



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
ESCUELA DE POSGRADO
**MAESTRÍA EN CIENCIAS DE LINGÜÍSTICA ANDINA
Y EDUCACIÓN**



TESIS

**AWAYPA YACHAYNIN SABERES, CONOCIMIENTOS Y LÉXICO DEL
TEJIDO EN COMUNIDADES CAMPESINAS QUECHUAS DE PUNO**

PRESENTADA POR:

LUIS ALBERTO CAIRA HUANCA

PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE:

MAGISTER SCIENTIAE EN LINGÜÍSTICA ANDINA Y EDUCACIÓN

PUNO, PERÚ

2019



DEDICATORIA

A los sabios, sabias, tejedores y tejedoras,
poseedores de saberes ancestrales de pueblos originarios,
que en la colectividad comunitaria de sus manos
transforman la fibra en tejido,
son herederos, transmisores y recreadores del saber del tejido.

*Tukuy sunquywan llapan awaqkunapaq:
Qullana,
Ramis, Sutuca, Kanteria, Huaytapata,
Anana,
Umasuyu, Uchuhuma ima ayllukunamanta,
away yachasqaykismanta,
away yachay uywasqaykismanta,
away yachay yachachisqaykismanta
llapanta tukuy sunquywan
añanchakuykichik,
sumaqla away yachayninchik
wiñaypaq wiñay kawsachun.*

A mi familia,
A mis padres Bernabé y Modesta, hermanas Basilia y Sonia,
a mi *yanay* Lourdes compañera y complemento de vida,
apoyo constante para que se concretice el tejido,
a mis pequeños hijos que son fruto del tejido de mi vida
a Bernardo *Willkawara* y Luis *Illapa*
la razón y motivo de mi vida plena.

*Hinallataq Taraco suyuyapaq,
Qullana aylluypaq sunqumpi paqariq,
wiñaq, munaq, yachaq, kawsaq, ima kani,
qhichwa kawsayniy sutiykiipi yupaychasqa kanqa.*

AGRADECIMIENTOS

- A la Universidad Nacional del Altiplano de Puno por contribuir en mí formación profesional en el marco de la Lingüística Andina y Educación.
- A los maestros y maestras de la Universidad Nacional del Altiplano de la Escuela de Post Grado, Maestría en Lingüística Andina y Educación por ser parte de la formación y consolidación de los conocimientos en el marco de la lingüística andina quechua aimara.
- A la madre tierra *Pachamama*, al padre sol y la madre luna, a las deidades y *sallqas*, a los apus *Rukus e Ima Rukus*, por guiarme por el camino de los justos, brindarme su protección, sabiduría y su crianza para ser parte de este mundo.
- A las autoridades de las comunidades quechuas, presidentes, tenientes y comunidad de las provincias de Huancané, Lampa y Carabaya, por brindarnos la licencia social para poder ingresar a la comunidad dentro del marco de la normativa comunal.
- A los sabios, sabias, tejedores y tejedoras de las comunidades quechuas: Collana, San Pedro de *Ramis*, Cantería, *Huaytapata*, *Sutuca Anansaya*, *Ayusuma* y *Anana* es el capital humano poseedor del saber ancestral de la tecnología del tejido que transforman la fibra en tejido, los sabios tejedores son herederos, transmisores y recreadores del saber.
- A los tejedores y tejedoras que en sus manos encontramos los saberes referidos al tejido, gracias a ellos aún vive y hoy encontramos tejidos en nuestras comunidades y son parte de nosotros.
- A mi asesor de tesis Dr. Julio Tumi Quispe, por ser parte de este estudio con su incondicional asesoría desde el inicio hasta lograr los resultados expresados en la conclusión.
- Al equipo del jurado: Dr. Alfredo Simon Bernal Malaga, Dr. Feliciano Padilla Chalco y Dr. David Benjamin Antezana Bustinza, por la mejora del presente estudio.
- *Llapanta añanchakuykichik.*



ÍNDICE GENERAL

	Pág.
DEDICATORIA	i
AGRADECIMIENTOS	ii
ÍNDICE GENERAL	iii
ÍNDICE DE TABLAS	vi
ÍNDICE DE FIGURAS	vii
ÍNDICE DE ANEXOS	ix
RESUMEN	x
ABSTRACT	xi
INTRODUCCIÓN	1

CAPÍTULO I

REVISIÓN DE LITERATURA

1.1	Contexto y marco teórico	4
1.1.1	Tejido	6
1.1.1.1	Textilería pre inca	8
1.1.1.2	Textilería en Paracas y Chavín	8
1.1.1.3	Textilería Nazca	12
1.1.1.4	Textilería Moche	13
1.1.1.5	Textilería Tiahuanaco	14
1.1.1.6	Textilería Huari	15
1.1.1.7	Textilería Chimú y Chancay	16
1.1.1.8	Textilería Inca	19
1.1.1.9	Textilería en la Colonia	20
1.1.1.10	Textilería en la actualidad	21
1.1.1.11	Técnicas estructurales	22
1.1.1.12	Fibras textiles para el tejido	22
1.1.1.13	Instrumentos para el tejido	24
1.1.1.14	Teñido	26
1.1.1.15	Materiales incorporados	27
1.1.1.16	Prendas utilizadas	27
1.1.2	Tecnología andina	28
1.1.2.1	Etnociencia y etnotecnología	28



1.1.2.2	Los textiles como elementos simbólicos	28
1.1.2.3	Iconografía y pallas	32
1.1.3	Saber	38
1.1.3.1	Construcción del saber	39
1.1.3.2	Los sabios	40
1.1.3.3	Diálogo de saberes	40
1.1.4	Conocimiento	41
1.1.5	Léxico	42
1.2	Antecedentes	42

CAPÍTULO II

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1	Identificación del problema	54
2.2	Definición del problema	56
2.3	Intención de la investigación	56
2.4	Justificación	57
2.5	Objetivos	58
2.5.1	Objetivo general	58
2.5.2	Objetivos específicos	58

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3.1	Acceso al campo	59
3.2	Selección de los informantes y situaciones observadas	60
3.3	Estrategias de recogida y registro de datos	63
3.4	Análisis de datos y categorías	66

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1	Resultados en función a la metodología	69
4.1.1	Observación participante:	69
4.1.2	Entrevista individual y profunda:	77
4.1.3	Grupos focales	82
4.2	Resultados en función a las categorías	85
4.2.1	Tecnología en el proceso del tejido andino en comunidades quechuas	85
4.2.1.1	<i>Phuchkana k'antina</i> /Huso para el hilado y torcelado	85
4.2.1.2	<i>Wich'uña</i>	90



4.2.1.3	<i>Awanakuna/Telares</i>	92
4.2.1.4	<i>Pampa awanakuna/Telar de estacas</i>	92
4.2.1.5	<i>Wayta awana/Telar de pedal</i>	94
4.2.1.6	<i>Huch'uy awanakuna/Tejido telar de cintura y tejidos pequeños</i>	100
4.2.2	Saberes y conocimientos del tejido	100
4.2.2.1	<i>Illawa/alzador de hilos</i>	100
4.2.2.2	<i>Awaq/ tejedor</i>	101
4.2.2.3	<i>Awaypi haywakuy iñiy/Ritualidad</i>	103
4.2.2.4	<i>Allwiy/Preparación de la trama o urdido</i>	105
4.2.2.5	<i>Away/Tejido de la prenda</i>	109
4.2.2.6	<i>P'achapaq allwiy/Diseño de la prenda</i>	113
4.2.2.7	<i>Pallay p'itay/Diseño de la iconografía</i>	119
4.2.2.8	<i>Chichillay/ Acabado y bordeado del tejido</i>	120
4.2.2.9	<i>Warmipaq qharipaq away/Tejido y género</i>	122
4.2.2.10	<i>Awaypi amachay hark'ay/Prohibición</i>	125
4.2.2.11	<i>Awaypi willakuykuna/Seña y señalero</i>	126
4.2.2.12	<i>Away yachachiy/Enseñanza del tejido</i>	126
4.2.3	Léxico quechua usado en la actividad del tejido andino	128
4.3	Discusión de resultados	135
4.3.1	Tecnología	135
4.3.2	Saber y conocimiento	136
4.3.3	Léxico	140
CONCLUSIONES		142
RECOMENDACIONES		145
BIBLIOGRAFÍA		146
ANEXOS		153

Puno, 13 de marzo de 2019

ÁREA: Especialidad

TEMA: Educación

LÍNEA: Conocimientos locales y diversificación cultural



ÍNDICE DE TABLAS

	Pág.
1. Muestra de la iconografía andina	33
2. Tejedores de las comunidades quechuas	62
3. Categorización de la información en el proceso del tejido	67
4. Categorización de la información previa al proceso del tejido	68
5. Categorización de la información posterior al proceso del tejido	68
6. Terminología usada en las comunidades quechuas	128

ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
1. Felino (cabeza del felino)	9
2. Personaje mitológico	11
3. Tejido bordado Paracas (técnica de cordón)	11
4. Tejido de Nazca, tapiz ranurado (kelim)	12
5. Tapiz ranurado Nazca ornado con una imagen divina	13
6. Detalle de un ribete de un tejido Moche	14
7. Detalle de la esquina de un tejido Moche	14
8. Fragmento de un tapiz Huari de gran tamaño	16
9. Textil Chimú, tejido en dos paños (costura en el centro)	17
10. Unidades de representaciones diseñadas en forma de rombo de un tejido de Chancay	18
11. Poncho de plumas de Chancay (talla de niño)	18
12. Detalles de fragmentos de tejidos pintados de Chancay	19
13. Recorte de un tejido fino de algodón de dos colores, Inca	20
14. Detalle de una vestimenta incaica	20
15. Ligamento tafetán	22
16. Torsión Z y S.	23
17. Sentido e giro de huso para torsión Z y S.	24
18. Primera reunión con la comunidad para identificar sabias, sabios, tejedoras y tejedores. Comunidad San Pedro de Ramis	61
19. Sabias tejedoras de la comunidad de Sutuca Anansaya	63
20. Sabias tejedoras explicando el proceso del tejido, comunidad de Ramis	64
21. Dos sabias tejedoras con sus instrumentos del tejido, comunidad Ramis	64
22. Sabias mostrando su tecnología del tejido en grupo focal	65
23. Sabias tejedoras mostrando la elaboración del tejido en grupo focal	66
24. <i>Phuchkana k'antina</i> /Husos para hilado y torcelado	86
25. Huso para hilado y sus partes	87
26. Tipos de husos según el tiempo	88
27. Phirilos prehispánicos de cerámica	89
28. <i>Q'aytu lluch'u</i> /Ovillo de huso	90
29. <i>Wich'uña</i>	91



30. <i>Pampa awana</i> /Telar de estacas	93
31. Pampa awana kaqninkuna/telar de estacas y partes	95
32. Wayta awana/telar a pedal	97
33. <i>Illawa</i>	101
34. Imagen de tejedor de Guamán Poma	102
35. Tejido e insumos rituales	105
36. Urdido del tejido	106
37. Estructura de hilos de urdimbre y trama de los tejidos	107
38. Away/tejido	110
39. <i>Phullu</i> /Lliclla pequeña	113
40. <i>Lliklla</i> /lliclla de la comunidad Huaytapata - Lampa	114
41. Tejido	115
42. <i>Lliklla</i> /lliclla de comunidad Coasa - Carabaya	116
43. <i>Ch'uspa</i> /chuspa de la comunidad de Lampa	116
44. Lliclla de la comunidad de Lampa	117
45. Costal para traslado de productos	118
46. <i>Chichillasqa</i> /acabado del tejido	121
47. Coya con rueca en sus manos	123
48. <i>Wichiwichi</i>	124
49. <i>Warak'a</i>	124
50. <i>Qhachway wichiwichikuna</i>	127



ÍNDICE DE ANEXOS

	Pág.
1. Guía de observación	154
2. Guía de entrevista	155
3. Guía de grupos focales	156

RESUMEN

La presente investigación describe, registra, sistematiza y difunde los saberes, conocimientos y léxico utilizado en la actividad socioproductiva del tejido en las comunidades campesinas quechuas de la provincia de Huancané, Lampa y Carabaya de la región de Puno; los saberes y conocimientos históricamente acumulados en el tiempo se van perdiendo, los poseedores del saber ancestral no están transmitiendo a las futuras generaciones la tecnología, instrumentos, materiales, vocabulario, iconografía, colores, teñido, transformación, fibra, urdido y tejido; en ese sentido el estudio parte de la siguiente pregunta ¿Cómo se encuentran los saberes, conocimientos y léxico del tejido andino en comunidades quechuas de la región de Puno?, para ello se plantean los siguientes objetivos: Registrar la tecnología en el proceso del tejido andino, interpretar los saberes y conocimientos del tejido andino y sistematizar el léxico quechua que se utiliza en el tejido; se enmarca dentro de la investigación cualitativa de tipo etnográfico, porque describe y analiza los saberes, conocimientos y léxico utilizado en la actividad socioproductiva del tejido, a partir de ello se ha llegado a los siguientes resultados: Las tecnologías del tejido se encuentran vigentes en aquellos tejedores que siguen tejiendo, sin embargo se han incorporado tecnologías modernas de otros contextos en uso de instrumentos, colores y diseño. Los saberes y conocimientos del tejido de comunidades quechuas se conservan en su propio ser, tiempo y espacio, porque mantienen viva la identidad propia de la comunidad. La investigación ha sistematizado la práctica ancestral del tejido. El léxico en el tejido mantiene su propia terminología, su vocabulario es variado, su discurso es reemplazado por el castellano.

Palabras clave: Conocimiento, lengua, léxico, saber y tejido.



ABSTRACT

This research describes, records, systematizes and disseminates the knowledge, knowledge and vocabulary used in the socio-productive activity of the tissue in the Quechua peasant communities of the province of Huancané, Lampa and Carabaya of the Puno region; the knowledge and knowledge historically accumulated in time are lost, the owners of ancestral knowledge are not transmitting technology, instruments, materials, vocabulary, iconography, colors, dyeing, transformation, fiber, weaving and weaving to future generations; In this sense, the study starts with the following question: How are the knowledge, knowledge and lexicon of the Andean tissue in Quechua communities of the Puno region? For this the following objectives are set: Register the technology in the Andean weaving process, and interpret the knowledge and knowledge of the Andean fabric systematize the Quechua lexicon that is used in the fabric; It is framed within the ethnographic qualitative research, because it describes and analyzes the knowledge, knowledge and vocabulary used in the socio-productive activity of the fabric, from which it has come to the following results: The technologies of the fabric are valid in Those weavers who continue weaving, however, have incorporated modern technologies from other contexts in use of instruments, colors and design. The knowledge and knowledge of the fabric of Quechua communities are preserved in their own being, time and space, because they keep alive the identity of the community. The research has systematized the ancestral practice of the tissue. The lexicon in the fabric maintains its own terminology, its vocabulary is varied, its discourse is replaced by Spanish.

Keywords: Knowledge, knowledge, lexicon, language and tissue.

RUNA SIMIPI CHURASQA

AWAYPA YACHAYNIN RURAYNIN RIMAYNIN, PUNO SUYU QHICHWA AYLLUKUNAPI

Qallariynin

Kay yachay ch'uyanchariy, awaypa ruray yachayninmanta maskaringa, qillqaringa, chanincharinqa, ch'uyancharinqa, mat'iparipa llapan suyukunaman riqsirichinqa, imaynas Puno suyuyipi qhichwa ayllunkunapaq: Huancané, Lampa, Carabaya ima away rurakuchkan. Awaypa yachaynin may unay pachamanta awichunchikkunamanta ima mat'ipasqa chay yachayqa. Kunan pachaspi awaqkuna mana makinkuta wawankunaman saqichkankuchu, chayrayku yachaynin, awanakuna, q'aytukuna, illawakuna, rimayninkuna, pallaykuna, p'itayninkuna, llimp'inkuna, tullpiyninkuna, allwiyni ima manaña yachachikuchkanchu. Chayrayku ¿Awaypa yachaynin Puno qhichwa ayllunkunapi imayna tarikun? Chaypaqmi kay taripana chaninchakun: Awaypa yachaynin ruraynin rimaynin apaykachasqata huqarispa qillqasunchik chaninchaspa ch'uyanchasunchik, Puno qhichwa ayllukunamanta. Kay musuq yachay maskariyqa investigación cualitativa tipo etnográfico nisqaman hina chaninchakun; imaraykuchus away yachayta huqarin, hinaspi chaninchan qhichwa kawsayninmanhina. Chayrayku kay yachayta taripayku: Away yachayqa qhichwa kawsay ayllukunapi kachkanraq, awaqkuna awachkankuraq, ichaqa waq suyupa away yachayninkuna ayllunchikman huñukullantaq, illawankuna, llimp'inkuna, rikch'ayninkuna ima. Awaypa rimayninqa runa simipiraq kachkan, ichaqa kastilla simiña wakin runa siminchikta tikrachkan. Away yachayninqa kay pachanchikpi kawsachkanraq, imaraykuchus qhichwa runa kawsayninta riqsichichkanraq. Chayrayku kay yachay ch'uyanchariy away yachayta mat'iparin.

