollar la autonomía de gestión, **haciendo pasar todo ello por las formas de la cultura.**

Naturalmente, y pese a la vaguedad del concepto, estamos utilizando una noción muy amplia de <<cultura>>, que no se limita a los hechos de creación artística, aunque los incluye: formas de organización, de trabajo, de participación comunitaria, normas de decisión, acompañamiento ritual, calendarios festivo y agrícola, sistema económico, etc. En tanto el proyecto implica la organización de talleres, el funcionamiento normado de éstos, flujos organizados de producción, controles de calidad, manejo administrativo claro y responsable de bienes, materias primas y fondos, manejo de precios de costo, la idea general es hacer asimilar cada ítem a las formas culturales propias. Y si no las hay, hacerlas crear por la gente: sólo ellos podríán hacerlo. Daré dos ejemplos.

Hace unos dos meses y medio atrás, entre los talleres textiles del Proyecto Jalq'a y del Proyecto Tarabuco se produjo un pequeño acontecimiento significativo: fué elegido el nombre que deberá llevar la Federación de Talleres y Microempresas de las dos microregiones donde se está trabajando. Hacía ya un año que se estaban realizando reuniones periódicas conjuntas de los talleres de ambos proyectos textiles, en el local de ASUR: desde que supimos la perspectiva cierta de que el Proyecto Textil Tarabuco pasaría a la conducción íntegra de ASUR, nos esforzamos por aunar mucho más los dos proyectos, procurando hacer que los talleres del sector Tarabuco adoptaran las normas de dirección, de vida orgánica, de control de calidad de los tejidos, de fijación de precios a la mano de obra de las tejedoras, que ya estaban en marcha. Puesto que los talleres Jalq'a estaban más avanzados en este proceso, se trataba de traspasar a los talleres Tarabuco estas experiencias, con toda la flexibilidad del caso.

Pues bien, en estas reuniones, con asistencia numerosa (28 a 30 dirigentes de talleres, entre hombres y mujeres), siempre muy vivas y creativas, donde cada taller enviaba dos o tres representantes de sus comités directivos (son 14 talleres), se había empezado ya a hablar de la necesidad de constituir una Federación de Talleres y Microempresas Comunes (en el sector Jalq'a hay ya dos empresas comunales). Dicha Federación representaba un paso enormemente importante hacia la plena autogestión campesina: ella aparecía como una institución coordinadora y normalizadora de las actividades de los talleres y microempresas, pero también administradora de bienes, creadora y ejecutora de proyectos de desarrollo, sujeto de crédito y planificadora de desarrollos económicos a mediano y largo plazo en las dos microregiones rurales.

La idea, todavía vaga, lanzada por ASUR, tomó cuerpo rápidamente en marcos de los talleres: una vez más tuvimos la experiencia reiterada de cómo una idea inicialmente tímida, tentativa, y sin forma, los campesinos se apoderan de ella y la empujan más allá de nuestras previsiones.

Así, repito, la idea de la Federación se fué plasmando y llegó el momento de ponerle un nombre. Como se hace siempre en la vida de los talleres, surgen de la asamblea las propuestas. Pero también las propuestas siguieron, en este caso, un molde que ya es un cliché en la ideología de los campesinos: abundan los nombres de Bartolina Sisa, Tomas Katari, Túpaj Katari y otros héroes del movimiento indígena. Hasta que se levantó uno de los dirigentes de los talleres Tarabuco y dijo aproximadamente algo como esto: "Pero ¿de qué se trata? ¿Acaso con los talleres estamos luchando por nuestra libertad, como un sindicato? Si es así, entonces está bien, pongámosle nombre como sindicato. Pero en los talleres es distinto: estamos luchando por nuestra cultura. Tenemos que poner un nombre que hable de nuestra cultura". La gente entendió y empezaron a llover propuestas, ya de otra índole. Hubo varias que tomaban nombres de plantas, de árboles. Hasta que al final fué elegido el nombre de "Wifay Mulli", esto es <<Molle Eterno>>. De modo que la Federación, hoy día ya constituida y con su directiva elegida, se llama Federación de Talleres y Microempresas "Wifay Mulli".

