

TEXTILES DE PUNO MENSAJES Y TEXTOS

Juan B. Palao Berastain

Los cronistas de la conquista negaron la existencia de escritura en la sociedad Inca, afirmando que no la tuvieron de tipo alfabética ni por figuras, como los chinos. Pero consideraron que debían quemarse los tejidos que tenían figuras porque eran motivo de ceremonias paganas y de idolatrías.

Después de la revolución de Túpac Amaru se ordenó destruir las pinturas de los antepasados, especialmente las que mostraban vestimentas con dibujos. Estas disposiciones religiosas y de gobierno colonial, tan rigurosas, permite intuir que tenían la certeza o la sospecha que los íconos tejidos eran ideogramas que algo comunicaban, ya que trataron por varios medios de destruir la memoria ancestral del pueblo andino.

Diversos estudiosos e investigadores de las culturas americanas se muestran interesados en encontrar el significado a los diseños textiles de las culturas Paracas, Wari, Chancay e Inka, así como de los geoglifos de Nasca; como también de los textiles de los pueblos andinos actuales, que mantienen la tradición de realizar prendas tejidas, donde se observan diferentes figuras, diseños, motivos o símbolos, que generalmente se les denomina íconos.

Victoria de la Jara publicó en 1975: “Introducción al estudio de la escritura de los Inkas”; trabajo en el que da cuenta del significado de los diseños presentes en los *Tocapu* de los incas, los mismos que fueron pintados en la vestimenta de retratos hechos a personajes de la nobleza durante la colonia. Realizó su investigación contrastando y verificando las inscripciones alfabéticas anotadas en dichas pinturas. Método similar al efectuado por Champolión en relación a la escritura jeroglífica egipcia

William G. Burns, realizó una investigación en los dibujos del cronista indio Guamán Poma, quien ubica diversos íconos en los vestidos de personajes importantes, además de hacer anotaciones en relación al nombre de ellos. El resultado de su estudio lo publicó en 1981 con el título de: “La Escritura de los Incas. Una introducción a la clave de la escritura secreta de los Incas”.

Otro trabajo importante es el realizado por Gail Silverman entre el grupo étnico Q'eros, de la región Cusco, publicando: “El Tejido Andino-Un libro de sabiduría”, en 1994. Anotando en el léxico gráfico de los motivos el significado espacial y temporal.

En diferentes partes del mundo, todas las culturas han plasmado sus hechos mediante pictografías; para, en algunos casos, realizar una escritura con ideogramas y jeroglíficos, para incursionar en la escritura hierática y demótica, como fue posteriormente la de los egipcios y es la china. Las cuales no son

alfabéticas como la escritura griega y romana; pero todas ellas se iniciaron en base a ideogramas.

Nota: Ubicar las fotos

- 1- Retrato colonial de princesa Inca, con vestimenta con Tocapus.
- 2- Dibujo de Guamán Poma que muestra faja con íconos.
- 3-Ideogramas en Tocapu, interpretados por Victoria de la Jara.
- 4-Tocapu Inca.

IDENTIFICACIÓN DE IDEOGRAMAS EN PUNO

En el departamento de Puno se tienen sitios y objetos arqueológicos de la Cultura Pukara (1800 años antes de Cristo a 400 años después de Cristo), consistentes en monolitos y lápidas que muestran diversos diseños de ideogramas bellamente elaborados, cuyo significado aún no se ha establecido, pero que han trascendido en el tiempo, ya que figuran en la iconografía de desarrollos culturales posteriores como fueron Wari, Tiwanaco, Colla e Inca. Esas lápidas y monolitos se encuentran en los sitios de Pucará, Qaluyo, Taraco, Arapa, Yapura e Ichu, entre otros. Los mismos que requieren de un análisis comparativo con los ideogramas de los *tocapu* inca y de los textiles actuales, con los que sí es posible obtener información sobre su significado.