Imanaqtinmi kay yachay maskariy rurakun

Suyunchikpi qhichwa aymara yunka ayllukuna chinkaripuchkanku, kunan pachaspi 55 ayllukunallaña kay suyunchikpi kawsachkan, yunkapi aswan achkharaq kachkanku, kay ayllukuna may unay pachas yachaykunata waqaychachkanku, chayrayku chakra, uywa, tusuy, qhachway takiy, mikhuy, pukllay, away rurayninkunapi kawsayninchik kawsachkanraq, ichapis waq hawa ayllukuna kawsayninpas tukuy kallpanwanmi llaqtanchikman waykumuchkan, chayrayku kawsayninchikta chinkachiyta munachkan. Qhichwa llaqtanchik yachayninkuna sapa p'unchaw chinkaripuchkan qhawarisunman:

tusuyninchikpi, takiynichikpi, rimayninchikpi, hampikuyninchikpi, awayninchikpi ima, waq hawa kawsaykunaman tikrapuchkan, imaraykuchus ayllu runanchik llaqtaman ripuqtin, kawsayninchikmanta p'inqarikapun, manaña wawanchikkunaman kawsayninchikta yachachinchikchu, qhichwa runa kay chinkaripun. Chayrayku away yachay pisimanta pisi chinkaripuchkan, imaraykuchus away sasa ruray ninku, aswanpis waq llaqta p'acha rantiy mana sasachu, hinaspapis yachay wasikuna mana qhichwa runa kawsayman hinachu yachachin, aswanpas llaqta runatahina yachachichkan. Chayrayku runa siminchik qhichwa kawsayninchik ñawpaqman puririnampaq hatun kamachikuy paqarinan.

Sasami kachkan, awaypa yachaynin, qhichwa kawsayninchikpiwan ayllukunapi chinkapuchkan, chayrayku manaña ayllunchik ñawpaqma purichkanchu. Imaraykuchus manaña away kanchu, chakra ruray uywa uywayllapi runa kapun, chayrayku niwanchik wakcha paykunaqa pisi qullqi patallapi kawsakunku. ENAHO nisqa nin: pachaqmanta kimsa chunka wakcha kanku, chunka runataq aswan wakcha mana qullqiyuq. Aswampis Puno suyupi phichqa pachaq waranqa qhichwa runakuna kanchik.

Ramis, Collana, Canteria, Huaytapata, Sutuca Anansaya, Ayusuma, Anana, ima ayllukunapi away rurayqa p'achakunallapaq, ayllu umalliqkunallapaq, qhatukuy kan hinaqa ayllu ukhu runallapaq. Manam kanchu ruranapaq away yachay kamachinapaq, kamachikkunaqa millma qhatuyllapi chaninchakunku, chayrayku qhatuyllapi llakikunku manaña phuchkay, awaypiqa ima.

Kawsayninchikkuna chinkapuchkan, imaraykuchus waq ayllu kawsaynin rimaynin yachamun nuqanchiktaq chaymi aswan allin ninchik, UNESCO nisqataq kamachin: "May unay yachaykunaqa llapampaq kawsayninchikmi, mana qhichwa runakunallapaqchu, llapan tiqsi muyu runapaqmi"

Away yachaqkuna away yachayta uywachkankuraq, imaraykuchus paykuna llapan runakunaman yachachinanku saqinanku yachayninta. Chayrayku kay yachay maskariyqa hatarin away yachay huqariy, mat'ipay, riqsichiypaq ima.

Imapaq allin kanqa kay yachay maskariy

Kay yachay maskariywan taripayta munani:

Imakunawan away awakun, chay kaqninkunata maskarispa chanincharisun, hinaspi chay away ruraynin m'atipakuspa ch'uyanchakunqa, llapanman ayllu runakuna kawsayninta awaypi kallpacharisun riqsirichisun.

Awaypa yachaynin huqarikunqa, qillqakunqa, chaninchakunqa, mat'ipakuspa ch'uyanchakunqa, imaraykuchus may unay pachasmanta pacha ayllunchikpi kawsachkan. Amaraq chinkachkaptin mat'ipasun.

Qhichwa simi awaypi rimasqata huqarikunqa llapanman riqsichinapaq, ama runa simi chinkanampaq, aswampis phuturinampaq.

Yachay maskay taripanakuna

Kay yachay maskariy, huk hatun taripayta chaninchakun, hinaspitaq kallpachakun kimsa huch'uy taripanapiwan, qhichwa ayllukunapi away yachaynin taripanapaq.

Hatun taripana

Awaypa yachaynin ruraynin rimaynin apaykachasqata huqarispa qillqasunchik chaninchaspa ch'uyanchasunchik ima, Puno qhichwa ayllukunamanta.

Huch'uy taripanakuna

a) Awaypa awa k'aspinkunata kaqninkunata ima away ruraypi chaninchasun, Puno suyu qhichwa ayllunkunapi.

cha) Awaypa ayllu yachayninkunata chaninchaspa ch'uyanchasunchik.

ha) Awaypi qhichwa simi apaykachisqanchikta rimasqanchikta ima ch'uyanchaspa huñupi qillqasunchik.

Awaypa yachaynin tarisqa ch'uyanchay tukuchiynin

Awaypa yachaynin, ruraynin, rimaynin qhichwa ayllunchikkunapi sapa kuti chinkapuchkan, manaña p'acha awaqkuna tarikuchkanchu, kaptimpas, manaña away yachayninta awaypi rurankuchu. Away yachaykuna awaqkunapi kawsachkanraq awayninkupi, ichaqa waq suyu musuq yachaykunawan tinkuchichkanku. Hinallataq away rimaynin kawsachkanraq, away simikuna achkhararaq, ichaqa kastilla simiman tikrachkanku. Qhichwa ayllu runankunapi awaypa yachayninkuna uywakuchkanraq,

pachanpi, kawsayninpi, rurayninpi, makinpi, sunqunpi, ima. Ayllu kawsaynin sunqu ukhunpi kawsan.

Kay yachay maskariy t'uqpiriypi, awaypa awa k'aspinkunata kaqninkunata ima away ruraypi Puno suyu qhichwa ayllunkunapi taririyku: phuchkana, k'antina, wich'uña, pampa awana, wayta awana, illawa, ima. Away yachaqkuna ayllu kawsaypi away yachaq nisqa sutiyuq, paykunaq makinpi, sunqunpi, ñawinpi away yachay kawsachkan, kuraq awaqkuna musuq wiñaykunapaq makinta saqinku.

Qhichwa Puno ayllukunapi awayqa yachayninkuna sinchi achkhami, ayllu ayllumanta wak, ichaqa kay yachaykunata chanincharimuyku: awayqa runahina, wak'ami, kawsayniyuq, yachayniyuq, takiyniyuq, haywakuyniyuq, apuyuq, amparuyuq, ima. Away yachaqkuna qhichwa ayllukunapi sumaqta willarikunku away maymanta pacha qallarisqanmanta: millma rutuy, phuchkay, k'antiy, tullpiy, allwiy, away, tukuchay, chichallay, p'achachiy, t'inkay, haywakuy, ima. Ichaqa kay yachaykuna chinkapuchkan imaraykuchus wak hawa suyumanta p'achakuna aylluman chayamun. Away yachayqa qhichwa ayllu kawsayninmanhina: chakra ruraypi, uywa uywaypi, wasi ruraypi, ayllu uywakuna, sallqa uywakuna, ima llimp'impis, p'itaynimpis chayman hina rurakun. Chhikaqa awayqa ayllu kawsayta apan riqsichin ima, imaynatas munanchik, yachanchik, ruranchik, kawsanchik ima awaypi chaninchakun. Away yachachiyninpi imaynatas yachachina yachaqana ayllu kawsayman hina pukllaspa, yanakuspa, phuchkaspa, awaspa hina ayllupiqa yachaqakun, manam umallapaqchu yachakun awaypiqa maki yachan, sunqu yachan llapan ukhunchik yachan, wiñaypaq yachakun, awayqa awaspa yachakun.

Kay away yachay mask'ariypi pachaq tawa chunka pusaqniyu simitan qhichwa ayllukunamanta huqarikun, ichaqa chinkaripuchkan, kastilla simiman tikrapuchkan ima, chayraku ch'arwi ch'arwita rimachkanku, aswanpis wakin simikuna aymara simiwan tinkuchkan imaraykuchus qurqapi kaptinku.

Kay yachaynin tukuchaymanta qhipaman yachay maskanapaq ruranapaq ima.

Kay away yachaykuna astawanraq t'aqwirikuchun amaraq kay yachaykuna chinkachkaptin, imaraykuchus awaqkuna manaña awachkankuchu manaña awayta yachachichkankuchu.



Puno suyunchikpi away yachayta maskarinanchik, qillqarinanchik, chanincharinanchik, llapan qhichwa yachaykunata UNA huñuspa ch'uyanchaspa taqinan, hinaspi tiqsi muyuman qhichwa ayllukunap yachayninta riqsichinanchik.

MINCU, ODDC, INC awaypa yachayninta maskaripa aswanta ch'uyanchachunku.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación sobre *Awaypa yachaynin*: Saberes del Tejido Andino en Comunidades Quechuas de la Región de Puno, permite conocer la tecnología en el proceso del tejido, léxico usado, saberes y conocimientos del tejido andino; la región de Puno conserva una diversidad de antiguas tradiciones textiles distribuidas a lo largo y ancho de todas las comunidades quechuas, que hasta hoy se produce bellísimos tejidos de diverso tipo, la actividad del tejido es una actividad que alcanzó niveles de perfeccionamiento, los pueblos originarios e indígenas son poseedores de saberes con larga tradición ancestral y diversidad de cosmovisiones, los saberes y conocimientos son históricamente acumulados en pueblos originarios, indígenas, andinos y amazónicos por nuestros antepasados desde tiempos prehispánicos.

El problema de investigación busca ¿Cómo se encuentran los saberes, conocimientos y léxico del tejido? En la actualidad cada vez más se van perdiendo los elementos culturales como la danza, música, canto, lengua, religión, medicina, agricultura, artesanía y más aún el tejido andino; porque está siendo reemplazado por las prácticas culturales de otros contextos, hay un proceso de desvalorización y desuso de los tejidos, cabe resaltar que la tecnología de elaboración del tejido se está perdiendo, lo cual se debe a diferentes factores: migración de zona rural al urbano, desvalorización de la cultura originaria, transculturización, occidentalización, estigmatización, falta de transmisión intergeneracional de oficios y saberes de padres a hijos, hegemonismo, modernismo, problemas culturales, marginación, discriminación, racismo, pérdida de la identidad, pérdida del nacionalismo; además la actividad del arte textil del tejido a perdido su valor cultural en la comunidad, es productivo en zonas de afluencia de turismo, tiene mayor demanda y es rentable en otros países y por turistas pero en las comunidades pasa lo contrario, respecto al tejido se afirma:

"En la vida sociopolítica andina los textiles desempeñaban un papel especial, que iba mucho más allá de sus usos meramente utilitario y ornamental. Ofrenda común en los sacrificios, servía también en diferentes momentos y ocasiones como símbolo de elevada posición social o como señal de una ciudadanía forzosa; se lo empleaba además como equipo funerario, como ajuar de la novia o para sellar un armisticio. Ningún acontecimiento político, militar, social ni religioso estaba completo sin el ofrecimiento o la cesión de tejidos, quemados, sacrificados o intercambiados..." (Jordán, 2003)

En las comunidades campesinas se ha tenido problemas sociales lo que ha generado problemas culturales, como la pérdida de la identidad con la comunidad, con el pueblo, con la región y el país, la modernidad y la globalización ha ido desplazando el saber por el conocimiento, nuestras prácticas por prácticas culturales de otros contextos, cabe resaltar lo propio sucedió con el tejido; por tal razón es importante recoger los saberes del tejido.

En el contexto no hay documento relacionado a los saberes, tecnología del arte textil y terminología relacionada a la textilería. El tipo de investigación es documentada porque contribuye como material bibliográfico al desarrollo cultural de nuestros pueblos, además contribuye en la afirmación de la identidad regional en el campo del arte textil y generar espacios para que los poseedores de la sabiduría andina en el tejido puedan registrar, describir y sistematizar para los saberes y están puedan ayudar a seguir profundizando el saber, comparar, difundir y visibilizar los saberes del tejido en distintos espacios.

El área de investigación ciencias sociales y la línea de investigación sociedad, cultura y comunicación, dentro de ello abarca dos sub líneas de investigación la primera cultura andina, identidad y desarrollo y el segundo sociolingüística e interculturalidad; por lo tanto, el tema de investigación es *awaypa yachaynin* saberes, conocimientos y léxico del tejido en comunidades quechuas de la región de Puno.

El propósito de la investigación es recoger, sistematizar, describir y registrar los saberes, conocimiento y léxico sobre el tejido, los datos recabados se han sistematizado de acuerdo a: marco referencial, saberes del tejido andino, herramientas para el tejido andino y la aplicación en el logro de aprendizajes, finalmente se presentará los resultados de manera que resalten la diversidad de saberes que implica tejer en las comunidades.

La metodología de investigación se enmarca dentro de la investigación cualitativa de tipo etnográfico, es cualitativa etnográfica porque describe y analiza saberes, conocimientos y léxico utilizado en la actividad socio productiva del tejido andino en comunidades quechuas, donde el saber implica (conocimientos, materia prima, herramientas, ritualidad, juego). El diseño etnográfico implica la descripción e interpretación profunda de los saberes, conocimientos y el léxico que implica el tejido andino, lo que contribuirá a sistematizar los instrumentos y herramientas usadas, el proceso del tejido, secuencia y la interrelación de saberes, diversidad de prendas y vocabulario quechua.



La estructura del informe de investigación en el primer capítulo se da inicio con la revisión de la literatura donde se encuentra el marco teórico y antecedentes de investigación, en segundo capítulo se encuentra el planteamiento del problema en el cual se encuentra identificación, definición, intención, justificación y objetivos de investigación, en el tercer capítulo la metodología de investigación en el cual está el contexto de estudio, informantes, estrategia de recojo de datos y análisis de datos y el por último el cuarto capítulo los resultados de la investigación encontramos conclusiones y recomendaciones.

CAPÍTULO I

REVISIÓN DE LITERATURA

1.1 Contexto y marco teórico

La cultura andina dio gran aporte a la humanidad, sólo como muestra podemos citar, el tejido expresado con diversidad de prendas y la tecnología que comprende, el arte textil es el logro más significativo e importante en la textilería que fue heredándose desde los primeros grupos culturales como Caral. En el espacio geográfico del altiplano cuna de civilizaciones andinas. Al respecto se afirma: “tenemos las etnias y reinos prehispánicos del altiplano desde Wankarani, Chiripa, Chuqila, Qaluyo, Pukara, Tiwanaku, Urus, Puquina, Uruquillas, Qollas, Lupaqa, Pacajes, y quechuas” (Condori, 2015). Según Lumbreras (1981) “La arqueología y la etnohistoria han venido afirmando la importancia de la creación textil en el territorio andino. Durante más de 5 000 años está ha sido una de las más importantes expresiones artísticas y tecnológicas” “deben comenzar con el estudio del tejido si se quieren comprender las fuentes de la unidad estilística e ideológica en los Andes” (Lumbreras, 1977).

En otros espacios el tejido tiene sus orígenes. Adovasio & Lynch (1973) menciona. “en el área Centro andina las primeras evidencias textiles están datadas en el Periodo Pre cerámico (10000 - 2000 a.c.) cerca del 8500 a.c. en la Cueva de Guitarrero, en el Callejón de Huaylas, sierra norte de Perú. Se trata de restos de cordeles que evidencian una temprana manipulación de la fibra de camélido para estos fines.

El proceso de la producción textil como se menciona anteriormente tiene muchos años. “El trabajo textil ha evolucionado desde la etapa de los cazadores, quienes extraían el pelo de los camélidos andinos para hacer rudimentarias prendas atorceladas, hasta iniciar la

elaboración de los tejidos utilizados como vestimenta, con telares simples y rudimentarios” (Palao, 2008).

“Por las evidencias que muestra la iconografía andina, postulo que nuestra antigua escritura literal y numérica, está estructurada en base a un reducido número de símbolos geométricos que, de acuerdo a las variantes de color y ubicación dentro de su contexto, adquieren un sentido definido. Esta escritura simbólica está inicialmente limitada a los petroglifos y pinturas murales de los templos: Sechin, Chavín, etc. Luego pasa a la textilería donde alcanza la plenitud de su desarrollo y algunas veces los “textos” son copiados en cerámica” (Milla, 2007).