Cabe señalar que en la cultura quechua de estas regiones, el molle es un árbol cargado de significaciones. Sus ramas, con hojas perfumadas siempre verdes, son símbolo de perennidad y son de extenso uso ritual; es un árbol reputado como <<fuerte>> ("sinchi mulli" fué una de las propuestas), y en él se buscan, y se encuentran las cruces que constituirán las pukaras de Carnavales. De alguna manera, pues, en una síntesis muy interesante, el molle es entendido como representativo de <<su cultura>>, que la gente de los talleres siente defender.

También conviene advertir que en estos sectores (por obvia influencia de las radios populares), la palabra castellana <<cultura>> es utilizada frecuentemente, en medio de un discurso quechua, para designar principalmente el vestuario tradicional. Pero también para designar la música y las costumbres. De modo que cuando Sixto, el dirigente de Candelaria que hizo la aclaración citada, habló de que en los talleres ellos estaban luchando por su cultura, no era solamente por sus tejidos, sino por <<toda>> su cultura por lo que se sentían luchando. Lucidez de comprensión del sentido del proyecto por los campesinos verdaderamente extraordinaria y testimoniada no solamente por los dirigentes de los talleres, sino por la gente misma de base: por ejemplo, el movimiento de recuperación de bailes y música que se está produciendo en las comunidades del proyecto es ya una iniciativa propia de éstas, surgida de los talleres.

Esta discusión sobre el nombre de la Federación Wiñay Mulli es un pequeño ejemplo de qué queremos decir cuando hablamos de <<creación cultural como metodología del proyecto>>. Pues en efecto, buscar un nombre determinado para la Federación, discutirlo, examinar sus connotaciones, su adecuación con el sentido de la Federación, hasta encontrar un término satisfactorio, fué un acto de ejercicio de la cultura andina, de agudización de la conciencia lingüística de los participantes, de creación intelectual en suma: se escogió un nombre quechua que sintetiza complejos contenidos.

Otro buen ejemplo puede ser el proceso que ha habido en la plasmación del sistema de trabajo en la Empresa Comunal de Iru Pampa, en el sector Jalq'a. Aquí hay una hilandería y una tintorería, que proveen de hilo de lana teñido para los tejidos de los diferentes talleres del proyecto. Las máquinas con que trabaja la hilandería son máquinas hiladoras electromecánicas, individuales, de carácter artesanal y semi-industrial, que facilitan de manera importante el trabajo del hilado. Después de un período de aprendizaje, en el que se capacitó a 64 mujeres de Iru Pampa en el manejo de las máquinas, se entró ya en una primera fase de funcionamiento organizado de la unidad productiva.

La primera idea del Jatun Comité de la Empresa, y del Juch'uy Comité de hilandería, caía por su peso: puesto que sólo hay 17 máquinas hiladoras, y las mujeres inscritas para hilar eran 54, se adoptó el sistema andino del "turno" semanal (la mit'a, aunque aquí usan la palabra española "turno"). De esta manera se daría oportunidad a todas las mujeres para que tuvieran su opción de ganar dinero hilando lana: en esta comunidad, como en toda la región, no hay ninguna fuente alternativa de ingresos para los campesinos, y menos en moneda.

Sin embargo, al cabo de un tiempo, el sistema de los turnos falló: había mujeres que no asistían, o lo hacían irregularmente, restándose a la producción planificada y perjudicando de este modo a la Empresa y a otras mujeres, que querían hilar. Los comités directivos con asesoramiento de ASUR propusieron otro sistema: el de inscripciones semanales voluntarias de las mujeres que querían verdaderamente trabajar. Este sistema ha funcionado bastante bien hasta ahora, pero empieza a chocar con un proceso imprevisto: hay ya mujeres que no quieren abandonar su máquina, cedérsela a otras, argumentado que necesitan ganar dinero y que las otras mujeres no son responsables, lo cual es cierto. Sin embargo, es obvio que esas <<otras mujeres>> también necesitan ganar dinero, puesto que siguen yendo a la hilandería y siguen tratando de conseguir turno, sólo que parece bastarles con el trabajo de dos o tres días a la semana, y ni siquiera todas las semanas.