En esta región, denominada como Collao, previa a la conquista por los Incas, se tuvieron los Señoríos Aymaras, siendo sus ciudades capitales: Hatuncolla y Chucuito, quienes criaban gran cantidad de camélidos, llamas y alpacas, además de vicuñas que les proveían de lana muy fina; por lo que la actividad textil logró un desarrollo importante, tal que los Incas establecieron un centro de producción de prendas ceremoniales en Capachica, donde se realizaban tejidos con “un signo como de escribir cuadrado”, según informó el cronista Morúa, párroco de esa localidad.

Esta tradición textil, del altiplano puneño y de la cordillera de Carabaya, ha persistido hasta la actualidad continuando con los métodos y técnicas ancestrales; mostrando en sus prendas múltiples íconos dispuestos en franjas o que cubren la totalidad de ella. Cada una de esas figuras tiene un nombre y significado propio, y asociadas generan textos, los que son interpretados y explicados por los miembros de la comunidad, especialmente por las mujeres mayores.

La búsqueda de los significados de la iconografía textil de Puno se inició con los tejidos de la isla de Taquile, donde varios investigadores han anotado el nombre y significado de algunas figuras realizadas en las fajas, principalmente. Tal como lo realizó J. M. Echeandía Valladares, quien publicó en 1982: “La Isla Taquile, Agricultura, Tejidos y Diseños”. Gertrud Braunsberger de Solari en 1983 publicó: “Interpretación de los signos de una manta de la Isla Taquile, Lago Titicaca”.

Posteriormente, Rita Prochaska presentó: “Taquile, Tejiendo un mundo mágico”, en 1988. Luego, casi después de una década, Cecilia Granadino publica: “La Faja Calendario de Taquile”, en 1997. El Instituto Nacional de Cultura de Puno encargó a Mario Núñez, Walter Rodríguez y Alfredo Bernal el estudio y elaboración del

expediente para proponer la textilería de Taquile a la nominación de Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, ante la UNESCO, lo cual se logró en noviembre del 2005.

El Rescate e Interpretación de la Iconografía Textil de las Comunidades de distrito de Paratía (Lampa), de Llachón (Capachica) y Ccopamaya (Acora), fue realizado por el suscrito y Rodolfo Molina, siendo publicado en el 2006.

Nota: Ubicar las fotos:

5- Joven de Taquile mostrando una Lliklla.

6-Chuspa de Taquile con ideogramas.

INSTRUMENTOS DE LA ACTIVIDAD TEXTIL

Para la producción del hilo, necesario en realización de una prenda tejida, las mujeres proceden con un instrumento simple que es la *puchka* o *kanti* o rueca, que está conformada por dos piezas: el *tisi*, de madera de unos 25 cm de largo y con sección circular de 5 mm de diámetro; y el *phirilo*, que consiste en un disco de madera de diámetro variable entre 2 y 8 cm, con orificio central donde se inserta el *tisi*. La rotación de la *puchka* accionada con los dedos y la destreza requerida permite obtener hilos de diferente grosor según la prenda que se desee hacer. En la época prehispánica se utilizaban *phirilos* de cerámica que tenían diversas formas, además de motivos o figuras a manera de decoración o identificación.

Para el tejido se utiliza el *pampa awana* o “telar de piso” o telar de “cuatro estacas”, llamado así por la forma de construirlo, que es poniendo cuatro estacas en el suelo formando un rectángulo de la dimensión deseada. Forman parte del telar las diferentes varillas que se colocan a ambos extremos y las que van entre la urdimbre, las que dependen de la pieza y la técnica a usar, según el diseño deseado. La lanza permite pasar el hilo de la trama, el que es apretado con la *wich'uña*, pieza de hueso. En la varilla o *tocono* ubicado en la cabecera se va enrollando la pieza conforme se la teje.

Nota: Ubicar las fotos:

7-Phirilos prehispánicos de cerámica, con símbolos externos.

8-Hilando en Ccopamaya, Ácora..

9-Tejiendo en telar prehispánico. Dibujo de Guamán Poma.

10-Tejiendo en telar de estacas.

TÉCNICAS TEXTILES

Las técnicas utilizadas en Puno son principalmente tres y dependen de la intención o uso del tejido, de las figuras y el colorido que se desea darles.