Para el tejido había la disponibilidad de fibras de vegetales como de animales cuya materia prima a partir de los camélidos como la alpaca, llama, vicuña. “Las fibras principales usadas en el Perú eran el algodón en la tierra baja y el pelo de auquénidos camélidos como llama, alpaca, y vicuña en la sierra” (Prochaska, 1990). Se denomina pelo al vello de los auquénidos para diferenciarlo de la lana de las ovejas que está recubierta de escamas que le dan una textura más áspera...Las ovejas traídas de Europa por los españoles, proporcionaron una fibra nueva que hasta hoy es la más usada para las fibras teñidas (Rowe, 1977).

El registro arqueológico e histórico indica el desarrollo de la textilería. “La arqueología demuestra que el intenso interés y la obvia preocupación por lo textil perduraron milenios, y se inició mucho antes del surgimiento de los inka. El estudio de las fuentes etnohistóricas revela que en la cultura andina la mit’a textil casi igualaba al trabajo agrícola, creando así un segundo vínculo económico” (Murra, 2009), entonces se da a entender que todas las familias tejían, saber que era heredado de padres a hijos, pero también la obligación de contribuir al estado con impuestos era parte de las normas, por lo tanto, una forma de contribución era con el tejido y parte de ella era para el estado. Al respecto: “Los cronistas refieren que había dos clases principales de tejidos: uno llamado *cumbi* o *combi*, labrado y con dibujos reservado para los nobles, y otro ordinario, basto llamado *avasca* o *ahuasca* para uso del común y con estas telas se vestían” (Ravines, 1980).

“Los orejones como los señores étnicos locales, cuyo respaldo era indispensable para hacer funcionar la versión *inka* del “poder indirecto”, recibían regularmente dádivas de tejidos *qumpi*, un objeto de máximo valor social y ritual” (Murra, 2009), además nos

aclara que los europeos se contentaron con una sencilla clasificación: 1. La *ahuasca*, un producto casero, y 2. El *cumbi*, un tejido fino, fabricado en un telar especial (Murra, 2009).

1.1.1 Tejido

El tejido en las sociedades andinas es la expresión de su cultura y sus creencias, desde la cosmovisión andina, el hombre andino a través del tejido manifiesta su concepto del mundo, la dualidad, la complementariedad, la relacionalidad, la reciprocidad, el género y visión del pasado mítico, entre otros. Por ejemplo, INC (2006) registra sobre el tejido de Taquile “El tejido es el primer gran arte andino... su simbología muestra la relación de los miembros de la comunidad con su ambiente sociocultural, sus actividades productivas y su sistema cosmogónico”.

Los tejidos en estos tiempos siguen siendo de uso y tienen mucha significatividad en la vida de la comunidad, al respecto se afirma: Los textiles fueron y siguen siendo elementos muy importantes dentro del desarrollo político, social, económico de las comunidades andinas, si es el prestigio el que mueve a muchos en esta región, son los textiles y las indumentarias las que denotan las situaciones y momentos de prestigio. El origen de las naciones indígenas estaba explicado también en función del tejido; éste servía para identificar a los pueblos y a los individuos mismos. La emblemización de la identidad ligada a lo sagrado era posible en gran parte mediante el uso de textiles (Jordán, 2003).

Los tejidos son medios de transmisión de información sociocultural los cuales están vinculados a la identidad individual y colectiva. “En el Tawantinsuyu adquirió importancia económica y social. El tejido se dividía en tres categorías y tenía un valor especial, pues para cada ceremonia agrícola, ritos de iniciación y ajuar funerario” (Carrasco, 2006).

El tejido ocupa un lugar fundamental en la organización social del ayllu y las comunidades, está incluido en todos los contextos y actividades de la vida cotidiana y actividades rituales. Al respecto se afirma: “El tejido, como bienpreciado, fue una expresión de la posición de los individuos en la comunidad a la que pertenecían, de su acceso al poder y a los recursos. Los tejidos son uno de los elementos básicos del contexto funerario de varias maneras” (Jiménez, 2006).

El tejido en los andes se ha destacado por su diseño, por el colorido de las prendas, por su iconografía, por su diversidad, por su relación con la naturaleza y las actividades socioproduktivas y festividades del contexto. Al respecto menciona: “Los tejidos andinos son una fusión del pasado y el presente, de lo práctico y lo simbólico, de lo técnico y lo estético, todo ello con una complejidad” (Jiménez, 2006).

El origen del arte textil en nuestro contexto nacional data de muchos milenios atrás, al respecto la autora de "Herencia textil andina" no pierde de vista la perspectiva histórico cronológica, señalando: “como hito inicial las sogas y bolsas, confeccionadas con técnicas simples, de la Cueva del Guitarrero, en los Andes del Perú de una antigüedad de alrededor de 8,600 años A.C.” (Corcuera, 2010), refuerza a ello con que “la trama y la urdimbre son vistos como los antecesores del tejido y este desarrollo técnico, más vinculado con la cestería, va perfilando una historia que, partiendo de un estadio de cazadores y recolectores” (Corcuera, 2010).

El conocimiento y técnicas de la textilería fueron evolucionando desde hilado, teñido, tejido, estilos decorativos juntamente con las culturas en la región andina, podemos afirmar que el tejido fue parte de la vida del hombre del altiplano. Por lo pronto nos atenemos en los estudios existentes, lo que nos permite deducir desde los primeros hombres de Toquepala y Lauricocha pinturas evidentes de hace más de 10 mil años a.c. “Los primeros pobladores de la meseta andina fueron los Urus, Chuqila, Aruwaq, Tupi - Huarani, Puquina, Pukara, Tiwanaku luego el desarrollo de las culturas pre-incas hasta la cultura Inca en donde el arte textil alcanzó su máxima expresión en cuanto a técnicas y estilos decorativos. Al mismo tiempo que se perfeccionaron las primeras estructuras tejidas como enlazados, anudados, trenzados y entre torcidos” (Cuneo, citado PROEIBANDES, 2006). Asimismo, sobre la producción del tejido se afirma: “Mucho antes que se usará la cerámica en el Perú, sus pobladores producían utilizando la urdiembre para crear figuras, motivos, dibujos y efectos en la textura...esto ha persistido en la región andina por lo menos durante 4 500 años (Prochaska, 2017).

El desarrollo de la textilería en los andes es milenario, cada pueblo comunidad tuvo y tiene un determinado estilo textil que los diferenciaba de los demás en el

diseño, combinación de color, iconografía, y simbología, al respecto el autor refiere: El conjunto de técnicas, diseños y tipos de prendas son el resultado de una herencia y una memoria transmitida que define, diferencia o unifica; en el mundo andino los textiles representaban lo civilizado, diferentes pueblos compartían la creencia de que la vestimenta les fue dada por sus antepasados para diferenciarse entre ellos, el atuendo funcionaba como emblema de autoridad tanto política como religiosa, siendo también un preciado bien de intercambio para alianzas políticas y encuentros sociales, además de presentarse como una posesión que acompaña a los difuntos en los ritos funerarios (Menares, 2010).

El tejido tiene su tiempo y espacio, no en todos los meses del año se teje, porque los tejedores también tienen responsabilidades que cumplir dentro de la familia y la comunidad como: barbecho, siembra, cosecha, cuidado de animales, cargos directivos, etc. Aprovechan las temporadas donde hay poco trabajo agrícola después de terminar con la cosecha, en tiempo seco, es ahí donde inicia el periodo para el tejido.

1.1.1.1 Textilería pre inca

La arqueología demuestra que el inmenso interés y la obvia preocupación por lo textil perduraron milenios y se inició mucho antes del surgimiento de los *Inka* (Murra, 2009).

1.1.1.2 Textilería en Paracas y Chavín

La tradición textil en Paracas y Chavín nos muestran de cómo ha iniciado, al respecto nos dicen: “Los hallazgos de las cuevas de Guitarrero, en los Andes peruanos (8 600 a. c.), nos muestran los inicios de la industria textil. En estos restos arqueológicos se hallaron sogas y cuerdas cuyos tejidos denotan firmeza, habilidad en la torsión y manejo de la fibra” (Carrasco, 2006), además en la península de Paracas se hallaron fósiles que contenían restos de camisas hiladas con finas fibras de cacto, a veces teñidas de rojo.

La cultura Chavín se localiza en el territorio del actual departamento de Ancash y desarrollaron una sociedad religiosa (Burger, 1998). Los primeros textiles Chavín se encontraron en Carwa, a más de 500 kilómetros de su capital Chavín de Huántar” (Salinas, 2017).

Pese al origen serrano de Chavín, sus creencias e imágenes se inspiran en la jungla y fueron difundidas hasta los confines meridionales de su área de influencia. Las imágenes más frecuentes y protagónicas son el felino y la serpiente. También se reconoce el águila, el caimán, peces y cangrejos y diferentes tipos de aves. Es constante también la representación de la planta de algodón, muchas veces personificada. Otras especies de vegetales han sido identificadas, como el cactus San Pedro y semillas de otras probables plantas alucinógenas (Sinclair *et al.*, 2006).



Figura 1. Felino (cabeza del felino)
Fuente: Clarson (2010)

En las primeras etapas de su desarrollo fue contemporánea a Chavín, hacia el 1000 a.C. y se extiende hasta el 100 a.C. cuando se funde con la cultura Nazca. Se ubicó en la actual región de Ica, extendiéndose por Chincha, Pisco, Ica y Nazca. Descubierta por Julio César Tello Rojas, la dividió cronológicamente en Paracas-Cavernas y Paracas-Necrópolis (Salinas, 2017).

“El logro más importante de esta cultura, en su fase Necrópolis, son los famosos mantos Paracas, que se cuentan entre los mejores del mundo.

Fueron tejidos de algodón blanco y leonado, con aplicaciones de lana de camélido en diversos colores y con dibujos de cóndores, felinos y seres mitológicos. Sin duda, los Paracas fueron los mejores tejedores de América” (Tamayo, 1986).

También en este periodo de tiempo se suscitan otros acontecimientos culturales como se menciona: “la domesticación del algodón y el maíz, nace otra etapa el tejido: el llamado horizonte Chavín, cuya influencia abarca desde el sur de Colombia hasta las culturas del norte argentino. Son los chavinenses quienes promovieron motivos tales como aves, felinos y serpientes.” (Carrasco, 2006), asimismo, con el establecimiento del estilo Chavín, hubo un gran desarrollo técnico del tejido: se utiliza la técnica del brocado y gobelino. Los fardos funerarios encontrados permiten asociar características fósiles de Paracas a las del horizonte Chavín.

“Con respecto a los tejidos Paracas, se han encontrado restos cuyos bordados aparecen en punto cadena y cuyas fibras tienen veintidós colores, con 190 tonalidades distintas” (Aduni, 2001), también cabe resaltar que “En la época Mochica, encontramos otras pruebas de la importancia mágica y militar del tejido” (Murra, 2009).

La cultura Paracas, quienes, a diferencia de Chavín, son ampliamente reconocidos por la finura, densidad y calidad técnica de los ricos bordados policromos que principalmente representaban elementos del medio natural y personajes míticos de naturaleza zoomorfa y antropomorfa (Menares, 2010).



Figura 2. Personaje mitológico
Fuente: Clarson (2010)

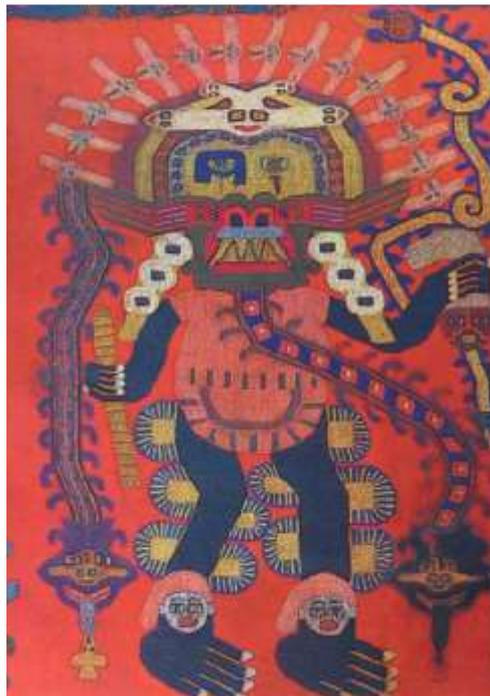


Figura 3. Tejido bordado Paracas
(técnica de cordón)
Fuente: Clarson (2010)

En la textilería Nazca es posible observar la culminación de “un proceso evolutivo sostenido que se inició en los Andes ocho milenios antes. En este período se llega a conformar la casi totalidad del repertorio cromático, de

técnicas estructurales y de representaciones presentes en las tradiciones textiles andinas”, por lo que es considerado como un momento de plenitud textil; luego de Nazca algunas extraordinarias técnicas como el entrelazado oblicuo se dejan de practicar para a la postre desaparecer (Menares, 2010).

1.1.1.3 Textilería Nazca

Los inicios de la cultura Nazca, y claramente de su textilería, se origina en las últimas fases de los Paracas. Desarrollaron grandes avances en tecnología textil, multiplicando el registro cromático y estructural de sus predecesores. En sus primeras etapas, entre las técnicas textiles destacan los bordados y pequeñas aplicaciones en volumen hechas con anillado cruzado. Más adelante, desarrollaron técnicas para obtener imágenes reversibles, buscando superficies de un solo color por ambas caras. Salinas (2017), además menciona el apogeo de su textilería puede ser ubicado por el uso simultáneo de técnicas como el bordado, urdimbres y tramas discontinuas, entrelazado oblicuo, tapicería, y el denominado “estilo prolífero” que se caracteriza por la representación de seres mitológicos o divinidades en imágenes complejas; los llamados “seres sincréticos”.

En su iconografía, se representan figuras fundamentalmente antropomorfas, personajes con atuendos específicos, que portan tocados, armas, cetros y/o cabezas humanas cercenadas. Posteriormente estas imágenes evolucionan hacia seres míticos, que contienen a otros seres.



Figura 4. Tejido de Nazca, tapiz ranurado (kelim)

Fuente: Clarson (2010)



Figura 5. Tapiz ranurado Nazca ornado con una imagen divina
Fuente: Clarson (2010)

1.1.1.4 Textilería Moche

Considerada como la sociedad más compleja y de mayor influencia entre el 100-700 d.c. se ubicó principalmente en la actual región Lambayeque, expandiéndose por el valle de la costa norte del Perú. Alcanzaron un alto nivel artístico en diversas expresiones como la textilería, la pintura mural, la talla en madera, la alfarería y la metalurgia.

Una es la técnica de tapicería caracterizada por el uso de líneas curvas con figuras de contornos delineados por “tramas excéntricas”, en color negro o blanco. La otra modalidad es la técnica de “tapicería ranurada”, que sigue rigurosamente el patrón ortogonal del tejido a telar. Esta origina figuras de bordes rectos, contorneados por una línea de color claro o negro, que se realiza con tramas que trabajan sobre dos hilos de urdimbre o embarrilando una urdimbre que se enlaza espaciadamente a los colores vecinos (Sinclair *et al.*, 2006).

Jurgen Golte hace una visión general del discurso icónico Moche y del Nazca y enlaza los otros discursos precolombinos para proponer una tesis integradora de cosmovisión continua en el tiempo y en el espacio. Anne Marie Hocqenghem por su parte, refuerza esta tesis y la prolonga hasta la

actualidad, fundamentándose en la supervivencia de costumbres, tradiciones y conductas sociales y familiares que perviven en la vida del campesino peruano contemporáneo, tanto en la sierra como en la costa y en la selva amazónica (Ruiz, 2002).

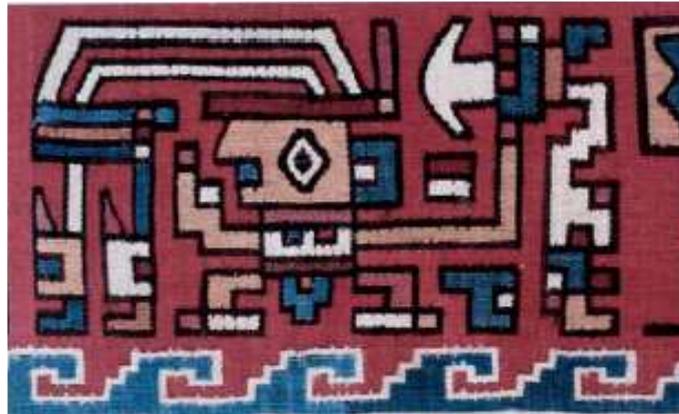


Figura 6. Detalle de un ribete de un tejido Moche
Fuente: Clarson (2010)



Figura 7. Detalle de la esquina de un tejido Moche
Fuente: Clarson (2010)

1.1.1.5 Textilería Tiahuanaco

Fue una cultura prehispánica que se desarrolló en la región del altiplano ubicada en los actuales países de Perú, Bolivia y Chile, a más de 3800 m.s.n.m. desde el 100 a.c. hasta 1000 años d.c. Su capital y principal centro religioso fue la ciudad de Tiahuanaco, sus manifestaciones artísticas variaron en los poblados de acuerdo a su desarrollo y su cercanía con esta capital (Salinas, 2017).