El problema es de fondo y no está aún resuelto: la exigencia de rentabilidad de la hilandería obliga a un mínimo de producción diaria de hilo calificado por hiladora y a un mínimo de producción mensual, pero ello choca con una cierta <<indisciplina laboral>> de las mujeres y, sobre todo lo que es más grave con lo que aparece como cierto relativo desinterés en ganar dinero, de manera contradictoria con la situación. Por lo menos, de ganarlo en condiciones como las que plantea la hilandería: con jornadas y horarios <<tipo fábrica>>, al modo obrero: no tenemos otro modelo.

Estamos estudiando seriamente la situación: es bien posible que la estructura de actividades domésticas de la mujer en su unidad familiar, entre en conflicto con el sistema de funcionamiento actual de la hilandería. De hecho, esta actividad remunerativa está provocando nuevas distribuciones de las responsabilidades domésticas: cuidado de los niños, cocina, pastoreo de los hatos familiares, que ahora recaen sobre los hombres y los viejos, abuelos y abuelas. (Sin embargo, la hilandería no fué pensada para las mujeres, sino para los hombres; lo que ha ocurrido es que las mujeres <<se apropiaron>> de las máquinas.) O, lo que sería igualmente delicado, es bien posible que haya alguna clase de condicionamiento cultural profundo que impide el funcionamiento semi industrial convencional, de una empresa de esta naturaleza.

Como digo, estamos estudiando el asunto, naturalmente conjuntamente los miembros de los comités directivos. Pero lo que me interesa destacar es que esta es una dificultad típica de una problemática de confrontación cultural y la solución que deseamos es una solución creativa, lograda dentro del marco de la cultura andina local, aunque tal solución represente modificar normas y valores tradicionales de esa cultura: ello no importaría, si es una solución buscada y encontrada por la propia gente; en tal caso será necesaria y viable para ellos.

Este es uno de los aspectos fundamentales de esa metodología de creación cultural: enfrentar creativamente a la propia gente con los problemas, y a la exigencia de que sean ellos quienes den las soluciones. Nosotros, como ASUR, lo único que hacemos es ayudar a entender el tema, sus proyecciones, y agudizarlo. Sea cual sea la respuesta que se le encuadre a este problema concreto, ella de cualquier modo representará <<movilizar la cultura andina>>, ponerla en dificultades, confrontarla con la sociedad mayor. Y sea cual sea la solución, así plateadas sus condiciones, ella representará de cualquier modo una <<solución andina>>: incorporará formas y contenidos andinos en cualesquiera de los casos.

Es bien posible -y eso esperamos- que de aquí salga, quizás, algún planteamiento creativo e imaginativo, que represente el embrión de la concepción de un nuevo tipo de empresas campesinas modernas, que sean rentables, condición sine qua non, en términos de mercado, pero que sean producto de un proceso de creación cultural andina.

Esto es lo que queremos decir cuando hablamos de una <<metodología de creación cultural>>.

LA CAPACITACION: BUSQUEDAS Y EXPERIMENTOS

Un componente importante del proyecto, junto a la producción de textiles, es el de capacitación. Puesto que uno de los objetivos decisivos es desarrollar la capacidad autogestionaria de los campesinos para manejar con eficiencia administrativa y gerencial microempresas rentables. El problema de la capacitación es fundamental: tecnológica, pero sobre todo administrativo empresarial.

Del mismo modo que la <<democracia>> andina tradicional y la práctica sindical han abonado el terreno para buena parte de lo que se refiere a la solución de problemas organizativos, justeza consensual de decisiones, participación comunitaria, unidad del grupo, la amarga experiencia de la marginación educacional de los indígenas ha abonado el terreno para la solución de los problemas de capacitación: la sed de conocimientos, la necesidad de educación básica, el interés por dominios técnicos y profesionalizaciones no agrarias, son hoy día un reclamo apasionado en toda el área rural.

Pero, es claro, este impulso choca con la inexistencia de estructuras educativas adecuadas y, sobre todo, con concepciones ideológicas extremadamente negativas frente al problema cultural y concepciones pedagógicas anquilosadas y convencionales, del proceso educacional. De ahí que el tema de la capacitación sea un campo privilegiado para una metodología de la creación cultural: en este terreno es indispensable revisarlo todo, criticarlo todo, desinstitucionalizar todo...y crear nuevas concepciones, nuevas técnicas, nuevas teorías y nuevas prácticas, a partir de un intento de solución del problema del encuentro y convivencia de culturas estructuralmente diferentes. Que no sea el habitual por supuesto, que no es una solución: el menosprecio, la exclusión y aniquilamiento de la cultura tradicional de la mitad de la población, la indígena. Yugoslavia es una advertencia lancinante.

