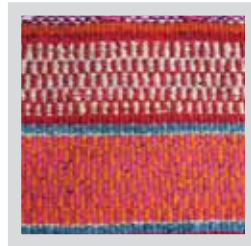




EMPRESA DE GENERACIÓN ELÉCTRICA SAN GABÁN S.A.

Revalorando nuestra riqueza

Los Textiles de Puno y sus Mensajes



Puno - Perú

PRESENTACIÓN

Hacia el último cuarto del S. XX en muchas galerías y museos neoyorquinos ubicados en la Quinta Avenida, la Calle 53 y otros espacios similares de la gran urbe norteamericana –sin contar espacios europeos – se organizaron exposiciones-venta de textiles peruanos prehispánicos, presentados sólo como objetos de valor estético, descontextualizándolos de su tiempo, espacio y valor comunicativo de encuentro, integración, simbología y relación social que significó para sus pretéritos productores.

En Lima, tímidamente, casi en paralelo y sin catálogo alguno, el Museo Nacional de Antropología y Arqueología expuso la muestra “El Textil Andino: herencia por conservar”, en un esfuerzo por revalorar su colección textil.

Es por esos años que crece el interés por el estudio, investigación e interpretación de los tejidos que siguen surgiendo en lugares andinos de tradición textil, particularmente en el altiplano peruano; de esas iniciativas refiere Juan Palao Berastain en los párrafos iniciales del presente ensayo titulado “LOS TEXTILES DE PUNO Y SUS MENSAJES”.

Siguiendo la ruta para desentrañar el valor comunicacional de la iconografía en los nemo-textiles altiplánicos, Palao elabora el año 2006 una importante trilogía de textos: “Rescate e Interpretación de la Iconografía Textil en Copamaya-Acora, Paratía-Lampa y Llachón-Puno”; al momento, el más exhaustivo estudio etnográfico interpretativo de los ideogramas que las estructuras mentales de sus tejedoras (es), sustentadas en una cosmovisión, trasladan con gran habilidad manual a cada forma y plano textil.

En el presente ensayo ratificando su conocimiento en la temática y con los recursos didácticos y metodológicos pertinentes, el autor hace uso de su capacidad de síntesis para explicar en once sub-títulos todo el proceso tecnológico, significación cromática y simbología iconográfica que en la diversidad de prendas textiles de la región Puno, permanecen aún como herencia ancestral en la tradición oral de privilegiados tejedores rurales.

Cualquier recurso literario no será suficiente para enriquecer un texto, aún más tratándose de un tema tan particular como el abordado, si carece de los soportes gráficos que el autor adjunta oportunamente haciéndolo útil, comprensible y didáctico.

A manera de Colofón, las conclusiones son enfáticas en la necesidad urgente e histórica de profundizar y ampliar los estudios interpretativos de la simbología cromática e iconográfica, principalmente en las zonas geográficas de tradición textil que el autor propone; concluye con otra sentida necesidad de carácter educativo y cultural: la creación de un Repositorio y Museo del Material Textil y el Instituto del Textil Puneño.

En circunstancias que los investigadores sociales buscan sus propias vertientes de investigación, esta síntesis resulta oportuna para volver la mirada del estudio a una faceta cultural cotidiana y utilitaria que emerge de nuestro pasado con su propia historia, siempre con mensajes aún indescifrados.

Wálter Rodríguez Vásquez

LOS TEXTILES DE PUNO Y SUS MENSAJES

JUAN 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.



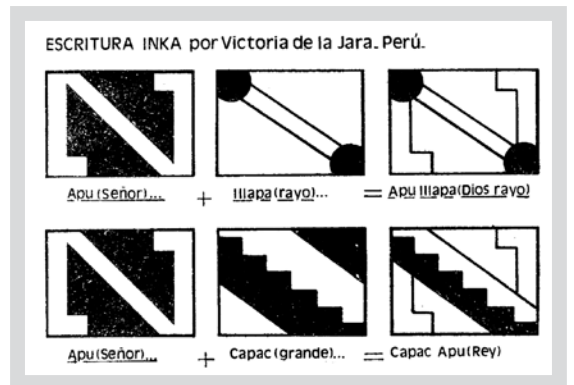
Tocapu Inca

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 *Tocapus* 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 Champollion en relación a la escritura jeroglífica egipcia

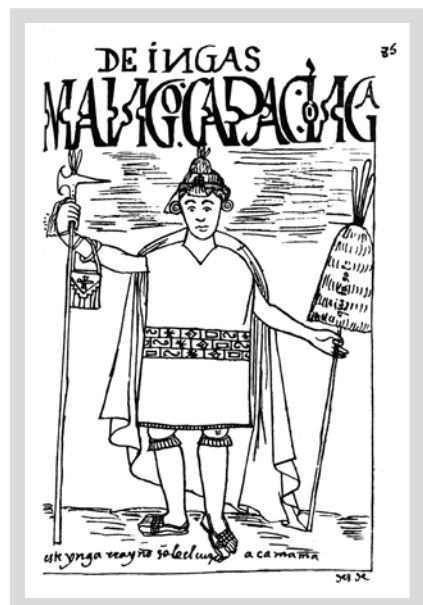
William G. Burns, realizó una investigación en los dibujos del cronista indio Guamán Poma, quien ubica diversos íconos en los vestidos de personajes importantes, además de hacer anotaciones en relación al nombre de ellos. El resultado de su estudio lo publicó en 1981 con el título de: *La Escritura de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



Retrato colonial de princesa Inca, con vestimenta con Tocapus



Ideogramas en Tocapu, interpretados por Victoria de la Jara.



