



Ana Cielo Quiñones Aguilar
Editora académica

Mundos de creación

de los pueblos indígenas de América Latina

•e editorial
Pontificia Universidad
JAVERIANA

Acer-VOS

UNIVERSIDAD
PABLO
OLAVIDE
SEVILLA

Ana Cielo Quiñones Aguilar
Editora académica

Mundos de creación

**de los pueblos indígenas
de América Latina**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

Decano

Alfonso Gómez Gómez

Director Departamento de Diseño

Ricardo Barragán González

Editora académica del libro

Ana Cielo Quiñones Aguilar

Director Editorial Pontificia Universidad Javeriana

Nicolás Morales Thomas

**Coordinador editorial de la Pontificia
Universidad Javeriana**

Marcel Camilo Roa Rodríguez

Cuidado de la edición

Alejandro Merlano

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

FACULTAD DE HUMANIDADES

Decana

Rosario Moreno Soldevila

Responsable Área de Historia del Arte

Ana Aranda Bernal

Director Publicaciones Enredars

Fernando Quiles García

Coordinador Editorial Publicaciones Enredars

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Mundos de creación

de los pueblos indígenas
de América Latina



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá



UNIVERSIDAD
**PABLO DE
OLAVIDE**
SEVILLA

© 2020

AcerVos

10.º volumen

Editora académica

Ana Cielo Quiñones Aguilar

Director de la colección

Fernando Quiles García

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Diseño editorial

Marcelo Martín

Maquetación

Laboratorio de las Artes

Imagen de portada

Desarrollo gráfico de un cuenco acampanado de Nasca. Fuente: Kate S. Buckingham Endowment N°. 1955.1934. Imagen cortesía del Art Institute Chicago / Art Resource, NY [ref. ART562996].

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

Pontificia Universidad Javeriana

E. R. A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos
en Redes / Universidad Pablo de Olavide

ISBN (digital): 978-958-781-551-1

DOI: <http://doi.org/19.11144/Javeriana.9789587815511>

Comité asesor

Dora Arízaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, España*

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*

Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México*

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*

María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*

Ilona Katzew. *Los Angeles County Museum of Art (Lacma), Los Ángeles, Estados Unidos*

Mercedes Elizabeth Kuon Arce, *antropóloga. Cusco, Perú*

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I, Castellón, España*

Macarena Moralejo. *Universidad de Granada, España*

Ramón Mujica Pinilla. *Lima, Perú*

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura, Cáceres, España*

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia*

Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de Madrid, España*

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela*

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile*

Pedro Flor. *Universidade Aberta e Instituto de História da Arte/NOVA FCSH, Portugal*

Los textos de este libro han sido dictaminados por pares.

Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca Alfonso Borrero Cabal, S. J. Catalogación en la publicación

Quiñones Aguilar, Ana Cielo, autora

Mundos de creación de los pueblos indígenas de América Latina / autora y editora académica Ana Cielo Quiñones Aguilar ; autores Juan Marchena Fernández [y otros veinte]. -- Primera edición. -- Bogotá : Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2020.

400 páginas ; ilustraciones

Incluye referencias bibliográficas

ISBN: 978-958-781-551-1 [digital]

Indígenas de América Latina 2. Manifestaciones culturales - América Latina 3. Identidad cultural - América Latina 4. Arte indígena - Historia - América Latina 5. América Latina - Vida social y costumbres I. Marchena Fernández, Juan, 1954, autor II. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Arquitectura y Diseño III. Universidad Pablo de Olavide [Sevilla, España]

CDD 305.898 edición 23

Contenido

A modo de presentación 11
Juan Marchena Fernández

Almas que a ratos sueltan mariposas:
creadores y creaciones en los mundos indígenas 15
Fernando Quiles García

Mundos de creación de los pueblos indígenas 17
Ana Cielo Quiñones Aguilar

Creación e imagen

Imágenes, tiempo y color. La cerámica tiwanaku
de la isla Pariti (lago Titicaca, Bolivia): más allá de la representación 27
Juan Villanueva Criales

Las listas de la túnica del Ser Mítico Antropomorfo de Nasca:
el significado iconográfico según pautas en los textiles
y la música contemporáneos de los Andes surcentrales 55
Denise Y. Arnold

Jarrones que hablan: la cerámica pataky y jicote de la Gran Nicoya 83
Henry O. Vargas Benavides

Hacia el camino creativo muisca: una aproximación
desde el volante de huso y la manta 105
Sulma Julieta Castro Pacheco y Martha Fernández Samacá

Permanencias, transformaciones y resistencias

- El señor del monte y la resistencia indígena: la danza del tigre y el venado 125
Mariella Moncada
- Los artesanos y los productos del barniz de Pasto:
entre tradición y modernidad 149
Sandra Patricia Gutiérrez Villate
- La chumbi: elemento de identidad y continuidad
en el diseño textil andino 175
Rosana Corral Maldonado

Relacionalidad y creaciones

- Nudsumar: guardianes de cuerpos, de casas, de aldeas, de sueños 195
Cebaldo De León-Inawinapi
- Bacó Alfonso: una historia sobre los rituales de flautas del pueblo kamëntsá 201
Jesús Alfonso Juagibioy Jamioy y Juan Carlos Jacanamijoy Juajibioy
- Kumiai, pueblo de Baja California,
y su creación visual ligada a la sustentabilidad 223
María Mayela Benavides Cortés y Cinthya Lorena Paz Rodríguez

