

## HACER AL HOMBRE A IMAGEN DE ELLA: ASPECTOS DE GÉNERO EN LOS TEXTILES DE QAQACHAKA(1)

Denise Arnold Ph. D.\*

### RESUMEN

Este estudio constituye un análisis preliminar de algunos aspectos de género en el tejido andino moderno. Se examinan y comparan dos prendas, el poncho usado por los hombres y la manta, o aguayo, usada por las mujeres, en cuanto a su confección, su uso y su presencia en el discurso de los tejedores contemporáneos de Qaqachaka, en el altiplano de Bolivia. El estudio consta de tres secciones. En la primera, se ubica la confección de estas prendas dentro de un contexto social y cultural amplio, en lo que se refiere a sus medios y relaciones de producción. El tema del género se examina acá como parte de las relaciones de producción. En las secciones segunda y tercera, el análisis se centra en aspectos de género, tanto en lo que tiene que ver con el proceso de tejido como en lo relativo a la tela terminada para la confección de ambas prendas genéricas, es decir, el aguayo para mujer y el poncho para hombre, ambos interpretados como una especie de texto. En cada prenda se examina el proceso de tejido y el significado de las dos zonas principales de la tela, a saber, las pampas, de tejido liso, y las saltas, de tejido con diseño. Se plantean interrogantes acerca de explicaciones semióticas previas, en favor del propio discurso de las tejedoras sobre género y significado en las telas, como parte de su propio dominio ideológico y cultural de producción.

### ABSTRACT

*This paper(1) is intended as a preliminary examination of some aspects of gender in modern Andean woven cloth. Two garments are examined and compared, the men's poncho, and the women's mantle, or aguayo, as they are woven, worn and discussed by the contemporary weavers of Qaqachaka in highland Bolivia. The paper has three sections. In the first section, the weaving of these garments is located within a wider social and cultural context, within the terms of their means and relations of production. In the second and third sections, the discussion focusses on aspects of gender, both in the weaving process and in the finished cloth of the two gendered garments, the woman's mantle and the man's poncho, each read as a kind of text. The weaving and meaning of the two principal zones of cloth, the plain-weave pampas and the patterned-weave saltas, of each garment is examined. Previous semiotic explanations are questioned in favour of the women weavers' own discourse about gender and meaning in cloth as a part of their own cultural and ideological domain of production.*

---

\* Instituto Lengua y Cultura Aymara. Casilla 2681, La Paz, Bolivia.

Traducción: Guisela Parra M.

Recibido: Junio, 1993.

Aceptado: Enero, 1994.

(1) Este artículo surgió de un trabajo entregado en el taller de antropología sobre "Relaciones de género, trabajo y propiedad entre los pueblos indígenas de América del Sur", el 7 y 8 de diciembre de 1990, en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Londres y de un Seminario Interno para el Departamento de Antropología de la Universidad de St. Andrews, Escocia, en febrero de 1991. Quisiera agradecer a todos aquéllos que asistieron a estos encuentros por sus comentarios y sugerencias. También quisiera expresar especial agradecimiento a Nicole Bourque, Penny Dransart, Tristan Platt, Joanna Overing y Rosaleen Howard-Malverde por su colaboración y comentarios en varias etapas del trabajo. De todas las tejedoras de Qaqachaka, cuyas palabras recuerdo aquí, sólo puedo nombrar muy pocas, doña Guadalupe Colque Quispe, doña Bernardita Quispe Colque, doña Juana Ayka Colque, doña Nicolasa Ayka, doña Mauricia Mamani y, muy especialmente, a doña Lucía Quispe Choque, doña Asunta Arias Lupinta y doña María Ayka Llanque. Por sobre todo quiero agradecer a Juan de Dios Yapita por el trabajo de campo que realizamos juntos y las conversaciones que sostuvimos al respecto posteriormente. Este artículo no habría sido escrito sin su presencia.

## Introducción

Varios estudios recientes han comparado y contrastado el tejido de telas como trabajo de mujer con la escritura de textos realizada por hombres, como si fueran dos tipos de actividad marcados por el género y relacionados jerárquicamente (Watson Franke, 1974; March, 1983). Este estudio pretende cuestionar tal punto de vista jerárquico en lo referido a estas actividades diferenciadas por género en el caso andino, donde aún una distinción entre tejido y escritura de textos resulta problemática. En los estudios andinos, la existencia y condición de los “textos escritos”, tanto antes de la Conquista Española como inmediatamente después, constituye un objeto de debate continuo (Murra, 1962, 1975 a y b; Brotherston, 1985; Adorno, 1986; Platt, 1992). Más aún, el interés creciente en la técnica mnemónica precolombina de plasmar información tan diversa como registros burocráticos, genealogía de los nobles Incas y narraciones de sus hazañas en los hilos anudados, llamados *kipu* en quechua o *chinu* en aymara, ha demostrado que este arte de la memoria típicamente andino elimina cualquier división entre el tejido y la escritura de textos (Zuidema, 1989; Cereceda, 1987; Arnold, Jiménez y Yapita, 1992; Arnold, en prensa).

Al examinar la proposición anterior y referirla a los hombres y las mujeres contemporáneos de Qaqachaka, en el altiplano boliviano, el caso sigue siendo problemático. En Qaqachaka hombres y mujeres tejen telas, aunque la tela que tejen éstas últimas es técnicamente más compleja. Por otra parte, la introducción de la educación obligatoria en 1952 ha determinado que niñas y niños tengan la oportunidad de leer y escribir. Aun cuando la evidencia histórica sugiere que el tejido de las mujeres y la escritura de textos de los hombres han constituido, en el pasado, actividades de diferente orden genérico, no existe evidencia de que hayan guardado una relación jerárquica.

En el presente estudio sugeriremos que este diferente orden de actividad por género puede estar relacionado, más bien, con algunas diferencias metafísicas percibidas en cuanto a memoria e inteligencia, según las cuales se cree que los hombres piensan “con la cabeza” y las mujeres, “con el corazón”. Por ejemplo, es una expresión común en Qaqachaka que los hombres escribían sus textos históricos con pluma, usando la fuerza del espíritu en la cabeza, en cambio las mujeres “escribían” sus textiles con sus instrumentos de tejido, usando la fuerza del espíritu en el corazón (ver también Arnold 1992a).

Examinaremos cómo estas diferencias de inteligencia por género son evidentes, no sólo en tareas como tejer y escribir, sino incluso también, por ejemplo, en ciertas prendas de vestir que hombres y mujeres aún confeccionan para sí. Sin embargo, el argumento principal de este estudio pone en duda cualquier idea de jerarquía entre el tejido de las mujeres y la escritura de textos de los hombres, demostrando el modo cómo las tejedoras contemporáneas en Qaqachaka trascienden cualquier jerarquía de esta índole simplemente mediante el uso de sus tejidos como una forma de texto. Al tejer ciertas prendas diferenciadas por género para ellas y sus hombres, al manejar creativamente sus textos tejidos y el lenguaje simbólico implícito en ellos, las mujeres tienen la posibilidad de ordenar y definir, dentro del dominio simbólico, los poderes relativos de la producción y los poderes generativos relativos de la reproducción de cada género, como también pueden decidir sobre su valor jerárquico relativo. De este modo, una tejedora es capaz de definir, a través de su trabajo, los límites y las obligaciones de ambos géneros como construcciones sociales en la sociedad Qaqachakeña.

En la primera sección del estudio se examinará la actividad del tejido en su contexto cultural y social más amplio, ya que es allí donde emergen los aspectos más importantes relativos al género, la producción y la reproducción. Tejer telas en los Andes, desde luego, se encuentra directamente relacionado con la labor de manejo y pastoreo de ganado, compuesto tradicionalmente por llamas y alpacas y, desde la conquista, ovejas.

Sin embargo, demostraremos que los procesos y las técnicas de producción, así como

las formas en que los habitantes de Los Andes se refieren a sus telas terminadas, están relacionados con la producción que proviene de la tierra y de las actividades agrícolas. En la tela terminada, las ideologías comunes de género y las ideas sobre la creación, transformación, producción y reproducción presentes en ambas actividades, se encuentran implícitas como una especie de texto, como lo han demostrado Cereceda (1978) y otros.

En las secciones segunda y tercera del estudio, el análisis se centrará en algunos aspectos de género específicos en dos prendas tejidas en particular: la manta de mujer, llamada *awayu* en aymara, y el poncho de hombre, un término que ingresó como préstamo al aymara, *punchu*. Se compararán aspectos del género en ambas prendas en tanto artículos de vestir. En especial, se examinarán dos diseños de tejidos característicos tomados de estos artículos textiles terminados, como vehículos de un lenguaje simbólico sobre género, producción y reproducción. En estas últimas secciones pondremos especial atención al discurso de las propias tejedoras sobre el uso y significado de estas prendas.

## Parte I

### 1.

#### ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y SOCIALES DE QAQACHAKA

Estas dos prendas diferenciadas por género serán estudiadas según su confección, uso, negociación, intercambio y referencia en el discurso vernáculo de Qaqachaka, un cantón en formación de alrededor de 5.000 hablantes de aymara, ubicado en la provincia Avaroa en el Departamento de Oruro, en el Altiplano boliviano. Siendo un lugar con identidad étnica propia, Qaqachaka posee una historia muy variada, como consta en los diseños de sus telas tejidas. Las narraciones orales registran que en la época de la conquista española Qaqachaka era tan sólo una pequeña estancia del ayllu de Pukuwata, en la federación Q“araq”ara del norte de Potosí, un hecho que se refleja en la similitud de la composición espacial formal de los diseños de la manta y el poncho en ambas regiones vecinas.

Durante el período colonial, a fines del siglo xvi, Qaqachaka fue incorporado como anexo a la reducción y doctrina eclesiástica toledana de Condo Condo, una parte de la federación mayor de Killakas Asanaqi. Los killakas asanaqi eran conocidos en aquella época por sus grandes rebaños de llamas y alpacas, a las que usaban como bestias de carga en algunas campañas inkas y, más tarde, para transportar mercancía desde y hacia las famosas minas de plata en Potosí (Espinoza Soriano, 1981; Abercrombie, 1986; Arnold, 1988; Arnold, 1993).

Qaqachaka se encuentra ubicada en la zona intermedia (*taypirana*) del escarpado paisaje de los Andes, entre la alta y helada *puna* y los valles más cálidos de Chuquisaca hacia el este. En los niveles superiores, donde el suelo es más frío, se practica la crianza de alpacas y llamas y solamente el cultivo de papa amarga. En los niveles intermedios, donde el suelo es más cálido, se desarrolla más la agricultura, principalmente el cultivo de la papa, además de otros tubérculos andinos y algunos granos. En los niveles inferiores se produce maíz de grano pequeño y se crían cabras. En los meses de invierno, los qaqas aún van con sus caravanas de llamas, en largas caminatas, a los valles de Chuquisaca, a trocar para obtener los productos que no pueden cultivar, principalmente a intercambiar sal por el maíz del valle, de grano largo.

Qaqachaka continuó siendo un anexo y una viceparroquia de Condo hasta el período Republicano, después de la Independencia boliviana, en 1825. En recuerdo de esta asociación histórica más reciente, los qaqas —los habitantes de Qaqachaka— comúnmente se denominan a sí mismos Qaqachik *añiju* (término aymarizado derivado a la vez del español

(2) *Ayllu* es el término común aymara y quechua para denotar la unidad idiosincrática de agrupación en la región andina. En los documentos antiguos, se lo escribe el topónimo como Qaqachika, término usado por los cargatítulos y gente mayor del lugar, aunque en el lenguaje actual se dice Qaqachaka.

“anexo” y “añejo”), aunque también se refieren a sí mismos como Qaqachik ayllu (2), y actualmente como Qaqachaka, reconociendo a sus vecinos y rivales en cada linde como los ayllus de Quntu, Pukuwata, Macha, Jukumani y Laymi. En cada uno de los respectivos lindes, los diseños de las mantas y los ponchos qaqachakeños presentan una fuerte influencia de los diseños de las telas vecinas, de una manera centrífuga. Sólo en el pueblo central de Qaqachak *marka* podemos encontrar la tela qaqachakeña más típica.

## 2.

### LOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN DE TELA EN QAQACHAKA

El discurso vernáculo de las mujeres qaqacha acerca de los diseños de sus tejidos parece sugerir que su contenido tiene que ver con la diferenciación de género de los medios y las relaciones de producción de la tierra y de los animales. Las ideologías de género interpenetran las diversas actividades de pastoreo y agricultura y los modos como la tierra y los animales son asignados a sus dueños. Hombres, mujeres y niños de ambos sexos participan en actividades agrícolas y de pastoreo, aunque desempeñan distintas tareas, de acuerdo a la división de labor por género, que ha sido descrita por varios autores (ver, por ejemplo, Allen, 1988). Si generalizamos, podemos afirmar que a las mujeres se las asocia más con el pastoreo y a los hombres, con el trabajo agrícola. Las mujeres tienen, necesariamente, menor movilidad que los hombres, debido a que su función es esencial en las actividades de pastoreo. Tienden a permanecer más dentro de los límites del ayllu de Qaqachaka al cuidado de sus animales, en cambio los hombres viajan con mayor frecuencia fuera del ayllu, a las ciudades de la región e incluso a La Paz, donde trabajan generalmente como estibadores.

#### 2.1. Patrones de herencia de la tierra

El acceso a la tierra depende fundamentalmente, de la supuesta descendencia de antepasados qaqacha que hayan accedido a ella. Tanto hombres como mujeres pueden heredar derechos de usufructo de terrenos agrícolas o de pastoreo que pertenezcan a su núcleo familiar de origen. Sin embargo, en la actualidad los hombres tienden a heredar la mayor parte de la tierra agrícola debido a presiones demográficas. Otra diferencia de género es que los hombres retienen el derecho de usufructo durante toda su vida, mientras que las mujeres tienden a perder el suyo con el matrimonio, ya que éste se rige por una norma virilocal y las mujeres deben ir a vivir a cierta distancia de su familia de origen, en el hogar de su esposo (Arnold, 1992b: 31 ss).

Sin embargo, existen otras actitudes hacia la tierra dentro del discurso vernáculo de Qaqachaka que debemos tomar en cuenta para entender la negociación de los significados en los diseños de los tejidos. Sostenemos que las demandas exclusivamente masculinas, a través de vínculos genealógicos, en la continua batalla por el derecho a la tierra de los ayllus contra el Estado, han sido excesivamente exageradas en alguna literatura etnográfica y etnohistórica reciente, hasta lograr un cierto fetichismo. En parte, esto puede ser el resultado del enfoque propio de los historiadores que asigna mayor importancia al estudio de la evidencia documental de estas demandas, a los textos escritos, documentos de archivo y títulos pertinentes. Éstos tienen que ver más con el dominio masculino, con el conocimiento del hombre en general y, tradicionalmente, con el conocimiento especializado de los hombres cargatítulos, es decir, los historiadores de los archivos del ayllu, en particular. (Para contrastar a este enfoque ver Arnold, 1993).

Contrariamente a esta perspectiva, existe otro modo importante en que hombres y mujeres ven la tierra como recurso productivo, que se considera de género femenino, a saber, cuando la tierra es personificada y denominada *wirjjina*, es decir, virgen. Según la lógica de este enfoque alternativo, se considera que los productos de la tierra pertenecen a

las mujeres y son controlados por ellas. Se estima que los hombres, de mayor fuerza física, trabajan la tierra para llevar sus productos agrícolas a los depósitos y despensas de las mujeres, donde ellas podrán supervisar su preservación, transformación, distribución y consumo (Arnold, 1992b).

La actitud de los hombres y mujeres de Qaqachaka hacia sus tierras de pastoreo también nos hace pensar en este sentido de personificación. Asignan género a ciertos tipos de tierra con nombres que también denominan los diseños de sus tejidos. Por ejemplo, aquellas tierras que cuentan con suministro constante de agua y están permanentemente húmedas se consideran femeninas; se denominan *wira q'uchi*, nombre que probablemente se deriva de una variante dialectal de *wila*: "sangre", y *q'uchi*: "lugar húmedo". Esta tierra de pastoreo permanentemente húmeda en ocasiones recibe el nombre de *salta q'uchi*, *salta* siendo un término usado para referirse a las áreas con diseño y color de las telas tejidas. Por el contrario, las tierras secas, o aquellas que sólo cuentan con agua en forma intermitente, se consideran de género masculino y se denominan *waña q'uchi*: "lugar seco regado". Desde luego, existe una alusión sexual en todo esto, que se vuelve más evidente en las referencias a estos términos que se hace en los versos colorados de las canciones matrimoniales (Arnold, 1988: 280 ss).