Dibujo de Guamán Poma que muestra faja con íconos

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.

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



Joven de Taquile mostrando una Lliklla

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*.



Chuspa de Taquile con ideogramas

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 del distrito de Paratía (Lampa), de Llachón (Capachica) y Ccopamaya (Acora), fue realizado por Juan Palao Berastain y Rodolfo Molina, siendo publicado en el 2006.

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.



Phirilos prehispánicos de cerámica, con símbolos externos

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.



Hilando en Ccopamaya, Ácora



Tejiendo en telar prehispánico.
Dibujo de Guamán Poma



Tejiendo en telar de estacas



Tejido Plano en franjas, propio del costal para productos cosechados



Tejido de doble cara con dos colores en frazada



Tejido de dos caras en franja con figuras y franjas llanas



Tejido con figuras en técnica pilía y franja plana



Tejido con figuras en técnica pilía

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 productos 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.

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.



Joven con liklla de la Zona Altiplano Central y Norte



Joven con liklla de la Zona Circunlacuste



Señora de la Zona Alta de Lampa



Joven con liklla de la zona Sandia

De forma aproximada se tienen las siguientes zonas, las que comprenden varios distritos nucleares:

Zona Circunlacustre, islas y Altiplano Sur
 Zona Altiplano Central y Norte.
 Zona Alta de Lampa.
 Zona Carabaya
 Zona Sandía

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.

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 utiliza 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 *cusi cusu*, 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.



Joven con figuras de vizcacha, aves y peces simbólicos



Motivo kallawayá de manera reiterado

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



Chuspa de viaje con íconos asociados para su realización

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.

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 la relación que existe 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 una 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 *kallawayaya*, que individualmente



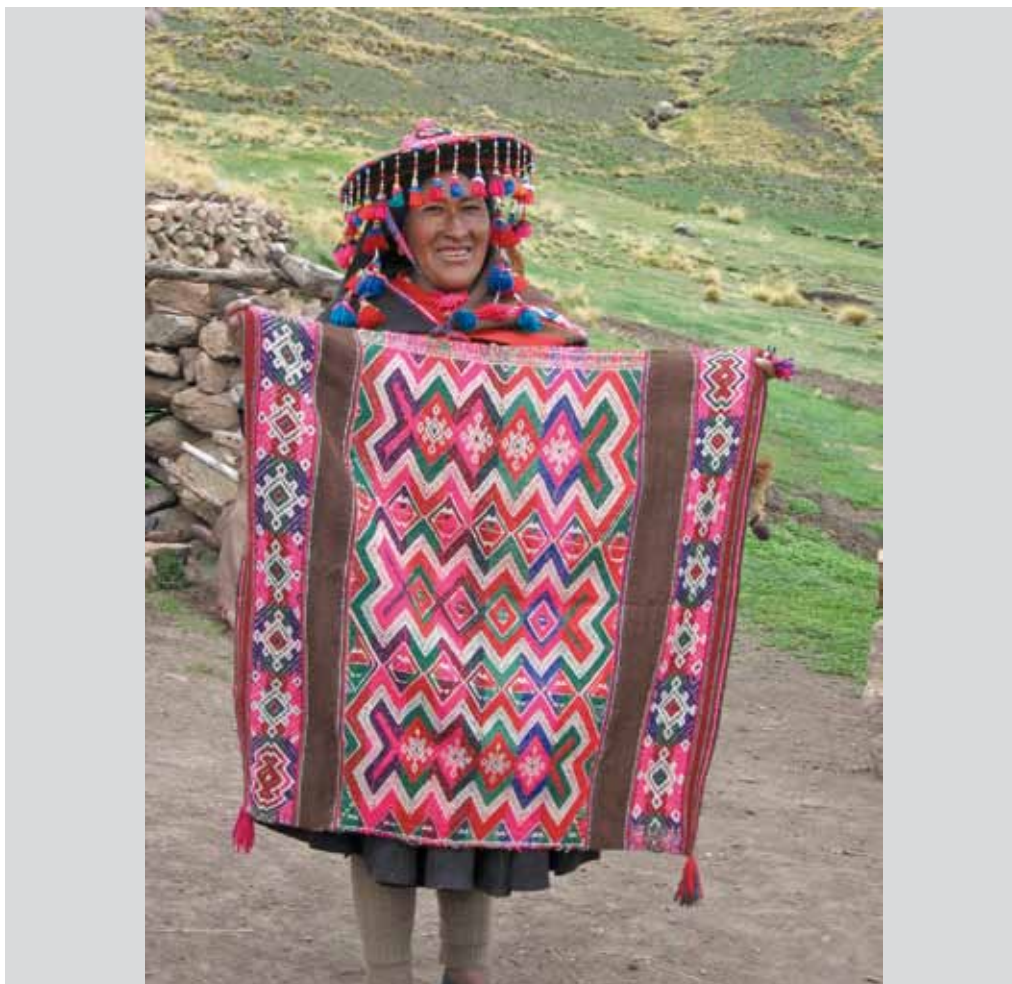
Fusión de dos *anka* que originan *qocha* y partes de *tika*