Memoria e identidad

- "Hemos hecho estas tablas para hacer conocer a Sarhua":
reelaboraciones visuales y resignificaciones identitarias
en las tablas de Sarhua en Lima (Perú) 243
Gabriela Germaná Roquez
- La práctica textil y la noción de lo común:
tejer y vestir el huipil en la comunidad de Villa Hidalgo Yalálag, Oaxaca 273
Ariadna Itzel Solís Bautista
- Fuera y dentro de la piel: memorias de un álbum de familia en Honduras 301
y el culto a las y los ancestros del pueblo garínagu
Josefina Dobinger-Álvarez Quioto
- Homenaje a nuestros elementales:
ritualidad y memoria colectiva del pueblo muisca 337
Daniela Hernández Castiblanco, Andrea Lorena Guerrero Jiménez
e Ignacio Roza Arévalo
- La mochila: elemento clave en la recuperación
de la identidad del pueblo kankuamo 355
Silvana Navarro-Hoyos

Colofón

- ¿Son las creaciones indígenas arte, artesanía o diseño,
u otros mundos de creación diversos? 381
Ana Cielo Quiñones Aguilar



**PERMANENCIAS,
TRANSFORMACIONES
Y RESISTENCIAS**

La chumbi: elemento de identidad y continuidad en el diseño textil andino

Rosana Corral Maldonado

Grupo de investigación Educación, Arte y Sociedad,
Universidad Nacional de Educación, Ecuador

Resumen

Existe la necesidad de replantear los procesos creativos desde el conocimiento andino, buscando la riqueza del ser y del saber ancestral, alejándose del predominio actual del enfoque occidental del pensamiento, explorando en los fundamentos expresivos-creativos producto de complejas abstracciones de los componentes del diseño andino y observando estos lenguajes de formas y significados mediante el diseño conceptual, intelectual y expresivo del textil andino.

Palabras clave: cosmovisión, textiles andinos, diseño, patrimonio, pueblos indígenas

Abstract

There is a need to rethink the creative processes from the Andean knowledge, seeking the richness of being and ancestral knowledge, moving away from the current predominance of the Western approach of thought, exploring the expressive-creative foundations product of complex abstractions of the components of Andean design, observing these languages of forms and meanings through the conceptual, intellectual and expressive design of the Andean textile.

Keywords: worldview, Andean textiles, design, heritage, indigenous peoples.

Influencia de las formas y los saberes andinos: hacia un nuevo diseño

Respecto al aporte de las pocas pero valiosas reflexiones sobre la mirada del diseño del sur, se puede ver que en algunos sectores de esta área, sobre todo en el de los académicos, se ha iniciado una tendencia —tal

Este capítulo se adscribe a la tesis doctoral *Influencia y proyección de la cosmovisión andina en los fundamentos teóricos y metodológicos del diseño textil*, presentada para la obtención del título doctoral en Sociedades Históricas, Territorio y Patrimonio, del Departamento de Historia e Historia del Arte de la Universidad Rovira i Virgili, institución a la cual me gustaría expresar mi agradecimiento.

vez aún no muy generalizada— por recuperar las formas y las gráficas de las culturas ancestrales de América, con el afán que para los hispanoamericanos ha sido y es la necesidad de sentirnos propios y de recuperar el alma originaria de nuestra tierra, que, en su momento, por las diferentes circunstancias históricas, quedó tamizada, encerrada, en nuestro subconsciente colectivo. Afortunadamente, este espíritu y esta consciencia están comenzando a resurgir.

En mi recorrido profesional como diseñadora, siempre me han sorprendido las expresiones iconográficas reflejadas en, por ejemplo, un plato cerámico de la cultura carchi, un sello cilíndrico jama-coaque o los grandes labrados de la ciudad de Chan Chan; me emocionan el delicado textil ceremonial de una princesa chimú y los actuales objetos artesanales creados por grupos étnicos herederos de saberes ancestrales celosamente transmitidos y que hoy nos dan la posibilidad de tener a nuestro alcance piezas de la diversa cultura material de los pueblos andinos.

Me pregunto qué inspiró a estos grandes artistas-artesanos para que, en comparación con los grandes avances que tenemos hoy en día, lograran tal perfección expresiva en sus piezas, a veces ricas en abstracción y otras veces muy figurativas, armónicas en su composición e integradas con las formas, los elementos, los colores y los materiales que las conforman. Estas piezas no son solo tesoros de una cultura concreta, también son un patrimonio universal y una fuente inagotable de elementos estéticos, visuales y sensoriales que contribuyen a la cimentación de la personalidad cultural andina.

Así pues, el abanico de posibilidades de estudio sobre el diseño andino precolombino presenta varias entradas para analizar sus formas y a la vez aproximarse al entendimiento de sus reglas de producción, desde su esencia, a partir de otros aspectos de la vida de los pueblos, como su cosmovisión.

Partiendo de esta visión humanística-andina-cosmogónica-sensorial, y no tanto de categorías pragmáticas-rationales-occidentales, buscamos los nexos que conectan al diseño ancestral para hacer una interpretación contemporánea empleando como herramienta, como hemos visto, sus componentes morfológicos y compositivos. Para ello, nos adentramos en la riqueza que presentan los textiles andinos y en su vasta y variada producción de todo tipo de prendas.