## 2.2. Patrones de herencia de los animales

En la sociedad qaqachakeña, los modelos de herencia sobre los animales, así como las ideologías sobre los rebaños, su reproducción y medios de transmisión, también son estructurados por las relaciones de género. Los rebaños pasan de dueños, sean hombres o mujeres a sus descendientes. Existe una regla de transmisión paralela, de modo que los hombres tienden a traspasar sus animales a través de la línea masculina, llamada *chacha kasta*, mientras que las mujeres tienden a heredar sus animales a través de la línea femenina, llamada *warmi kasta*. Se cree que la línea masculina atraviesa la sustancia ancestral en forma de semen, de manera que otro término para esta línea es *muju kasta*: "línea de la semilla" o "línea seminal". En ciertos contextos rituales, la línea masculina es entregada también simbólicamente a través del aliento: *sami*. La línea femenina atraviesa la sangre, *wila* en aymara, de modo que otro término para esta línea es *wila kasta*: "línea de sangre". Los animales son traspasados a los niños y niñas en la ceremonia de herencia que acompaña a la ceremonia anual del marcado del ganado, llamada *k'illp'a*, término que se refiere, en este caso, al corte de las orejas de los animales, pero que describe también el modo como las jóvenes usan su manta, colgando sobre la espalda, con los diseños en forma horizontal.

En Qaqachaka existe una idea fuertemente matrilineal que se asocia a la importancia de las hembras de los animales y al hecho de que las mujeres las heredan (ver también Abercrombie, 1986:129). La herencia femenina de animales, junto con abundantes tejidos como presentes de ambos padres, constituye una forma movable de riqueza en dote cuyo valor económico a menudo es equivalente a la herencia de tierras por parte del hombre como forma permanente de riqueza. Más aún, la naturaleza matrilineal de esta herencia reitera, en diversos contextos rituales, la importancia de la sustancia ancestral femenina en forma de sangre. La señal de la línea sanguínea materna, *wila kasta*, es evidente, por ejemplo, en el rito del marcado de las hembras. Los cortes en sus orejas vierten sangre en el momento de marcar y esta línea sanguínea de cortes idénticos pasa de una madre animal a su descendencia femenina, de generación en generación, en un linaje animal continua de carácter matrilineal (Arnold 1988: 299 ss; Arnold, en progreso) (3). Existe también una estrecha

(3) Para estudiar material comparativo sobre este tema, ver también Dransart, 1991a: 114 ss. Dransart hace referencia a la misma ceremonia de marca del ganado en Isluga, Chile, en que los aretes, *sarsilla*, de los animales hembras son predominantemente rojos en color, y llamados simplemente "tama".

analogía entre los corrales, donde se entierran los pedacitos de las orejas que se han cortado para la marca, como un aspecto de la reproducción del linaje animal, y la casa, donde se entierran las placentas de todos los partos de ese hogar, lo que marca el linaje humano de una familia.

El discurso sobre los animales hembras —y las mujeres— constituye una ideología genérica de mayor fertilidad y potencial reproductivo. Incluso existen creencias reproductivas en el sentido de que las hembras de los animales pueden procrearse solas, con los espíritus líticos del aliento ubicados en las laderas de los cerros. Constituye un autogénesis, la generación de una potencial riqueza del ayllu desde dentro. Los animales machos —y los hombres—, en cambio, se asocian más con ideas de fuerza física (*ch'ama*) con el aporte de riquezas y el traslado de éstas de un lugar a otro, entre una familia y otra, y desde el ayllu hacia el mundo exterior, el Estado y el sistema de mercado externo.

Con frecuencia se dice que los hombres y los machos tienen “más valor” (*walja walura*) que las hembras, pero esta afirmación posee un sentido evidentemente financiero, ya que es la carne de carnero de Qaqachaka lo que actualmente se transa por dinero en el mercado; en cambio las ovejas hembras se mantienen en el ayllu para la crianza y la producción de lana. Además, es aún el trabajo masculino más que femenino el que se vende en la economía de mercado.

Estas relaciones de género en ocasiones son simbolizadas en el lenguaje ritual como una diferencia entre la plata: *qulqi*, dinero que forma parte de la circulación y el intercambio, y el oro: *quri*, sustancia preciosa que surge desde las entrañas de la tierra. La semilla masculina como el semen (*muju*) es otro término que denomina la riqueza que forma el capital básico que más tarde aumenta cuando entra en circulación; en cambio la sangre femenina (*wila*), como el oro, genera riqueza desde el dominio interno.

### 3.

#### LA NATURALEZA DEL TEJIDO COMO TRABAJO

Dejaremos, en este punto, estas interrogantes generales sobre la propiedad de la tierra y los animales para considerar más específicamente la producción de las telas tejidas, en especial la manta de la mujer y el poncho del hombre y la relación del tejido como actividad con otras tareas productivas.

##### 3.1. ¿Quién teje y qué se teje en Qaqachaka?

La división contemporánea de género en el tejido ha sido influida de manera inevitable por las exigencias impuestas al trabajo doméstico por los Inkas y posteriormente por la Colonia. Existe una diferencia léxica entre el término que denomina una mujer madura: *warmi*, que es una mujer que sabe tejer, que contrasta con una mujer que no sabe tejer, llamada *yajiru*. Sin embargo, esta asociación de la mujer madura con la tejedora puede también ser el resultado de siglos de obligaciones familiares hacia el Estado, durante los períodos inkaico y colonial, por las cuales se exigía que una mujer casada tejiera un número predeterminado de prendas por año, para uso estatal (ver Murra, 1962, 1975 a y b).

Del mismo modo, a los hombres casados, registrados como jefes de familia en los censos estatales, se les exigía tejer una determinada cantidad de tela gruesa, en ambos períodos históricos.

En la actualidad, en Qaqachaka los hombres tejen en el telar de pedales que introdujeron los españoles. Elaboran la tela rústica llamada *wayita*, término aymarizado de “bayeta”, hecho de lana de oveja, en dos grosores. Con la hebra gruesa (*lank'u*) tejen diversas prendas de vestir: pantalones y camisas de hombre y también camisones (*allmilla*), blusas y polleras para mujer. Con hebra más fina (*juch'usa*) tejen chaquetas para hombre y

mantillas para mujer. Los padres aún confeccionan los pantalones, polleras y blusas de *wayita* para sus hijos. En la división por género del trabajo relacionado con el tejido, los hombres hilan lana de oveja para elaborar la tela gruesa; pero también hilan la lana de llama necesaria para la confección de costales (*kustäla*), aunque éstos son tejidos por las mujeres. Los hombres hilan las hebras firmes para la mayoría de los tejidos, tejen fajas (*wak'a*) y hasta hace poco tiempo tejían las grandes frazadas, llamadas *apichusi*. Además de tejer, tuercen (*mismiña*) gruesas madejas de lana y la trenzan (*k'anaña*) para confeccionar sogas (*wiska*) y hondas (*q'urawi*). También tejen con palillos (*p'itaña*) los gorros de lana de finos detalles, característicos de la región, llamados *ch'ulu*, con cinco palillos de alambre y lanas modernas de acrílico. Es en el tejido de estos gorros, más que en la bayeta, donde los hombres practican la parte más compleja de su arte, incluso la técnica de escoger diseños (*apsu salta*).

Los artículos textiles tales como los costales, las hondas y sogas trenzadas, y los ponchos se consideran textiles “masculinos”. Otro nombre que reciben los costales es *jach'a jatiyu*, “peso grande”, “porque van con las llamas machos”. Se ubican sobre el lomo de las llamas machos en sus largas caminatas hacia los valles. Una norma importante en Qaqachaka es que no se debe pisar jamás una prenda masculina, sea un poncho, costal, sogá o honda. Pisar estos elementos se considera mala fortuna (*q'incha*). Otra norma es que las sogas y hondas nunca deben dejarse en el suelo (4). Siempre se deben enrollar y colgarlas. Otra regla muy arraigada es que los hombres, análogos con los cerros, siempre deben sentarse en un nivel más alto que las mujeres, quienes, como las pampas, se sientan bajo ellos en el suelo. De este modo, los textiles masculinos siempre se cuelgan arriba y los textiles femeninos están abajo.

Hasta hace unas dos generaciones, las mujeres de Qaqachaka tejían las prendas más grandes, tales como mantas y ponchos, en un telar de cintura que llamaban “telar en poste” (*lawat sawuña*), que generalmente se colocaba en un lugar protegido en el patio de la casa. En la actualidad, sin embargo, tejen dichas prendas en un telar horizontal formado por cuatro estacas clavadas en el suelo (*ch'akur sawuña*) y ajustadas con cuerdas en otros soportes de madera. Sólo reservan un pequeño telar de cintura para tejidos menores como fajas y sujetadores. Las mujeres mayores comentan que el tejer de estas prendas grandes era mucho más fino en el pasado: *suma q'ara*, “bien pelado”, ya que era más fácil ajustar la tensión, mediante un leve movimiento del cuerpo hacia atrás, desde la cintura. Sin embargo, a pesar de las desventajas que presenta el telar horizontal moderno, cuenta con una mayor flexibilidad. Por ejemplo, es posible enrollar el tejido en proceso y llevarlo para continuar trabajando durante las labores de pastoreo. Generalmente esto se hace en un lugar protegido como un corral cercado próximo al sitio donde pastan los animales.

En la división por género del trabajo, las mujeres tejen las frazadas modernas más pequeñas (*p'irsära*), con lana de oveja, las mantas (*awayu*) y sobrefaldas (*urk'u*) para mujer y los ponchos de hombre, con una mezcla de lana de alpaca y de oveja. Ver lámina 1. Tejen paños de mujer (*wistalla*), y bolsitas de hombre (*walqipu*), ambos decorados, para llevar coca, y paños (*iñkuña*) y bolsitas (*q'añi*), de color natural, para llevar comida. También tejen fajas (*wak'a*), varias clases de sujetador para pollera (*t'isnu*) y existen otros nombres más, fajeros para bebés (igualmente llamados *wak'a*), además de los costales tejidos con lana de llama. Las mujeres y las niñas tejen los cintillos decorativos de los sombreros (*irsipilla*) para las fiestas. Las mujeres confeccionan diversas formas de amarras y sujetadores, así como la decoración para los bordes de los tejidos terminados, mediante trenzado. En un año común una mujer puede tejer dos frazadas, dos mantas y una gran variedad de tejidos pequeños.

(4) Ver también Dransart, 1991b.



Lámina 1. María Ayka Colque teje un aguayo en telar horizontal, sentada en su propia chacra

Las mujeres y las niñas usan su manta de diversas maneras. La usan como prenda de vestir, en la espalda; las áreas con diseños generalmente cuelgan en forma horizontal en un estilo llamado *k'illp'a*, las dos esquinas superiores prendidas en el pecho con una aguja grande de coser, llamada *p'ich'i*, o con un gancho grande. En las mujeres casadas o mayores es más común que la manta se doble, y se lleva sobre la espalda, rodeando los hombros, sujetado en el pecho. Si una mujer casada usa su manta sin doblarla podrían preguntarle “¿quieres enviudar?”. Habría que enfatizar de sobre manera la importancia de los tejidos en los Andes como recipientes. Los aguayos se utilizan como envolturas de cosas, desde productos agrícolas recolectados en los campos hasta meriendas, desde madejas u ovillos de lana hasta prendas enrolladas para continuar el tejido y, de modo importantísimo, las criaturas pequeñas. Cuando se usa de esta manera, el aguayo atraviesa la parte posterior de los hombros en forma horizontal y las dos esquinas exteriores se prenden en el pecho. Esta función de envoltura del aguayo se ve reflejada en su nombre aymara, ya que el término *awayu* probablemente se ha tomado del español arcaico “aviar”, es decir, proveer.

Los hombres jóvenes ocasionalmente utilizan un aguayo pequeño como recipiente, aunque no lo usan en el mismo modo que las mujeres. La carga va atrás, en un bulto tras la cintura, con las dos esquinas opuestas amarradas al frente, en lugar de prenderlas con gancho. Los jóvenes a menudo usan, en este estilo, aguayos decorativos y con mucho color para las fiestas, como una manera de mostrar orgullo por la destreza de su novia o joven esposa como tejedora. Si un hombre mayor utiliza un aguayo para cargar productos, lo usará también de un modo propio, en forma diagonal detrás de un hombro y hacia abajo rodeando la cintura, donde van atadas las dos puntas exteriores.

Los hombres usan el poncho tal como las mujeres usan la manta, como una prenda de abrigo que va sobre el resto de la vestimenta. Los usan colgando sobre los hombros, con la cabeza a través de la abertura en la costura central, llamada “boca” (*laka*), pero con los diseños en forma vertical. Los usan también como recipientes para cargar cosas que van

desde mudas de ropa hasta pesadas cargas de leña sobre los hombros, con los dos extremos exteriores del poncho atados en el pecho o la cintura (5).

### 3.2. El tejer como trabajo, el tejer como intercambio

El tejer, como actividad con distinción de género, guarda semejanzas con otras actividades transformadoras. El juego de analogías entre ellas, como “intertextos”, negocia continuamente el estatus por género de los diferentes dominios. En primer lugar, examinaremos la analogía entre la actividad de arar la tierra, realizada por los hombres, y la de tejer telas, realizada por las mujeres, desde la perspectiva de la organización de labor por género. En segundo lugar, analizaremos la analogía entre las canciones de las mujeres mientras tejen y muestran sus tejidos y la música que producen los hombres mientras admiran a las jóvenes y su destreza como tejedoras. La equivalencia andina entre el tejer y el producir de alimento se hace evidente a través de la historia en las obligaciones preinkaicas e inkaicas, entre el campesinado y el Estado (Murra, 1989: 285-6). Por otra parte, aún encontramos analogías modernas entre estas tareas en la base de los sistemas tradicionales de intercambio de presentes entre hombres y mujeres. En particular, la segunda analogía entre música y tejer constituye la base de una forma de intercambio regida por el género, como veremos más adelante.

El uso del término español “trabajar”, aymarizado como *tarawajaña*, está restringido, por lo general, al trabajo masculino de arar la tierra, que se lleva a cabo en Qaqachaka usando el arado español de pie. En la división de labor agrícola por género, a los hombres corresponde la tarea de arar la tierra y las mujeres caminan detrás del arado colocando la semilla en el surco. En cambio, para describir la actividad textil de las mujeres generalmente se emplea el verbo aymara *luraña*: “hacer”. La historia de esta distinción entre el “trabajar” de los hombres y el “hacer” de las mujeres no está totalmente clara y debe estudiarse en mayor profundidad. Probablemente se remonta a las relaciones laborales en las encomiendas coloniales, cuando el trabajo de la mujer fue gradualmente relegado a un plano económico diferente de aquél del hombre. A las mujeres se les prohibió labrar en los campos, por temor a que pudieran robar productos, escondiéndolos bajo sus largas polleras, y quedaron relegadas a la condición de empleadas para servicio doméstico. La labor de los hombres se pagaba al precio del mercado, pero el de las mujeres se consideraba menos prestigioso y se pagaba a menos de la mitad de la tasa del mercado. Además a las mujeres se las obligaba a hilar y tejer en los famosos obrajes, fábricas basadas en la explotación, sin ninguna compensación económica, pese a una proclama real de 1549 que lo prohibía. En las posteriores haciendas, el trabajo de las mujeres no recibía compensación alguna (Deere, 1977).

Sin embargo, en el discurso vernáculo contemporáneo, la actividad femenina del tejer como tarea aún tiene muchas analogías directas con el trabajo que realizan los hombres al arar y sembrar la tierra. El movimiento de las hebras de la trama hacia dentro y fuera de la urdimbre, que realiza la mujer en su telar horizontal, se considera igual a la acción que lleva a cabo el hombre con la punta de su arado, al surcar la tierra. La acción del hombre abre el suelo, preparándolo para poner las semillas de alimento dentro de la tierra; paralelamente, la acción de la mujer al tejer un aguayo abre y cierra la boca de su telar mediante los movimientos de los lizos, dejando a su paso semillas tejidas incrustadas en el diseño textil.

(5) Históricamente, el poncho como artículo de vestir era usado por los españoles en el siglo XVII, aunque bajo esta prenda se continuaba usando la antigua túnica andina (*unk'u*) o poncho corto (*q'awa*) (Money, 1966). El origen del poncho generalmente se atribuye a los Araucanos o Mapuches, que lo inventaron, según se cree después de la introducción del caballo. Quisiera agradecer a la doctora Penny Dransart por llamar mi atención hacia esta referencia.

Aunque estas analogías entre la agricultura y el tejer se encuentran presentes también en las actividades textiles masculinas, están mucho más ocultas. El tejido de la bayeta de caito hilado que hace el hombre y el movimiento más simple del telar de pedales español constituye una actividad técnicamente mucho más sencilla que el tejer de tela fina de la mujer y no parece merecer la misma serie de analogías y metáforas relativas a los complejos movimientos del escogido y los lizos del telar horizontal. Sólo en cuanto al tejer con palillos de los gorros de lana que confeccionan los hombres podemos encontrar un discurso comparable al que hemos descrito anteriormente respecto del tejido de la mujer.