El periodo Medio trajo consigo la adquisición de una estructura iconográfica y decorativa notable gracias a la influencia de la cultura Tiwanaku, se adoptan nuevas tecnologías y formas de organizar el espacio del tejido con clara demarcación de un centro, espacios intermedios, laterales y bordes señales analógicas a su sistema social, introduciéndose el concepto de simetría que se mantiene hasta nuestros tiempos en los tejidos andinos (Menares, 2010).

Las piezas más reconocidas son unkus tejidos en fina tapicería enlazada, realizadas con hilados de fibra de alpaca, en colores café pálido, azul verdoso, rojo, amarillo o verde oscuro, usando doble urdimbre...Las imágenes que se representaban en los unkus Tiahuanaco se organizan en dos o más franjas verticales que variaban en ancho. Los diseños son reiterativos y geométricos. Las imágenes retratan seres míticos antropomorfos con atributos de animales como lo menciona Sinclair, Hoces & Paulina (2006), así como del Dios de las Varas que también se ve en la puerta del Sol (Cáceres, 2011; Salinas 2017).

1.1.1.6 Textilería Huari

Considerada como el primer imperio andino. Nació de diversos pueblos ubicados en Ayacucho que tuvieron relaciones cercanas con los Nazca y Moche, y fueron claramente influenciados en el plano ideológico por los Tiahuanaco, como lo demuestra la iconografía similar en sus expresiones artísticas. Los Huari adoptaron Pachacamac como centro religioso en su proceso de expansión y veneraron al “Dios de las varas” de Tiahuanaco (Grupo El Comercio, 1998).

Además, menciona que los Huari son herederos de la cultura Nazca y Tiahuanaco (Salinas, 2017).

“La estructura de tapicería enlazada en faz de trama y un similar vestuario, constituido por grandes camisas o *unkus* ricamente ornamentados y gorros de “cuatro puntas”, sus prendas emblemáticas” (Sinclair *et al.*, 2006).

La iconografía que mostraban en el tejido fue muy precisa y geometrizada, con un repertorio bastante restringido; algunos de los motivos son espirales

y rombos escalonados, muchas de las representaciones más antropomorfas son copias de las figuras de Tiahuanaco, pero en versiones abstractas. La imagen principal también fue la Deidad de los Báculos, que se remonta a Chavín.



Figura 8. Fragmento de un tapiz Huari de gran tamaño
Fuente: Clarson (2010)

1.1.1.7 Textilería Chimú y Chancay

Los Chimú, fue un estado regional que desde el centro político de Chan Chan manejó un inmenso territorio que llegó a extenderse desde Tumbes hasta el valle de Huarmey durante su apogeo. Como describe Cáceres (2011) los tejidos más representativos fueron los de doble urdimbre y de trama simple, tejido llano, pintura (teñido de las telas) y aplicaciones de plumas, que consistía en amarrar plumas a los tejidos para crear diseños. Una técnica característica de ellos fueron los soportes de algodón de hilados de un solo cabo en torsión “S”.

Los tejidos en doble tela son siempre en contrastes de blanco-café y blanco-azul. En el repertorio cromático de la tapicería, los matices dominantes son rojos, ocre, amarillos y blancos, que materializan los temas asociándolos quizá a la fertilidad de la tierra (Sinclair *et al.*, 2006).



Figura 9. Textil Chimú, tejido en dos paños
(costura en el centro)
Fuente: Clarson (2010)

La cultura Chancay, según los especialistas floreció durante el período intermedio tardío. Esta cultura retomó la tradición de gasas de Paracas y logró un alto nivel de expresión artística. Se desarrolló en el centro y norte de la costa de Perú, en el reino Chimú. Los chimúes destacaron como orfebres y tejedores. Ellos consideraban la ropa y el arte plumario como un símbolo de jerarquía social (Carrasco, 2006).

La textilería de la cultura Chancay trasciende por el trabajo con ornamentos de complejas técnicas con plumas y lentejuelas, al respecto nos detalla: “Su arte textil está expresado en las famosas gasas Chancay, de alta calidad y un trabajo minucioso y detallado. También encontramos elaborados tapices, entre los cuales destacan los ranurados, el brocado, el bordado, el reps y las telas teñidas, técnica de pintado haciendo nudos. Son famosos también su arte plumario, los tejidos calados, los encajes, las redes, el enlazado y otras variedades textiles, que forman el testimonio más grande del avance tecnológico de la textilería andina” (Morales, 1993).



Figura 10. Unidades de representaciones diseñadas en forma de rombo de un tejido de Chancay.

Fuente: Clarson (2010)

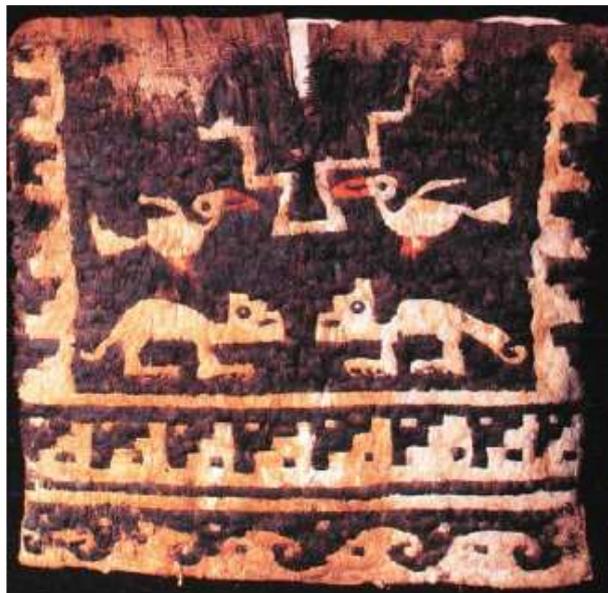


Figura 11. Poncho de plumas de Chancay (talla de niño)

Fuente: Clarson (2010)



Figura 12. Detalles de fragmentos de tejidos pintados de Chancay

Fuente: Clarson (2010)

1.1.1.8 Textilería Inca

En el Tawantinsuyu la fabricación de los textiles adquirió importancia económica y social: se transformó en una producción masificada y dirigida por el estado, a cargo de un extenso grupo poblacional que cumplía con el tributo laboral. El tejido se dividía en tres categorías y tenía un valor especial, pues para cada ceremonia agrícola, ritos de iniciación y ajuar funerario, se tejían finas ofrendas (Carrasco, 2006), también “Había tejidos que se hacían para el uso privilegiado del *Inka*. Su ropa era muy fina, adornada con hilos de metales preciosos, plumas, conchas y bordados” (Murra, 2009).

“La política de redistribución textil, que consistía en obligar a todos a tejer a favor del Estado y a su vez a “regalar generosamente” tejidos a los distinguidos, se burocratizó fácilmente” además se menciona que “el intercambio de prendas de vestir era parte integral del protocolo y negociaciones diplomáticas y militares” (Murra, 2009) además existían los espacios para el tejido al respecto Murra escribe: “Las mujeres tejiendo y cocinando, recluidas en el *aqlla wasi*, el canchón de las tejedoras escogidas. La iglesia, como el ejército, era gran consumidora de los tejidos, ya que los quemaba en los continuos sacrificios necesarios para la protección mágica del Estado y el *Inka*” (Murra, 2009).



Figura 13. Recorte de un tejido fino de algodón de dos colores, Inca,
Fuente: Clarson (2010)



Figura 14. Detalle de una vestimenta incaica
Fuente: Clarson (2010)

1.1.1.9 Textilería en la Colonia

La llegada a América de Francisco Pizarro, y su contingente de conquistadores, en 1532 significó el fin del Imperio inca y el inicio de la era colonial, se dio un proceso de integración, pero de sometimiento cultural. Al respecto nos detalla: “Esta fusión cultural significó el desarrollo de una nueva técnica y estética en el tejido, por la llegada de nuevas imágenes, nuevos medios y nuevos materiales. Los españoles reconocieron el tejido como símbolo de poder dentro de la sociedad inca por lo que siguieron promoviendo su producción; sin embargo, impusieron la representación de nuevas imágenes” (Salinas, 2007).

En la colonia el tejido y las telas han tenido un papel primordial al respecto nos detalla. La producción textil, en adelante, “ya no se destinó al

autoconsumo e intercambio con las etnias vecinas, sino a la comercialización por parte de los españoles y a la ganancia” (Ariel, 2002).

A pesar de los drásticos cambios que generó la conquista española en el Tahuantinsuyo, el valor del tejido como emblema cultural y de identidad permaneció intacto, tomó además un nuevo valor como símbolos de herencia inca dentro del entorno colonial (Phipps *et al.*, 2004).

Durante la colonia el tejido no dejado de producirse pero a menor escala, al respecto nos detalla: “El curaca daba fibras a sus criados, el estado Inka no esperaba que el campesino proporcionara los materias primas para la *mit'a* textil” “Treinta años después de la invasión, los *chupaychu* todavía recordaban que el Inka les proporcionaba la lana con lo que tejían para los depósitos reales y comparaban esto con las extorciones europeas, ya que en el régimen colonial muchas veces tenían que proporcionar el algodón” (Murra, 2009).

La sociedad colonial, falta de dinamismo, no podía pretender, por su lado, uniformizar a los nativos “integrándolos” a su propia cultura, a parte de la imposición de algunos elementos externos, como las iglesias, símbolos de dominación, y de ciertas técnicas, en particular mineras y textiles, requeridas para el aprovechamiento de la mano de obra indígena (Torero, 2007).

1.1.1.10 Textilería en la actualidad

En estos tiempos actuales aún se conserva los tejidos y es visible más en las indumentarias de las autoridades de las comunidades indígenas, pueblos originarios y comunidades campesinas, donde hay una carga fuerte de la ideología y del sistema político indígena, originario y comunal, vigente desde la época prehispánica, y hoy sigue siendo parte de la cultura local en comunidades quechuas y aimaras de la región de Puno, junto a ello el rol y función de los textiles, en el marco de la política ha ido recreándose según el tiempo.

La artesanía textil, testimonio de una cierta continuidad cultural andina, despierte interés en los turistas en busca de “autenticidad”. El turismo crea

una demanda de objetos “exóticos”, es decir, en apariencia diferente de los objetos elaborados en su país. La producción artesanal es valorada y promovida entonces como manifestación cultural, reveladora de una “identidad étnica” apreciada por los turistas en busca de productos originales y específico de las poblaciones que visitan. En este contexto, la producción artesanal se adapta a esta demanda creciente que finalmente la orienta y la transforma (Ariel, 2002).

1.1.1.11 Técnicas estructurales

Por otra parte, entre las estructuras de dos o más grupos de elementos destacan los tejidos llanos, siendo la más común de las técnicas de telar que combinan trama y urdimbre. En este caso la tela se compone de dos grupos de elementos principales entrelazados que diseñarán un ligamento en específico como el tafetán, sarga, rep, entre otras. Otra técnica de este tipo de estructuras es el tapiz, una variante de suma importancia y bastante común en los tejidos prehispánicos. En esta técnica los hilos de trama son tejidos de manera discontinua entre la urdimbre, formando diseños segmentados ya que la trama no se entrecruza por la urdimbre de orillo a orillo (Menares, 2010).

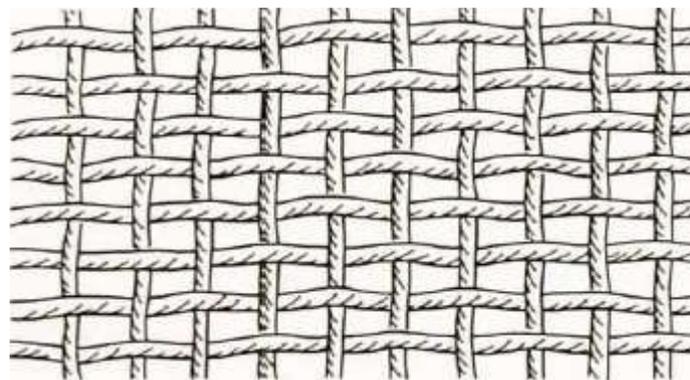


Figura 15. Ligamento tafetán
Fuente: Menares (2010)

1.1.1.12 Fibras textiles para el tejido

El material juncos, totoras, maguey, lana y otros va adquiriendo un armónico ensamblaje con las realizaciones en culturas dotadas de una compleja organización social y política, en la que el aspecto religioso adquiere una más clara plasmación artística y simbólica, como lo son los

motivos, tan repetidos y difundidos, del cóndor, de la serpiente y del felino (Corcuera, 1987).

Herencia textil andina.

Las fibras de origen animal usado en el tejido desde tiempos ancestrales son los de camélidos sudamericanos, en estos tiempos la fibra de llama, alpaca son los materiales usados en el tejido, a ello se incorpora el uso de la fibra de ovino.

Esto significa que, las fibras básicas hiladas y tejidas en la región andina fueron el algodón en la costa y la lana de los auquénidos en la sierra. El algodón se encuentra en algunas de las capas arqueológicas más antiguas, anteriores a la llegada del maíz a la costa. Su uso textil desde épocas muy tempranas alcanzó gran perfección (Murra, 2009).

Estas técnicas de torsión de hilos pueden también ser ejemplos de patrones culturales, habitualmente es predominante la torsión S en la sierra andina, en contraparte en el sector costeño es preponderante la torsión Z, siendo a su vez esta, una variante de torsión que para sectores serranos se asocia a tejidos de tradiciones de brujería (Menares, 2010).

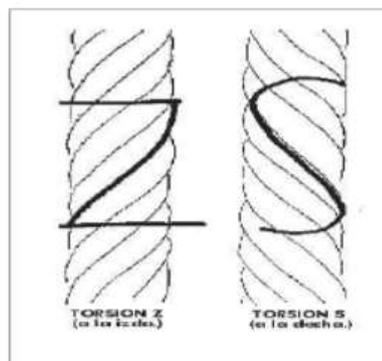


Figura 16. Torsión Z y S.
Fuente: Menares (2010)

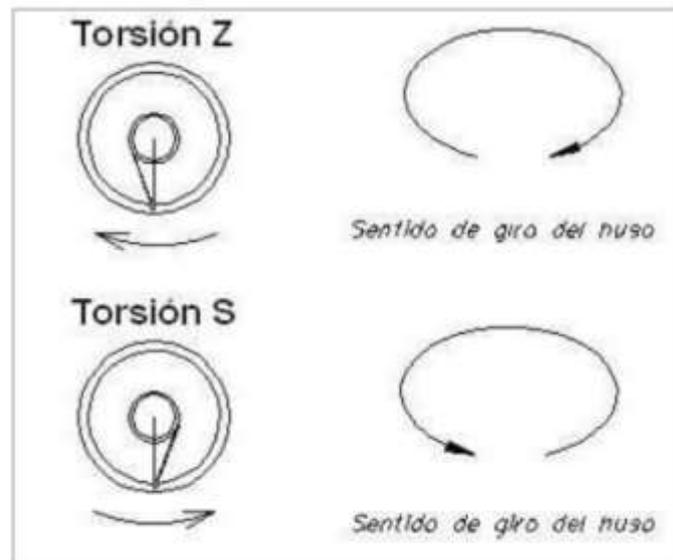


Figura 17. Sentido de giro de huso para torsión Z y S.
Fuente: Menares (2010)

1.1.1.13 Instrumentos para el tejido

En el contexto andino se utilizaron una gran variedad de instrumentos con los cuales desarrollaron una serie de mecanismos tecnológicos para la confección de los tejidos, podemos afirmar la similitud de estas herramientas usadas en diferentes culturas del Perú y el mundo, además de ello en la actualidad siguen siendo usados en la fabricación del tejido en telares, como los telares manuales, verticales y horizontales.

La invención del telar de hacia 1.400 a.c. aprox. aceleró el desarrollo del arte textil andino originado hace 5.000 años. Este instrumento, que permite fijar un sistema de hilos verticales (urdimbre) entrelazado con hilos horizontales (trama), hace posible combinar hilados de diferentes densidades, colores y materiales, generando diversas estructuras textiles y complejos diseños.

Según Menares (2010) respecto a los instrumentos del tejido como los telares afirma. “Típicamente a nivel de la región andina se distinguen cuatro tipos de telares con características y funcionalidades bien definidas, diferenciados básicamente por el mecanismo para elevar las urdimbres y su ubicación espacial.