Estas prendas son el lienzo para conocer el lenguaje y los significados que los andinos, como actores de su propia cultura, usaron como medio para expresar su cosmovisión; de estas prendas, es en las fajas (*chumbi*, en quichua) donde se explaya de mejor manera cada elemento sígnico, debido a su forma, tamaño, función y, sobre todo, valor cultural singular (valor suntuario).

Iconografía de los textiles andinos

El tejido es un conocimiento con varios siglos de tradición en los Andes: desde la plantación del algodón y la crianza de camélidos sudamericanos hasta llegar a sociedades con extraordinarios saberes y conocimientos en técnicas, materiales y diseños; la variedad de culturas características por sus textiles se encuentra en la región centro-sur de la sierra ecuatoriana, con los pueblos puruhá y cañari; en Perú, con las culturas huari, nazca y paracas,¹ y en Bolivia, con la tiahuanaco, la carangas, la charcas y los tejidos de Tarabuco, hasta llegar finalmente a la civilización inca, que además de llegar a un alto nivel de perfección en sus prendas, les impregnaba contenidos simbólicos de su cosmogonía.

Manteniendo los procesos simbólicos de la cosmovisión andina, pero reapropiándolos a su contexto cultural y a la influencia de la cultura española, estos pueblos plasman en el tejido emociones de veneraciones a sus deidades, hechos sociales y su gratitud al entorno natural; estos conocimientos, heredados por los pobladores andinos, llegan a nuestros tiempos por medio de un arte milenario de valioso patrimonio cultural, vivo y reconocido a nivel mundial.

Los textiles andinos, en su amplio espectro, abarcan las culturas preincas e incas, que luego, con el paso del tiempo, sufren variaciones e intervenciones con elementos virreinales, republicanos y contemporáneos. Debido a su composición de filamentos de origen orgánico de pronta degradación, los textiles son las piezas arqueológicas más complicadas de consolidar, fechar y conservar, por lo que su clasificación ha sido una tarea muy minuciosa y compleja para arqueólogos e investigadores de la rama textil. Sin embargo, la investigadora boliviana Teresa Gisbert propone una clasificación desde la iconografía textil que comprende cinco grupos temáticos:

1. Civilización preinca que se desarrolló en la costa sur del Perú durante el periodo Formativo Superior (del 700 a.C. al 100 d.C.).

Elementos preincas

Con base en los testimonios de los cronistas y el análisis de las pocas piezas arqueológicas de este periodo, se puede establecer que estos textiles representaban a sus dioses, algunos de los cuales, “al parecer, (...) eran seres míticos zoomorfos”,² seres mitológicos en forma de mamíferos alados que podemos apreciar, por ejemplo, en muchas prendas y textiles de la cultura paracas; tal es el caso de la capa de tela llana elaborada en fino algodón que muestra figuras zooantropomorfas o el detalle de una manta que muestra diseños bordados de felinos bicéfalos que portan una cabeza en la boca (figura 1).

Elementos incaicos

Antes de la llegada europea a Quito y a Cusco se utilizaban textiles pintados con representaciones simbólicas de contenido histórico. Un diseño ajedrezado en Collcapata representaba los territorios conquistados por Huayna Cápac y que fueron destinados a cultivos extensivos de maíz.³ Vemos, por consiguiente, que los elementos incaicos incorporaban conceptos históricos y administrativos, no únicamente estéticos.

De este periodo expansivo de la cultura andina se han conservado prendas como la camisa uncu encontrada en el valle de Lurín, donde se hallan patrones característicos de la producción textil incaica, y especialmente elementos simbólicos que hacen referencia al Tahuantinsuyo. Una de las características más relevantes de los tejidos es su importancia para la cosmovisión del *ayni*, concepto que representa el equilibrio y la reciprocidad, que estructuran la cultura andina y que el incario llevó a su máxima expresión durante esta época de esplendor.⁴

Pero lo que más se distingue de los textiles incas son los tocapus: “figuras geométricas enmarcadas dentro de cuadros que pueden estar aisladas o alineadas en fajas de sucesión horizontal o vertical”.⁵ Según las narraciones de los historiadores, estas figuras simbólicas en los textiles permitían distinguir el linaje de quien los vestía. En este contexto social, Eeckhout y Danis⁶ exponen que la materia empleada (algodón, alpaca,

2. Teresa Gisbert, *Arte textil y mundo andino* (La Paz: Plural Editores, 2010), 10.

3. Margarita Gentile, *Un relato histórico incaico y su metáfora gráfica* (La Plata: Editorial del Cardo, 2010), 8.

4. María Jesús Jiménez Díaz, “Una ‘reliquia’ inca de los inicios de la Colonia: el ‘uncu’ del Museo de América de Madrid”, *Anales del Museo de América*, n.º 10 (2002): 11.

5. John Murra, *Los tejidos en formaciones económicas en el Estado Inca* (Ciudad de México: Siglo XX, 1978).

6. Peter Eeckhout y Nathalie Danis, “Los tocapus reales en Guamán Poma: ¿una heráldica incaica?”, *Boletín de Arqueología PUCP*, n.º 8 (2004): 305.



plumas, conchas, etc.) y las técnicas aplicadas para su elaboración indican que estos no estuvieron al alcance de toda la población, sino que fueron lucidos por ciertos estratos sociales más favorecidos.