Fusión de figuras simplificadas en textil de la comunidad de Coarita, Lampa

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'ika 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.



Lliklla de Palca(Lampa), con ideogramas asociados de Apu Mallcu Ritti - Qocha

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.



Textil de Asaroma, con secuencia de grupo de figuras similares, Zona Carabaya

ELEMENTOS DE LA COMUNICACIÓN DEL TEXTIL

A partir del análisis realizado sobre el significado del color, diseño y figuras o ideogramas, sean estar individualmente, asociadas, fusionadas o como secuencia de grupos de ellas, nos permite afirmar que existen varios elementos en la comunicación mediante los textiles, siendo fundamentalmente: El diseño y el tipo de pieza textil, el color, las figuras o iconografía o ideogramas presentes. Estando todos ellos vinculados o relacionados intrínsecamente por la ubicación espacial según disposición en el diseño; significando de acuerdo a la prenda y la persona que la usa, según sexo, edad y la función que se le dé, sea de vestimenta, transporte o accesorio de abrigo, etc.

El diseño y tipo de pieza textil definen el uso, función o destino de la prenda, siendo la presencia de ideogramas, en cualquiera de sus clases, los que la jerarquizan y orientan su mensaje.

El color como elemento presente, fundamental para la comunicación del textil, permite especificar: atributos, cualidades, deseos, situaciones y estatus social, de la persona o cosas involucradas en el uso o en el mensaje de los ideogramas, incluyendo la relación con los seres tutelares y cosmogónicos.

Los ideogramas o figuras son los elementos de comunicación que elaboran el contenido central del mensaje, mediante la asociación, fusión o secuencia de grupos de ideogramas, según los cuales se amplía el mensaje. En la mayoría de los casos las figuras son simbólicas, de acuerdo a los atributos o características de las imágenes representadas, teniendo un significado metafórico de acuerdo a normas culturales de comunicación en la tradición oral; e incluso sincréticos, debido a las presiones religiosas, sociales y políticas coloniales, e incluso republicanas.



Comuneros de Coarita (Paratía) danzando el Pujllay

La interpretación de la complementariedad de los diversos elementos anotados, coadyuvan a la redacción del texto, estableciéndose de esa manera la comunicación realizada mediante el textil.

INTERPRETACIÓN DE LOS TEXTILES DE PUNO

De acuerdo a lo expuesto y analizado anteriormente, como resultado de la labor de investigación de campo, se propone una metodología de acercamiento para el conocimiento de los mensajes de los textiles de Puno, en particular. Considerándose un proceso de análisis e interpretación de una determinada pieza textil, con la colaboración participativa de la familia poseedora y de personas de la zona de procedencia de ella, validando el significado de los ideogramas e interpretación de los colores.

Para ello se han de analizar los elementos de la comunicación: Diseño, uso, ideogramas y color. Estableciendo las formas de presentar la iconografía, sea de: Asociación, fusión o secuencia de grupos de ideogramas identificados y su interpretación, a fin de establecer las ideas fundamentales del texto, el cual ha de ser complementado con la observación y significado de los colores y su ubicación, considerando previamente el tipo de prenda, función, uso y destinatario.

Habiéndose logrado, en diversos casos, tener el contenido del mensaje de textiles elaborados recientemente, podemos inferir que con la interpretación de los ideogramas identificados o descifrados, sería factible realizar la interpretación de textiles de épocas cercanas y pasadas, e incluso descifrar los ideogramas existentes en los monolitos, lápidas y edificaciones prehispánicas, especialmente las de Pukara, desarrollando un método etnográfico de investigación para el material arqueológico.



Señora de Llachón (Capachica) participante en interpretación de ideogramas.

COLOFÓN

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 se 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 Glynn.

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.

Autor:
Juan Palao Berastain
jpalaoberastain@hotmail.com

Tiraje:
1000 ejemplares

Fotografías:
J. Palao B.

Diseño e Impresión:
Danny's Graff E.I.R.Ltda.
Telefax: 084 240932
Cusco - Perú

Puno, Mayo del 2010