El telar horizontal una de las primeras estructuras usadas en el periodo pre cerámico- se compone de cuatro estacas clavadas en el suelo a las cuales se fijan dos barras que sirven para sujetar las urdimbres; el ligamento se forma por la alternancia de la barra de separación, produciendo la primera calada, y la varilla de lizos, que origina la segunda. Este instrumento se utilizó principalmente para la ejecución de trabajos burdos como grandes telas de uso doméstico.

El telar vertical es un sistema de cuatro estacas dispuestas en una superficie vertical en donde se sujeta la estructura inicial de la urdimbre, empleada preferentemente en la fabricación de telas de gran formato y tejidos muy finos –especialmente en el período Inca. Este tipo de telar, en la época precolombina solo se conoce por dibujos del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala, ya que no hay evidencias arqueológicas de su existencia.

El Telar de marco está constituido por un soporte consistente en dos barras de madera ancladas al suelo y dos barras transversales que sujetan las urdimbres, a su vez son separadas por un listón y una varilla de lizos. Esta estructura fue utilizada ampliamente en la sierra principalmente para la confección de túnicas.

Telar de cintura, uno de los más reconocibles del mundo precolombino, “consiste en dos tiras horizontales y paralelas sujetadas por correas, llamadas enjulios, que se colocan en los extremos de la urdimbre. El enjulio superior se fija a un elemento vertical, sea una estaca clavada al piso, un poste o un árbol, en tanto que el enjulio inferior se coloca mediante otra correa alrededor de la cintura del o la tejedora, lo que le permite tensar firmemente el telar con un movimiento de su propio cuerpo sin necesidad de un marco adicional (Menares, 2010).

Se utilizó principalmente el telar de cintura con tensión variable, para tejer paños de largas urdiembres (bayeta – *wayta*). En algunos lugares del altiplano se prefirió el telar horizontal fijado al suelo, muchas veces más ancho que largo, permitiendo el trabajo simultáneo de varias personas en un mismo textil. Por lo general, los tejedores andinos daban la forma

deseada a sus prendas en el mismo telar, sin cortar la tela. Otros rasgos notables de esta industria era el cuidado en las terminaciones, en las uniones del tejido y la ausencia de nudos.

Como se afirma “Son las mujeres que trabajan en la pampa awana (telar horizontal de cuatro estacas), mientras que los hombres usan el bayeta awana (telar a pedales)” (Prochaska, 1990) en tiempos actuales los dos tipos de telares el horizontal y vertical están siendo usados, además del telar de cintura todos para producir prendas, cabe resaltar que el papel de género en el tejido tiene su propio rol y función.

Los poseedores de la sabiduría del tejido de las zonas andinas para la organización de la urdimbre requieren realizar diversos procesos, a respecto se menciona:

Los hilos se separan en dos grupos a diferentes alturas, los pares y los impares, mismos que se mantienen separados por un carrizo o varilla de paso y varilla de lizo. Al accionar alternadamente la varilla de paso y el lizo, se entrecruzan los hilos de la urdimbre y se abre un espacio la calada entre los dos grupos. Por la calada se pasan transversalmente a la urdimbre, los hilos de la trama, generalmente enrollados en una varilla. Luego interviene el machete o espada, una tabla plana, bien pulida y pesada que sirve para apretar la trama y para abrir la calada. Después de pasar la trama por la apertura lograda en el lizo, se inserta el machete del lado de la varilla de paso y se pone de canto para abrir otra vez y pasar la trama por esta nueva calada. Y así consecutivamente. Finalmente un templador cercano a la orilla de la tela que se está enrollando, permite mantener un ancho constante en el tejido (Menares, 2010).

1.1.1.14 Teñido

Para muchos pueblos originarios de la zona andina, la tradición tintórea persiste como un cuerpo de conocimientos dentro de un universo cultural, transmitido de generación en generación, lamentablemente no es el caso del saber generado por culturas extintas, (Menares, 2010). Existe conocimiento básico acerca de la obtención de los tres colores

fundamentales, azul, rojo y amarillo. Según lo manifestado en la investigación de D'Hacourt.

El proceso de teñido se inicia hirviendo el agua junto con el polvo diluido en grandes latas; a esto se añade el jugo de limón como mordiente. La lana en madeja suelta se hierve durante una hora y a veces se deja remojar durante toda la noche. Cuando se saca, se cuelga para secar y se lava con detergente en agua tibia para quitar el color que sobra, y evitar que se destiña una vez que esté tejido (Prochaska, 1990).

1.1.1.15 Materiales incorporados

La conquista supuso el comienzo de toda una serie de cambios irreversibles en la producción de tejidos, con la introducción de nuevos tipos de fibras no conocidas antes, como la lana de oveja, lana de lino, la seda y el hilo metálico. Se introdujeron además cambios tecnológicos, como un nuevo tipo de telar y de la organización de trabajo y los diseños variaron ostensiblemente, trasladándose a América la estética pictórica de los tapices del viejo mundo en sustitución de la complejidad de los diseños andinos. Iriarte y Niles (1992) surge así una amalgama de elementos de ambas tradiciones que será la característica más importante de los tejidos andinos coloniales.

1.1.1.16 Prendas utilizadas

Respecto a las prendas de vestir tanto del varón como de la mujer se diferenciaban, por lo general, de color oscuro, sencillo y listado. Los varones usaban el *unku*, especie de camisa sin manga que llega hasta la rodilla (una suerte de poncho actual). Bajo esta vestimenta, tenía otra interior llamada *wara*, ceñida a la altura de la horcajadura, era usada a partir de los catorce años de edad. El atuendo femenino se llamaba *anaku*, era más largo que la del varón y cubría todo el cuerpo a manera de sotana. Consistía en un paño de tela rectangular cosido en sus extremos laterales, se sujetaba con una faja ancha llamada *chumpi* ceñida a la cintura. Otra vestimenta era la *lliklla*, una manta puesto sobre los hombros, prendida a la altura del pecho con un alfiler llamada *tupu*. Los hombres y las mujeres

llevaban gorros, los hombres tenían en sus cabezas unos bonetes a manera de mortero, hechos de lana llamados *chuku*.

1.1.2 Tecnología andina

Tecnología, como término, se refiere al conjunto de conocimientos propios de un oficio mecánico o arte industrial; como concepto cumple una vasta gama de definiciones, desde posiciones ideológicas hasta sutilezas teóricas. (Rengifo y Kohler, 1989).

Nos preguntamos ¿Qué es tecnología andina?, ¿Son nativas las tecnologías? y ¿Qué es tecnología convencional?

1.1.2.1 Etnociencia y etnotecnología

La tecnología es un fenómeno puramente cultural, en el caso específico de las comunidades andinas. Estas son andinas no solamente porque fueron creadas y desarrolladas aquí, sino porque ellos surgieron de su mundo y reflejan actitudes, materiales e ideologías andinas (Rengifo y Kohler, 1989).

Debe considerarse que la tecnología y la cultura andina como base de un desarrollo en el mundo andino, pero no una tecnología y cultura del pasado lo andino es la suma dialéctica del conocimiento de las sociedades prehispánicas, del conocimiento de las sociedades andinas en la época colonial y conocimiento y proyectos de los campesinos de hoy (Rengifo y Kohler, 1989).

1.1.2.2 Los textiles como elementos simbólicos

Apulaya el Centro de Cultura Andina respecto a la semiología de los textiles refiere: Históricamente, sabemos que los textiles servían como documentos claves de transmisión de información. Hoy en día, aparte de sus funciones utilitarias, la diversidad de piezas sigue siendo un paradigma de depositario informativo, de tal manera que, vestirse en el textil, es como “envolverse” en una piel social, de imágenes o íconos, de complejo significado: El arte textil, como panel de información: En efecto, decodificando la iconografía, veremos que los tejidos transmiten

complejas informaciones, acerca de memorias sociales, como cosmología, astronomía, religión, mitos e historia. La indumentaria textil, como legado de las divinidades y de los ancestros: La información etnográfica y el análisis de ciclos míticos nos mostrarán la concepción del 'traje, vestido o indumentaria', desde la perspectiva indígena.

La elaboración técnica e incluso el tipo de prenda, indican el rango de una persona que uso en vida o al que se dedicó en la muerte (Cook, 1996).

Los textiles estaban asociados desde el inicio de la vida a lo divino. Es la divinidad creadora la que ordena y organiza la emblemización del vestido y su uso, por ende de los textiles; de esta forma el color de los textiles se asocia a lo sagrado que está representado y "situado" en las guacas (Jordán, 2003).

Estas sociedades andinas expresan de esta manera la ideología y el complejo universo de sus relaciones sociales con la *Pachamama* el tejido mediaba entre la vida y la muerte, entre el tiempo sagrado y el profano. Se confeccionaron prendas exclusivamente para los fardos funerarios de distinguidos personajes o para ser ofrendados a las deidades en las ceremonias agrícolas, donde el agua y la propiciación de la fertilidad eran esenciales. Murra (2009) afirma "De todas las etapas vitales, la muerte tenía la más íntima relación con el tejido y está bien documentada en la arqueología, las crónicas y la etnología. Las culturas andinas siempre consideraron las prendas de vestir como uno de los sacrificios más preciados.

El tejido es utilizado en diferentes actividades, ceremonias, vestido, rituales entre otros, al respecto Jordán (2003) menciona: A lo largo del territorio ocupado por el Tawantinsuyo, cada uno de los pueblos al honrar sus lugares sagrados, las guacas y las representaciones de sus divinidades tuvo muy en cuenta a los textiles: Guamán Poma al referirse a los ídolos de los *qollasuyos* anota: "A la uaca de Titi Caca sacrificauan con mucho oro y plata y bestidos..."

Los tejidos han sido utilizados dentro de muchas ceremonias que son parte de la religiosidad andina y han debido ser importantes dentro de aspectos como:

- Ornamentos utilizados en espacios o momentos considerados sagrados.
- Indumentarias "especiales" de los asistentes a determinadas ceremonias.
- Motivos de ofrenda.
- Vestido y ornamento de imágenes sagradas.
- Elementos utilizados en actividades asociadas a la religiosidad.

El tejido va adquiriendo entonces un sentido mítico-religioso, finamente elaborado, al cubrirse de representaciones de dioses y de otras teofanías, cuyo sentido permanece frecuentemente oculto, a causa de la palabra ya perdida para siempre, en los solitarios ajuares funerarios. Sin embargo, el lenguaje simbólico pugna a través de las figuras y colores para dejar el mensaje que es propio del mito y del ritual y que constituye el sostén de toda cosmovisión arcaica (Corcuera, 1987).

Dentro de su amplio espectro de funcionalidades es posible deducir que el textil emerge como un elemento de cotidiana importancia, tanto su función utilitaria, herramienta de trabajo o vestuario, como ritual denota rango y situación social del individuo, casta o jerarquía, ya que fue un arte capaz de impregnar profundamente todas las instituciones sociales, cuya simbología y estilo detalla rasgos identitarios de significado y significante para cada cultura u horizonte cultural andino (Menares, 2010).

Respeto a la significatividad y simbología de los tejidos Menares (2010), nos detalla la siguiente información: en este sentido, en la época precolombina el textil presentaba un significado mágico y religioso a causa de dos razones fundamentales, por una parte y como vimos anteriormente, este elemento fue asociado a acontecimientos y ceremonias religiosas y/o ritos funerarios ocupando un rol preponderante; lo segundo tiene relación

con los temas y diseños que decoraban los tejidos, estos encarnaban o estaban íntimamente vinculados con la magia y la mística, una integración cósmica de un universo politeísta en el que sus divinidades antropomorfas, zoomorfas u objetos inanimados eran omnipresentes y combinaban los atributos de los entes que la conformaban. Este doble significado puede ser explicado ya que en el antiguo Perú y muy probablemente en el área de los Andes Sur si es que existió un línea divisoria entre magia y misticismo, ésta seguramente fue difuminada o muy difícil de distinguir; los textiles eran susceptibles de poseer simultáneamente atributos mágicos y religiosos. Esta ubicua presencia del mundo mágico-religioso, bien sea de las fibras textiles o del tejido acabado, no tiene parangón con ninguna otra civilización o cultura del mundo. En este contexto y como ejemplo, al observar los textiles de Paracas en donde generalmente figuran ricas imágenes bordadas en serie sobre tejidos de color puro, en su aspecto grafico de singularidad notamos diseños relativamente realistas pero compuestos, en los que se combinan facetas antropomorfas y zoomorfas de personajes y divinidades.

La religiosidad se vio alterada como todo había sido alterado y cambiado, ángeles y diablos se sobrepusieron a los *achachilas*, *apus* y el *tío* (Jordán, 2003).

La iconografía andina producida a través del tiempo desde hace más de diez mil años constituye gran parte de nuestra herencia cultural. El lenguaje visual que convocan esas imágenes presenta un testimonio latente de un complejo y riquísimo universo de significaciones cosmogónicas y de organización social, códigos estéticos y estructuras de pensamiento matemático. Por otra parte, representan un vehículo de funcionalidad político-religiosa, además de sus elocuentes valores documentales y arqueológicos (Ruiz, 2002).

Los tejidos ancestrales y los actuales aún mantienen el efecto dual complementaria, *yanantin* ley complementaria del pensamiento andino, al respecto Lajo (2005), afirma: *Yanantin*, primera ley del pensamiento andino (*yanantin yanantillan*. Dos cosas hermanadas), me refiero a los

vocablos *YANA* o *YANAN*. El primero, como adjetivo significa (negro, oscuro u oscuro fuerte, tiene dos significados como sustantivo, mujer pretendida por un hombre, o varón pretendida por una mujer. *YANA* significa templado, enamorado). *YANAN* significa: sustancia, esencia, extracto puro.

Este mensaje del *Llatunka* (efecto espejo) está grabado en el ADN de todo ser viviente. Por eso el hombre y la mujer andina lo reproducen desde siempre en sus diferentes tejidos: aguayos, chuspas, etc. En todos los tejidos andinos se traza siempre una línea divisoria central, lo que se teje arriba de la línea, se repite debajo de ella en forma simétrica (Huanacuni, 2005).

Estas dos partes del tejido representan lo visible y lo invisible referido a término Pacha, lo cual representa el equilibrio de las dos fuerzas, además cuando se utiliza la *illawa* entran las dos fuerzas duales que se complementan, relacionan y corresponden, pero entra el *mini* como insumo o elemento que une el par principio del pensamiento andino.

1.1.2.3 Iconografía y pallaes

“...las mujeres tejen finas piezas rectangulares llenas de dibujos minuciosos con diferentes significados y “mensajes”, cuya confección toma más tiempo (con el tejido de urdimbres complementarias para hacer *pallays*, que son zonas de dibujos con signos comunicativos) y realizan el tejido plano. Por eso usan técnicas y telares tradicionales para hacer vestimentas de tipo prehispánico, como son las mantas, las bolsas y las fajas” (Prochaska, 2017).

Las iconografías representan a la naturaleza o *Pachamama* creando un efecto de vida en objetos, semillas, peces, plantas, aves o las múltiples figuras humanas. Como se menciona: “En la tradición textil andina se puede encontrar gran cantidad de símbolos que provienen del pensamiento de mitos y creencias que dejaron plasmadas las culturas arcaicas...Estos tejidos tienen una potencia creadora que expresa una relación con su medio” (Carrasco, 2006).

“La iconografía andina representa mitos y ritos ligados a calendarios cíclicos ceremoniales y agrícolas con una temática constante y presente desde Chavín hasta los incas. Por su parte, el calendario agrícola sigue vigente hasta nuestros días al lado de numerosos indicios de persistencia del mundo mítico y ceremonial” (Ruiz, 2002).

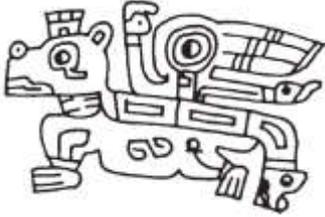
“Las mujeres crean tejidos con diseños que tienen estructuras con cara de urdimbre y cuatro orillos, en los que hay tejido plano (*q'ope*) y listas con dibujos (*pallays*), hechas al levantar diferentes hilos para pasar la trama según sus colores que necesiten” (Prochaska, 2017).

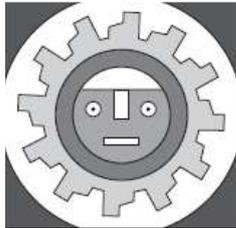
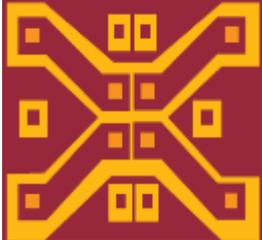
La iconografía es una disciplina para identificar las imágenes, historias, alegorías y símbolos, mientras que la iconología se ocupa de ese contenido que constituye el mundo de los valores simbólicos. Mientras que la iconografía requiere un buen conocimiento de las fuentes de información arqueológica o literaria, la interpretación iconológica se apoya además en lo que Panofsky llama intuición sintética (Ruiz, 2002), además acota lo siguiente: Las imágenes encierran significaciones múltiples y manejan su propio lenguaje icónico.