Por tanto, estas representaciones no tenían un objetivo decorativo o una funcionalidad simple, sino que representaban un conjunto simbólico que agrupaba instrumentos y estrategias al servicio de una élite indígena que formalizaba e instituía una posición social de alto rango. En consecuencia, para cualquier noble de la época incaica o muy al principio de la era colonial, la conservación y lucimiento de los tocapus era un elemento legitimador de su estatus y su gran importancia social.⁷

Salieron vestidos de unas mantas largas y unas a manera de camisa sin collar ni mangas, de lana riquísima, con muchas pinturas de diferentes maneras que ellos llaman Tocapu, que en nuestra lengua quiere decir vestidos de reyes.⁸

Figura 1. Panel con figuras de la cultura chancay

Fuente: colección virtual del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (MET), c. siglo XII al XIV, cultura chancay

7. Mariusz Ziółkowski, “Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (t’uqapu) figurativos”, *Estudios Latinoamericanos*, n.º 29 (2009): 307.

8. Pedro Cieza de León, *El señorío de los incas. 1518-1584*, t. 6, Colección Crónicas de América (Lima: Dastin, 2000).

El inca portaba una túnica corta llamada *uncu*, y la coya (princesa y esposa principal del inca), un paño envolvente denominado *acso*; ambas prendas reales estaban decoradas con tocapus tejidos en lanas policromadas y con diferentes motivos, que son una rica fuente del acervo iconográfico de muchos de los elementos de representación del diseño andino.

Los tocapus no solo contienen un sentido simbólico cargado de connotaciones sagradas o ceremoniosas, sino que también encierran un lenguaje particular misterioso que aun hoy es difícil de descifrar, lo que Garcés llama *problema escrituario*.⁹ Según Salcedo Salcedo,¹⁰ se deben aplicar ciertas claves para su comprensión: cada *quillca*¹¹ forma una frase completa; se combinan las variables en ideograma fonético y colores, como código de lectura, y el ideograma y los fonogramas también construyen frases secundarias.

Uno de los más importantes atuendos del inca es el que se presenta en la figura 2, el gran *kapac unku*, o *túnica imperial*, hecho con algodón y lana, con la técnica de tapiz cubierto, desde la parte frontal hasta la posterior, y compuesto por 156 tocapus que Guamán Poma de Ayala¹² atribuye en sus crónicas a la representación del Huiracocha Inca.¹³ Estos tocapus no se relacionan necesariamente entre sí, lo que establece una variedad de vínculos que hasta hoy no se han podido descifrar.

Igualmente, vemos en la figura 3 un fragmento de un fresco colonial ubicado en el beaterio de la iglesia de Copacabana y pintado seguramente por un indio de la escuela cusqueña a finales del siglo XVII; en el detalle resaltan la forma y la iconografía tocapu en el acso imperial de una ñusta o princesa del Perú.

9. Fernando Garcés, “Solo con la cabeza no se puede recordar”, en *Oralidades, escrituras y memorias enmarañadas en San Lucas (Chuquisaca)* (Cochabamba: Iniam-UMSS, 2015), 65.

10. Jaime Salcedo Salcedo, *Los jeroglíficos incas: introducción a un método para descifrar Tocapus-quillca: estudio del Quero 7511 conservado en el Museo de América de Madrid* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007), 34-35.

11. Cada una de las figuras pintadas en recuadros en los tocapus.

12. Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980), 83.

13. Hatun Tópac (1390?-1438) —después llamado Huiracocha Inca (en quechua, Wiraqucha Inka: el inca de Huiracocha)— fue el octavo gobernante del curacazgo del Cusco. Tomó este nombre porque aseguró haber tenido un sueño divino con el dios Viracocha.