Es claro, aquí surge un obstáculo decisivo: el bajísimo nivel de escolaridad y analfabetismo predominante en la gente indígena campesina, sobre todo entre las mujeres. Ello no es una dificultad muy grave para un primer nivel en el aprendizaje de nuevas tecnologías, pero sí lo es para la capacitación administrativa. De ahí que una campaña intensa de alfabetización bilingüe en las comunidades del proyecto constituya una acción prioritaria inmediata.

Tal situación nos ha obligado así a concentrar nuestros esfuerzos de capacitación en la gente que tiene mejores grados de escolaridad. Y aquí hemos obtenido logros verdaderamente satisfactorios, sobre todo en el sector Jalq'a, donde el proyecto ha estado trabajando más largamente en este proceso.

La comunidad pionera ha sido Iru Pampa; es aquí donde hemos realizado las experiencias creativas más importantes: cursos intensivos de lecto-escritura y de matemáticas, en directa relación con los problemas concretos de la producción y funcionamiento de la hilandería y la tintorería, y con el manejo de los instrumentos administrativos necesarios para ese funcionamiento. Ello, dentro de un sistema flexible que combina clases en aula y acciones de capacitación en los lugares mismos de trabajo: sala de recepción y pesaje de lana, de calificación y título del hilo producido, sala de escarmenado, sala de máquinas hiladoras, casa del motor, laboratorio de pruebas en tintorería química y natural, sala de teñido y lavado, secado de madejas, etc. Todo ello es, a la vez, capacitación tecnológica y administrativa, sobre la base de un dominio de los cálculos de costos ya establecidos. La pronta incorporación de la microcentral hidroeléctrica que se está terminando de construir incorporará el aprendizaje de nuevas tecnologías y nuevos temas administrativos.

La gente ha respondido con entusiasmo y espíritu creativo a este proceso de capacitación: muy rápidamente empezaron a usar calculadoras electrónicas de bolsillo, a crear sus propias tarjetas de control, a simplificar los procedimientos. Hoy día hay 5 miembros del Jatun Comité que están ya aprendiendo a manejar hojas electrónicas en computadora.

Las experiencias y avances obtenidos en la Empresa de Iru Pampa han sido trasladados a todos los talleres Jalq'a de tejidos, con las necesarias adaptaciones. La mayoría de los talleres son casi completamente autónomos, particularmente en los aspectos de organización y producción. Estas mismas experiencias y avances están siendo aplicados en todos los talleres Tarabuco, con muy buen resultado: el proceso de capacitación autogestionaria de los talleres avanza; en algunas partes más lento, en otras más rápido, pero siempre sólidamente. Por supuesto, hay deficiencias y no se ha hecho más que empezar: queda un largo camino por recorrer.

EL CLIMA ESPIRITUAL DEL PROYECTO

Como se podría comprobar en terreno, esta metodología de creación cultural en un proyecto de desarrollo tiene buenos resultados. Y el primero de ellos es el grado de movilización y de apropiación que produce en la gente campesina: ésta ha hecho <<suyo>> el proyecto, lo maneja por sí misma, en forma autónoma y con ánimo creador.

Una pequeña medida que ha contribuido a fortalecer este ánimo ha sido la creación de las <<cajas de taller>>: al precio de venta de cada tejido se le carga un 5%, que va a la caja del taller donde se ha producido esa pieza. De esta manera, los talleres como tales están disponiendo de algunos fondos que les permiten no sólo compensar a los dirigentes por sus labores -distribución de materias primas e insumos, controles de calidad (en el telado y en el teñido de cada pieza), organización del taller y de la producción- sino también emprender algunas iniciativas valiosas: en el taller de San Jacinto (Tarabuco), será el taller quien ayude a financiar tres meses de un profesor particular, para completar el año escolar de sus chicos; en Potolo (Jalq'a) son los ingresos del taller los que han permitido a la directiva construir una tintorería y un depósito de lana; en Iru Pampa y Marawa (Jalq'a) funcionan desde hace tiempo dos pequeñas pulperías.