Se ha encontrado diversa iconografía en la textilería desde lo pre inca, hasta los tiempos de los incas y la colonia, se ha encontrado multiplicidad de iconografías al respecto podemos mencionar: “Divinidades míticas: Deidades con báculos, felinos alados, dioses, sol; Zoomorfos: aves, felinos, insectos serpientes, peces y reptiles; Geometría simbólica y constructiva; y fitomorfos” a partir de las investigaciones de (Ruiz, 2002 y Clarson, 2010) construimos el siguiente cuadro:

Tabla 1
Muestra de la iconografía andina

N°	Nombre de la iconografía	Iconografía	Descripción
----	--------------------------	-------------	-------------

1	Guerrero		Textil policromado , Guerrero con cabeza trofeo, Wari. (Ruiz, 2002)
2	Felino con alas		Felino alado, Tiahuanaco encontrado en la sierra sur. (Ruiz, 2002)
3	Cabeza de felino		Tejido. Cabeza de felino Chavinoide (Carlson, 2010)
4	Felino con trofeos		Textil bordado, felinos con trofeos, Paracas costa central. (Ruiz, 2002,)
5	Felino con alas		Textil, Deidad felínica alada con serpiente, Paracas costa central (Ruiz, 2002,)
6	Alcones y felinos		Textil policromo. Deidades falcónidas y felínicas. Ancón costa central. (Ruiz, 2002,)

7	Persona		Pintura en tela. Personaje con tocado. Chancay. (Ruiz, 2002)
8	Sol		Pintura en textil. Imagen solar. Wari. (Ruiz, 2002)
9	Geometría simbólica		Textil. Síntesis ideograma. Tocapu Inca, sierra sur. (Ruiz, 2002)
10	Tierra y agua		Motivo tierra y agua como símbolo de la fertilidad, Chancay. (Clarson, 2010)
11	Ideograma figuras		Textil. Síntesis ideograma. Tocapu Inca, sierra sur. (Ruiz, 2002)
12	Ideograma figura		Textil. Síntesis ideograma. Tocapu Inca, sierra sur. (Ruiz, 2002)
13	Ave		Textil. Ave Wari. (Ruiz, 2002)

14	Forma geométrica		Tejido diseñado en forma geométrica andenes completado con aves marinas. (Clarson, 2010)
15	Antropomorfo		Fragmento de un tejido ranurado, Chimú, ser antropomorfo. (Clarson, 2010)
16	Aves		Textil. Aves contrapuestos. (Ruiz, 2002)
17	Antropomorfo y agua		Fragmento de una faja con una representación antropomorfa junto con un símbolo de la fertilidad (agua) múltiple, construido geométricamente. (Clarson, 2010)
18	Agua		Detalle de una vincha con un símbolo del agua múltiple y ojos. (Clarson, 2010)
19	Zoomorfo		Textil Chancay, ser mixto zoomorfo, con adorno en la cabeza. (Clarson, 2010)

20 Aves y geometría



21 Fertilidad



22 Ola



23 Ola y andenes



24 Ola



25 Felino y aves marinas.



Tejido Chancay ser mitológico y geométrico. Aves marinas y el símbolo de fertilidad “escondido” en corte. (Carlson, 2010)

Dos símbolos de fertilidad se crea un nuevo ser con un par de ojos. (Carlson, 2010)

Motivo solitario de la ola, Nasca. (Clarson, 2010)

Tejido de olas (agua) sobresale en forma dominante, asociado a una construcción de andenes. (Carlson, 2010)

Motivo Huari: Aquí la ola se incorpora en el motivo de andenes. (Carlson, 2010, p.36)

Tejido Pachacamac, felino manchado, rodeado de pájaros marinos y peces y fertilidad en fajas. (Clarson, 2010)

1.1.3 Saber

Los saberes son producto de las experiencias eco socioculturales e históricamente acumuladas por el hombre andino. En realidad, son respuestas socioculturales a los planteamientos del devenir histórico que se expresan en forma de operaciones intelectuales o estrategias cogitativas de construcción que empleando herramientas y conocimientos culturalmente validos al procesarse se originan como productos culturales complejos y holísticos (PCR, 2009).

“La racionalidad andina no tiene una concepción racionalista o empirista de las ciencias en el sentido de la episteme, objeto último del nous humano, sino considera la “ciencia” (el saber) como el conjunto de la sabiduría (sophia) colectiva acumulada y transmitida a través de las generaciones” (Estermann, 2006).

¿Qué es el saber local? Al respecto Kusch menciona: El saber del yatiri y del amauta es un saber de signos: una semiótica. Por esta razón el discurso tecnológico amerindio se construye de términos multívocos y de conceptos indicativos multidimensionales. Así, pues, la metáfora, la personificación, el modo subjuntivo y el uso simbólico del lenguaje, son los elementos con los que se construye el saber local como instrumento de comunicación de doble pista: empírico y simbólico, a la par.

El saber local es un saber ritual, ligado íntimamente a la producción y a la reproducción de la vida. Por esta razón, el saber local sólo es funcional al interior al interior de una comunidad... es un saber relativístico de tipo cuántico. Para que funcione, todo los cuántos de la realidad tienen que intervenir en el diálogo: la comunidad, el medio natural, las divinidades, los antepasados. En efecto, el saber local es un saber dialógico interactivo y por ello mismo probabilístico (Cox, 1996).

Según Jan Van Kessel, el saber local tiene sus propias características:

1. La contemplación meditativa alimenta y retroalimenta el saber local. La observación del clima, suelos, cultivos, ganado, materiales y herramientas, implica una suerte de observación lindante con la contemplación mística. Su método no estriba, pues, en la observación analítica, sino en una observación

- fenomenológica, semiótica, contextual y, por lo tanto, simultanea de la globalidad.
2. Este saber, el amerindio lo expresa atinadamente a través del uso de la metáfora que, comparado con el saber abstracto que echa mano del concepto, produce obviamente una manera menos exacta de saber, pero más rica en contenidos y más eficiente socialmente.
 3. Mediante el recurso de personificación, el amerindio se relaciona de forma eficiente con su entorno natural y desarrolla una interacción realmente bilateral, de ida y vuelta, con el objeto de su relacionamiento. La interacción mutua con las cosas y los fenómenos naturales, personificados y divinizados, elevan el proceso laboral a un rango de celebración sacramental de la vida, entendido como un proceso de colaboración a la Madre Tierra en el acto de procrear y dar a luz la vida.
 4. Uso simbólico del lenguaje, el amerindio se mueve simultáneamente en todos los niveles de significación posibles. De este modo relaciona y coordina, por ejemplo, las normas que rigen los diferentes niveles: económico, social, ético, etc., y los integra en la toma de decisiones que tenga que efectuar, garantizándose así un proceder técnico en todo sentido adecuado (Cox, 1996).

1.1.3.1 Construcción del saber

“...el saber acerca de las interrelaciones ecológicas entre el ser humano y naturaleza, no requiere para el *runa/jaqi* una demostración científica, la persona andina vive este saber cómo una parte del patrimonio sapiencial de su pueblo” (Estermann, 2006).

“La ciencia andina no está desligada de las concepciones religiosas, éticas y mitológicas, sino las toma en cuenta como fuentes valiosas del saber humano” (Estermann, 2006).

Para Pérez (1998) las propuestas pedagógicas o didácticas que desconocen o subestiman la cultura experiencial del sujeto, obstruyen e incluso imposibilitan la construcción de aprendizajes relevantes.

“El saber no es resultado de un esfuerzo intelectual, sino el producto de una experiencia vivida amplia y meta-sensitiva” (Estermann, 2006).

1.1.3.2 Los sabios

“Los verbos quechua *yachay* y aimara *yatiña* no solo significan saber y conocer, pero también experimentar; un *yachayniyuq* o un *yatiri* es una persona experimentada, un sabio en un sentido vivencial. Como este tipo experiencia es un proceso trans-generacional y práctico (aprender haciendo)” (Estermann, 2006).

Los sabios y sabias en nuestros pueblos originarios son los ancianos que trascendido en la vida comunal por lo tanto se consideran los sabios *yachaq yatiri* de la comunidad, Bolom (2014) de la UNAM afirma: “El indígena (anciano) es dialógico (indica hablar con el otro como iguales), con franqueza; el anciano indígena, no se pone en juego netamente el rol y el status, sino que es meramente cultural, lo que está en movimiento por las tradiciones”.

1.1.3.3 Diálogo de saberes

Encontramos dos diferencias marcadas entre el conocimiento y el saber entre lo concreto y abstracto, al respecto: “No se trata de despreciar el saber abstracto; es importante. Se trata de revitalizarlo con los saberes locales concretos, se trata de establecer un diálogo de saberes desde la práctica y para la vida” (Cox, 1996).

El conocimiento y el saber es construcción social, en los pueblos andinos amazónicos e indígenas es construcción colectiva producto de la necesidad y la experiencia (Estermann, 2006).

La cosmovisión, la cosmogonía y la cosmología son formas de explicación conceptual, filosófica, místico, mágica o poética, donde el hombre y todo lo que le rodea está identificado, situado explicado y entendido como parte de un sistema integrador y totalizador (Ruiz, 2002).

1.1.4 Conocimiento

Santos afirma: “El conocimiento como intervención en la realidad es la medida de realismo, no el conocimiento como una representación de la realidad. La credibilidad de una construcción cognitiva es medida por el tipo de intervención en el mundo que esta previene. En muchas áreas de la vida social, la ciencia moderna ha demostrado una superioridad incuestionable con relación a otras formas de conocimiento” (Santos, 2010).

Hemos llegado a deslindar la concepción de saber y conocimiento, pero encontramos posiciones entre el saber, conocimiento y otros conocimientos tal como lo asevera: El carácter exclusivista de este monopolio se encuentra en el centro de las disputas epistemológicas modernas entre formas de verdad científicas y no científicas. Se generan tensiones entre ciencia, filosofía y teología han llegado a ser altamente visibles. Su visibilidad se erige sobre la invisibilidad de formas de conocimiento que no pueden ser adaptadas a ninguna forma de conocimiento. Me refiero a conocimientos populares, laicos, plebeyos, campesinos o indígenas (Santos, 2010).

Los ejemplos abordados dan clara cuenta de lo que Lander (2000) define como “colonización del saber”, un firme intento de transformar en universal lo que sólo es “universal” o accesible para algunos. Al respecto nos explica: Si existe una forma “natural y universal” de ser, otras expresiones culturales, otras formas de saber son consideradas como esencial u ontológicamente inferiores. Los más optimistas las ven como requiriendo una acción civilizatoria por parte de quienes son portadores de una cultura superior para salir de su primitivismo y atraso. “Aniquilación o civilización impuesta definen así los únicos destinos posibles para los otros” (Lander, 2000).

Estos aportes de autores nos dan mayor opción para entender el mundo andino y de ahí generar y registrar los conocimientos y saberes del tejido andino complementando un léxico usado en dicho proceso además de recuperar las que no se usan ahora.

La diversidad y pluralidad epistémica en estos tiempos ya no es única centrado en el conocimiento abstracto producto del método científico sino abre la posibilidad

de que los pueblos originarios han generado epistemología. Santos (2010) afirma: La idea de la diversidad sociocultural del mundo ha ido ganando aceptación en las últimas tres décadas, y eso debería de favorecer el reconocimiento de la diversidad epistemológica y la pluralidad como una de las dimensiones. Por otro lado, si todas las epistemologías comparten las premisas culturales de su tiempo, quizás una de las premisas del pensamiento abismal mejor establecida todavía hoy en día es la creencia en la ciencia como la única forma válida y exacta de conocimiento”.

1.1.5 Léxico

Palabras o unidades que conforman una lengua característica de cada persona o región; dentro de ello vamos a conceptualizar dos conceptos lexicografía y lexicología, el primero lexicografía, es un campo de la lingüística su objetivo es la elaboración de diccionarios y lexicología es el estudio científico del léxico y reflexión teórica de la misma, lexicología es la explicación del léxico.

El quechua es admitido como lengua materna de la población y, sin embargo, prevalece el uso del castellano en ámbitos formales y públicos. Existe así una situación de diglosia, debido a que el quechua tiene mayor presencia en espacios relacionados con el mundo andino. Los pobladores y pobladoras de las comunidades campesinas perciben que los dos espacios del uso del quechua. En orden de importancia, son la chacra y las asambleas comunales. El castellano se encuentra mejor posicionado en las instituciones públicas y privadas (Portal Tarea, 2008).

1.2 Antecedentes

La investigación se inscribe en una perspectiva de describir y sistematizar saberes, conocimientos y léxico en el campo de los tejidos. El estudio penetra los ámbitos de las comunidades quechuas y como en ellas se da la producción y transmisión de los conocimientos, revaloración de la lengua y cultura.

Los antecedentes de estudio que se toma como referencia son los estudios previos sobre los problemas relacionados a los saberes, conocimientos y léxico quechua, para ello se detalla el autor, título, año, lugar, objetivos, metodología utilizada, enfoque de análisis y conclusiones. Los siguientes son hallazgos y contribuciones a la investigación los cuales se toma como antecedentes de estudio:

Castillo (2001) describe y sistematiza la gestión y negociación de elementos culturales en procesos de socialización y aprendizaje del tejido, del cual se extrae las siguientes conclusiones: En la composición del tejido entran en juego todos los aspectos de la vida, lo religioso, lo económico, lo social, lo político, lo cultural y lo histórico. En ese sentido, la negociación, la gestión y la planificación son aspectos que atraviesan todo el proceso de manufacturación del tejido, desde su concepción hasta la última actividad, y su puesta en uso. Allí lo bello y lo funcional están imbricados. En general, el procesamiento del tejido es una actividad eminentemente vital dinámica y que está íntimamente ligada a la vida de la comunidad.

Desde la perspectiva de los tejedores, podemos decir que el aprendizaje del tejido se fundamenta en una pedagogía implícita. Es decir, el tejido se aprende cotidianamente del referente sociocultural local, sin necesidad de que estén explicitados los objetivos culturales. Es así que, los comunarios, Kharacha y Aymaya, no tienen la costumbre de enseñar sus conocimientos del tejido, como se hace, por ejemplo, con otro tipo de conocimientos, sino muestran y demuestran en forma práctica lo que saben hacer.

López (2010) pone especial énfasis en la elaboración de los textiles, su contenido simbólico y las funciones que cumplen en el contexto social y ritual, y relaciona los testimonios de tejedoras y gente mayor de la región con los resultados de otros estudios sobre textiles andinos. A las conclusiones que arribó es: La elaboración de un textil es una actividad muy compleja y hasta en los detalles más mínimos de los hilos hay representaciones que al formar parte de prendas tejidas cumplen con varias funciones. Por un lado, el conjunto de colores, símbolos y estructuras está fuertemente ligado a la expresión de cierta identidad local que al mismo tiempo se diferencia de y se constituye dentro de una macro-identidad indígena frente al “otro” mestizo, blanco y simplemente “no indígena”. Es decir que los textiles ayudan a establecer diferencias entre comunidades pertenecientes al mismo grupo étnico de aymaras, urus o quechuas, pero al mismo tiempo son una herramienta para construir una identidad pan-étnica frente al “no indígena”, hecho que parece estar cobrando más y más importancia en el contexto de los movimientos sociales/originarios de Bolivia. Sin embargo, aparte de servir como instrumento de delimitación externa, los tejidos también ayudan a fortalecer la cohesión interna del grupo que se identifica a través de ellos. Uno podría decir que ahí el textil sirve como un punto de enfoque que conecta la utilidad de la cultura material con la

cosmovisión, la función ritual y la expresión individual y que al mismo tiempo muestra su indisociable vínculo con la naturaleza y el ciclo agrícola.

Hopkins (2010) identifica y muestra los diseños que se siguen utilizando en la industria textil, para ser parte y antecedente del estudio se toma las siguientes conclusiones: La cultura ancestral peruana es valorada mundialmente por la riqueza de sus diseños y la prolijidad y originalidad de su confección. Las prácticas textiles ancestrales han logrado sobrevivir a los cambios de la sociedad y la cultura peruanas, adaptándose y adecuándose a las propuestas técnicas que tuvieron que enfrentar en cada época de la historia. Así, aun se identifica en la industria textil: la tela llana, el tejido cara de trama o de urdimbre, la doble tela, tafetán, sarga, urdimbre o tramas discontinuas, sprang, tapiz excéntrico, las técnicas decorativas como el brocado, el bordado y el encaje, tapiz ranurado, el tejido teñido por reserva (tie dyed). Los diseños fitomorfos, zoomorfos y geométricos. Y las materias primas como el algodón y el pelo de camélido, además de la diversidad de tintes.