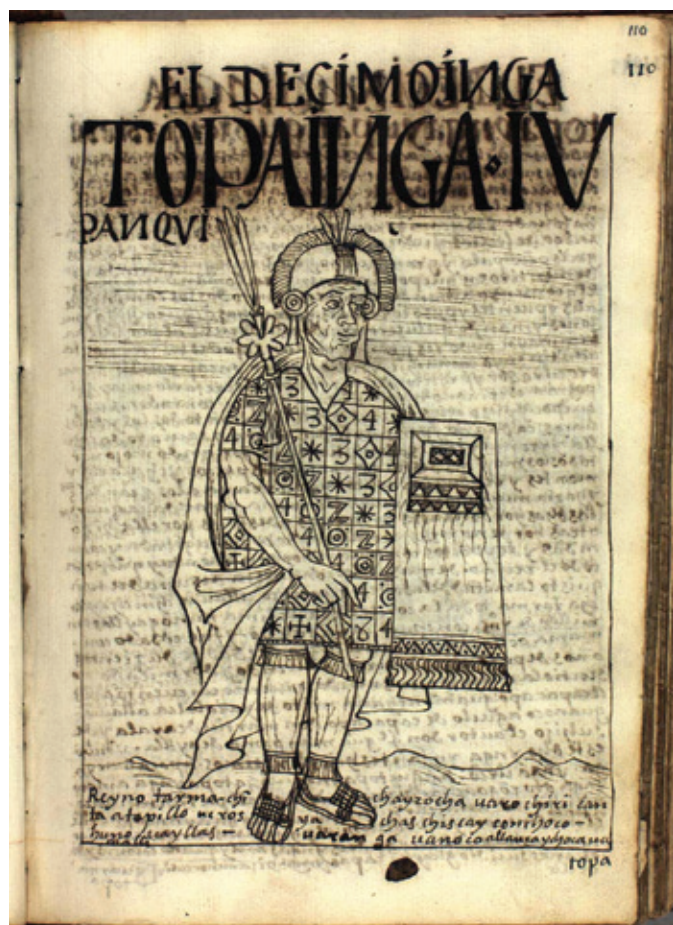


Figura 2. Kapac unku, o túnica imperial, usado por el décimo inca, Topac Inca Yupanqui, representado en un dibujo realizado por el cronista Felipe Guamán Poma de Ayala en su manuscrito *Nueva corónica y buen gobierno*

Fuente: sitio web de la Biblioteca Real de Copenhague, dibujo 36, GKS 2232 4°. Guamán Poma, *Nueva corónica y buen gobierno* (1615)

Resulta interesante observar que años antes de que los turcos se tomaran Constantinopla, en la Europa de la alta Edad Media, se desarrollaba el *arte bizantino*, en el que, entre muchas de sus grandes expresiones artísticas, estaban precisamente las túnicas imperiales usadas por el emperador Justiniano y su esposa, Teodora. Incas y bizantinos no se conocían, pero las coincidencias simbólicas, políticas y artísticas entre ambas culturas se pueden evidenciar en los elementos similares que forman su indumentaria.

Elementos virreinales

La intervención hispánica en los textiles andinos se dio más por sustitución o inclusión que por supresión de elementos. Por tanto, vemos motivos más figurativos que incluyen ornamentos florales y simétricos, de tipo barroco, así como la cruz cristiana, copones y demás motivos que formaron parte del sincretismo de la época (figura 4).



Figura 3. Fragmento de la obra *Matrimonio de Don Martín de Loyola y Doña Beatriz Ñusta*; autor desconocido, siglo XVII

Fuente: colección virtual del Museo Pedro de Osma, Colección Arte del Sur Andino: Tiahuanaco-Inca-Virreinato

Los objetos iconográficos y estéticos representados en esta época sobre los textiles están conformados por hermenéuticas andinas y virreinales que, al mezclarse, adquieren características propias, por lo que autores como Quispe Menéndez¹⁴ clasifican este estilo como mestizo.

Otros investigadores, como Hampe Martínez,¹⁵ consideran que las características de los mundos separados por el océano se trasladaron con fuerza expresiva y especialmente

con gran vigor a la América hispana, lo que permitió incluir a las comunidades andinas en los conceptos del espacio y del tiempo.

Elementos republicanos

El pensamiento artístico tuvo un cambio de paradigmas a partir de las emancipaciones con España, y floreció el concepto *nación*.¹⁶ Con el periodo de transición se fueron abandonando los esquemas virreinales y se incorporaron corrientes de otros países de Europa. Estos nuevos estilos, de gran demanda social, fueron enterrando en el olvido los estilos originales andinos, en contraste con lo sucedido en la época virreinal, cuando el misticismo fue una característica innovadora y creativa en la región.

Los elementos republicanos incorporados desde el siglo XIX hasta mediados del XX —época en la que se relega a las comunidades andinas al ámbito rural, totalmente incomunicado— representan los “íconos” nacionalistas y militares, como la rama de olivo o laurel, la bandera o el escudo nacional, símbolos que intentan penetrar en el pensamiento colectivo de las nuevas naciones pero que, sin embargo, tienen tan pocos elementos identitarios que no logran alterar el imaginario cosmogónico andino. Estos escudos han sufrido ligeras variaciones durante

14. Ana María Quispe Menéndez, “Representación iconográfica como elemento estético en la fachada San Jerónimo de Asillo”, *Vid@RTE 2*, n.º 1 (2015): 16.

15. Teodoro Hampe Martínez, *La tradición clásica en el Perú virreinal* (Lima: Sociedad Peruana de Estudios Clásicos, 1999), 9.

16. Carlos Paladines, “La conformación del estado-nacional desde la perspectiva del pensamiento ilustrado y romántico ecuatoriano”, *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 6 (1994): 72, doi: 10.29078/rp.v1i6.441

el transcurso de los años y los eventos políticos que han conmocionado la historia de los países hispanoamericanos.