Las mujeres de Qaqachaka contraponen explícitamente el lenguaje de la agricultura y el discurso de su tejido. En la disposición formal de los diseños de los aguayos reconocen que las pampas, las extensiones anchas y llanos de un color, son las que se encuentran en proceso reciente de cultivo. Las áreas con diseño del aguayo se denominan *salta* en aymara: “sobresalir”, un término que denota el doble significado de que la complejidad y el movimiento de la técnica de tejido en esta zona de la tela hace que los diseños de la *salta* “sobresalgan” y marquen al mismo tiempo la etapa de crecimiento de las cosechas al germinar de la tierra recién preparada. En quechua se usa el término *pallay* para denotar la misma área con diseño de la tela. El verbo que se asocia con este término, *palliña*, se emplea para recoger de la tierra tubérculos tales como la papa en tiempo de cosecha y también para escoger los diversos pares de caitos en el telar al tejer el diseño. La *salta* o *pallay* podría, entonces, compararse a los diversos productos para la alimentación obtenidos de la cosecha y amontonados a los costados de la chacra de cultivo, la pampa. Estos intertextos entre el tejer y las actividades agrícolas y el discurso que los rodea también resultan evidentes en otras regiones del altiplano. En la región de Pacajes, por ejemplo, los campos cultivados se describen en el lenguaje de brindar como *qipa mama*: “mamá trama”. Los habitantes de la región son comparados con el telar y todo lo que producen, con la trama.

### 3.3. Tejer, trabajar e intercambio en la música

Estas analogías entre el tejer de las mujeres como tarea y el trabajo masculino de labrar la tierra se hacen más explícitas en las canciones que cantan las mujeres para acompañar su tejido. La copla que abre una canción de tejer hace una analogía implícita entre la lanzadera que lleva la hebra de la trama y la reja de un arado. También está implícito que el movimiento de ambas puntas generativas, la punta de la lanzadera y la del arado, es como la punta de una bandera (Arnold, 1992a). La bandera que se menciona aquí es aquella que llevan los espíritus diabólicos en la fiesta de carnaval, las banderas que guían a la nueva vegetación que aparece floreciendo desde la tierra:

|                         |                          |
|-------------------------|--------------------------|
| Sawu sawu sarxañani     | Telar, telar, vámonos,   |
| Riju punta, riju punta, | a la punta de la reja, a |
| la punta de la reja,    |                          |
| alay wantirir punta...  | arriba, a la punta       |
| de la bandera...        |                          |

La tarea femenina de tejer es análoga al trabajo del hombre en la labranza, pero se compara también a la música del hombre, que a su vez acompaña las canciones de las mujeres al tejer. Tradicionalmente los textiles de las mujeres eran intercambiados por música. Una joven “pagaba” con un hermoso aguayo tejido a un joven que la cortejaba con su música. El texto de esta primera canción describe como el tejer de una mujer es considerado una tarea de labor que los jóvenes exigen como parte de un intercambio determinado por el género:

|                          |                               |
|--------------------------|-------------------------------|
| Kawkrak lurta sakistaway | ¿Y dónde pues está tu tarea?, |
| me dijiste,              |                               |
| mara intir sakistaway    | del año entero pues, me       |

|                          |                           |
|--------------------------|---------------------------|
| dijiste,                 |                           |
| Kawkrak sawütmastijay    | ¿Y dónde está pues lo que |
| tejiste?                 |                           |
| Kawkrak qapütmastijay... | ¿Y dónde está pues        |
| lo que hilaste?...       |                           |

Otro par de coplas del tipo de canción llamado *kirki*, que se canta durante la estación seca, con mayor influencia quechua, deja aún más explícito el intercambio de aguayo y música:

|                         |                          |
|-------------------------|--------------------------|
| Tuka, tuka, charanjituy | Toca, toca, charanguito, |
| Asusina sawsisitay      | Azucena y saucecito      |
| Uka lliklla pagasjayki  | Te pagaré con ese aguayo |
| Asusina sawsi sisay...  | Diciendo azucena y       |
| saucecito...            |                          |

Y la misma forma de intercambio de presentes diferenciados por género resulta evidente en esta copla de un wayño de la estación lluviosa:

|                              |                          |
|------------------------------|--------------------------|
| Tukay, tukay, pinkilliru     | Toca, toca, pinquillero, |
| Panti llijllay pagasqayki... | Con un aguayo            |
| carmesí te pagaré...         |                          |

En dos coplas de la misma canción, que las jóvenes del ayllu cantan desde la fiesta de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, en diciembre, hasta el carnaval siguiente, época en que la tierra reverdece, se comparan las actividades del canto y el cortejo entre las parejas jóvenes con el estado de la tierra durante la estación agrícola. Los versos mencionan los ríos de color rojo que corren en la lluvia y, con un juego de palabras, comparan la diabólica y abundante garganta de la madre tierra en esta época del año a las voces de las mujeres o a las de los jóvenes que las cortejan:

|                          |                                |
|--------------------------|--------------------------------|
| Wayq'u puka, wayq'u puka | Río rojo, río rojo,            |
| Siway sawsisitay         | Dicen saucecito,               |
| Aka supay mallq'a p'uq'a | Esta diabólica garganta llena, |
| Siway sawsisitay...      | Dicen saucecito...             |

Las mujeres cantan también (en quechua) cómo el charango lamentero hace que su corazón llore en el canto, porque el corazón es la fuente de su canción:

|                          |                              |
|--------------------------|------------------------------|
| Charankuy jachapinikta   | Charango que siempre lloras, |
| Sunqutay nanachiwanki... | Me haces doler el corazón... |

### 3.4. Origen e inspiración del tejer

Las actividades de tejer son también inspiradas y controladas por los seres que, según la creencia, son los patronos fundamentales del tejer como trabajo. La inspiración para el tejido parece encontrarse, en parte, en la transición entre la prehistoria oscura de Qaqachaka y su presente más cristiano. Se cree que los antiguos chullpas, moradores de las viviendas chullpas cuyos restos pueden encontrarse en todo el ayllu, no sabían tejer. Por lo tanto, la inspiración para el tejer no proviene directamente de los ancestros chullpas que vivían en una época de oscuridad, sino más bien de la llegada del nuevo sol con su luz resplandor. Ciertas santas de la nueva época cristiana, las diversas mamitas tales como *Mama Tularisa*, *Mama Pitunisa*, *Mama Kantilayra*, *Mama Waralupi*, y *Mama Qupakawana* son denominadas “las tejedoras”: *sawuri*, y las mujeres acullican coca y oran a estas santas cuando tejen:

“para una buena mano, buen pulso y buen ojo” (6). Las oraciones dependen del día de la semana en que se teje. El lunes, día en que se recuerda a los muertos, se puede rezar a una antepasada que haya sido buena tejedora; no se debe tejer el martes, que es un día diabólico; se puede orar a una de las mamitas santas mientras se teje un miércoles o un sábado, o rezar a un dios masculino, *Killak Tatala* o *Panakach Tatala* un jueves, pero no se debe tejer un viernes ya que también es un día diabólico. El domingo es día de descanso, llamado *warta* (7).

Sin embargo, las manifestaciones de los espíritus ancestrales hacen su aparición estacional cuando se constituyen en una inspiración importante para el tejido. Durante toda la estación lluviosa, desde la fiesta de los muertos en noviembre hasta el carnaval siguiente, los *jira mayku* y *jira t'alla* (el Señor y la Señora que “giran”) están presentes en el ayllu. Forman parte del mundo de los espíritus de los cerros y se cree que provienen del mar lejano (*lamara*), las nubes que traen la lluvia y el mundo interior. Son los espíritus de los muertos, una fuerza ambigua que representa peligro y muerte, pero también genera fertilidad (ver Harris, 1983; Arnold, 1987 y 1992a y b). Las mujeres se inspiran en ellos para tejer a partir del momento en que llegan al ayllu desde el océano del occidente, a comienzos de la estación lluviosa en la Fiesta de los Difuntos hasta que retornan al océano con el fin de las lluvias, en el Carnaval. Todo tejido que una mujer haya comenzado antes de estas fiestas, Concepción y Carnaval, debe quedar completamente terminado antes del día de la fiesta; de lo contrario, creen que nunca será terminado, la mujer se aletargará y la fuerte tierra se apoderará de ella. En estas épocas del año se produce la mayor urgencia por tejer.

Aparte de otras diabólicas fuentes de inspiración y su contraparte cristiana, las mujeres también reconocen una fuente metafísica en su inspiración individual que, según afirman, viene de su corazón: *chuyma*. Reconocen que ciertas mujeres poseen un don especial para tejer y a estas mujeres dotadas las llaman “corazones en alto”: *alax chuyma*. Son mujeres inteligentes, capaces de observar un diseño una sola vez y copiarlo (*waraqaña*) de memoria. La mayoría de las mujeres acullican coca mientras contemplan las formas, colores y diseños de su tejido. En el preciso instante en que su corazón se abre como un capullo, el espíritu fluye y ellas reciben la inspiración para tejer.

La inspiración también proviene del mundo que las mujeres observan a su alrededor mientras tejen. Viene principalmente del mundo de la naturaleza de los cerros y de los animales, aves y plantas silvestres que allí habitan. La mayor inspiración en sus tareas creativas del tejido la reciben las mujeres durante las épocas más fértiles del año, es decir, la estación lluviosa, cuando la tierra es verde y florece. El verbo *aymara p* “*anchayaña*” describe a la vez la acción de abrirse de un capullo, como también la del corazón, al momento en que despierta y se inspira para tejer. “Corazón, hazme florecer”, dicen: *chuyma p* “*aqartatistanta*”. Entonces, sus animales están felices y ellas están felices. A las mujeres no les agrada tejer durante la estación seca, cuando hace frío, ya que no hay vegetación ni alimento. Los animales vagan sin rumbo, desconsolados, y también las mujeres. En el aire hay polvo seco que ensucia los nuevos tejidos en los telares; en cambio con las lluvias el aire es limpio y fresco, como también los tejidos.

- 
- |     |   |   |
|-----|---|---|
| (6) | Mamita Waralupi<br>Amparam churitanta<br>Sawu tawaqu umt'añani<br>Waralup tayksataki<br>Amparamataki, wich`uñataki<br>mä wulsutaki. | Mamita Guadalupe,<br>Me vas a dar tu mano<br>Tomaremos la joven del telar,<br>para Guadalupe, nuestra madre,<br>para tus manos, para el lanzón,<br>para un pulso. |
|-----|---|---|

- (7) *Warta* se deriva del español “guarda”: día de observancia. Ver también Allen, 1988, que menciona la importancia de las santas para las tejedoras en Sonqo, Perú.

#### 4. ETAPAS EN EL PROCESO DEL TEJER

Analizaremos ahora en etapas los diferentes procesos de transformación que incluye la conversión del vellón del animal en tela tejida, a través de tareas específicas. En cada etapa, las relaciones precisas de una división del trabajo determinada por género son evidentes, no sólo en el dominio humano, sino también en el animal.

La calidad de fibra (*t'arwa*) depende de la estación del año, del terreno donde el animal pasta, y también de su edad y sexo. Los animales que pastan en los niveles inferiores del ayllu tienden a tener una fibra corta y erizada al que describen como “pajosa”, pero cuando pastan en los niveles superiores la fibra es más larga y fina. La fibra de la vicuña se recuerda como la más fina de todas, *ñut'u*: “como harina”. De un animal maduro de 3 ó 4 años se obtiene el mejor tusón. El pelo de machos y hembras se emplea para tareas diferentes, que se asocian con géneros distintos. Se dice que el pelo de las hembras es más suave. Se usa para hacer madejas y las mujeres tejen con ella sus aguayos. El pelo de los machos se considera más tosco y los hombres lo usan para confeccionar la bayeta. Para la confección de costales y bolsas más pequeñas para alimento se emplea el pelo de llama, macho y hembra.

Los artículos textiles en que se usa caïto teñido generalmente se tejen con pelo de hembra, ya que es más suave y fácil de manipular. En suma, la principal división de labor por género es entre las mujeres y su uso de pelo de hembra para tejer tela fina teñida, y los hombres y su empleo de pelo de macho para tejer bayeta de caïto hilado.

Los qaqas esquilan sus animales cuando se acerca la estación lluviosa, de modo que su lana crezca mucho con las lluvias. Acullican coca antes de comenzar la esquila. En sus creencias las hojas verdes de la coca son análogas a las tierras verdes donde pastan sus animales y, en forma implícita, a la calidad de fibra que obtendrán como resultado. En este sentido, existe una metáfora clave que vincula el pastoreo y las actividades agrícolas: el tusón que crece del lomo de un animal es como la verde vegetación que crece de la tierra. Tomoeda ha analizado esta creencia de los pastores de Perú, que afirman: “mi llama es mi chacra” (Tomoeda, 1985).

En Qaqachaka, los tejedores y los pastores hacen también una comparación directa entre el pelo de un animal determinado y los tejidos que elaborarán con ella después de que haya pasado por diversas etapas de transformación. Al esquila sus animales, los hombres dicen: “Sácate el poncho, yo también me pondré un poncho”, y las mujeres: “sácate el aguayo, yo también me pondré un aguayo”. Hay también una personificación aún mayor de los animales durante la esquila. A las alpacas se les dejan vedijas de tusón sin esquila colgando en la piel, que reciben el nombre de paños para coca (*wistalla*) en las hembras y bolsitas para coca (*walqipu*) en los machos.

##### 4.1. Hilar y doblar los caïtos

Como hemos mencionado anteriormente, existe una división de género en el trabajo de hilar (*qapuña*), doblar (*k'ant'aña*) y enrollar (*k'iwiña*) el caïto. Los hombres tienden a hilar y torcer caïto de animales machos, para confeccionar vestimenta masculina, y las mujeres tienden a hilar y torcer caïto de animales hembras para confeccionar vestimenta femenina.

##### 4.2. Colores naturales y teñidos

Los pelos que se usan para tejer vienen en sus colores naturales: pardo (*paqu*), gris (*uqi*), negro (*ch'iyära*), blanco (*janq'u*), café y castaño (*ch'umpi*), y en una diversidad de combinaciones de tonos entre éstos. Las llamas tradicionalmente criadas en Qaqachaka, llamadas *ch'uwa*, poseen pelos de un solo color y son los animales preferidos para la elaboración de

caitos para tejer de colores naturales: son estos colores naturales, en especial negro y castaño, los que se emplean para las anchas áreas de color liso de los artículos de vestimenta cotidiana, las pampas de los aguayos de mujer y las sayas de los ponchos de hombre. Las preciadas “llamas pintadas”: *pinta qarwa*, introducidas más recientemente en el ayllu, con sus extensas manchas de colores mezclados, tienden a usarse sólo para sogas y hondas, que permiten el uso de lana de colores mezclados.

El caito puede también ser teñido. Cada grupo de color tiene un conjunto determinado de usos. Sin embargo, los tejidos que se consideran más hermosos (*k'achitu*) son aquellos que incluyen colores teñidos, principalmente escarlata o rojo sangre, *wila* (8), junto con otros colores que se avienen bien en la combinación. Es un color predominantemente rojo, por ejemplo, el que se emplea para el área decorada de *salta* del aguayo de mujer, en contraste con la *pampa*, lisa y de color natural. Lo ideal es que la variedad de colores que se usa se asemeje, de algún modo, al arco iris (*kurami*), pero no demasiado, ya que resulta peligroso. Sin embargo, al revés del contraste entre la rojiza *salta* y la lisa *pampa* en la vestimenta cotidiana, las prendas festivas incluyen el color rojo en abundancia. Aún la *pampa* se llena de rojo.

### 4.3. Teñir el caito

Teñir el caito implica hervirlo (*q'atiyaña*). El caito torcido y enrollado en madejas (*juñi*) es sumergido en agua hirviendo que contiene la tinta. Antiguamente, ésta se elaboraba con hierbas, raíces y piedras especiales, que aún se registran y se recuerdan en los textos de las canciones de las mujeres. Especialistas en teñido proporcionaban las tinturas y teñían el caito. En la actualidad se prefieren los colores más brillantes de la anilina, ya que son más permanentes, y el término aymara que denota la técnica moderna de teñido, *tiñiña*, se ha prestado directamente del español “teñir”. Incluso se aprecia un movimiento hacia la lana acrílica industrial, llamada *laxri* o simplemente *lana*, cuyos colores brillantes y definidos, junto con su característica de longevidad, ha llevado a las mujeres que la usan hasta la cumbre de la moda entre las jóvenes del ayllu. Se cree que las antiguas tinturas en polvo provenían del mundo subterráneo de las minas, un dominio de género femenino, “mujer mina”: *warmi q'uya*.