Tejido Plano o de Pampa: Se produce un tejido sin figuras de un solo color en ambas caras. Es propio de las piezas para transportar producto crudos o cocidos como los costales, *chusi* o frazadas o las partes que no llevan figuras en las *llikllas* o aguayos, *chuspas* u otras piezas.

Tejido de Doble Cara: En las zonas del *pallay* o *pitay*, o franja de las figuras, va una urdimbre de dos colores, lo que permite tener una figura similar de otro color en el reverso de la prenda, observándose los dos colores en ambas caras.

Tejido de Doble Cara con Tres Colores: La urdimbre de la zona del *pallay* o *p'itay* lleva tres colores, pero al mostrar las caras uno de los hilos queda oculto, para aparecer posteriormente, con lo que se tiene caras con tres colores, dándole mayor vistosidad al tejido. Esta técnica llamada *pilía* está presente solamente en algunos distritos de la provincia de Lampa, como Paratía, Palca y Ocuwiri.

Nota: Ubicar las fotos:

11-Tejido Plano en franjas, propio del costal para productos cosechados

12-Tejido de doble cara con dos colores en frazada.

13-Tejido de dos caras en franja con figuras y franjas llanas.

14-Tejido con figuras en técnica *pilía*.

15-Tejido con figuras en técnica *pilía* y franja plana.

ZONAS DE TRADICIÓN TEXTIL EN PUNO

Al recorrer por las comunidades y pueblos de Puno, o al asistir a sus festividades y eventos con demostración de danzas, nos sorprende la gran variedad de los textiles, y las diferencias en los colores predominantes y en los diseños de sus figuras o íconos.

A manera de propuesta se pueden establecer algunas zonas geográficas con similitudes mayores, aunque los límites no pueden ser definidos por ser zonas de contacto cultural y social intenso. Ello con la finalidad de mostrar la existencia de su gran variabilidad textil.

De forma aproximada se tienen las siguientes zonas:

Zona Circunlacustre, islas y Altiplano Sur

Zona Altiplano Central y Norte.

Zona Alta de Lampa.

Zona Carabaya

Zona Sandia

Debiéndose anotar los distritos que integrarían estas zonas de acuerdo a las similitudes respectivas, ello como resultado de un trabajo de documentación e investigación de la temática textil.

Nota Ubicar fotos

16-Joven con *lliklla* de la Zona Altiplano Central y Norte

17-Joven con *lliklla* de la zona Sandia

18-Señora de la Zona Alta de Lampa.

19-Joven con *lliklla* de la Zona Circunlacustre

SIGNIFICADO DEL COLOR EN LOS TEXTILES PLANOS.

En los tejidos llanos o planos el significado está dado por el diseño y el color, sean colores naturales o teñidos, los que dependerán del uso a que está destinada la pieza. Se utilizan fibra de llama y alpaca en colores naturales para los *costales*, los que tienen un diseño característico que es la alternancia de franjas gruesas y dos delgadas, las que por contraste definen el diseño, el cual representa las parcelas de la chacra donde se siembra. En ellos se trasladan los productos cosechados, las semillas y el *chuño*.

Las *uncuñas*, piezas cuadradas, tejidas también con fibra de llamas y alpacas, los colores o tonos van variando sin las delgadas líneas de contraste, siendo su uso para el traslado de productos cocidos o merienda, para las tareas del campo o los viajes. En ellas ya no están representadas las chacras.

Cuando las *uncuñas* son para uso ceremonial llevan franjas de colores y van separadas por una línea menos gruesa de contraste, generalmente de color blanco dado que la ofrenda es un alimento que se brinda a *Pachamama* y a los *Achachilas* o *Apus*.

En las *llikllas* se tienen zonas amplias de color llano o pampa, además de franjas de color que acompañan a las que presentan las figuras o íconos. Son realizadas con lana de alpaca o de ovino que son teñidas con tintes naturales o con anilinas; actualmente se usan lanas sintéticas que son atorceladas adecuadamente. Estos colores tienen un significado que dan un mensaje sobre la intencionalidad del uso de la prenda de acuerdo a la ocasión o la persona que la lleva.