Elementos contemporáneos

El nuevo paisaje circundante impacta sobre las regiones y comunidades textiles, que responden a patrones sociales y económicos para representar, por ejemplo, medios de transporte, que alternan con motivos mitológicos, religiosos, geométricos, de flores barrocas o estrellas incaicas, sin perder la inventiva y la composición relacional con el todo, lo que muestra que “el textil no es un arte anquilosado y arcaico, sino algo vivo que responde a las sociedades andinas actuales”.¹⁷

La chumbi: símbolo de identidad y continuidad en el diseño textil andino

Para adentrarnos en el campo de análisis iconográfico de los textiles andinos, nos centramos en la influencia y proyección que tienen sus formas y elementos, y para esto seleccionamos la faja (*chumbi*, en quichua), una prenda de gran importancia por su carácter unificador y por su presencia en todas las indumentarias tradicionales de las comunidades de los Andes (figura 5); además, la faja es la prenda con un mayor contenido de formas y significados que cumplen la función de protección de los cuerpos frente a las condiciones del clima, además de que responden, sobre todo, a un discurso simbólico de motivos, técnicas, materiales, colores, usos, significados y representaciones míticas. Así lo expresa doña Nilda Callañaupa Álvarez, destacada artesana hiladora e investigadora textil peruana:

Los tejidos han y aún cumplen diferentes funciones importantes en la sociedad andina y, por ende, [también] las fajas, que forman parte principal de la vestimenta tradicional como símbolo de identidad y continuidad del uso de la rica herencia de los antepasados. Una sociedad campesina requiere diferentes tipos de textiles durante sus actividades agrícolas; en las ceremonias religiosas los tejidos han tenido que ser usados para participar en las misas y otras ceremonias; en las fiestas, bailadores, familiares y amigos acostumbran usar muchas mantas; en las prácticas de rituales requieren de las más bonitas mantas; así se tiene la preparación de despachos, que siempre se realiza

17. Gisbert, *Arte textil...*, 11.



Figura 4. Detalle de una faja de la cultura cañari con motivos católicos
Fuente: elaboración propia

sobre los tejidos; en los matrimonios, especialmente la madre de la novia era y es aún costumbre entregar como obsequio a su hija tejidos de diferentes tipos y, en caso que no tuviera tejidos, por lo menos le daba como presente hilos y fibras, los cuales son llevados por los familiares del novio como parte de bienes que compartiría en su nueva vida familiar. Los tejidos también son presentes muy importantes para personas honrosas que llegan al pueblo y que son entregados por las autoridades o representantes del pueblo, y no se diga la importancia como mortaja y ofrenda funeraria.¹⁸

Estas prendas son el lienzo para conocer el lenguaje y los significados que los andinos, como actores de su propia cultura, usaron como medio de expresión de su cosmovisión.

La chumbi es una de las prendas de uso común y suntuario para los indígenas de los Andes; su uso se remonta a tiempos anteriores a la llegada de los conquistadores, y su función se identifica con la práctica utilitaria de *fajar* los pantalones o anacos a la cintura, pero principalmente “se asocia con otras funciones, como son la ritual y la mágica”.¹⁹

El valor mágico está referido a las creencias basadas en que el uso de esta prenda puede curar enfermedades y proteger del *hataun*, o *mal aire grande*,²⁰ mientras que el valor ritual está dado por el

18. Nilda Callañaupa Álvarez, *Tradiciones textiles de Chinchero: herencia viva*, vol. 1 (Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, 2012), 4.

19. Mario Espinoza Garzón, “El tejido de las fajas en el cañar”, en *Artesanías de América n.º 35* (Cuenca: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1991), 199.

20. Este padecimiento —reconocido en la medicina tradicional de casi todos los grupos indígenas— es una de las causas de demanda de atención más frecuentes de los terapeutas, además de que constituye una seria causa de muerte en la población de este grupo. El mal aire se adquiere cuando “las personas caminan por lugares pesa-



simbolismo de las composiciones complejas e integrales y por el *principio de relacionalidad*, ligado a la religión, a la estructura productiva y a la organización social y familiar en un proceso que se crea y recrea en el devenir histórico de estas sociedades.

Figura 5. Detalle de varias fajas en un mercado artesanal de La Paz, Bolivia

Fuente: elaboración propia

Para comprender de mejor manera la importancia y trascendencia de la chumbi en el contexto de la producción textil de las sociedades andinas, se emplean como recurso las fichas de inventario de una muestra recogida de más de trescientas piezas de la colección de fajas andinas del siglo XX, en su mayoría ecuatorianas, provenientes de la reserva etnográfica del Museo de Arte Popular del Centro Interamericano

dos, donde hay maldad; cuando se está en contacto con un difunto, o al pasar por un lugar donde ha sido asesinada alguna persona. Los lugares ‘malos’ o solitarios se hacen particularmente peligrosos a ciertas horas: las 12 de la noche, por ejemplo. El aire con esas características malignas entra al cuerpo del sujeto que transita por allí y lo enferma”. Ana Paula de la Torre Díaz, “El mal del aire: ¿qué es esta enfermedad común de la tradición indígena de México?”, *Masdemx*, 26 de junio de 2016, <https://masdemx.com/2016/06/el-mal-del-aire-que-es-esta-enfermedad-comun-de-la-tradicion-indigena-de-mexico/>http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/pueblos.php?l=2&t=mixteco&demanda=mal_aire&orden=28&v=m#demanda

de Artesanías y Artes Populares (Cidap), institución asentada en la ciudad de Cuenca, Ecuador, y que por más de 50 años ha propiciado, como parte de sus objetivos, la conservación, divulgación y promoción de la artesanía y el arte populares de muchos de los países que integran la comunidad iberoamericana.

Descripción general

Si bien cada una de las fajas tiene elementos y condiciones particulares, de manera general podríamos decir que sus componentes técnicos, culturales y sociales comparten características comunes.

Descripción física: prenda de vestir rectangular y alargada, con decoraciones geométricas y religiosas de varios colores, utilizada por mujeres, hombres y niños.