Las mujeres de Qaqachaka afirman que cocer las madejas en una olla sobre el fuego introduce luz en el caito, lo que hace que su color sea más brillante (*q'ana*). El origen y la naturaleza de dicha luz no están claros. Hemos escuchado historias acerca del origen del fuego, que generalmente narran como al zorro le correspondió la tarea de descubrir el paradero original del fuego, para cocinar la merienda, mientras el héroe de la narración devoraba la merienda misma, que ya hervía en la olla. Inevitablemente, el zorro es enviado a la estrella del atardecer o a la luna a buscar el fuego y al tomar un poco se quema la pata o la cola. Esto último constituye una explicación de que la punta de la cola del zorro sea roja. Existe una cualidad mediadora en cualquier conversación sobre la luz y el color. Aun en las narraciones descritas aquí, el tiempo de cocción a que se hace referencia puede ser aquel de la puesta del sol y comienzo de la noche o aquel del desayuno que se cocina con la salida del sol. ¿Es la luna, entonces, lo que se introduce en los brillantes colores de la madeja hervida? ¿O es la luz que entra en la tela una manifestación de la luz del sol, sus últimos rayos del atardecer o sus primeros rayos al renacer en el alba? La relación entre fuego, luz y el color rojo está siempre presente y es, probablemente, en estos momentos límites de la luz del sol cuando el tono rojizo aparece. Incluso, el término aymara para designar la luz de

(8) Hemos usado la traducción “rojo sangre” para el término aymara *wila*, que denota ambos la sangre y su color escarlata. Sin embargo, existen varios otros términos que hacen referencia a los colores de diferentes tipos de sangre: la sangre del parto, la sangre menstrual, etc. También existe tabúes acerca de usar estos términos en ciertos contextos.

vela juega con esta idea, ya que es una aymarización del español “vela”: *wila*, que coincide con “rojo sangre”.

Si bien el rojo puede ser el color brillante y cocido por excelencia, la definición qaqachakeña de tono e intensidad en los colores teñidos de la tela tejida depende de la cantidad de blanco (*janq'u*) o negro (*ch'iyära*) que se agregue al color primario. En el caso del verde: *ch'unq'a*, por ejemplo, el verde claro se denomina literalmente “verde blanco”: *janq'u ch'unq'a*, y el verde oscuro se llama literalmente “verde negro”: *ch'iyär ch'unq'a*. Los colores claros, a los que se ha agregado blanco, se consideran colores más secos; en cambio los oscuros, con negro, se consideran más húmedos.

## Parte II

### 5.

#### TEJER UNA MANTA

Esta segunda sección del estudio se centrará en el tejido y el diseño de la manta de mujer (*awayu*), analizada como una especie de texto. Vamos a enfocar aquí en las “etnocategorías” que usan las tejedoras (ver Gavilán y Ulloa, 1992), pero en un sentido más amplio. Para tejer su manta, o aguayo, la tejedora, en primer lugar, instala su telar en un lugar protegido y tranquilo en el cerro, enterrando las cuatro estacas de las esquinas, y pide a la tierra virgen que reciba su ofrenda. Inclina el telar hacia atrás para atar con cuerdas estas estacas a otras más pequeñas en la tierra y luego comienza el proceso de tender los caitos de la urdimbre. Con la ayuda de una compañera, lanza las hebras de la urdimbre (*chinu*) hacia adelante y hacia atrás, pasándolas por sobre las varas de madera del telar. La hebra doble de una vuelta completa forma un *chinu* de la tela (9). La tejedora ya ha planificado mentalmente el diseño completo de su tela, cuyas hebras seleccionará en un proceso llamado *apsu*.

Urde la primera mitad de su aguayo, con divisiones anchas en áreas de tejido liso o “común” (*inaki*) en un tono natural oscuro; al centro, la pampa, con el borde exterior angosto decorado, llamado *t'irja*, que se usará para asegurar con prendador el aguayo en el pecho, en un lado. El área decorada más ancha de la tela, llamada salta “grande”: *jach'a salta*, se urde en el extremo opuesto, y contempla una mezcla de franjas de colores teñidos en tejido liso, un diseño a cuadros: *k'utu*, también en tejido liso, con las áreas de diseño más detallado, llamadas salta “pequeñas”, en aymara *jisk'a salta*, en un tejido de cara de urdimbres complementarias, que usa tres hebras de urdimbre y dos pasadas en la trama. Las tres hebras de urdimbre forman los tres niveles de tela en esta zona de salta compleja. Ver figura 1.

Las saltas pequeñas pueden urdirse en pequeños recuadros, llamados *tika* (como se ve en la figura 1), o en un diseño continuo, lo que depende del tiempo de que disponga la tejedora. El diseño de recuadros es repetitivo, resulta más fácil de tejer y se usa principalmente en los niveles más altos del ayllu, donde las mujeres poseen rebaños más numerosos y disponen de menos tiempo para dedicar a su tejido. Los diseños continuos, que requieren una atención constante, se encuentran en los niveles inferiores del ayllu, donde los rebaños son menores, y aun allí los encontramos sólo entre las mejores tejedoras. Los diseños de salta son seleccionados y organizados en el proceso de contar las hebras de urdimbre llamadas chinus. Cada mujer conoce una cierta gama de figuras que puede tejer con un determinado número de chinus. Ver lámina 2.

(9) Para una definición técnica más amplia de *chinu* ver Gavilán y Ulloa, 1992: 123 ss.

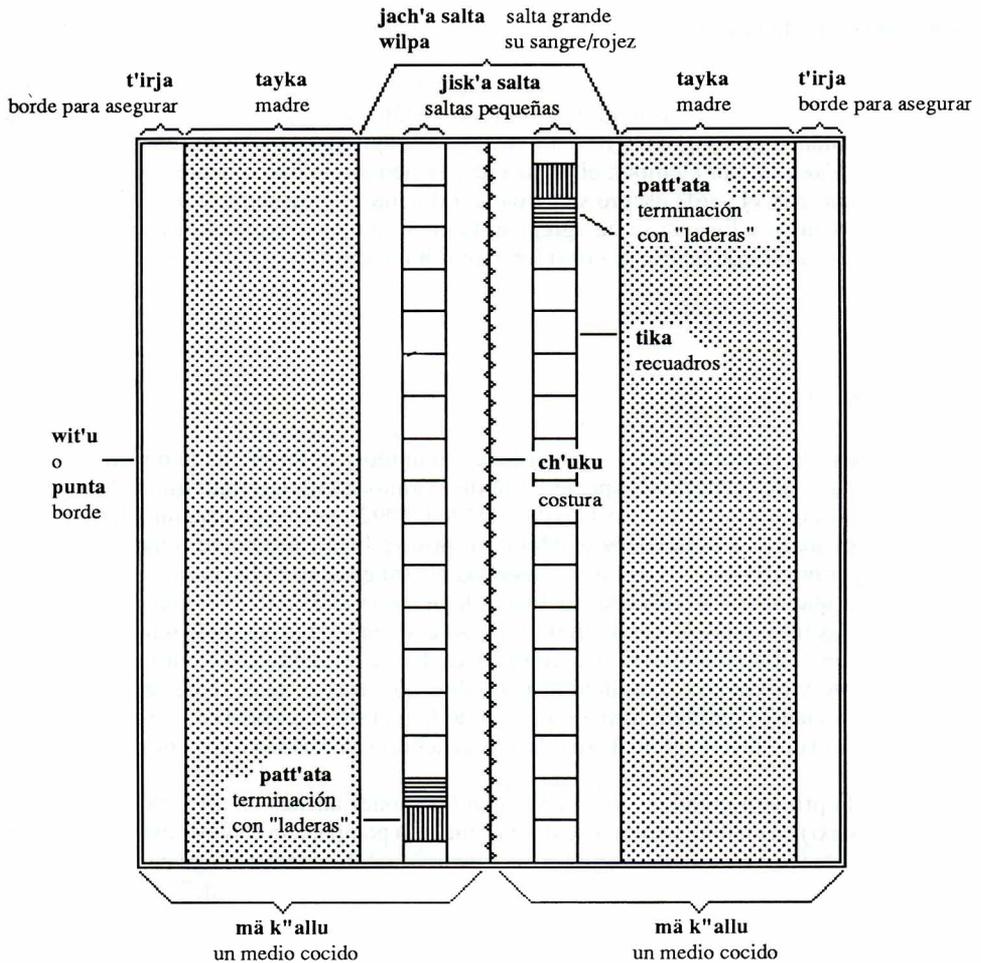


Figura 1. Terminología textil de las partes de un aguayo de mujer

### 5.1. El aguayo completado como texto: la *Pampa* y la *Salta*

Diversos autores han comentado que la tela andina, como una forma de texto, constituye, en muchos aspectos, una expresión textil del territorio del ayllu (por ejemplo, Platt, 1978; Cereceda, 1978; Gisbert *et al.*, 1987, Torrico, 1989).

Muchos de estos estudios han sido inspirados por interpretaciones taxonómicas o semióticas de la tela, más que por un estudio de las técnicas de tejido empleadas, o del lenguaje que las propias tejedoras usan para referirse a los elementos que componen su trabajo. Los términos que designan las zonas de la tela han sido analizadas desde un punto de vista semiótico, a veces, apareando opuestos binarios desde una perspectiva estructuralista, particularmente en lo que se refiere a la supuesta distinción entre las categorías asociadas a "cultura" y las relacionadas con "naturaleza".

En los estudios realizados hasta la fecha ha resultado especialmente difícil formular

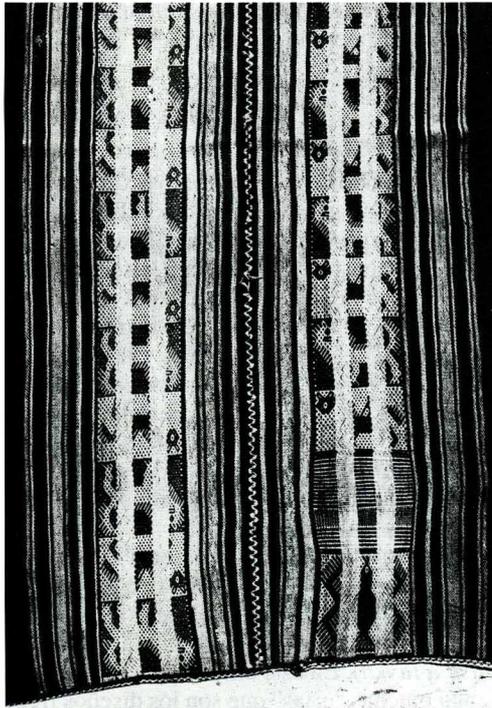
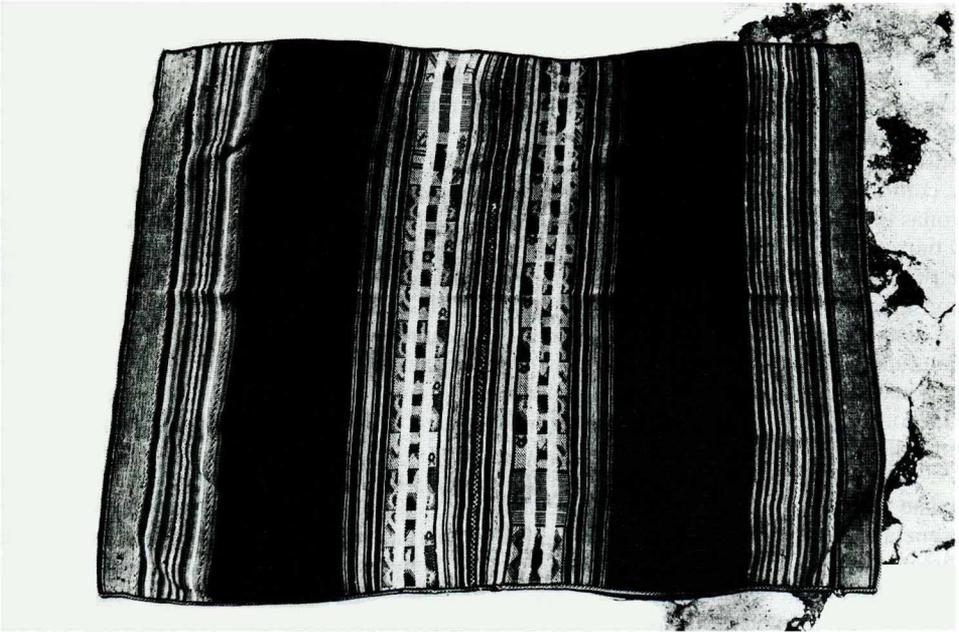


Lámina 2. Un típico aguayo de uso diario.

El detalle muestra una ampliación de la salta con sus figuras de tipo *tika* alternando caballos y tigres. Nótese también el detalle del extremo listado llamado *patt'ata* y la figura final de un pájaro

una definición de las áreas anchas de un solo color, llamadas *pampa* en la manta y *saya* en el poncho.

A menudo se ha llegado a la conclusión de que la *pampa* se relaciona con las grandes extensiones de tierra plana que no es posible cultivar, ubicadas fuera de la zona cultivable principal (ver, por ejemplo, Cereceda 1978 y Bouysse Cassagne, 1987:190-191). Se ha observado que las listas angostas de color (de 1 ó 2 chinus) que limitan las áreas de la *pampa* y conforman las áreas con diseño, llamadas *salta*, reciben nombres relacionados con las zonas límites entre campos cultivados, los muros de piedra (*jalja*) que dividen comunidades y tierras agrícolas, las murallas que rodean las pequeñas parcelas de terreno cultivado (*uyu* y *t'íñi*) y los arroyos (*jalaqa*) que bajan de las montañas, algunos de los cuales también constituyen límites (Arnold, 1988; Torrico, 1989). Generalmente, estas distinciones entre las dos zonas principales de la tela han sido establecidas desde el punto de vista de la naturaleza y la cultura. La *pampa* se asocia inevitablemente con la categoría de naturaleza, la zona silvestre fuera del espacio cultivado y habitado; en cambio la parte decorada del diseño, la *salta*, se asocia con el espacio cultivado y doméstico que rodea la estancia inmediata.

En Qaqachaka estas distinciones estructuralistas no parecen apropiadas. Pese a que existe una codificación en los elementos de los diseños del aguayo, ésta sigue siendo esencialmente figurativa. La ancha extensión de un color en la manta, la *pampa*, es asociada directamente, por los propios qaqas, con un área de tierra plana que se dedica periódicamente al cultivo, una tierra donde también pueden pastar los animales en ciertas ocasiones. La *pampa* como zona textil se relaciona, entonces, con una *pampa* agrícola cultivada. Ambas se denominan *yapuchañ pampa* en aymara, según señala doña Lucía Quispe Choque, una anciana tejedora qaqa. “Es un lugar de donde la gente come, es la *pampa* donde la gente siempre obtendrá comida”, afirma, “y es donde tejemos”. “Tejemos en los lugares de tejido, que son pequeñas pampas”, agrega.

## 5.2. Lo crudo y lo cocido: la madre y su cría

Una clave para entender mejor la naturaleza del término textil *pampa*, la encontramos en su denominación alternativa, *tayka*, que significa “madre”. Toda la zona de la tela llamada *pampa* puede contrastarse con la parte central y decorada de la tela, llamada *salta*. Éste es el término que designa toda la extensión del área con diseño y color, como también sus figuras. El término textil *salta* probablemente se deriva del verbo aymara *saltaña*, que a su vez es una aymarización del español “saltar”. Estas dos zonas textiles principales con sus diferentes técnicas de tejido y usos del color, la *pampa* y la *salta*, son contrastadas por las propias mujeres qaqas como zonas “cruda” (*ch'uqi*) y “cocida” (*q'ati*). Sus propias categorías nos hacen recordar los procesos técnicos que han llevado a cabo en las etapas del tejido. La *pampa* de un aguayo para uso diario, monocromática y sin diseño, como hemos visto, se teje más frecuentemente con caito de colores naturales, sin teñir, generalmente negro o castaño; en cambio la *salta*, con diseño y color, es literalmente “cocida”, ya que se teje con lana hervida y teñida de diversos y brillantes colores.

Sin embargo, las mujeres qaqas también se refieren a los diseños de *pampa* y *salta* de otros modos. Los diseños de *salta* son descritos como la “cría” (*qallu*) de la *pampa* o como “la criatura de la madre”, usando el nombre alternativo de la *pampa* como “madre”. Ocasionalmente la *pampa* se relaciona con la *salta* como la “madre grande” (*jach'a tayka*) con la “madre pequeña” (*jisk'a tayka*). En este caso el área de *salta* se subdivide, de manera que la “madre pequeña” tenga muchas “crías” que son los diseños figurativos más pequeños dentro del diseño general del área. Las tejedoras como doña Lucía sostienen que la “madre grande” es ancha, en cambio los dibujos de la madre pequeña, sus crías, están “esparcidos” dentro de ella.