Se tiene que el color rosado, en tono intenso, demuestra la alegría propia de las fiestas o el deseo de felicidad. El color anaranjado es deseo de buena salud y fortaleza física. El rojo se lo relaciona con la fertilidad y la producción. El verde muestra el deseo de situaciones favorables de clima en la época del crecimiento de la plantas. El azul se usa en lugar del negro cuando es asociado al rojo, juntos es fertilidad o reproducción, teniendo como referente al *huayruro* ; también permite mostrar la jerarquía de quien ha asumido cargo de responsabilidad en la comunidad o es la esposa. El marrón muestra que su esposo fue autoridad. El negro lo llevan las viudas. El blanco representa la acción fertilizadora o de intervención del *Apu* o *Achachila*, siendo de carácter ceremonial.

Mediante la asociación de los colores en franjas se define la intención del tejido y se da un mensaje tanto para el que la usa como para las demás personas. Así, una línea blanca entre dos colores no es por razones estéticas, que además lo está logrando, es la invocación al *Apu* a que les permita lograr la salud y la felicidad, si los colores cercanos son el anaranjado y el rosado; tener buenas cosechas si se lo asocia al verde, o solicitar su ayuda para las responsabilidades del cargo si acompaña al azul.

La comunicación mediante los colores es importante según la edad de las personas y la circunstancia social en que se use la prenda. De acuerdo a las zonas varía la diversidad de colores utilizados, connotando la idiosincrasia del grupo social.

SIGNIFICADO DE LAS FIGURAS O ÍCONOS

La labor de identificación de los íconos en los textiles, solicitando el nombre con que son conocidos y los atributos o significado, nos permite señalar que existe una gran cantidad en cada zona y variabilidad de ellos, siendo conocidos principalmente por las personas que los tejen, específicamente por las mujeres mayores. Estas figuras representan todo tipo de seres, lugares geográficos y estelares, tales como aves, mamíferos, peces, insectos, cerros, montañas, lagunas, flores, plantas, estrellas, etc.; que de acuerdo a sus características y la representación se interpreta su mensaje.

Si se tiene una vizcacha en la manta de una joven, le está haciendo recuerdo de que debe estar atenta cuando está pastoreando las alpacas y ovejas, especialmente de las crías, ya que la vizcacha es presa del zorro. La paloma representa los cultivos de quinua, por que ellas están presentes en la maduración de las panojas. Las gaviotas o aves acuáticas están simbolizando la presencia de peces.

Dos líneas cruzadas muestran un sitio importante del camino o *apacheta*. La laguna o *qocha* se la representa mediante un rombo, estando asociado a la idea de las alpacas que viven al pié de los nevados. La figura del águila o *anka* simboliza el deseo de éxito en la actividad que se realice, sea productiva o de viaje para realizar el trueque o comercio.

La figura de la *huallata*, en color blanco sobre fondo negro y rojo, muestra el deseo que el *Apu* les favorezca con la reproducción de alpacas, porque las *huallatas* viven en los *bofedales* donde se alimentan las alpacas después de la parición. La imagen de la *куси киси*, o araña que vive en el suelo es propiciatoria o señala la presencia de lluvias, pues ella es un indicador natural de la lluvia de acuerdo a su comportamiento.

Las figuras acompañadas por sus semejantes en tamaño pequeño, que son sus crías o *guaguas*, representan el deseo futuro de reproducción o reiteración de lo sucedido o solicitado.

De esa manera las figuras permiten recordar las recomendaciones, conocimientos y características del medio que les son enseñadas de manera oral por sus padres, además de reafirmar la cosmovisión y relaciones con los seres tutelares a quienes de debe respetar.

Se tienen íconos como el llamado *kallawaya*, en las comunidades de Lampa, que es interpretado como la presencia de alpacas, pero su imagen hace referencia al pez suche, el cual vive en las lagunas alto andinas cuando es la época de lluvias; fecha e idea que se vincula a la parición de las alpacas. Siendo una manera indirecta de darle significado al ícono, además de señalar un conocimiento o indicador de la presencia de los suches en relación a las lluvias.