Sin embargo, la expresión mayor de este espíritu creativo es el movimiento que se está dando, tanto en el sector Tarabuco como en el Jalq'a de instalar microempresas productivas autogestionarias, no necesariamente textiles, que den trabajo a la mano de obra masculina y permitan aumentar los ingresos: en los talleres del sector Tarabuco hay ideas para una unidad de confección y venta de piezas de ropa campesi-

na, para un centro turístico, para una pequeña fábrica de mote de trigo embolsado... En los talleres del sector Jalq'a hay ideas para instalar un taller de fabricación y reparación de herramienta agrícolas, de fideos enriquecidos con amaranto y quinua, de tejas y ladrillos. Ha sido justamente este movimiento el que ha acelerado la constitución de la Federación de talleres y microempresas comunales Wifay Mulli: será ella la que impulse, organice, coordine e incluso financie (en buena parte con sistema de créditos blandos), este derroche de unidades productivas que están apareciendo. Todo ello supone, desde luego, la necesidad de dar forma legal y personería jurídica a estas entidades.

Se está creando, en las comunidades donde actúa el proyecto, un clima espiritual muy interesante, y ese clima es resultado y parte del horizonte espiritual del proyecto, que incide, de vuelta, produciendo el ambiente adecuado para reforzar el proceso creador de los objetos artísticos que ahí se producen.

PARA TERMINAR

Quisiera terminar estas observaciones señalando una perspectiva, que nos parece adecuada y es la que guía nuestras acciones. La sociedad andina encara un desafío decisivo en estos tiempos: o ponerse al día en un enfrentamiento positivo con la sociedad moderna y tener alguna posibilidad de seguir existiendo con su propia identidad cultural, o desaparecer del todo -más bien rápido que lentamente- como tal sociedad andina. La profundidad de persistencia de las reivindicaciones étnicas, que vemos hoy día en Europa y en las regiones orientales de la ex Unión Soviética no basta para dejarnos tranquilos, imaginando una invulnerabilidad de la cultura andina.

El esfuerzo del proyecto se dirige, pues, a darle herramientas y capacidad al campesino indígena para que enfrente tal desafío de la manera más cercana posible a una igualdad de condiciones: conocimiento y manejo de los mecanismos de la sociedad actual (particularmente en los aspectos tecnológico-productivos, de manejo de mercados y gestión empresarial) sin perder su identidad cultural ni su capacidad de creación cultural, desarrollándola según sus propias determinaciones y en diálogo con la sociedad total. Lo cual supone también conocimiento y manejo consciente de la propia cultura.

Por lo demás, el mismo indígena andino anhela salir de su enclaustramiento y de una situación de minusvalía que él no ha buscado, y quiere un cambio que él no lo siente como solamente económico, sino también como acceso a la modernidad, a tecnologías urbanas, a mejores niveles educativos, a dignidad en el trato y desenvolvimiento de su propia cultura.