Esta organización y etnotaxonomía formal de las zonas textiles en “madre” y “cría” se ha observado también en otros géneros de la actividad textil. La encontramos en el estudio de la pequeña talega para alimento llamada *wayaqa*, de Cereceda (Cereceda, 1978), en el estudio del costal para alimento, quechuiizado como *kustäla*, de Torrico (Torrico, 1989) y en el estudio del paño para coca, llamado *unk'uña*, de Zorn (Zorn, 1986). Sin embargo, en el aguayo de mujer parece haber aún más matices de significado relativos a la naturaleza de esta relación entre madre y cría. Encontramos, por ejemplo, algunas otras claves para su posible formulación en la importancia distinta que asignan a estas dos zonas textiles las mujeres mayores y las jóvenes. Las mujeres más jóvenes, para poner de manifiesto su habilidad como tejedoras y, por lo tanto, su aptitud para el matrimonio, se empeñan en tejer las saltas más grandes que les permita la usanza del momento. Han introducido técnicas de tejido cada vez más complejas en sus diseños de *salta*, para los que llegan a usar hasta cinco grandes grupos de lizos (*illawa*) en las saltas más complejas: las *t'isnu saltas*. Por el contrario, sus pampas muestran un tamaño reducido. La proporción del espacio de la *pampa* se repliega en relación al espacio que ocupa la *salta*. El verbo aymara que designa este proceso, *irkataña*, pone de relieve la idea de competencia entre las partes rojas y las negras de la prenda. Se dice que la parte con roja, *wilani*, “se asoma contra la negra”, de manera que las saltas de las jóvenes, como zona textil, se tornan desvergonzadamente grandes. Tanto es así que la proporción de estas saltas escandaliza a las mujeres mayores del ayllu, aquéllas que fueron educadas para tejer saltas de tamaño modesto que, incluso, no debían ser vistas hasta que el trabajo estuviera terminado.

Las mujeres mayores a veces sugieren que esta brecha generacional en la proporción de las saltas se debe a la influencia moderna de la escuela. Sostienen que ésta es el “tiempo de leer”: *liyi timpu* y que las mujeres jóvenes, con sus habilidades de lectura y escritura son capaces de “escoger” (*p'itaña*) diseños, sin necesidad de usar los modelos de *salta* (*waraña*) que las mujeres mayores acostumbraban copiar en su juventud. Es interesante notar que el verbo aymara que emplean en este caso, *p'itaña*, tiene el significado más específico de “punzar” el diseño con un objeto con punta, como un lápiz. Es también el mismo verbo usado cuando los hombres tejen sus gorros de lana con palillos de tejer, con punta. ¿Es que acaso las jóvenes con escolaridad están “escribiendo” los diseños en sus textos tejidos?

Existen otras razones funcionales para esta diferencia en la proporción entre *pampa* y *salta*. Las mujeres mayores, a diferencia de las jóvenes, tienen menos tiempo para tejer. Al deteriorarse su vista tejen saltas mucho menos elaboradas y pampas mucho más anchas. La “madre grande” teje un menor espacio con diseño de *salta* que su hija “madre pequeña”. La única excepción a esta regla la constituye doña María Ayka Llanque, una mujer de más de setenta años a quien llamamos, afectuosamente, “punk”, debido a su disposición juvenil y a su tendencia a usar numerosos ganchos en diversos lugares de su aguayo, hasta en sus orejas. En Qaqachaka se reconoce a doña María como una de las mejores y más prolíferas tejedoras a pesar de su edad. Ella se ve a sí misma como una “joven eterna”: *wiñay palachu*, y afirma que teje “como quiere”. Es la excepción que confirma la regla. ¿Pero hay otras razones para que exista esta diferencia en edad y modestia en relación con los diseños de *salta* de la mayoría de las demás mujeres del ayllu?

### 5.3. Aprender las saltas

Al estudiar la secuencia en que las mujeres aprenden las habilidades del tejido, surgen otras claves en esta diferencia de enfoque entre generaciones. En Qaqachaka, las niñas comienzan a aprender los diseños del tejido de las mujeres que las rodean, es decir, su madre, tías y abuelas. Con frecuencia, la niña se constituye en una especie de aprendiz de una tejedora mayor, quien comparte su destreza a cambio de ayuda en el pastoreo de sus animales.

También aprende de aprendices contemporáneas, es decir, niñas de su edad a quienes respeta como tejedoras, mientras pastorean el ganado en los cerros. Las niñas comienzan a hilar caitos desde que tienen la talla suficiente para sujetar y girar una rueca. Su primera incursión en el tejido se produce generalmente cuando la niña tiene ocho o nueve años, edad en que teje su primer sujetador para pollera o cintillo para sombrero. Ambos artículos, si bien son pequeños, introducen las nociones básicas de muchas técnicas de tejido más complejas que requerirán en el futuro. Más tarde, la niña va rápidamente a la confección de una faja, una talega pequeña para alimento, y luego su primera aguayo. Sin embargo, teje su primer poncho sólo después de que se ha casado o entablado una relación de pareja estable. Las técnicas de tejido y los diseños que la niña ha aprendido en cada una de estas tempranas aventuras textiles aún se hacen evidentes en sus aguayos cuando es una mujer madura, casada y ha establecido su propia familia. La sección de salta del aguayo continúa incorporando las pequeñas bandas de diseño de salta, reminiscencia de sus antiguos sujetadores de pollera y sus primeros diseños para faja. Con frecuencia, además, lleva a sus mantas maduras algunos diseños de salta de su propia madre.

Qaqachaka, en general, posee un estilo característico propio en la organización de sus zonas textiles y el uso del color; pero sobre todo, en lo referente a la proporción entre *pampa* y *salta* y el número de bandas de diseño, las “saltas pequeñas”, incorporadas en la “salta grande”. Estos factores determinan que la tela qaqqa sea reconocida por los habitantes de esa región y de otras por igual, ya que marcan la identidad étnica y la historia de Qaqachaka, registrada y reproducida en la tela. No obstante, cada tejedora sigue su propio estilo y es considerada única dueña de sus diseños textiles. En lo relativo a los complejos diseños de salta, las mujeres afirman que su inspiración proviene de su *salta chuyma*, que literalmente significa “corazón para el diseño”, pero en forma más general se refiere a su amor por las saltas. Explican que los diseños ya se encuentran “dentro de su corazón”, lo que les permite seleccionar la salta que deseen (10). Sólo contemplan los diseños y luego los “dibujan”.

En el proceso de tejer un aguayo, la tela completada generalmente está constituida por dos mitades idénticas, pero separadas. Cada una de estas secciones se denominan *mä k* “*allu*”, en que *mä* significa “uno” y *k* “*allu*” significa “a medio cocer”. En Qaqachaka el sonido /k/ de este vocablo es claramente aspirado, de manera que no puede confundirse con el término *qallu*: “cría”, usado en la región de Macusani en Perú para nombrar el mismo componente, según Zorn sugiere (Zorn, 1986). El término textil *qallu* en Qaqachaka está reservado para otras partes del aguayo, como ya hemos visto. Más aún, el término *k* “*allu*”: “medio cocido”, evoca otra etapa del proceso de transformación que convierte la lana cruda en una tela cocida y terminada. Finalmente ambas mitades que componen la tela se cosen. La costura central generativa se denomina *chuyma ch’uku*: “costura del corazón”, ya que esta costura central se considera el “corazón” del aguayo animado.

#### 5.4. Los caminos y los diseños de las saltas

Luego, una vez que ha comenzado la salta de un tejido, la mujer sigue el camino único (*t* “*ak*” *i*) del diseño. Intenta no perderse, no desviarse del camino de la salta, porque de lo contrario cometerá un error. Al seguir la senda de su diseño está siguiendo la ruta de su territorio, ya que los caminos constituyen “las venas de la tierra”. Sigue el rumbo de sus animales, al incorporar en sus diseños textiles los senderos que pisa con sus rebaños en la tarea cotidiana de pastoreo, cuando va de un corral a otro, desde el pueblo principal, o su rancho, hasta las casas de pastoreo que se encuentran junto a los cerros y las tierras de pastoreo que las rodean. Las semillas que caen accidentalmente sobre la tierra en las taquias de los animales constituyen otro ritmo de producción que interrumpe los senderos de la tela.

(10) En aymara: *chuyma manq* “*sanki*, saltas kuna pallañasa.

Otros caminos de crecimiento incorporados en la tela son aquéllos de las plantas y arbustos silvestres que le son familiares cuando lleva a sus animales a pastar en los cerros, cuyo diseño ha copiado en su salta.

Los diseños más comunes de la salta están inspirados en los animales silvestres de las laderas, los cóndores y zorros, perdices y codornices, vizcachas, halcones, lagartos, sapos y víboras, como también en las aves acuáticas que frecuentan lagos y lugares de regadío en los niveles superiores del ayllu. Las plantas y arbustos silvestres de las laderas, tales como *t'ula*, *tupa* y *ch'illk'a*, y el sendero donde crecen constituyen otra fuente importante de inspiración. Estos animales y plantas silvestres son descritas por las mujeres como las bestias, los arbustos y las plantas de la tierra virgen. Cada salta se considera animada. Tiene un principio, un fin y un centro, es decir, el ombligo: *kururu*.

La capacidad para tejer de una mujer expresa también su habilidad de transformación; la actividad de tejer se considera vital y mágica. Al tejer los caminos de sus diseños de salta, de sus rebaños y campos cultivados, la mujer no sólo los copia de los recuerdos que guarda en el corazón, sino que también los transforma y les da vida. En el tejido no sólo proyecta y registra la historia del ayllu de un modo más figurativo, sino que a través de la incorporación de las semillas de la producción futura en sus diseños proporciona la matriz reproductiva que garantiza dicha producción futura (Arnold, 1988; Arnold, Jiménez y Yapita, 1991 y 1992).

### 5.5. Comparación de la pampa y la salta en la manta

La relación entre las dos zonas principales de la manta, entre la *pampa* lisa y la *salta* decorada, también se rige por la secuencia anual del ciclo agrícola. Las tejedoras afirman que la pampa es la tierra que descansa. La llaman “madre negra”: *ch'iyär tayka*. “No ha sido trabajada”, sostienen, es decir, no ha sido labrada. La pampa, como la tierra, es negra y erial, se siente aún floja y no se encuentra lista para procrear. Es fuerte y su tono negro indica que será productiva, pero aún no es su tiempo. Las mujeres qaqa, como doña Asunta Arias, otra tejedora, no cesan de hacer hincapié en la relación entre la tela y producción al observar que las mujeres mayores usaban vestidos y polleras negras cuando era buena la producción de la tierra. “En cambio ahora”, dice, “las mujeres usan cualquier color y la producción del ayllu está disminuyendo”.

Sin embargo, en contraste con esto, la salta ha sido bien removida: *ch'ata*. Se dice que es como si estuviera arada en abundancia y plantada. “Arando así, como los campos que aramos, entonces es así, así podría ser, los diseños de la salta”, explica doña Asunta. *Ch'ata*, el área removida, constituye otro término para designar el mango del arado con que se remueve la tierra.

La salta con sus brillantes colores teñidos tiene que ver también con la llegada de las lluvias y el verdor de la vegetación. Se cree que las lluvias provienen del océano de occidente. Cuando se atrasa, las personas se quejan usando el verbo *saltaña*: “¡Levántate, carajo, llueve pues, carajo!” (11). Los términos textiles usados para referirse a las angostas listas que limitan las pequeñas saltas reflejan esta preocupación por el agua. Se las denominan *taniqa*: “lo que baja”, o *larqa*: “canal de irrigación”. Y los diseños de las saltas pequeñas que las incluyen “son como los campos”. En ocasiones la “madre salta” completa recibe el nombre de “río grande” (*jach'a jawira*) y las saltas crías, “ríos pequeños” (*jisk'a jawira*). Las aves y los animales silvestres que dan vida al dominio de la salta son, más específicamente, aquéllas que “anuncian las lluvias”, es decir, el sapo o las aves que vuelen en grupos, animales de la tierra virgen.

Sin embargo, la naturaleza de la diferencia entre la monocromática *pampa* y la

(11) En aymara: ¡Saltamay carajo, purxatpanay carajo!

colorida *salta* resulta más explícita en relación con un término alternativo para la *salta*, a saber, *wilpa*, que incorpora la raíz, *wila*: “sangre” y el sufijo posesivo de tercera persona *pa*, de modo que puede traducirse como “su color rojo” o “su sangre”. Este “color rojo” es más evidente en la zona del borde de la *salta*, donde limita con la *pampa*, aunque, como hemos visto, en una manta festiva puede inundar completamente la *salta* e, incluso, impregnar la zona de *pampa*. Las mujeres señalan que en la *salta* predomina el color rojo, “porque la tierra tiene su sangre y es fértil”. Las lluvias han llegado al interior de la tierra y han hecho que la tierra se vuelva roja. “Es su sangre”, señala doña Asunta, “la tierra está húmeda, la tierra movida, es su sangre, decimos. Así produce sus frutos, sus criaturas, las guaguas (*wawa*), los productos. La sangre de la tierra es su fruto”. ¿Es por esta razón, entonces, que las mujeres jóvenes exageran la proporción de sus *saltas*, hasta alcanzar tamaños escandalosos y reducen sus *pampas*? Al hacer esto ¿están las jóvenes exagerando su fertilidad, su flujo de sangre, su condición de mujer y su disposición al matrimonio? ¿Se conforman las mujeres mayores con reducir sus *saltas* a una proporción más modesta para reconocer el fin de su flujo de sangre y su fertilidad y el retorno a una *pampa* amplia y a una época de descanso?

La *pampa* y la *salta* pueden compararse en otros aspectos. La *pampa* de la vestimenta cotidiana, sea *aguayo* o *poncho*, generalmente es de un tono oscuro, de color natural. Es cruda (*ch'uqi*), sin fuego, improductiva como la estación seca. Por el contrario, la *salta* es cocida (*q'ati*), el fuego brilla desde dentro dando origen a sus claros y brillantes (*q'ana*) colores. Es fértil, irrigada y húmeda como la tierra en la estación lluviosa. Podría incluso, tal vez, establecerse una oposición entre ambas zonas de la tela, como la sombra y la luz, la ausencia de luna y la luna llena. Y estos polos opuestos de la luz a la vez imprime su impulso al ritmo cíclico que da vida al flujo de sangre femenino. Sin embargo, es importante hacer notar que las tejedoras andinas no experimentan, como los estructuralistas, una realidad binaria de “uno u otro”. Aun dentro de los diseños de *salta* más complejos, las *t'isnu salta*, la yuxtaposición intencional de colores oscuros (*ch'iyara*) y claros (*q'ana*) en los tres niveles de la tela es manipulada con el objeto de contrastar ambos lados de la tela en un tejido complementario, como la noche y el día. Ambos coexisten, tal como una tejedora que mira la cara superior de la tela entiende la inferior.

### 5.6. El ciclo de vida en la tela terminada

La terminación de la tela, es decir, el lugar final, donde el espacio no permite completar el diseño de la *salta* en el telar con la lanzadera, sino solamente mediante el uso de una aguja, y con mucha dificultad, recibe el nombre de *patt'ata*. En *Qaqachaka* es un diseño a cuadros: “como muchos campos juntos”. Doña Guadalupe Colque Quispe fue la primera tejedora que nos explicó que se asemeja a las antiguas terrazas en las laderas de los cerros, las gradas del Inka, llamados *Inka patapata*. “Es como si termináramos el tejido con el cerro”, expreso (ver nuevamente el detalle en la lámina 2). Podemos identificar una secuencia ontológica en el proceso del tejer de la tela completada, aunque las propias tejedoras no emplean el mismo estilo en el lenguaje con que explican dicho proceso. La vida se genera, en primer lugar, en las planicies lisas o *pampas*, que aún son infértiles, pero donde la creación es inminente. Luego es transferida a la *salta*, con diseños, fértil, húmeda y roja, con canales de irrigación, asociada con los campos cultivados, con los cerros y con las aves y animales que en ellos habitan. El proceso finaliza con las terrazas de los cerros, lugar donde se han originado los canales de irrigación. Las aguas fertilizantes deben regresar a los cerros para ser renovadas.

En otro nivel, este ciclo de creación y transformación sigue el curso del ciclo vital humano: la madre *pampa* da a luz a su cría, que crece y se convierte en adolescente, experimenta su primer flujo de sangre, lo que marca su fertilidad y potencial reproductivo, luego se casa y tiene sus propias crías. La madre grande da origen a sus madres pequeñas.

Luego envejece, necesita descansar y regresa a la pampa para ser enterrada. Existe evidencia de que en la época precolombina los cuerpos humanos están enterrados en los campos, donde encontraban “más descanso” (Arriaga, 1621/1968: 56, citado en Harris, 1983), o en las terrazas de los cerros (Gose, 1983), de manera que su sustancia ancestral literalmente regresaba a los cerros, donde tenía su origen la nueva vida, según se creía.

### Parte III

#### 6.

#### EL PONCHO COMO TEXTO

En esta sección final del ensayo continuaremos examinando las diferencias de significado presentadas por las áreas de la tela sin diseño y con diseño, es decir, la *pampa* y la *salta*, respectivamente; pero lo haremos a través de un estudio comparado de la organización formal de estas zonas textiles en dos prendas diferenciadas por su género: el poncho de hombre, por una parte, y el aguayo de mujer, por otra. De esta manera, intentaremos ofrecer algunas observaciones finales sobre género y su manipulación ideológica a través del tejido en la sociedad qaqachakeña. En primer término, sin embargo, presentaremos un esquema del diseño formal del poncho.