Nota: Ubicar fotos

20-Joven con figuras de vizcacha, aves y peces simbólicos

FIGURAS ASOCIADAS

En los textiles las figuras están unas a continuación de otras, que de manera intencionada sus significados se van asociando, generando ideas de acción, enseñanzas y deseos, los mismos que son implementados por los colores de las figuras, del fondo de las franjas llanas y del resto de la prenda; de tal manera que toda ella constituye un texto. Así, en una *chuspa* con franjas de colores naturales, se interpreta la secuencia *chasca-apacheta-anka* como: "Deseo tener éxito en el viaje para intercambiar alimentos".

En una *lliklla*, sobre fondo blanco, figuras en azul y rojo y franja anaranjada en los costados, la secuencia *t'ika*-paloma con crías- *anka* - *cuti/tika* con crías-vizcacha con crías expresa: "Agradezco al Apu la producción exitosa de quinua, papas y crías de ovejas, solicitando para el futuro igual producción y que todos estén sanos y fuertes", pudiéndosele completar con otros textos al analizar la totalidad del tejido.

Esta manera de asociar ideogramas y complementar con el significado de los colores incrementa la posibilidad de comunicación de la prenda tejida, constituyéndose en un medio eficaz para la memoria de los acontecimientos, mantener las convicciones culturales y difundir enseñanzas, consejos y conocimientos.

Nota: Ubicar las fotos

21-Motivo *kallawaya* de manera reiterado.

22-*Chuspa* de viaje con íconos asociados para su realización.

FUSIÓN DE FIGURAS

En diversos textiles se aprecia que el motivo está compuesto por varias figuras o íconos simples, los cuales son reconocibles y mencionados individualmente, pero ellos están formando una nueva figura o diseño, donde pueden estar indicando las relaciones que existen entre ellos, como en la figura identificada como *Apu mallku ritti qocha chaupiyuc*, la que representa a la montaña sagrada nevada con una laguna en su interior; figura presente en gran cantidad de tejidos de la zona de Paratía. Ella es interpretada como "La *qocha* es hija del *Apu mallku ritti*, él nos da el agua". Pero la presencia de colores rosado, anaranjado, verde, blanco y morado permiten añadir "Agradecemos al *Apu* por darnos el agua para tener pasto, alegría y salud de las alpacas".

Cabe anotar que algunos nombres de las figuras se cambian por facilidad fonética o de ocultamiento de su significado ante presiones religiosas o sociales, como sería el caso de la figura *Apu Mallcu Ritti* o Montaña nevada sagrada, que es mencionada como "Arco margarita". En algunas localidades la figura *tika* o flor, es nominada como rosa.

Otra manera de fusionar figuras para generar un nuevo concepto o palabra, es acoplando dos figuras iguales, como el caso de dos *kallawaya*, que individualmente representan a la alpaca, pero al acoplarlas muestran al rebaño que se reproduce. De manera similar se acoplan dos *anka* generando una nueva figura

que tiene los elementos de *t'ika* y *qocha*, expresando el deseo de éxito en la producción agrícola y pastoril.

Se observa que hay un proceso de simplificación de las figuras a fin de lograr la fusión con más variedad de ellas, lo que permite adicionar ideogramas y darle mayor extensión y significado al texto; teniéndose que en el diseño “*Kallawaya t'ica sonquyoq chili*”, la figura *kallawaya* está representada por su característico trazo curvo o *wajra*, y *t'ika* por un exágono o una estrella, narrando: “Un rebaño muy numeroso de alpacas en medio de los cerros, donde pastan forraje en el *bofedal* en floración”; y que por la diversidad de colores implica los atributos de ellos, constituyendo un tejido de gran belleza y significado.

Nota: Ubicar fotos

23-Lliklla de Palca(Lampa), con ideogramas asociados de *Apu Mallcu Ritti – Qocha*.

24-Fusión de dos *anka* que originan *qocha* y partes de *tika*

25-Fusión de figuras simplificadas en textil de la comunidad de Coarita, Lampa.