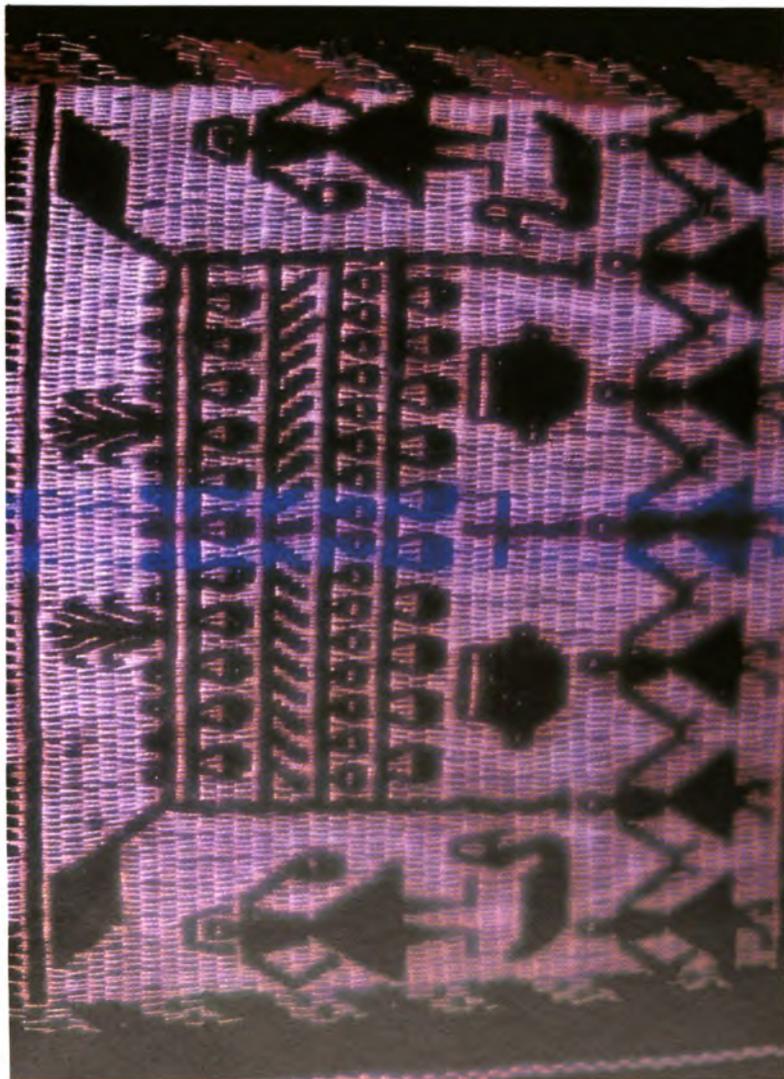
En esta perspectiva, pensamos que un proyecto de desarrollo que asuma un enfoque de creación cultural puede ser, entre otras, una solución al problema planteado. Una solución que, además, puede dar origen a nuevas definiciones culturales, que no son necesariamente las del mestizaje, hoy día tan promocionado a raíz de los 500 años.



Chuspa de Candelaria



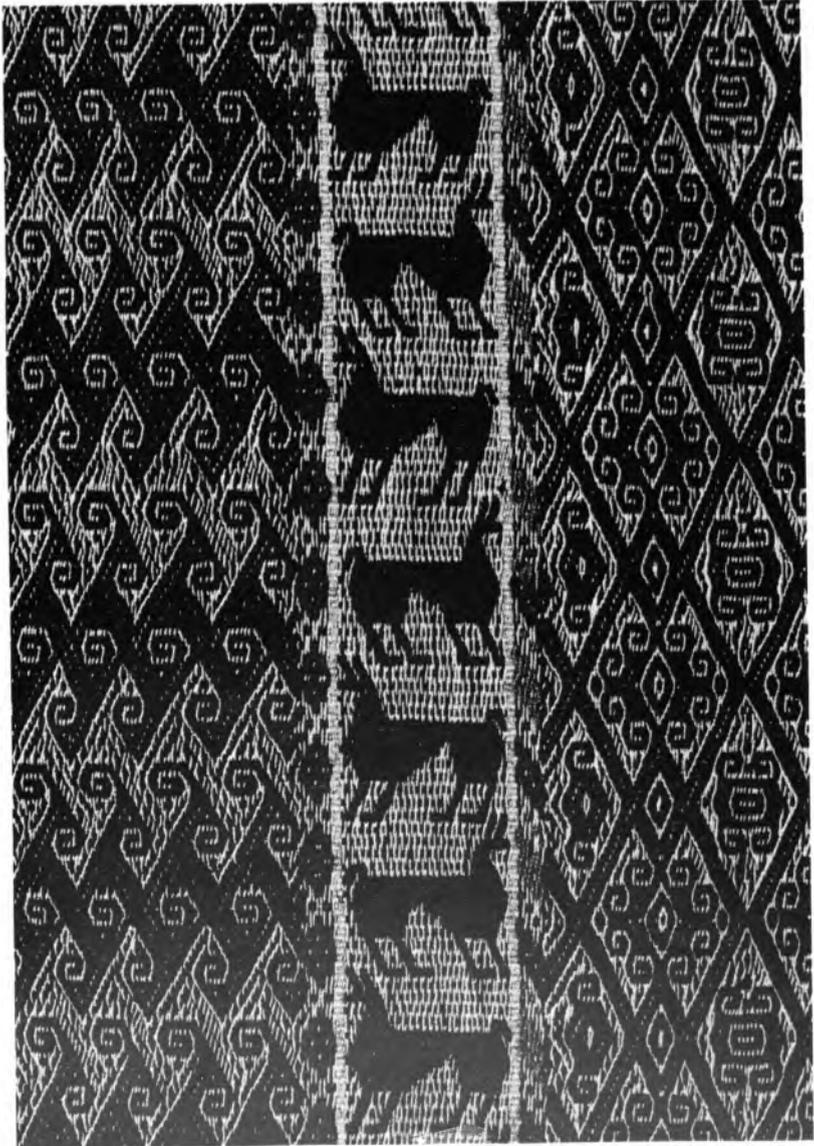
Detalle de axsu (reproducción de los caballos)