Al igual que los aguayos, los ponchos se tejen en dos mitades idénticas, unidas al centro por una costura, llamada *ch'uku*. Sin embargo, hay una diferencia entre el poncho y el aguayo en cuanto a las zonas de la tela que son unidas por esta costura central. En el poncho, es la zona central sin diseño la que incorpora esta costura, en cambio en el aguayo dicha costura une ambas mitades de la *salta*. El diseño general de cada mitad de un poncho de uso diario típico qaqachakeño generalmente está formado por dos bandas anchas de áreas decoradas, constituidas por franjas de colores de anchuras diversas, llamadas *lista*, ubicadas entre tres bandas anchas de tejido sin diseños, llamadas *saya*, tejidas con el mismo color natural. Ver figura 2.

##### 6.1. Nombres de las partes del poncho

El término *lista* se repite en diferentes niveles en la organización formal de las áreas decoradas de la tela del poncho masculino. Toda una banda listada del poncho, que puede compararse a la *salta* del aguayo femenino, recibe el nombre de *lista*. Esta banda ancha de color que podríamos llamar la *lista* “mayor” del poncho, luego se subdivide en una serie de franjas verticales más pequeñas, también llamadas *lista*. Estas franjas más pequeñas están organizadas formalmente en grupos idénticos, llamados, una vez más, *lista*, los grupos de listas “menores” del poncho. Un poncho de uso diario típico generalmente presenta hasta cinco grupos de listas menores en cada lista mayor, en cambio un poncho festivo puede tener hasta diez. Ver figura 2 y lámina 3.

Cada grupo de listas menores se compone, por lo general, de cuatro franjas, llamadas también *lista*, de tonos claros y oscuros del mismo color o de dos colores complementarios. En el poncho, las cuatro franjas de color de las dos listas menores extremas, las que limitan la *saya* a los lados de cada lista mayor, generalmente son de color rojo. Ésta se asemeja a la misma zona roja de la *salta* que limita la *pampa* en el aguayo. Cada una de las cuatro franjas de color de la lista menor, generalmente de tres o cuatro chinus (hebras de urdimbre), recibe nombres alternativos. Puede denominarse *qutu*, es decir, “grupo”, o bien “pampa”. En el grupo de listas menores las cuatro franjas más anchas de color se subdividen en dos pares mediante franjas aún más angostas, de sólo un chinu, que son las listas más angostas de todo el poncho. Ver lámina 4 y figura 3.

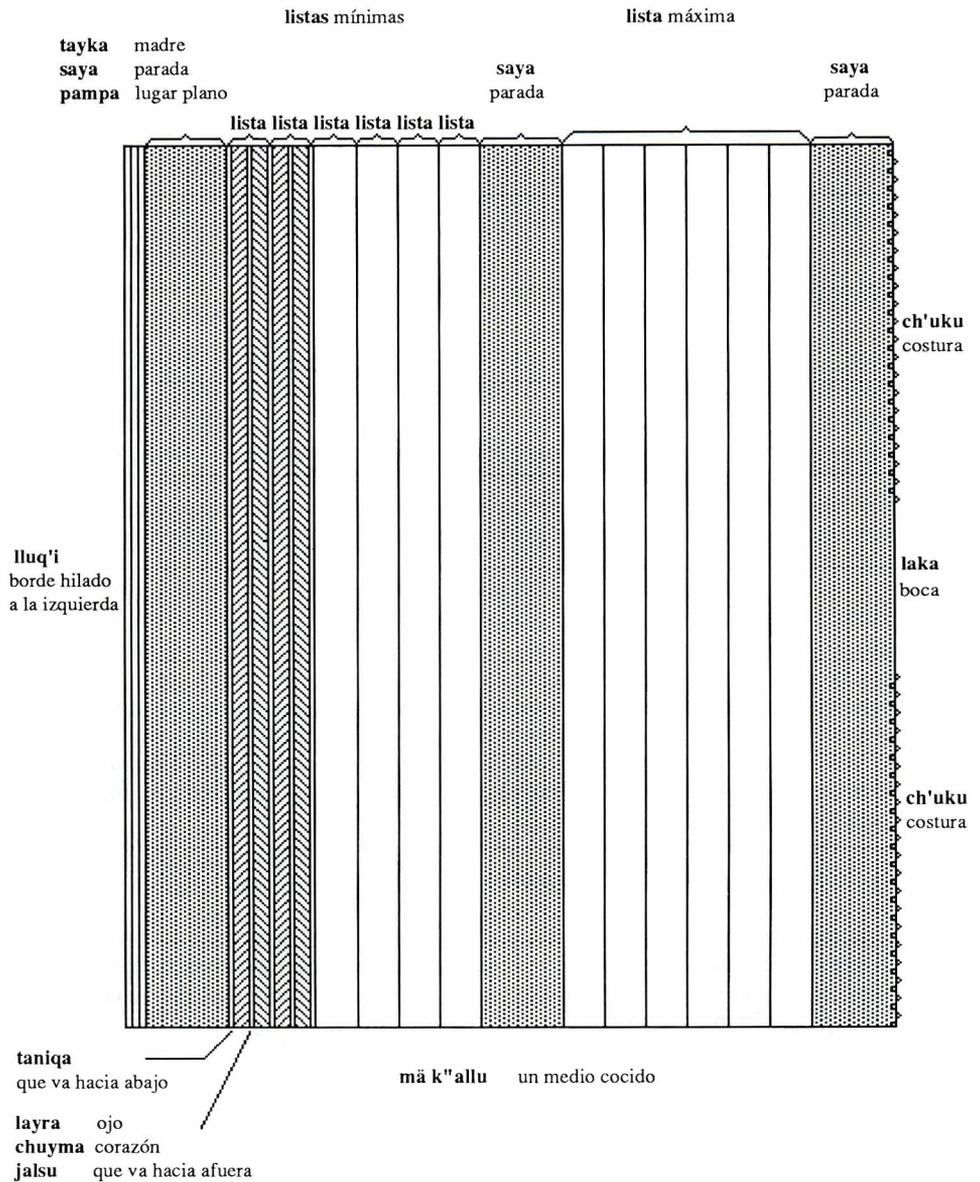


Figura 2. Terminología de las partes de un poncho de hombre

La terminología de estas franjas más angostas depende de su posición precisa en relación con el grupo de las listas menores como un todo. Cada grupo de listas menores tiene una disposición simétrica en torno a una franja angosta central, bordeada por dos franjas angostas exteriores. Estas franjas angostas interiores y exteriores reciben nombres distintos, las exteriores se denominan *taniqa*: “lo que baja” donde el sufijo *-qa-* indica la dirección “hacia abajo”. Otro nombre que las designa es *larqa*, un término empleado también para



Lámina 3. Arriba, poncho de uso diario típico: abajo, poncho festivo con *saya* roja

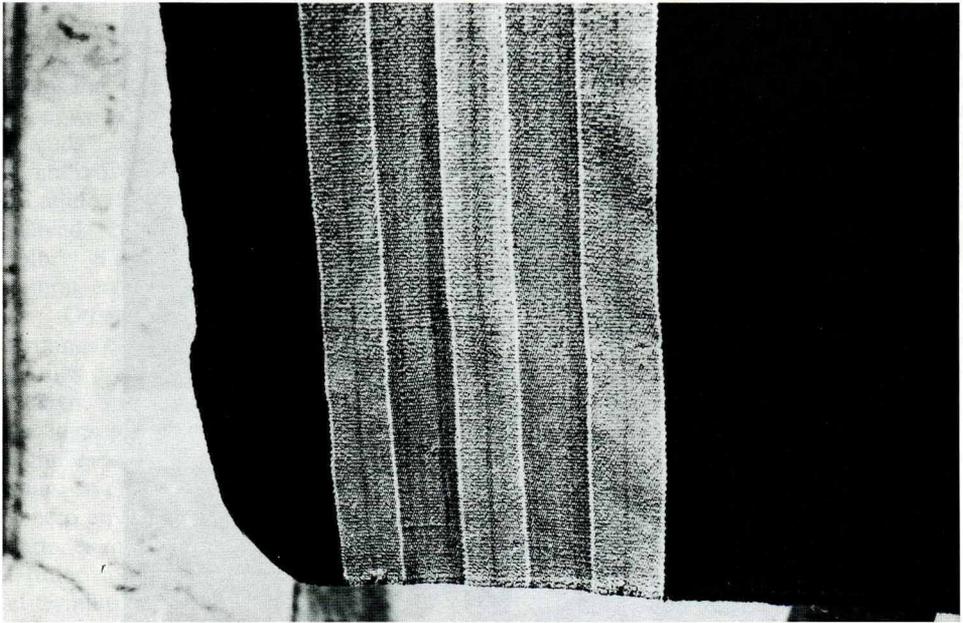


Lámina 4. Grupo de listas mayores

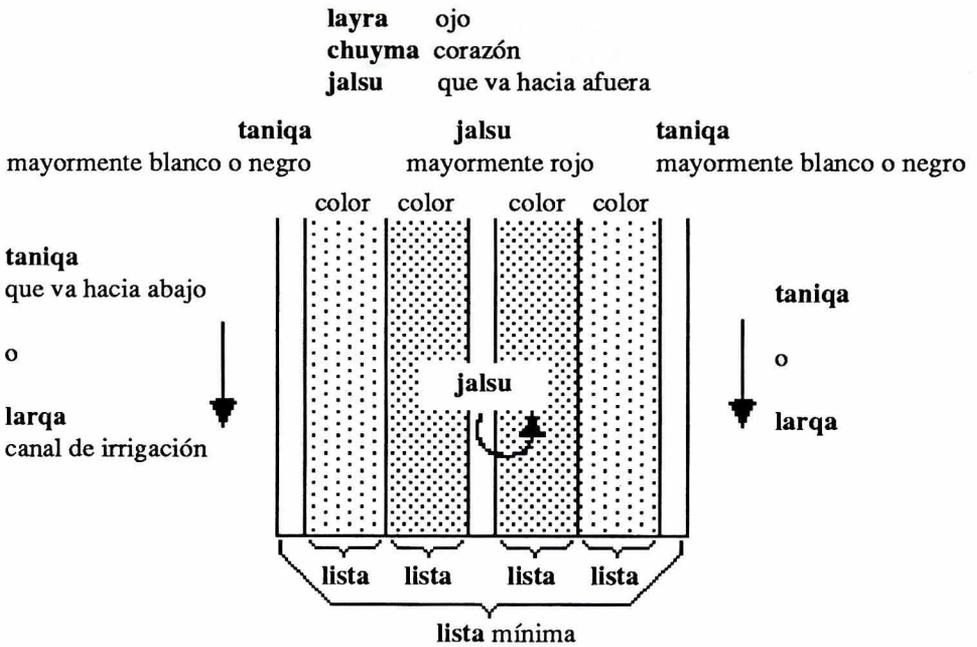


Figura 3. Grupo de listas menores en el poncho

denotar las franjas angostas que limitan las saltas pequeñas del aguayo de mujer, cuyo significado es, en ambas prendas, “canal de irrigación”.

Las franjas angostas que forman el “corazón central” (*chuyma*) del grupo de listas mínimas, por otra parte, se denominan más comúnmente *jalsu*, un término que se deriva del verbo aymara *jalsuña*: “ir o correr hacia fuera”, en que el sufijo *-su-* indica una dirección de flujo hacia afuera. Los tejedores comparan el *jalsu* con un manantial que brota de la tierra. Otro término empleado para designar las franjas interiores es *tansu*: “correr hacia fuera”, con el mismo sufijo direccional. Ocasionalmente, también reciben el nombre de *layra*: “ojo”.

| FRANJA ANGOSTA EXTERNA | FRANJA ANGOSTA INTERNA |
|------------------------|------------------------|
| <i>taniqa</i>          | <i>jalsu</i>           |
| -qa- “ir hacia abajo”  | -su- “ir hacia fuera”  |
|                        | “ojos”                 |
|                        | “corazón”              |
| negro o blanco         | rojo                   |
| colores naturales      | colores teñidos        |

Figura 4. Diferencias en la terminología de las listas angostas

Entre estos grupos de franjas angostas internas y externas, además de las diferencias en la terminología, las hay en el uso del color. Las *taniqa* pueden ser negras pero con mayor frecuencia son blancas. No son teñidas, sino de lanas naturales; en cambio las *jalsu* deben ser de preferencia rojas. Como norma general, aun cuando no todas las franjas *jalsu* de una lista mayor sean rojas, al menos algunas deben serlo. En la figura 4 se resumen estas diferencias.

## 6.2. Diferencias entre la manta de mujer y el poncho de hombre

Hay muchas diferencias en lo que se refiere a las técnicas de tejido y la terminología relacionada con la manta de mujer y el poncho de hombre. Examinaremos aquí algunas otras diferencias entre estas prendas y luego intentaremos relacionarlas con aspectos de la organización social y de género en Qaqachaka como un todo. Finalmente, sugeriremos cómo las relaciones diferenciales de género de la sociedad qaqachakeña son manipuladas por las mujeres a través de un medio de producción ideológica o cultural de tela.

Una diferencia importante entre la zona con diseños o *salta* del aguayo de mujer y la *saya* del poncho de hombre la constituye el hecho de que la *salta* es esencialmente figurativa; en cambio el poncho incluye un diseño mucho más simple, de franjas o listas. Otra diferencia de género que inmediatamente llamará la atención a cualquier observador radica en la forma como cada sexo usa la sección con diseños, respectivamente. Las mujeres jóvenes usan su manta con la *salta* en posición “horizontal”, en el estilo llamado *k'illp'a*, sea que la prenda se lleve colgando sobre la espalda o doblada hacia arriba y colgada sobre los hombros; en cambio los hombres generalmente usan su poncho con las franjas de listas en forma “vertical” (12).

Existe también una diferencia inmediata en las técnicas de tejido de las zonas sin diseño en el aguayo y el poncho. En el aguayo de mujer la *pampa* se confecciona en tejido

(12) Sophie Desrosiers comenta la horizontalidad de la vestimenta femenina y la verticalidad de la masculina en Desrosiers, 1988.

liso de un color natural, lo que contrasta con el tejido más elaborado, de cara de urdimbres complementarias, de la *salta*, con su gran variedad de figuras en colores naturales y teñidos, en los más complejos y múltiples niveles de urdimbre que componen las *t'isnu saltas* o en las *apsu saltas*, de tejido más simple. Entonces, en el aguayo la *pampa* plana y la *salta* “parada” se diferencian en lo que respecta a técnica de tejido, diseños figurativos y no figurativos y uso de color. En cambio, en el poncho ambas zonas se tejen con una técnica de tejido “llano” (*llanu*) y liso. La diferencia entre las zonas con y sin diseños no está marcada, como en el aguayo, por una diferencia en la técnica de tejido, sino por el uso del color y el diseño. La *saya* de un poncho de uso cotidiano se teje en un solo tono de color natural, en cambio la *lista* se teje principalmente con colores teñidos, en un diseño listado.

Otras diferencias se hacen evidentes en las terminología de cada prenda. Aunque hay términos comunes a algunas partes de ambas prendas, en especial relativos a las dos zonas textiles principales, existen también claras diferencias en otros casos. Al igual que en el aguayo, las zonas de tela sin diseño del poncho pueden llamarse *pampa*, con el significado de “lugar plano” y las áreas de tela con diseño y color pueden ser denominadas *salta*, con el significado de “parado”. Las pampas del poncho pueden incluso llamarse “madres”, *tayka*, como en el aguayo. Sin embargo, es más frecuente que se exprese una clara diferencia de género en la terminología de ambas zonas principales de la tela de cada prenda. Por otra parte, es más común que los tejedores llaman *saya* a las zonas sin diseño del poncho, otro término que posee el significado intercambiable de “parado” (13). Además, en lugar de usar el término *salta*, que está reservado más bien para el aguayo, las zonas con diseño del poncho se denominan, con mayor frecuencia, *lista*, término que significa “franjas” (más adelante volveremos sobre otras dimensiones importantes de la significación del término lista). Concluimos, entonces, que los términos *pampa* y *salta* se reservan para un uso más relacionado con el aguayo, en cambio los términos *lista* y *saya* se usan en relación con el poncho. Al igual que las diferencias en cuanto a la orientación del área con diseño de cada prenda en su uso general, mencionada anteriormente, estas diferencias en la terminología del tejido definen una orientación dominante de las áreas sin diseño, según su género. La *pampa* femenina es un lugar “llano” y horizontal, en cambio la *saya* masculina “pare” en forma vertical. Así, estos términos y modalidades de vestir refuerzan la idea generalizada de que la mujer como género se asocia con los lugares llanos, las pampas o *t'allas*, y el hombre, con los cerros más sobresalidos respectivamente. En la figura 5 se resumen estas diferencias.

|                  | ZONA SIN DISEÑO               | ZONA CON DISEÑO                              |
|------------------|-------------------------------|--|
| Manta de Mujer   | <i>PAMPA</i><br>“LUGAR PLANO” | <i>SALTA</i><br>USADA EN POSICION HORIZONTAL |
| Poncho de Hombre | <i>SAYA</i><br>“PARADA”       | <i>LISTA</i><br>USADA EN POSICION VERTICAL   |

Figura 5. Terminología y uso diferentes del aguayo y poncho.