Otras denominaciones: chumbi, cinta, faja y reata.

Descripción cultural: la chumbi es utilizada por mujeres, hombres y niños como parte de su indumentaria y como instrumento para las prácticas tradicionales medicinales y rituales. Es tejida en un telar de cintura o de mano en una sola pieza; es elaborada con hilo de algodón, seda o lana de borrego o sintética (orlón), y se decora con diferentes elementos geométricos y figurativos de diferentes colores; además, tiene valor histórico-social, ya que conserva importantes rasgos de la identidad andina.

Oficio artesanal: textilería-tejeduría.

Proceso productivo:

1. Preparación de los hilos: las chumbis pueden ser confeccionadas con hilos de algodón o sintéticos o con lana de borrego; cuando se usa lana de borrego, el proceso es más complejo, ya que debe ser lavada, escarmenada e hilada hasta conseguir hilos delgados y simétricos.
2. Teñido: se inicia con la selección de los colorantes naturales o artificiales para la preparación del tinte, que varía de acuerdo con la naturaleza del material; los hilos son sumergidos en la teñidura la cantidad de veces necesaria para obtener la tonalidad deseada, y, finalmente, para fijar los colores, se aplica el

mordiente, solución preparada, de acuerdo con el tipo de teñido, con sal, lejía, alumbre o limones.

3. Selección de los hilos que van a ser utilizados para el tejido.
4. Urdido: consiste en ubicar los hilos en el urdidor; estos hilos serán entrelazados y determinarán el largo de la faja.
5. Urdimbre en el telar: consiste en el “montaje” de los hilos ya urdidos, para lo cual se emplean algunos instrumentos rudimentarios que permiten la tensión de los hilos para el proceso de tejido en el telar de cintura. Cada comunidad tiene distintos nombres para identificar estos instrumentos, la mayoría heredados de sus mayores; en el caso de los tejedores cañari, estas herramientas son “palos” de madera de distintos grosores que se colocan de manera transversal al hilo y que cumplen distintas funciones a la hora del montaje. Los principales instrumentos son:
 - Cargadores: uno superior, sujetado por una cuerda a un parante fijo que puede ser un árbol o un pilar de la casa, y otro inferior, que va atado mediante una faja, una tela o un cincho a la cintura del tejedor y cuya función es permitir el movimiento de tensión de la urdimbre.
 - Tormentador e illaguan: el tormentador es un palo más delgado que va amarrado al cargador superior y cuya función es mantener los hilos de la urdimbre repartidos uniformemente y evitar se corran; el illaguan complementa esta función por la parte de atrás de los hilos y va avanzando en el transcurso del tejido.
 - Mazos mayor y menor: estos dos palos transversales son los que dividen la urdimbre en hilos pares e impares y permiten la “calada” o separación de la urdimbre para la formación de la trama.
 - *Hizanche*: también conocido como *lanzadera*, es el instrumento que permite el paso del hilo de la trama sobre la urdimbre.
6. Tejido: consiste en el cruce y recuce de los hilos de la urdimbre y los de la trama; en esta parte, el tejido aún es llano. Después, se realiza el peine, que es un tejido en forma de línea dentada, lo que permite ir entresacando los hilos de la otra cara con la finalidad de que formen una figura sobre un fondo de otro color; el fondo y el peine serán de distintos colores. Se procede a formar las figuras con los hilos del urdido, en el que se sacan y combinan los hilos interiores y exteriores. Este proceso no se concluye, y se deja una sección de la faja sin tejer (figura 6).



Figura 6. Chumbi cañari de la comunidad de Peguche elaborada en pequeño telar de cintura

Fuente: elaboración propia

Aspectos sociales del grupo productor: la elaboración de las fajas es una actividad principal que se complementa con labores domésticas, agrícolas y ganaderas; es una tarea familiar en la cual el lavado y el hilado son actividades femeninas, mientras que la preparación de la urdimbre y el tejido son realizados por hombres y mujeres. En algunos casos, la distribución social del trabajo ha sido alterada por el volumen de las migraciones.

Usos sociales internos: la chumbi es parte de la indumentaria utilizada por los hombres, para sujetar el pantalón y la cushma, y por las mujeres, para sujetar la pollera y el anaco; las fajas delgadas son utilizadas para sujetar el cabello.

En cuanto a las prácticas tradicionales rituales, es utilizada en ceremonias matrimoniales como símbolo de unión entre los novios, y con respecto a las prácticas tradicionales medicinales, es utilizada por las mujeres después del parto para proteger el útero y encaderarse, es decir, para recuperar la forma y tamaño de sus órganos.

Además, es utilizada en los niños recién nacidos para evitar que se espanten²¹ y para que mantengan una postura adecuada.

21. La palabra *espanto* proviene etimológicamente del latín *expavere*, que puede tra-

Conclusiones

Los estudios que destacan el aporte y el valor arqueológico y etnográfico de los textiles de las sociedades andinas no dudan en definir los tejidos andinos como una de las “creaciones estéticas más excelsas de la humanidad”.²²

La investigadora boliviana Teresa Gisbert es clara en afirmar que la categorización de las artes desde occidente, al menos en sus inicios y hasta el siglo pasado, ha limitado la apreciación de valores estéticos que no tengan que ver con “las artes mayores” o tradicionales, lo que aisló el estudio del arte americano, pues su riqueza expresiva no radica principalmente en la pintura, como en Europa, sino en el arte textil.