Detalle de una chuspa donde aparece la pucara



Detalle de chuspa (tirando el cabrito)









BIBLIOGRAFIA

- Anónimo
(1586) 1951 Vocabulario y Phrasis En La Lengua General DE LOS INDIOS DEL PERU. Antonio Ricardo. Instituto de Historia de la Facultad de Letras. Universidad Mayor de San Marcos. Lima.
- Adelson, Laurie y Arthur Tracht. Aymara Weavings. Cremonial Textiles of Colonial and 19th Century Bolivia. Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service. Washington D.C.
- Bertonio, P. Ludovico. Vocabulario de la lengua aymara. Ceres. La Paz. (1612) 1984
- Barragan, Rossana ¿Indios de arco y flecha? Entre la historia y la arqueología de las poblaciones del norte de Chuquisaca (Siglos XV XVI). ASUR Interamerican Foundation HISBOL. (En prensas)
- De Lucca, Manuel Diccionario Aymara-Castellano. Castellano-Aymara. Comisión de Alfabetización y Literatura en Aymara. La Paz.
- D'orbigny, Alcides Voyage dans l'Amerique Méridionale. 1848
- Garcilazo De La Vega, Inka. Comentarios Reales de los Inkas. (1609) 1967 Edits. de Cultura Popular. Lima.
- Gisbert, Teresa, Silvia Arze y Marta Cajías. Arte textil y mundo andino. 1987 Ed. Gisbert y Cia. La Paz.
- Gonzalez Holguin, Diego. Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada quichua. Instituto de Historia. Universidad Mayor de San Marcos. Lima.

- Guamán Poma De Ayala, Felipe. El primer Nueva Crónica y Buen Gobierno. (1613) 1980. Siglo XXI. México.
- Lara, Jesús (1971) Diccionario Oheshwa-Castellano. Castellano-Oheshwa. Los amigos del libro. La Paz Cochabamba.
- Lira, Jorge. s/d Breve Diccionario Kkechuwa Español. Ed. Popular. Cusco.
- Martínez, Gabriel 1983 "Los dioses de los cerros en los Andes". In: Journal de la Société des Americanistes. T. LXIX. Musé de l'Homme. Paris.
- Meish, Lynn A. Meish 1986 "Weaving styles in Tarabuco, Bolivia". In: The Junius Bird Conference on Andean Textiles. Ann Pollard Riwe, e. The Textile Museum. Washington. D.C.
- Maryknoll, Padres de. 1970 Diccionario Aymara-Castellano. Castellano-Aymara. Instituto de idiomas Padres de Maryknoll. Cochabamba.
- Rouma, Georges Les Indiens Quitchouas et Aymaras de Hautes-plateaux de la Bolivie. Bruseles.
- Hugo Cárdenas et al, Artesanía textil andina, Lima, Perú, 1988
- Hemando Larrazábal et al, Artesanía rural boliviana, CEDLA, La Paz Bolivia, 1988.
- Mírko Luer, Crítica de la artesanía, Desco, Lima, Perú, 1982.
La producción artesanal en América Latina, Mosca azul editores, Lima, Perú, 1989
- Avis Zevallos, Artesanía boliviana, Instituto Boliviano de Cultura, 1975.