Los diseños textiles en el Antiguo Perú tuvieron una orientación simbólico religiosa y destacaron por la hábil combinación de figuras geométricas, la estilización de formas fito y zoomorfas, la complejidad en la disposición de las figuras manteniendo, sin embargo, un orden interno de alto valor estético. La aplicación del color fue un recurso aplicado para reforzar el efecto que, las soluciones plásticas señaladas, ofrecieran conjuntos armoniosos y atractivos, acordes a la función a la que estaban destinados los tejidos en cada oportunidad.

Suca y Chara (2017) concluye que: El 100% de los productores entrevistadas de la asociación Munay Tillca utilizan tecnología tradicional, para elaborar los productos artesanales con este tipo de tecnología se demanda gran cantidad de horas/hombre entre 147 13 a 590 horas dependiendo del tipo y tamaño del producto; ello permite un rendimiento de la producción promedio anual de 1171 tejidos de las cuales el 31,9% son chullos y 21,6% son huatos; no obstante, la producción anual por socio seria entre 15 a 16 prendas, y mensual solo un productos aproximadamente. Por otra parte según a las entrevistas se tiene que la actividad artesanal con tecnología tradicional es muy laborioso y las jornadas de trabajo son muchos días; como consecuencia existe bajos rendimientos de la producción promedio.

Tapia (2012) arribó a la siguiente conclusión: Los motivos están asociados a la vida agrícola del pueblo y a una cierta tradición histórica, en la que destaca el motivo del walay kenko que simboliza el camino inca.

Carihuentro (2007) toma en cuenta la siguiente conclusión: Mapuche Feyentun, en toda cultura se manifiestan y transmiten códigos, símbolos, creencias que permiten interpretar aspectos subjetivos de la existencia y que se transforman en otro tipo de mecanismo de comunicación y socialización entre los individuos.

Choque y Hanco (2017) toman como referencia las conclusiones a las que llegó el estudio: Los usos de los tintes naturales fueron encontrados desde épocas ancestrales y donde plasmaban toda su cultura en sus tejidos, utilizando las fibras naturales de camélidos sudamericanos y el algodón en la que se aplicaba los diferentes colores que la naturaleza les ofrece para su uso de manera original. Con el transcurso de los años y la evolución de la sociedad, tales tintes naturales son sustituido por otros productos como los sintéticos, que con la revolución de las grandes industrias surgen los tintes químicos y que los tejedores de Taquile obtuvieron sus conocimientos de tal producto y hoy en día lo utilizan para surtir sus comercios y porque también facilitan el proceso del teñido. Los Taquileños, a pesar de las facilidades que se le ofrece sobre el uso de los tintes sintéticos, continúan utilizando los tintes naturales que proviene de las plantas, arbustos, flores etc. Para teñir sus lanas hiladas de cordero, algodón etc. además en los tejidos representan toda la naturaleza de su cultura. Las plantas naturales desde épocas remotas han sido utilizadas por las personas en diferentes lugares del país, por que conocieron y dominaron sobre sus propiedades y son aplicables para la salud, alimentación y en especial para teñir las lanas. Las plantas que utilizaron son de diferentes vegetales como; de hojas, arbustos, raíces, flores, hongos, tallos etc. Que hasta hoy en día se benefician los tejedores de Taquile y que no provoca problemas colaterales en la salud.

Torres (2016) concluyó en lo siguiente: El tejido nos lleva a reflexionar sobre cómo está el cuerpo de cada uno de nosotros, nuestro primer territorio, porque como dicen los thësa: todo lo que pasa afuera también está adentro. “El territorio es uno mismo” plantea el thësa Nxun Tumbo. Nos lleva a cuestionar de qué manera lo estamos cuidando y curando, para poder cuidar y curar a la tierra; de qué manera estamos cuidando de los demás, de qué manera estamos sembrando vida, de qué forma estamos aprendiendo a equilibrarnos para

equilibrar el mundo, teniendo en cuenta que muchos de los problemas que se generan es porque hay desequilibrio.

El tejido remite a un proceso vivido, demanda coherencia en todas las dimensiones de la vida, generando un sentido político, que se plantea como una estrategia para la pervivencia de la identidad, la cultura y la defensa de la tierra. En este sentido también se posiciona como recurso pedagógico, que está enseñando no solo pensamiento, sino que está enseñando desde y para la vida, que podría ser tomado como herramienta de enseñanza en escuelas, colegios y hasta en universidades. Este no solo puede decir mucho de lo construido por los pueblos, sus sabidurías, sus formas de transmisión, sino también puede dar pautas para generar otras formas de vida, unas más respetuosas, ligadas a principios que permiten seguir un orden, una armonía.

Se hace necesario re-sentir, re-pensar y re-crear estas prácticas no solo para el pueblo Nasa u otros pueblos indígenas y campesinos que en su mayoría mantienen vivas estas tradiciones, sino también en culturas urbanas que han sufrido con más fuerza la fractura de sus tradiciones, para las cuales la ruptura de su memoria ha sido más fuerte por estar más cerca a centros de poder que imponen a la fuerza formas de vida ajenas, que alimentan la competencia, el individualismo y trabajo para la subsistencia y el consumo.

Este tejido compartido nos deja muchas enseñanzas frente al ser-estar-sentir-pensar-hacer con coherencia, paciencia, constancia y conciencia, nos alienta a construir y a transformar.

Tevez (2011) respecto a la actividad textil arribó a la siguiente conclusión: Consideramos que los tejedores y los textiles en las regiones andinas históricamente han ocupado una posición especial, siendo sustento y expresión del poder político, reforzando los lazos económicos y facilitando la apertura de vías de intercambio a través de la circulación de bienes. En definitiva, los textiles pueden considerarse como indicadores para la consideración de la subsistencia y la economía andina.

Santiago (2011) analiza los conocimientos sobre el tejido en la educación de las niñas de amuzga, de la presente investigación se extrae las siguientes conclusiones: El tejido amuzgo es una representación simbólica de la vida social, histórica, mística, cósmica. El tejido es el registro de la memoria comunal de los amuzgo, en ella se articulan diversos conocimientos históricos, matemáticos, botánicos, artísticos, convencionales, así como la

descripción del ecosistema y los indicadores climáticos. Estas categorías de conocimientos se describen a través de figuras, colores, instrumentos, urdimbres y tramas de los tejidos. Hablar del tejido amuzgo, implica hablar de una lógica de ver y vivir en el mundo. Por eso, entender el tejido como fuente de los conocimientos a través de sus diseños, es saber interpretar la cosmovisión y la visión del mundo, que se construye a partir de lo que se ve, se escucha, se habla, se toca y principalmente se experimenta. Asimismo, el conocimiento de tejido se construye en sintonía armónica con la naturaleza es concebida en el mundo amuzgo, un ser (simbólico) o agente que socializa los conocimientos mediante señales emitidas por los animales, flores y plantas.

Yance (2014) arribó a las siguientes conclusiones: Las clases de palabras prestadas son el sustantivo, el verbo, el adjetivo, el adverbio y la conjunción. La clase de palabra más prestada es el sustantivo, sin embargo, el verbo ocupa la primera posición cuando se trata de un préstamo sustituyente. La conjunción es la clase de palabra menos prestada. Los bilingües quechua-castellano usan préstamos léxicos con una alta frecuencia. Es así que prefieren usar palabras del castellano, inclusive, cuando existen palabras quechuas que tienen el mismo valor semántico.

Mamani (2016) arribó a la siguiente conclusión respecto a los saberes concluyó: El significado de los mitos en el aymara configura conceptos o saberes que se describen a partir de su significación en forma inmaterial. Los aymaras del lugar de estudio al percibir el significante forman una idea, un concepto resultado de una combinación entre significado y significante.

Salinas (2017) concluyó con lo siguiente: Se interpretó desde la iconografía los íconos, íconos simbólicos y símbolos que guardan relación con la naturaleza, dejando de lado aquellos de significado ajeno a ésta. A través de un enfoque estético fue posible interpretar la composición de los tejidos como obras de arte, analizando los diferentes elementos de la dimensión compositiva.

Vizcarra (2012) abarco sobre actitudes lingüísticas de lenguas andinas arribó a la conclusión siguiente: Los resultados de las actitudes lingüísticas explican, la valoración cognitiva de las lenguas andinas por los bilingües desde su concepción filosófica, pensamiento ideológico y pragmático, las lenguas autóctonas o andinas es parte de la cultura andina y el uso lingüístico en la vida de la humanidad, que permite comprender la

concepción del mundo, y considerada como la lengua oficial en donde se hablen estas lenguas.

La defensa idiomática por el desarrollo de la producción escrita, es la defensa de la lengua y su cultura ancestral; el léxico de la lengua quechua es un documento de la cultura (Chambi, 1990).

Chambi (2016), en su estudio sobre identidad simbólica de la cosmovisión andina, expresa la siguiente conclusión: La motivación simbólica celestial está relacionada con la Vía Láctea, Quyllur Mayu, durante el ciclo agropecuario. De una encuesta de 235 agricultores, el 3,83% declara el ataque del qasawi 'hongo' del tubérculo y el 2,98 % observa el ataque de t'una 'tubérculo menudo' por influencia de las fases de la luna, la Cruz del Sur, Hach'a Qhana, indicador de helada; ch'aska 'lucero', indicador de lluvia; y ch'ihí o qutu 'pléyades', indicador de tubérculos. El eclipse del sol y la aparición de la cometa son indicios de las catástrofes. Las estrellas se convierten en humanos y los humanos se convierten estrellas por el contacto cósmico.

Cahui (2014) En el análisis semiótico de la ch'uspa y la chaqueta de la danza ayarachi concluye, los elementos plásticos como el punto, línea, plano, textura, color, forma, composición, etc., están presentes en la ch'uspa y chaqueta del Ayarachi de Paratia Lampa. Los que simbolizan claramente formas geométricas y simétricamente visibles en las partes principales o puntos de oro, llamando la atención ante la vista humana. El predominio de los colores rojos, las líneas rectas y las formas alargadas precisan el nivel pre- iconográfico, con todo esto se siguen creando estas obras de arte en Paratia Lampa. En estos diseños podemos apreciar la flora, fauna y astros como la estrella, en cada obra de arte como las chuspas se notan claramente que interpretaban su vivencia, sus fechas festivas según su calendario, por ejemplo, las flores y mariposas anuncian con alegría la llegada de la primavera, así mismo representaban en sus colores el verde de las chacras.

En el p'uytu, la ch'asca, los sarcillos, etc., hay iconos muy representativos y de gran importancia en este contexto, ya que hay figuras o formas que representan la flor de cantuta, los surcos y los ríos de las chacras, mariposas, estrellas y los peces, según su color o forma dan a entender las épocas de la siembra y cosecha, lo ceremonial, interpretan también la flora y la fauna que los rodea lo místico y lo cotidiano, utilizan diferentes tipos de materiales en su confección desde la antigüedad hasta la actualidad como lanas, fibra de alpaca, botones y perlas.

Paredes (2020) en el estudio de la representación simbólica de la iconografía en la faja del poblador de Taquile, llega a las siguientes conclusiones: La faja taquileña es la representación viva del conocimiento logrado por los primeros pobladores de la isla, siendo los ideogramas el resultado de la conversación continua hombre naturaleza, el cual ha dado como consecuencia la elaboración de ideogramas que llevan consigo un lenguaje simbólico entendido por los pobladores, a la vez su elaboración es sinónimo de responsabilidad al cual ha llegado la tejedora, por tanto, se convierte en una mujer de respeto, de trabajo, del mismo modo, el vestir una faja tejida por la prometida, indica que el varón se encuentra preparado para asumir funciones de autoridad, en un inicio menores, para luego convertirse en autoridad principal de la isla.

El medio geográfico de la isla, es el espacio sometido a observación entiende su entorno geográfico, las respuestas a sus inquietudes lo encuentra en la naturaleza, lo representa a través de figuras geométricas que se convierten en emisoras de mensajes, estos se mezclan con otras figuras relacionadas con la religiosidad y exigen la realización de rituales, también encontramos ideogramas que están relacionadas con el cosmos en él observa y reconoce ciertas estrellas llamándolas *Chaskas*.

La faja taquileña es la mediadora perfecta entre las personas, a través de sus figuras da a conocer mensajes que pueden ser interpretados, las relaciones sociales han convertido determinadas costumbres en normas que son observadas por los pobladores especialmente cuando se está formalizando una relación de jóvenes enamorados, esto dará origen a una nueva familia, allí la faja se convierte en la mediadora emite mensajes entendidos solo por los pobladores, también es mediadora al nacer un nuevo integrante de la familia, los abuelos se convierten en los principales protagonistas, ya que el usar esta prenda les asegura que el recién nacido será una persona de bien, tendrá una vida derecha, por tanto con buenos modales y valores.

Ajocopa (2010). En el léxico textil aymara y quechua desde los saberes locales, en el trabajo realizado concluye: El trabajo, no se hace fácil en la composición de esta magnitud, dado que en diferentes detalles de la artesanía textil se refleja el valor esencial y ancestral de la cultura aymara y quechua. Se hace meritoria una descripción mediante las unidades lingüísticas, de modo que refleje una vivencia cultural genuina en cada una de sus conocimientos y actitudes, recogidos en cada lugar donde se practica el arte textil.

Aquí se muestra una parte de la metalexigrafía y el desarrollo lexicográfico para tener un diccionario que sea referencial con todo los léxicos semánticos y culturales.

Asímismo, el “Léxico textil aymara y quechua desde los saberes locales”, será una iniciativa muy importante, que no solo sea una referencia para el público interesado en el deleite del arte, sino para tener una visión mucho más amplia que se vislumbre en la enseñanza y aprendizaje. Porque a lo largo de mucho tiempo, los saberes culturales, no sólo fueron olvidados, enajenados, también fueron ignorados. Hoy, no sólo se quiere una historia del pasado mostrando en los diferentes museos como piezas arqueológicas, no se quiere una visión del pasado en el silencio, sino, investigar, difundir y preservar los conocimientos y actitudes a través de la educación, para que sea un instrumento de la preservación de la cultura y la identidad, mediante el desarrollo lingüístico cultural.

Huargaya (2014). Puno tiene una gran diversidad de culturas, en la que resalta la riqueza de su folklore, por tanto, dentro de la danza se percibe las vestimentas, las que se diferencian en trajes de acuerdo al momento que se vive. Uno es el ropaje de trabajo de la vida cotidiana, otro es la vestimenta de fiesta, y muy preferido es el vestuario para las danzas típicas.

Mediante la simbología, en el diseño de vestuario se agrupa todas las actividades del hombre a partir de objetos, procesos, servicios y medios; se expresa la forma de ser, de vivir, sentir, ver e interpretar el mundo. Por lo tanto, el objeto de conocimiento del diseño de vestuario es el hombre en su característica antropológica, física, espiritual y social, sus manifestaciones culturales, económicas y políticas; estudia la persona en su acción de vestir. Cada elemento de la decoración o adorno no está elegido al azar.

El extraordinario conocimiento campesino del ciclo productivo de animales, plantas, los meses del año y la cosmovisión andina, es simbolizado con gran destreza y abstracción en dibujos, colores y formas que se modelan en el vestuario. Los diseños como los camélidos, aves, peces, flores, así como el sol, las estrellas, permitirán que en acto simbólico el ser humano baile o dance con ellos, pues están dibujados y posteriormente bordados en su vestido. Los diseños inspirados en sus actividades cotidianas como son la pesca, la actividad agropecuaria y el pastoreo, en los que utilizan hilados de alpaca y ovinos hechos por ellas mismas denominándose este tipo de productos como rústicas por la calidad de hilados y los tejidos utilizados.

Arnold (2016) respecto a la terminología del aguayo y el poncho y su significado de sus partes en Qaqachaka, nos detalla:

La terminología básica de un textil como el aguayo actual, cuya composición comprende tres bloques principales: la *t'irja* o borde para amarrar, la *pampa* o parte llana, y la parte figurativa llamada *salta*. En los vocabularios coloniales, *pampa* como término genérico se refiere a la “tierra llana”, o “el campo, o todo lo que esta fuera del pueblo” (Bertonio, II: 246).

El significado específico de *pampa* en el contexto textil, según las tejedoras, es la “tierra en descanso” durante la estación seca. La *pampa* “no trabajada” contrasta con la parte figurativa del textil, llamada *salta* en Qaqachaka, que es la tierra “bien removida” (*ch'ata*) y en plena producción (Arnold, 1994: 99). En ciertos contextos, se asocia la *salta* además con la tierra que se ha tornado roja con las lluvias y, por tanto, con la tierra húmeda de la estación lluviosa (Arnold, 1994, 1997).

En el caso del poncho, hasta la terminología de las listas es diferente. Por ejemplo, el término *saya* para las áreas llanas mayores del poncho del hombre (equivalente a la *pampa* del aguayo) denota más ambiguamente “algo erguido”, posiblemente con referencia a la parte masculina en la construcción y consolidación de familias patrilineales que permanecen largo tiempo en un solo lugar (Arnold, 1994: 106).