Hoy podemos apreciar el arte textil andino como “arte mayor” desde nuestra perspectiva, cuyas realizaciones pueden equipararse a las de la pintura contemporánea en el mundo de hoy. Los diseños abstractos de los machas, los pájaros punzó y naranja de Potolo, las representaciones ingenuas y figurativas del Llallagua y los monstruos surrealistas de Leque pueden compararse a las composiciones geométricas de Vasarely, a la ingenuidad del aduanero Rousseau y al surrealismo de Miró.²³

Denise Arnold,²⁴ por su parte, con su gran experiencia de investigación de campo sobre textiles indígenas bolivianos, comparte la percepción sociocultural del textil como objeto, separándolo del concepto moderno de *objeto de museo* y acercándonos a la “personalización del artefacto”, en la que la elaboración del textil como tal, así como los diferentes modos, instrumentos, técnicas y soluciones para convertirlo en realidad, se sustentan en una dimensión expresiva de composición de los hilos, la iconografía, el color y la textura.

Para las poblaciones regionales, los textiles no son objetos pasivos, sino objetos que interactúan con el mundo y que poseen la capacidad de animar las relaciones entre individuos o entre grupos de personas, inclusive en la creación de amplias redes

ducirse como “terror”. En la tradición popular se considera una enfermedad que consiste en la pérdida del alma causada por una gran impresión o por un miedo profundo. De este modo, atar al bebé con una faja implica, simbólica y físicamente, que se le está dando un elemento de seguridad y protección.

22. Carole Sinclair Aguirre, “La colección textil del Museo Chileno de Arte Precolombino”, en *Awakhuni. Tejiendo la historia andina* (Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2006), 3.

23. Gisbert, *Arte textil...*, 4.

24. Denise Arnold y Elvira Espejo, *Ciencia de tejer en los Andes: estructuras y técnicas de faz de urdimbre* (La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2012), 4.

de intercambio y sostenimiento material y espiritual entre las propias comunidades de práctica textil.²⁵

Esto explica la importancia y el reto creativo que para una tejedora implica este proceso de multidimensionalidad de corazón y mente.

Referencias

- Arnold, Denise y Elvira Espejo. *Ciencia de tejer en los Andes: estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2012.
- Callañaupa Álvarez, Nilda. *Tradiciones textiles de Chinchero: herencia viva*. Vol. 1. Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, 2012.
- Cieza de León, Pedro. *El señorío de los incas. 1518-1584*. T. 6 de la Colección Crónicas de América. Lima: Dastin, 2000.
- De la Torre Díaz, Ana Paula. "El mal del aire: ¿qué es esta enfermedad común de la tradición indígena de México?". *Masdemx*. 26 de junio de 2016. https://masdemx.com/2016/06/el-mal-del-aire-que-es-esta-enfermedad-comun-de-la-tradicion-indigena-de-mexico/http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/pueblos.php?l=2&t=mixteco&demand=mal_aire&orden=28&v=m#demand
- Eeckhout, Peter y Nathalie Danis. "Los tocapus reales en Guamán Poma: ¿una heráldica incaica?". *Boletín de Arqueología PUCP*, n.º 8 (2004): 305-23.
- Espinoza Garzón, Mario. "El tejido de las fajas en el cañar". En *Artesanías de América n.º 35*. Cuenca: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1991.
- Garcés, Fernando. "Solo con la cabeza no se puede recordar". En *Oralidades, escrituras y memorias enmarañadas en San Lucas (Chquisaca)*. Cochabamba: Iniam-UMSS, 2015.
- Gentile, Margarita. *Un relato histórico incaico y su metáfora gráfica*. La Plata: Editorial del Cardo, 2010.
- Gisbert, Teresa. *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Plural Editores, 2010.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva crónica y buen gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

25. *Ibíd.*, 5.

- Hampe Martínez, Teodoro. *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima: Sociedad Peruana de Estudios Clásicos, 1999.
- Jiménez Díaz, María Jesús. "Una 'reliquia' inca de los inicios de la Colonia: el 'uncu' del Museo de América de Madrid". *Anales del Museo de América*, n.º 10 (2002): 9-42.
- Murra, John. *Los tejidos en formaciones económicas en el Estado Inca*. Ciudad de México: Siglo XX, 1978.
- Paladines, Carlos. "La conformación del estado-nacional desde la perspectiva del pensamiento ilustrado y romántico ecuatoriano". *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 6 (1994): 71-81. doi: 10.29078/rp.v1i6.441
- Quispe Menéndez, Ana María. "Representación iconográfica como elemento estético en la fachada San Jerónimo de Asillo". *Vid@RTE 2*, n.º 1 (2015): 16-20.
- Salcedo Salcedo, Jaime. *Los jeroglíficos incas: introducción a un método para descifrar Tócapus-quillca: estudio del Quero 7511 conservado en el Museo de América de Madrid*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- Sinclair Aguirre, Carole. "La colección textil del Museo Chileno de Arte Precolombino". En *Awakhuni. Tejiendo la historia andina*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2006.
- Ziótkowski, Mariusz. "Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (*t'uqapu*) figurativos". *Estudios Latinoamericanos*, n.º 29 (2009): 307-34.