SECUENCIA DE GRUPOS DE FIGURAS SIMILARES

Una modalidad de ubicar las figuras generadas por fusión de íconos, es asociando varias de ellas de manera alternada en la franja del *pallay*, generando una figura diferente y compleja, tanto para su elaboración como para la interpretación del significado o texto; pero además cada cierto trecho, de manera secuencial se cambia de motivo; por lo que, si cada conjunto puede ser interpretado como un texto, la secuencia permitiría asociar dichos textos parciales como una propuesta mayor, como análogamente se lo hace en el caso de los íconos simples.

Esta manera de expresarse mediante los textiles la tenemos entre los pastores de Macusani y Asaroma (Carabaya), quienes tienen una tradición iconográfica muy antigua, dado que en esa zona se ubican gran cantidad de pinturas rupestres, algunas con diseños semejantes a los que observamos en los textiles, como el motivo *qenqo*, *qocha* y otros más, e incluso se identifica su presencia en las estelas o lápidas Pukara y su persistencia en los *tocapus* incas.

Nota: Ubicar foto

26-Textil de Asaroma, con secuencia de grupo de figuras similares, Zona Carabaya.

CONCLUSIONES

A partir de los antecedentes expuestos sobre los avances en la interpretación de los ideogramas de los textiles Incas se puede inferir que los diseños existentes en lápidas y monolitos prehispánicos, y en particular los de Pukara, serían ideogramas a interpretar.

La constatación del significado que la población, especialmente femenina adulta, da a los colores, figuras o íconos y la manera de interpretar un mensaje, puede

afirmarse que estamos en presencia de una escritura ideográfica, que perdura hasta nuestros días en el conocimiento de la población quechua y aymara de Puno.

El análisis de la estructura y disposición de la iconografía textil nos lleva a definir varias formas de expresar ideas y textos mediante el tejido, los cuales se enriquecen y complementan de acuerdo al significado de los colores de ellos y de las franjas laterales existentes en él.

La variación de diseños y de íconos entre las provincias y distritos de Puno, amerita ir definiendo las áreas o zonas de similar tradición, para realizar un estudio específico y posibilitar la identificación de rasgos ideográficos particulares y comunes.

Puede asegurarse que la región Puno posee un patrimonio cultural que va mucho más allá de la habilidad textil, dado que estamos frente a una escritura ideográfica que es necesario preservarla, interpretarla y difundirla.

Por todo ello: Es necesario crear el Repositorio y Museo del Material Textil, debidamente catalogado, para proceder a su estudio e interpretación mediante la creación del Instituto del Textil Puneño, y propiciar la declaración de Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad a la Textilería y Escritura Ideográfica de Puno.

BIBLIOGRAFÍA

Braunsberger de Solari, Gertrud. Interpretación de los signos de una manta de la Isla Taquile, Lago Titicaca. Boletín de Lima N° 29. Lima-1983

Burns, William G. La Escritura de los Incas: Una introducción a la clave de la escritura secreta de los Incas. Editorial Los Pinos. E.I.R.L., Lima-1981

Cáceres Macedo, Justo. Tejidos del Perú Prehispánico. Lima-2005

De la Jara, Victoria. Introducción al Estudio de la Escritura de los Inkas. Edición INIDE. Lima-1975.

Dugan, William. Como creció nuestro Alfabeto. Editorial Signar. Buenos Aires-1973.

Echeandía Valladares, J. M. La Isla Taquile. Agricultura, Tejidos y Diseños. Lima-1982.

INC del Perú. Taquile y su Arte Textil. Lima-2006.

Palao Berastain, Juan. Conocimiento y Ciencia Andina en el departamento de Puno. Ed. CARE. Puno-2008.

Palao Berastain, Juan. Rodolfo Molina. Rescate e Interpretación de la Iconografía Textil de las comunidades de Paratía, Llachón, Ccopamaya. Ed. PCPC. Cusco-2006.

Prochaska, Rita. Taquile: Tejiendo un mundo mágico. Ed. Arius. Lima-1988.

Silberman, Gail. El Tejido Andino: Un libro de sabiduría. Ed. FCE. Lima-1994.

Fotografías: J. Palao B.