### 6.3. Comparación de la *pampa* y la *salta* de la manta y la *saya* y la *lista* del poncho

Si tenemos en cuenta estas semejanzas y diferencias en la terminología, la técnica, el diseño y el estilo de uso de ambas prendas, tal vez podríamos intentar un estudio comparado de sus

(13) En el lenguaje cotidiano, el término *saya* puede referirse a la configuración en dos partes de Qaqachaka, *patxasaya*, es decir, parte “de arriba” y *manq'asaya*, es decir, “parte de abajo”. El término *saya* se usa también en relación con las batallas rituales que sostenían en la plaza principal, donde se hacía referencia a los grupos de guerreros-bailarines que entraban por las cuatro esquinas de la plaza como las cuatro *sayas* de guerreros.

respectivas partes. Pese a su disimilitud superficial, parece ser que ciertos elementos del aguayo y el poncho tienen que ver con dominios semánticos similares y una comparación nos ayudaría a esclarecer la función de la asombrosa gama de listas del poncho. Por ejemplo, la gran variedad de figuras en la *salta* del aguayo parece ser, en muchos sentidos, un equivalente femenino de la secuencia repetitiva de listas menores en el poncho. Del mismo modo, la monocromática *pampa* de la manta parece ser un equivalente femenino de las zonas sin diseño del poncho, sea su denominación *pampa*, *tayka* o *saya*. Así, la *salta* de la manta y las *lista* del poncho, por una parte, y la *pampa* de la manta y la *saya* del poncho por otra, parecen tratar esencialmente los mismos dominios semánticos. ¿Podemos, tal vez, establecer con mayor precisión un significado de las listas del poncho que se compare con éste?

Si el grupo de listas mayores del poncho es equivalente a la *salta* del aguayo, entonces ¿expresa el grupo de *listas* menores del poncho el mismo tipo de significado que la *salta* pequeña o *jisk'a salta* de la manta? Encontramos clara evidencia de esto. Por ejemplo, podemos distinguir en el uso de términos como *jalsuña*, “fluir hacia fuera”, y *taniqaña*, “fluir hacia abajo”, terminología relacionada con los grupos de listas menores, la misma preocupación por la idea de flujo de líquidos que encontramos en la *salta* de la manta, con sus *larqa* “canales de irrigación” y *jalaqa*, “arroyos que fluyen hacia abajo” en las laderas de los cerros. Otro término usado para los grupos de listas menores es *taniqa*, “lo que fluye hacia abajo” y los tejedores afirman que estas bandas listadas menores “fluyen hacia abajo desde la *saya* lisa” del poncho, del mismo modo que la *salta* de la manta “baja desde su madre *pampa*”. Aun el término básico *salta* en el aguayo de mujer, como hemos visto, en las canciones matrimoniales se refiere a una parcela de tierra húmeda y de género femenino, una *salta q'uchi*. En el microcosmos de la agrupación de listas menores del poncho también está presente la misma lógica organizacional que existe en la *salta* del aguayo. Están también las franjas más anchas de color, que pueden recibir el nombre de *pampa*, divididas al centro por la franja angosta, generalmente roja, llamada *jalsu*, del mismo modo como la lisa y extensa *pampa* de la manta se divide en el centro por la *salta*, predominantemente roja. Ver figura 3.

La relación entre la *pampa* y la *salta* en la manta de mujer y sus respectivos equivalentes genéricos, la *saya* y la *lista* del poncho de hombre, puede explicarse con mayor claridad si volvemos sobre el comentario presentado anteriormente en este artículo sobre las formaciones sociales de género en la sociedad Qaqachaka. Las estancias, formadas en torno a familias patri-virilocales, se unen a través del espacio mediante una red de vínculos femeninos. Los vínculos masculinos del semen pasan a los hijos en forma vertical a través de las líneas seminales de *chacha kasta*, que se localizan más frecuentemente en el espacio a través de las generaciones, en cambio los vínculos sanguíneos femeninos se transmiten a través de las líneas de sangre llamadas *wila kasta*, lo que conecta a los grupos patrilocales en forma horizontal a través del espacio, como una red, en cada generación.

Por otra parte, parece ser que la *salta* de la manta y la *lista* del poncho tienen que ver predominantemente con los poderes generativos respectivos de mujeres y hombres. De este modo, la diferencia en la orientación de la *salta* o de la *lista* en el uso de cada prenda es análoga a estas formaciones sociales primarias de género en el ayllu. El poncho cuelga con sus *listas* de colores en posición vertical, como la organización vertical del parentesco masculino, en cambio la manta de las jóvenes cuelga con su *salta* figurativa y predominantemente roja en posición horizontal, en el estilo *k'illp'a*, como la red (humana y animal) de vínculos sanguíneos femeninos que conecta a los grupos patrilocales en forma horizontal a través del espacio (14). La terminología de *pampa*, “lugar plano”, para designar la zona

(14) Para una perspectiva histórica del uso de las bandas de color horizontales y verticales en estilos de vestimenta según el género, ver la descripción del ritual de *succullu* en Bouysse-Cassagne, 1987: 233 ss.

monocromática y sin diseño del aguayo y la *saya*, “parada”, para la zona equivalente del poncho, refuerza estas analogías que se han propuesto. Las únicas excepciones a esta regla general son aquellas que, al mismo tiempo parecen confirmarla, es decir, las mujeres mayores que pueden usar su manta con la salta en posición vertical (en el estilo llamado *pulu*), como las franjas del poncho. Ellas mismas sostienen que este estilo de vestir “las abriga” pero también insisten en que confirma su condición de mujeres mayores “que han vivido en el mismo lugar durante muchos años”. “Al igual que los hombres”, afirman, ellas están “paradas verticalmente en el mismo lugar”. Sin embargo, debemos recordar que es una mujer quien teje ambas prendas, la manta para ella (o su hija) y el poncho para su marido (o su hijo). Al hacerlo, es como si desviara estas formaciones sociales de línea sanguínea femenina y línea seminal masculina, organizadas por género, hacia el lado femenino. Es como si en su manta la tejedora mostrara dos aspectos diferentes, pero asociados, de autogénesis. Por una parte, exhibe el poder de su línea sanguínea humana o *wila kasta*, de vínculos femeninos que se revelan en la “*salta grande*”, predominantemente de color rojo sangre y, por otra, la capacidad generativa de su familia y su ayllu, las aves y bestias de los cerros, los animales domésticos criados allí y los alimentos que el ayllu puede producir dentro de sus límites, revelados en los diseños de la “*salta pequeña*”. En las mantas festivas, estos vínculos sanguíneos femeninos muestran un predominio aun mayor. En este caso, incluso la monocromática *pampa* de la manta está inundada de color rojo, como si quisiera exhibir durante la fiesta los momentos de mayor creatividad de la mujer, su familia y su ayllu, a través del rojo. Es como si la fiesta condensara los momentos más fértiles del año en este solo color.

Aun en un poncho de hombre, la tejedora muestra el mismo afán por marcar una línea sanguínea de color rojo en el espacio central de la agrupación de listas menores, el corazón desde donde ésta brota como el agua: el *jalsu*. Es como si deseara destacar que la relación sanguínea con su madre y el parentesco materno es lo primario en el hombre. Luego, en las franjas angostas externas de la agrupación de listas menores, aquéllas que generalmente son blancas, y “como el semen”, según doña Asunta, la tejedora marca lo que parecen ser las conexiones de los vínculos masculinos del semen entre los grupos sociales, las líneas seminales o *chacha kasta*. Sin embargo, en los ponchos festivos, con sus sayas teñidas de rojo, estos vínculos masculinos de semen son intervenidos, una vez más, por vínculos femeninos, de sangre. Entonces, lo que la mujer ha hecho en ambos ejemplos es colocar vínculos femeninos de sangre al centro del diseño y relegar los vínculos masculinos de semen a la periferia. Al hacer esto, además, ha reorganizado y redefinido las relaciones de género y las formaciones sociales de Qaqachaka para ambos mujeres y hombres.

#### 6.4. Significado de las listas

Quisiéramos concluir este ensayo con una hipótesis final sobre una diferencia de significado entre el poncho del hombre y la manta de mujer como prendas genéricas. Esta hipótesis está relacionada con observaciones adicionales de las relaciones de género en Qaqachaka y la manera cómo se presentan en las zonas textiles la forma y el color de estas prendas. Una clave vital en esta diferencia se encuentra en el uso del término “lista”, un vocablo que, como hemos notado, se usa con mayor frecuencia asociado al diseño listado de color de los ponchos masculinos. En esta sección final, sostendremos que aun cuando el término lista posee una amplia gama de significados que se asocian con actividades agrícolas y de pastoreo, en manos de una tejedora estos significados son silenciados deliberadamente en el poncho, en comparación con el realce que adquieren en sus propias mantas. De este modo, las mujeres pueden destacar a través de la manipulación de sus tejidos, como textos, la relación de los hombres con tareas más productivas y su propia relación con poderes reproductivos y generativos.

El uso del término “lista” en el poncho de Qaqachaka es un enigma. Este término puede emplearse también en relación con la manta; pero su uso está restringido a las bandas angostas de color en tejido liso que decoran el borde exterior de la tela, cuya función es sujetar el tejido, como también a las bandas angostas de color que decoran la gran área de *salta* de la tela, aquéllas que generalmente limitan las saltas pequeñas. La posición del término lista dentro de la terminología de la manta es algo desmembrada. Es en el poncho donde las listas tienen un lugar predominante ¿Cuál es la razón de ésto?

El término “lista” parece derivarse del español. Al estudiar su etimología, la introducción del término español “lista” en el léxico textil aymara aparece por primera vez en el vocabulario español-aymara de Bertonio, de 1612, recopilado en la región de Juli en el lado sur del Lago Titicaca. Bertonio menciona diversos tipos de listas; “listas a los lados de la manta”, supuestamente de la mujer, o “listas de los lados de las camiseta”, supuestamente del hombre, las que, destaca, pueden ser “teñidas de colorado, azul, verde, &c.” o “con su color natural”, o una “frecada listada de diuersas colores” (Bertonio, 1612/1984, I: 293). Bertonio destaca lo que parecen ser varios términos aymaras equivalentes para estas franjas que aún estaban en uso en la región en el siglo xvii, tales como *hattu* (*jat'u*). También destaca el uso de otros términos aymaras equivalentes: *koli* (*quli*) para las “listas en la camiseta de los indios por los lados de diuersas colores” y *caruma* (*karuma*), para las “listas a los lados de las camisetas de los indios” (Bertonio, 1612/1984, I: 293; II: 37, 56). Estos términos aymaras arcaicos, *hattu*, *koli* y *caruma*, no se conocen en Qaqachaka y, al parecer, tampoco se usan en la región de Bertonio actualmente. Sin embargo, Bertonio menciona una equivalencia entre el verbo español listar y un verbo aymara usado aún por los tejedores alrededor del borde sur del Lago Titicaca. Este verbo aymara es *sukochatha* (o *sukuchaña*) y Bertonio indica en forma implícita que el adjetivo “listado” puede traducirse al aymara como *suko* (*suku suku*). *Suk'u Suk'u* con una /k/ glotalizada es aún un término textil en la región cercana al Lago Titicaca, usado hasta hoy para denotar una franja angosta en un poncho de hombre. Nuestra interrogante es ¿por qué en Qaqachaka el término aymara para designar una franja de color en el poncho ha desaparecido y se ha incluido el término español “lista”, que excluye a cualquier otro?

Al relacionar como sinónimos, los verbos españoles “listar” y “baretear”: “abrir zanjas con una barra o pico”, con el verbo aymara *sukochatha*: cuyo significado actual es “abrir surcos con arado”, Bertonio integra el sentido del término textil “listar” al dominio de la producción agrícola (Bertonio, 1612/1984: 293). Es posible que el concepto de un surco labrado haya resultado ajeno, en un principio, a una población andina acostumbrada a usar el arado manual y remover terrones para colocar las semillas adentro, y que el término español “surco” haya sido incorporado directamente en el aymara como *suku*. La estrecha equivalencia entre los términos usados para surcos, franjas y la acción de abrir zanjas implica, no obstante, una analogía entre las listas angostas en un poncho tejido y cada surco en el campo labrado del diseño de *salta* moderno. El arado de pie español se ha usado en Qaqachaka para abrir surcos en la tierra desde tiempos inmemoriales. Sólo las personas mayores del ayllu sostienen que la afilada punta de la reja del arado español hiere a la tierra virgen más que el antiguo arado de pie vernáculo, por lo que le piden perdón antes de comenzar la actividad.

Hay asociaciones del término “lista” con las actividades de pastoreo, como también con las agrícolas. Según Cassandra Torrico, entre los machas del norte de Potosí, vecinos de los qaqas, el término “lista” se usa para denotar los aretes de caitos de color que se colocan en las orejas marcadas de los animales durante la ceremonia de floreo del ganado o en el día de su santo (Torrico, 1989). En Macha, el término lista en este contexto es comparable a los términos del quechua *t'ik'a* o *chimpu* en otros lugares, o *p'aqara*, una “flor” en la terminología aymara de Qaqachaka. Cuando se marcan los animales en Qaqachaka, se los consideran “floreados”. En esta idea de “floreo” hay más sugerencias de

lazos maternos. En la ceremonia de marca de los animales, el arete de caito es colocado en la oreja cortada de un animal y, como hemos mostrado, la marca por corte provoca un flujo de sangre que establece una continua línea sanguínea en los animales, ya que la marca se transmite de la madre a su cría. Torrico señala también la asociación de ciertos colores de caito usados para los aretes “lista” en la cultura macha, con los linajes familiares de los animales.

Sin embargo, la definición más común de “lista”, aquella que se mantiene en el español moderno, es la de una lista en el sentido de un registro de asistencia, tabla o enumeración escrita de elementos, etc. Analizaremos aquí en pos de esta definición moderna. Los diseños del poncho de Qaqachaka han cambiado significativamente en los últimos cincuenta años y es posible que estos cambios modernos hayan sido decisivos en la incorporación del término textil *lista* para designar las franjas del poncho, excluyendo otras prendas. Desde la Revolución Boliviana y la Reforma Agraria de 1952-53, han tenido lugar cambios particularmente importantes en el diseño de los ponchos. Estos cambios han venido acompañados por significativas modificaciones sociales y culturales, tales como la introducción del transporte mecanizado, la educación pública y el mayor acceso al sistema de mercado externo. ¿Es posible que las listas del poncho hayan tomado una función ancestral, que ya no era necesaria después de este período de cambios fundamentales? ¿Podría esta función haber consistido en presentar una lista de elementos que ya no se exhiben ni se cuentan de esa manera?

### 6.5. Las franjas del poncho como instrumento mnemónico

Silvermann-Proust sugiere, en su estudio de la talega para alimentos listada, llamada *wayaqa*, de Q'ero, en Perú, que las franjas de la bolsa, llamadas “listas”, con su diversos anchos y colores, pasaron a desempeñar la función del antiguo sistema de cuentas *kipu* (Silvermann-Proust, 1988). Presenta evidencia de que las franjas más anchas de la bolsa expresaban cantidades mayores, que anteriormente eran marcadas por los nudos grandes de las cuerdas del *kipu*, y las franjas más angostas de la talega expresaban cantidades menores. También elabora un posible código en el sistema de colores para los productos expresados en las listas, como las diversas variedades de maíz y papas y los diferentes colores de lana de llama producidos en el ayllu de Q'ero. Incluso señala el uso de ciertos colores en el código de la talega llamada *wayaqa* que están asociados con las líneas familiares. Confirma, además, que la información que hoy se registra en dichas bolsas era registrada antiguamente en las cuerdas del *kipu*, hecho que se basa en los recuerdos de los residentes más ancianos de Q'ero. Esta información acerca de la producción del ayllu era presentada por los guardianes del *kipu* de Q'ero a las autoridades externas que en ocasiones los visitaban.

Quisiéramos sugerir de manera tentativa que en Qaqachaka las franjas del poncho, llamadas listas, pueden haber asumido también la función de las históricas cuerdas del *kipu* o *chinu*. Nos parece que esto ocurrió durante el período de cambio cultural, de un sistema mnemónico antiguo a la introducción de la escritura moderna en los programas de alfabetización puestos en práctica en las nuevas escuelas construidas en Qaqachaka. Existen señales en Qaqachaka, como las hay en Macha, de que las líneas familiares están representadas por ciertos colores en las listas, al igual que ocurría en las diversas cuerdas del *kipu*. También hay indicios de que ciertos productos del ayllu pueden haber sido codificados en el color de las listas del poncho: Doña Lucía nos confirmó que “esta franja podría ser productos para alimento, ésta podría ser papas, esta otra podría ser maíz, trigo, habas y cebada; así es pues, hasta en las libaciones es así” (15). Sin embargo, hasta ahora no hemos encontrado una relación tan clara entre las listas del poncho en Qaqachaka y el antiguo sistema de cuenta

(15) En aymara: *List ukat, aka maq'añäspa, aka ch'uqispa, ukat akara tunqüsp, tirijüsp, jawasäsp, ukat yaranüsp, uk* “amas-jipí, surtiñans uk” *ampiní*.

mediante *kipus* que Silvermann-Proust ha encontrado en Q'ero, en Perú (16). Tampoco es la costumbre en Qaqachaka extender las hebras de chinu de un poncho para un borde con flecos como aquéllos de las regiones aledañas, que sugieren, al menos visualmente, la apariencia de las coloridas cuerdas colgantes de un *kipu*. Sin embargo, los flecos sí están presentes en los ponchos especiales usados por las autoridades del ayllu en Qaqachaka al asumir su cargo, es decir, aquellas personas que en otra época podrían haber presentado esta información codificada a las autoridades externas.

#### 6.6. Comparación del poncho y la manta como prendas con distinción de género

En un nivel más general, la preponderancia de las listas en el poncho y su lugar secundario en la manta pueden estar relacionados con importantes diferencias de género que tienen que ver con sus respectivas funciones. Por una parte, está la función de representar un sistema para codificar información sobre la producción del ayllu para el consumo externo y, por otra, la de representar los recursos internos del ayllu como una forma más figurativa de belleza y expresión estética. Tal vez podríamos profundizar aún más esta distinción y sugerir que una diferencia de género esencial entre ambas prendas podría encontrarse en el hecho de que el énfasis del poncho está en la “producción” y el de la manta, en la “reproducción”. Los propios qaqs sugieren esta distinción al establecer una diferencia entre los hombres que, como la plata, entran en circulación y participan en los ciclos productivos del intercambio externo, en cambio las mujeres, como el oro, personifican la riqueza que crece dentro, en las entrañas de la tierra de su ayllu. Doña Lucía señala, además, que dado que el poncho es “llano”, sólo puede representar el alimento como resultado del trabajo agrícola del hombre. En cambio, establece, la manta, con un diseño de salta que “pare”, representa en términos generales “todas las bendiciones (*wintisayuna*) que la tierra provee en los animales y los productos agrícolas e, incluso, en las aves”.

Los ponchos parecen representar con sus listas un sistema más abstracto y codificado de simbolizar los elementos de la producción del ayllu que las mantas de mujer, tanto en lo que se refiere al ámbito agrícola como de pastoreo. Esta información es exhibida, a su vez, por los hombres, quienes, desde la época colonial, han sido los jefes de familia reconocidos, los mediadores reconocidos entre el ayllu interno y el mundo exterior del sistema de mercado externo. La evidencia histórica sugiere que los hombres encargados del *kipu*, los *kipukamayoqs* de la región, antiguamente presentaban sus cuerdas anudadas, con un detallado inventario de la producción del ayllu, a un sistema de autoridad exteno. De modo similar, los hombres qaqs de la época moderna podrían exhibir en su poncho “listas” de artículos para el consumo interno y externo. Siendo así, el hombre pronto reconoce también que su trabajo productivo en cuanto a labores agrícolas y a ganar dinero en el mercado será, finalmente y de manera inevitable, entregado a su esposa, para ser depositado en las despensas familiares, donde ella lo controlará.

Además de sus poderes de producción, los poderes de reproducción y autogénesis del hombre, también están expresados en los ponchos que viste. Parece posible, por ejemplo, que su código de color revele que líneas familiares patrilineales más personalizadas, las chacha kastas, son dueñas de ciertas partes de la producción del ayllu. En el código del color de las listas también parece estar incluida la información acerca de la naturaleza seminal de los poderes reproductivos y generativos del hombre. Sin embargo, sostenemos que a las representaciones de estos poderes manifiestamente masculinos se les resta importancia en

---

(16) Sin embargo, en un estudio comparativo, en la comunidad de Chukiñapi, ubicada cercana al lago, en el Departamento de La Paz, hemos encontrado analogías similares entre los productos alimenticios y la codificación de colores en las franjas textiles (Ver Apaza, Arnold y Yapita, s/f).

el poncho, en comparación con el despliegue de color de los poderes reproductivos y generativos de la mujer en el exceso de rojo y sangre presente en los diseños de salta de la manta. La asociación moderna de las listas del poncho con las históricas cuerdas del kipu nos lleva a recordar la asociación histórica del hombre con la escritura de estos textos; pero es una tejedora quien define dicha asociación y no le asigna una condición importante. Sobre todo, sostenemos que la tejedora define, en el poncho que teje, al hombre según su propia imagen de ella.

Existen otras razones importantes por las que una tejedora puede restar importancia a los poderes reproductivos masculinos en el poncho. De acuerdo a un sistema metafísico con diferenciación de género, se cree que la mujer piensa “con el corazón”. Siendo el locus de pensamiento, inteligencia y memoria femenino, se cree que el corazón es la fuente de sus canciones y sus diseños textiles. Se considera como una masa sólida de sangre concentrada y como el lugar donde se produce la transformación de ésta. Es la esencia de la femineidad de la mujer. Y es la manta la prenda que envuelve aquella parte de su cuerpo donde se encuentra el corazón. Por el contrario, se cree que el hombre piensa “con la cabeza”. Su poncho es una prenda que cubre sólo su cuerpo. En realidad, es sólo cuando un hombre teje su gorro que encontramos un grado similar en la expresión de sus respectivos poderes de virilidad, pero éste será el tema de otro artículo.

## 6.7. Conclusión

En Qaqachaka el tejido es una forma de trabajo necesaria para mujeres y hombres. Es funcional en el dominio productivo de las tareas domésticas y en las obligaciones sociales y culturales de cada uno de los miembros de una pareja hacia el otro y hacia su familia y sus pares por el resto de su vida de casado. Sin embargo, hemos sostenido aquí que una interpretación más amplia del significado del tejido dentro de las culturas andinas no sólo debe incluir los diversos aspectos del tejido como actividad con distinción de género, sino también el tejido como parte de un discurso múltiple e intertextual que también presenta diferencias de género. Por tanto, nos hemos planteado contraria a la interpretación de la propiedad de la tierra y sus productos o de los rebaños de animales, que constituyen los medios y las relaciones de producción que hacen posible el tejido, según un discurso exclusivamente masculino, o ajeno a esta cultura. Al escuchar, en cambio, otros aspectos, más especialmente lo que las mujeres expresan acerca de su trabajo como tejedoras y su significado, tomamos conciencia de otros niveles de acción y significado: el tejido como trabajo o como intercambio, el tejido como producción o como parte de los procesos reproductivos y transformadores, y cada uno de estos niveles constituye una parte separada, pero en interrelación con las demás, de un discurso vernáculo, según el género.

Si volvemos al tema principal del artículo, la distinción de género en actividades como el tejido y la escritura de textos de acuerdo con una supuesta jerarquía, no podemos ignorar la evidencia que nos proporciona la historia andina, como tampoco podemos desconocer el presente andino. Sin embargo, la evidencia que nos presenta un desafío es la que surge del discurso de las propias mujeres acerca de sus tejidos. Al tejer prendas tales como mantas para ella o ponchos para sus hombres, es la mujer quien define, a través de su trabajo, los límites y las obligaciones de cada género, como construcciones sociales. Lo hace en un lenguaje simbólico, un medio de producción cultural e ideológica en continua reinención de una generación a otra, que define su propio lugar de poder en el dominio interno y doméstico del ayllu, y el lugar de poder de su marido en la periferia y fuera de ella. En sus tejidos, la mujer no sólo inventa el lenguaje simbólico para expresar los postulados metafísicos de la sociedad qaqqa, sino que, a través de la manipulación de los textos tejidos de estas prendas con diferenciación de género, es capaz de contraponer los dos órdenes diferentes de actividad de género y sus poderes relativos de producción, reproducción e

inteligencia creativa. Si es que existe alguna jerarquía dentro de este dominio simbólico controlado por la mujer, seguramente es una organización jerárquica donde la mujer define para sí el lugar de poder central y sólo entonces hace al hombre a su propia imagen.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABERCROMBIE, T.  
1986 *The Politics of Sacrifice: an Andean Cosmology in Action*. Tesis de Ph. D., University of Chicago.
- ADORNO, ROLENA  
1986 *Guaman Poma: writing and resistance in Colonial Peru*. Latin American Monographs, N° 68. Austin: University of Texas Press, 1986.
- ALLEN, C.J.  
1988 *The Hold Life Has: coca and cultural identity in an Andean community*. Smithsonian Institution Press, Washington y Londres.
- APAZA, CIPRIANA, D. Y. ARNOLD y JUAN DE DIOS YAPITA  
s.f. *Mama trama y sus crías: analogías de la producción de la papa en los textiles de Chukiñapi*. Para ser publicado en *Ispall Mama Wawampi: una antología de la papa*. Hisbol y ILCA, La Paz.
- ARNOLD, D.Y.  
1987 *Kinship as Cosmology: potatoes as offspring among the Bolivian Aymara*. En: una edición en común de *Cosmos*, N° 4, y *Canadian Journal of Native Studies*, publicada como *Amerindian Cosmology*, editada por Don McCaskill, Manitoba, Canada, Vol. 7, N° 2, 1987: 323-337.  
1988 *Matrilineal practice in a patrilineal setting: ritual and metaphors of kinship in an Andean ayllu*. Tesis de Ph. D., University of London.  
1992a *At the heart of the woven dance-floor: the wayñu in Qaqachaka*. En: *Iberoamericana*, Frankfurt, Institut für Iberoamerika-Kunde, Hamburg, en colaboración con el Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin, Número especial: Literaturas autóctonas en América Latina, editado por Martin Leinhard, Vervuert Verlag, 16. Jahrgang (1992) Nr. 3/4 (47/48): 21-66. Traducción al castellano como "En el corazón de la plaza tejida": el wayñu en Qaqachaka para ser publicado en *Reunión Anual de Etnografía*, 1992, MUSEF, La Paz.  
1992b *La casa de adobes y piedras del Inka*. En: Arnold, Jiménez y Yapita: *Hacia un orden andino de las cosas*, Hisbol y ILCA, 1992: 31-108.  
1993 *Adam and Eve and the Red-Trousered Ant: History in the Southern Andes*. En: *Travesía, Journal of Latin American Cultural Studies*, King's College London, Vol. 2, N° 1, 1993: 49-83.  
En prensa *Génesis en Qaqachaka: la inspiración, el scripto y el habla en un ayllu andino*. Para ser publicado en *Cultura-Hombre-Sociedad: revista de ciencias sociales y humanas CUHSO*, Universidad Católica de Temuco, Chile.  
En progreso *Watering the animals: songs to animals by Andean women*. Smithsonian Institution Press, Series in Native American Literatures, Washington y Londres.
- ARNOLD, D.Y. y JUAN DE DIOS YAPITA  
1992 *Sallqa: dirigirse a las bestias silvestres en los andes meridionales*. En: Arnold, Jiménez y Yapita: *Hacia un orden andino de las cosas*, Hisbol y ILCA, 1992: 175-245.
- ARNOLD, D.Y., DOMINGO JIMÉNEZ y JUAN DE DIOS YAPITA  
1991 *Scattering the seeds: shared thoughts on some songs to the food crops*. En: *Amerindia*, A.E.A., París, N° 16, 1991: 105-178.  
1992 *Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los andes meridionales*. Hisbol e ILCA, La Paz, 1992.
- ARRIAGA, P.J.  
1621-68 *Extirpación de la idolatría del Perú*. (trad. Clark Keating) University Press, Kentucky.
- BERTONIO, L.  
1612-84 *Vocabulario de la Lengua Aymara*. Edición facsímil. CERES, Cochabamba, Bolivia, 1984.
- BOUYASSE-CASSAGNE, THÉRESE  
1987 *La Identidad Aymara: aproximación histórica (Siglo xv, Siglo xvi)*. Hisbol y IFEA, La Paz.

## BROTHERSTON, GORDON

- 1985 *Towards a grammatology of America: Lévi-Stauss, Derrida and the native New World text.* En: F. Barker, P. Hulme, M. Iversen y D. Loxley: *Empire and its Others.* University of Essex Press, 1985: 190-209.

## CERECEDA, VERÓNICA

- 1978 *Sémiologie des tissus andins.* En: *Annales*, París, E.S.C. 33, N<sup>os</sup> 5-6: 1017-1035.  
 1987 *Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku.* En: *Tres Reflexiones sobre el Pensamiento Andino.* Ed. Javier Medina, Biblioteca Andina. La Paz: Hisbol, 1987: 133-231.

## DEERE, CARMEN DIANA

- 1977 *Changing social relations of production and Peruvian peasant womens work.* En: *Latin American Perspectives*, IV, 1977 (1-2): 48-69.

## DESROSIERS, SOPHIE

- 1988 *Les techniques de tissage ont-elles un sens? Un mode de lecture des tissus andins.* En: *Techniques et Culture*, 12: 21-56.

## DRANSART, PENNY

- 1991a *Fibre to fabric: the role of fibre in camelid economies in prehispanic andontemporary Chile.* Tesis de D. Phil., Hilary term, University of Oxford.  
 1991b *Of naked lizards and clothed women and men in Isluga, northern Chile,* ponencia dada en el taller de antropología sobre "Relaciones de género, trabajo y propiedad entre los pueblos indígenas de América del Sur", el 7 y 8 de diciembre de 1990, en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Londres.

## ESPINOZA SORIANO, W.

- 1981 *El reino Aymara de Quillacas-Asanaque, Siglos XV y XVI.* En: *Revista del Museo Nacional*, Lima, 45: 175-274.

## HARRIS, OLIVIA

- 1982 *Los muertos y los diablos entre los laymi de Bolivia.* En: *Revista Chungará*, N° 11, noviembre 1983, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile: 135-152.

## GAVILAN V., VIVIAN, y LILIANA ULLOA T.

- 1992 *Proposiciones metodológicas para el estudio de los tejidos andinos.* En: *Revista Andina*, Cusco, Perú, año 10, N° 1, julio 1992: 107-134.

## GISBERT, TERESA, SILVIA ARZE y MARTHA CAJIAS

- 1987 *Arte Textil y Mundo Andino*, Gisbert y Cía. La Paz, 1987.

## GOSE, P.

- 1983 *Sowing, death and spring: the re-emergence of collectivity.* Manuscrito inédito, 1983.

## MARCH, K.S.

- 1983 *Weaving, writing and gender.* En: *Man* (N.S.) 18: 729-744.

## MONEY, MARY

- 1966 *Los obrajes, el traje y el comercio de ropa en la Audiencia de Charcas.* Citado en: Colección de ponchos bolivianos del Prof. Oscar Barriga Barahona. Folleto de exposición. MUSEF. La Paz, 1981.

## MURRA J.V.

- 1962 *Cloth and its function in the Inka state.* En: *American Anthropologist*, 64: 710-728.  
 1975a *Las etno-categorías de un khipu estatal.* En: *Formaciones económicas y políticas del mundo andino.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975. Publicado originalmente en 1973.  
 1975b *La función del tejido en varios contextos sociales y políticos.* En: *Formaciones económicas y políticas del mundo andino.* Lima, IEP.

## PLATT, T.

- 1978 *Symétries en miroir: le concept de yanantin chez les Macha de Bolivie.* En: *Annales*, E.S.C., 33, N<sup>os</sup> 5-6: 1081-1107.  
 1992 *Voces de Abya-Yala. Escritura, chamanismo e identidad.* En: *Revista UNITAS*, La Paz, Bolivia, N° 7, Septiembre 1992: 61-73.

## SILVERMAN-PROUST, G.P.

- 1988 *Significado simbólico de las franjas multicolores tejidas en los wayakos de los Q'ero.* En: *Boletín de Lima*, N° 57, Año 10, mayo, 1988: 37-44.

## TOMOEDA, H.

- 1985 *The llama is my chacra: metaphor of Andean pastoralists.* En: *Andean Ecology and Civilisation*, (eds.) S. Masuda, I. Shimada y C. Morris, University of Tokyo Press, 1985: 277-300.

TORRICO, C.

- 1989 *Living weavings: the symbolism of Bolivian herders' sacks*. Hisbol y Archivo Nacional, Sucre, Bolivia. Manuscrito. Para ser publicado en Journal de la Société des Américanistes.

WATSON-FRANKE, M-B.

- 1974 *A woman's profession in Guajiro culture: weaving*. En: *Anthropológica*, 37: 25-40.

ZORN, E.

- 1986 *Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores*. En: *Revista Andina*, Cusco, Perú, año 5, N° 2, 1987: 489-526.

ZUIDEMA, R.T.

- 1989 *Burocracia y conocimiento sistemático en la sociedad andina*. En: R. Tom Zuidema: *Reyes y Guerreros: ensayos de cultura andina*. FOMCIENCIAS, Perú, 1989: 488-535.