En cambio, la terminología de las listas menores del poncho masculino, con sus *jalsu* y *tansu*, señala elementos que fluyen “desde adentro hacia afuera” de los conjuntos de listas. Por una parte, la terminología indica que la composición del aguayo diferencia explícitamente entre i) la *pampa* llana, o la tierra en descanso; ii) la parte escogida, que es la tierra en plena producción, conjuntamente con los propios medios de producción y otros elementos del entorno local que complementan a estos medios; y iii) las listas (o *k'uthu* o *patapata*) que conforman el ámbito productivo, pero esta vez ligado con los productos amontonados después de la cosecha, o amontonados en los andenes de los cerros, con la codificación adicional de su naturaleza (de qué producto se trata) así como su destino (ya sea para las despensas familiares o para los intercambios fuera de la unidad doméstica).

Chuchón (2012) en el estudio sobre diferencias de género en prendas Wari halladas en contextos funerarios de Huaca Pucllana, una de sus conclusiones nos indica: El alto manejo tecnológico de los tejidos en los unkus del individuo principal fue elaborado por especialistas, lo cual se manifiesta en toda la secuencia del ciclo productivo. El hilado es muy fino, pues alcanza los 0.2 mm. de espesor en el algodón y 0.4 mm. en el pelo de camélido. Para el teñido de los hilos se prefiere la fibra animal llegando a hallarse hasta catorce colores distintos. Sin embargo, en las túnicas los 262 conocimientos se reflejan en el proceso productivo de elaboración, existiendo en la hilandería un manejo no tan perfecto, siendo el hilado irregular en fibra de algodón. El más fino varía de 03 a 05 mm de grosor. Los colores más utilizados son naturales siendo estos los tonos de blanco, de pardos (oscuro y claro) y solo hay evidencia de fibra teñida de dos colores: naranja y azul, mientras que, en los unkus, de pelo de camélido se usaron 12 colores, por lo que se asume que las túnicas fueron una producción artesanal local. Se usaron dos tipos de telar el de cintura y el vertical. El primero fue de uso generalizado y asociados a este tipo de telar se han hallado textiles que fueron elaborados con una longitud de hasta 228 m. por 74 cm de ancho en las túnicas, y en los unkus con una longitud de hasta 166 cm por 57 de ancho. El telar vertical, solo fue empleado para confeccionar unkus en tapiz. Estas telas podían alcanzar una longitud de 423 m de trama por 43 cm de ancho de urdimbre; es por ello que asumimos que era necesaria la participación de un mínimo de 2 personas para su elaboración. Existe un ejemplar particularmente interesante donde la tela fue cortada en 4 partes y confeccionada con sólo tres, la evidencia del corte estaría oculta por los ribetes, bordados y con flecos estratégicamente colocados a manera de decoración; esto haría un énfasis en el hecho de que ha existido el corte y la confección, si bien con un método muy particular y bien simulado, es esto una pauta que aporta este ejemplar en particular, pudiéndose contrastar con otros ejemplares de más sitios (cuyas telas se elaboraron en telar vertical), y que pudieran ser mejor analizadas para corroborar este hecho tecnológico textil.

Moscoso (2019) El índice aquí reside en la vestimenta típica utilizada en el centro de tejido, la pollera, la montera, la lliqlla, las ojotas remiten a que se trata de mujeres indígenas y tal como hemos podido ver en los testimonios de estas mujeres, resulta necesario que utilicen esta vestimenta para poder ser consideradas artesanas. Por otro lado, el tejido también sustenta su autenticidad en la técnica utilizada y el argumento que este quehacer es tradicional. Aquí el trabajo es auténtico en la medida que ha sido



enseñado de generación en generación. Finalmente, el tejido agrupa los dos objetos anteriores ya que materializa tanto la mano de obra como la tejedora y en ese sentido también es auténtico.

Los estudios tomados como antecedente para la presente investigación, concluyen que hay la necesidad de tomar los distintos saberes y conocimientos para los procesos educativos, además nos da conocer que hay formas propias de aprender y enseñar desde el tejido; otro aporte es la defensa idiomática por el desarrollo de la producción escrita es la defensa de la lengua originaria y su cultura ancestral, por tal razón, es importante recoger el léxico quechua; en toda cultura se transmiten códigos, símbolos, creencias y lengua que se convierten en mecanismos de comunicación; y por último el tejido es una representación simbólica de la vida social productiva, registra la memoria comunal, mantiene su lógica propia de ver y vivir el mundo, por eso el tejido es la fuente de los saberes, conocimientos y lengua.

-

CAPÍTULO II

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 Identificación del problema

En nuestro territorio los pueblos originarios andinos y amazónicos van desapareciendo, en la actualidad contamos con 55 pueblos en los andes y mayoritariamente en la selva, estos pueblos son poseedores de una cultura milenaria, aún en estos tiempos en las actividades que desarrollan la cultura está viva en sus diferentes manifestaciones, pero también hay prácticas de otros pueblos que está ingresando con mayor fuerza a las comunidades y las costumbres, saberes, conocimientos y lengua están siendo desplazadas. Los saberes y conocimientos históricamente acumulados en pueblos originarios, indígenas, andinos y amazónicos se van perdiendo cada vez, muestra de ellos los elementos culturales como la danza, música, canto, lengua, religión, medicina, agricultura, artesanía y tejido está siendo reemplazado por las prácticas culturales de otros contextos, cabe resaltar que la tecnología de elaboración del tejido se está perdiendo, se debe a diferentes factores: migración de zona rural al urbano, desvalorización de la cultura originaria, no hay transmisión intergeneracional de oficios y saberes de padres a hijos, apropiación de prácticas de otros contextos, pérdida de la identidad, además la actividad del arte textil del tejido se ha devaluado porque ya no es productivo y menos rentable, elaborar una prenda tejida requiere de tiempo en la transformación de la materia prima y viendo costo beneficio se prefiere y conviene comprar prendas de vestir, por otro lado el papel de la escuela y los efectos de la modernidad ayuda que el proceso de pérdida del saber sea acelerado. Por lo tanto, desde los decisores ahí la necesidad de plantear políticas públicas para desarrollar la lengua y la cultura.

La problemática es la pérdida de la identidad cultural y la valoración del arte textil tejido andino en las comunidades quechuas, lo cual ya no contribuye al desarrollo y recreación de los saberes y menos al desarrollo económico de las familias y la comunidad, como se ve que las comunidades quechuas se caracterizan por las actividades de subsistencia en agricultura y ganadería por tal razón se ve altos niveles de pobreza, como se aprecia, según las cifras de la ENAHO, la situación de pobreza y pobreza extrema es más frecuente en la población que habla lengua indígena u originaria. Así, el 30% de dicha población se encuentra en situación de pobreza y el 10% en situación de pobreza extrema, en la región de Puno. (ENAHO, 2016. INEI, VMI.), asimismo de acuerdo a los Censos Nacionales 2017: XII de Vivienda y III de comunidades Indígenas, del total de la población puneña censada, 537 mil 972 personas se han auto identificado como quechuas, el 57% de los puneños de 12 a más años de edad se auto identifica como quechua (INEI, 2017).

En el contexto de las comunidades quechuas de Ramis, Collana, Canteria, Huaytapata, Sutuca Anansaya, Ayusuma y Anana de Puno la producción del tejido es para uso personal, para autoridades comunales, obsequios, herencia y la comercialización se da dentro y en la propia comunidad. No hay una política pública para desarrollar el tejido andino en las comunidades de Puno, más bien desde el gobierno central se ha priorizado la formalización de productores y creación de asociaciones para la venta de fibra de fibra de alpaca a través de “alpaca Perú”, por tal razón los productores de la comunidad prefieren vender a transformar en tejido.

La desaparición de la cultura involucra todos sus elementos que son producto de la experiencia de miles de años, pueblos indígenas u originarios son poseedores de saberes y conocimientos que tienen una tradición ancestral que de un pueblo a otro difieren por la diversidad de cosmovisiones, el proceso de conquista a los pueblos originarios o indígenas ha implantado otras forma de vida cultural distinta, se ha generado un proceso de colonización cultural y lingüística, lo cual ha generado la perdida de la identidad cultural y por ende los saberes, mientras tanto la Declaración Universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural establece “Los saberes tradicionales y ancestrales son un patrimonio cuyo valor no se circunscribe únicamente a las comunidades originarias, sino que los saberes constituyen un importante recurso para la humanidad”, pero por efectos de diversos fenómenos sociales y culturales que se dan, los saberes y conocimientos sobre tejido deja de ser practicada y se están perdiendo.

Las tejedoras y tejedores, sabias y sabios/*yachaq* son los conservadores de los aspectos culturales del tejido, porque ellos deberían ser los transmisores, facilitadores y mediadores de los saberes ancestrales del tejido, que de acuerdo a su propia metodología y desde la visión de su pueblo originario en su tiempo y espacio, las potencialidades y la carga cultural que poseen no son aprovechados por diversos factores: tejido solo para uso, baja calidad del tejido, poca demanda y no es rentable.

El este estudio parte de la necesidad de sistematizar y difundir los saberes, conocimientos y léxico utilizado en la actividad socioproductiva del tejido andino.

2.2 Definición del problema

Las preguntas planteadas para el presente estudio son los que guiarán el inicio y proceso de esta investigación *awaypa yachaynin* sobre los saberes, conocimientos y léxico quechua del tejido andino en la región.

¿Cómo se encuentran los saberes, conocimientos y léxico del tejido andino en comunidades campesinas quechuas de la región de Puno?

- ¿Cuáles son las tecnologías usadas en el proceso de elaboración del tejido andino en las comunidades quechuas?
- ¿Cuáles son los saberes y conocimientos que aún encontramos en las comunidades quechuas sobre la actividad socio productivo del tejido andino?
- ¿Cuál es el léxico utilizado en el proceso de elaboración del tejido andino y como esta se mantiene en el vocabulario de las tejedoras, tejedores, sabias y sabios de las comunidades quechuas de la región?

2.3 Intención de la investigación

La intención de la investigación es recoger los saberes y conocimientos del proceso de la elaboración del tejido en las comunidades quechuas, además realizar el registro del léxico usado en la actividad del tejido, la intención de estudio responde a recuperar, registrar y difundir los saberes del tejido.

2.4 Justificación

Teniendo en cuenta que Puno es una región de cultura viva; pero los efectos de migración, modernidad, globalización y otras, hacen que la identidad cultural se pierda, cada vez vemos menos personas que transmiten y hereden sus saberes de su cultura y la lengua originaria hacia sus hijos, nuestras manos ya no saben tejer no han sido enseñados, el quechua aimara se habla poco o está dejándose de hablar, la escuela ha institucionalizado que solo la cultura de la ciudad y el castellano son valederos en estos tiempos de modernidad y solo se aprende para la cabeza, por lo tanto los padres, madres, comunidad y sabios también convencidos que lo ajeno es mejor, dejan de producir y transformar la materia prima extraída del ovino y los camélidos de las comunidades, consumir productos de otros contextos es más fácil, esto sucede porque los costos de producción son muy elevados a comparación de las prendas que existe en el mercado, entonces resulta muy caro el uso de prendas originarias, porque la confección implica diversos procesos de transformación desde la fibra hasta la prenda, pero sin embargo las agencias de turismo, las asociaciones de artesanos, las organizaciones, ONG y otros han retomado la producción de artesanías no con el propósito de recuperar, revalorar o sistematizar su tecnología, sino más bien con fines comerciales y de exportación utilizando las nuevas tecnologías en arte textil dejando de lado toda la sabiduría y tecnología de los pueblos, su propósito está centrado en costo beneficio.

Entonces hay la necesidad de recoger, registrar, sistematizar e interpretar los saberes, conocimientos y léxico usado en el proceso de elaboración del tejido, porque es producto de la necesidad y experiencia humana, su punto de partida ha sido problema y necesidad que luego se ha convertido en conocimiento y saber, con el transcurrir del tiempo esta se ha ido enriqueciendo, además se ha recreado en el tiempo y espacio, por lo tanto hay la necesidad antes que se pierda el saber, conocimiento y tecnología del tejido sea recogido desde la oralidad de las personas de amplio conocimiento como las tejedoras, tejedores, sabias, sabios y hablantes del quechua, para luego registrarlo y quede como evidencia, la *lliklla*, *inkuña*, *ch'uspa*, *chumpi* y otros tienen un sinfín de saberes, conocimientos y tecnología dentro de ello, desde la cosmovisión de los pueblos originarios, el tejido es una persona que siente y sabe, el *pallay p'itay*, los colores y la prenda tiene una significatividad amplia según el contexto, entonces estaremos ayudando a recuperar, registrar, difundir y reafirmar la identidad de nuestro pueblo en lo que respecta a la tecnología del tejido.

2.5 Objetivos

2.5.1 Objetivo general

Describir y sistematizar los saberes, conocimientos y léxico usado en el tejido de los pobladores de las comunidades campesinas de habla quechua de la región de Puno.

2.5.2 Objetivos específicos

- Registrar la tecnología en el proceso del tejido andino en las comunidades campesinas de habla quechua.
- Interpretar los saberes y conocimientos del tejido andino.
- Sistematizar el léxico quechua que utilizan en la actividad socioproductiva del tejido andino.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3.1 Acceso al campo

La presente investigación se realizó en comunidades quechuas de la Región de Puno en las provincias de Huancané, Lampa y Carabaya, se detalla los escenarios donde se realizó el estudio: San Pedro de Ramis y Collana ambos del distrito de Taraco provincia de Huancané, Comunidad de Huayta Pata, Cantería y Sutuca Anansaya del distrito y provincia de Lampa. Comunidad de Ayusuma y Anana en el distrito de Coaza, provincia de Carabaya.

En el contexto de investigación se ha identificado a las personas poseedoras de la sabiduría del tejido como los tejedores y tejedoras (*awaqkuna/away yachaqkuna*) consideradas en el estudio como sabios y sabias, donde se ha identificado el tipo de tejido y el instrumento según el género, las mujeres usan el telar de estacas donde tejen mantas, frazadas, ponchos, fajas, bolsos, prendas pequeñas, entre otros; y los varones usan telar de pedal exclusivo para el tejido de bayetas, además tejen costales, bolsos, chalinas y mantas, cabe precisar que la lengua quechua ha sido el instrumento de comunicación en este estudio. Los pobladores y poseedores de saberes del tejido son recelosos con personas desconocidas y con la información que manejan, por tal razón una de las acciones difíciles ha sido conseguir la aceptación en la comunidad lograr la licencia social y personal en el contexto de investigación para la obtención de los saberes, conocimientos y léxico en el tejido, para lo cual se ha promovido estrategias de acercamiento como las conversas, diálogos, pijchado de coca, reuniones comunales, reuniones con artesanos, visita al hogar, visita a los espacios de tejido, explicación del estudio sobre el tejido; todo ello realizado preferentemente en lengua quechua y en algunas ocasiones en lengua castellano.

El estudio inició años atrás, cuyo punto de partida fue recoger el corpus lingüístico relacionado al tejido en comunidades quechuas de la región de Puno, asimismo se ha complementado con investigar los saberes del tejido en el que se detalló el listado del proceso de elaboración del tejido desde la lana de ovino y camélido hasta la prenda tejida, todo ello para mejorar la metodología de la Educación Intercultural Bilingüe cuyo punto de partida es fortalecer la identidad cultural de los estudiantes, además relacionar con los conocimientos provenientes de otras culturas como parte de la estrategia metodológica en el proceso de enseñanza aprendizaje, todo ello es antecedente para el presente estudio; el estudio sobre los saberes, conocimientos y léxico en comunidades quechuas de la región de Puno ha iniciado hace dos años periodo en el cual se ha logrado recoger la información y se ha concretizado formalmente con la formulación del proyecto y la investigación respectiva.

3.2 Selección de los informantes y situaciones observadas

Los informantes son los tejedores sabios y sabias poseedores de la tecnología del tejido, para la presente investigación se seleccionó las comunidades quechuas de la región Puno en tres provincias de Huancané, Lampa y Carabaya. Por lo cual detallamos el origen y las razones por la que se seleccionó a los actores para la presente investigación:

En la provincia de Huancané son las comunidades de San Pedro de Ramis y Collana, ambos del distrito de Taraco, las razones por lo que se ha seleccionado a los informantes para el presente estudio es la diversidad de prendas que se tejen: mantas o llicllas para autoridades, mantas medianas para cubrirse, chalinas, ponchos, la multiplicidad de colores usados en el tejido y los instrumentos siguen siendo de uso ancestral, además mantienen la tradición textil; otra razón fundamental es el tejido de prendas para autoridades originarias comunales como los tenientes, que son poseedoras y conservadoras de costumbres, saberes y conocimientos relacionado al tejido.

En la provincia y distrito de Lampa son las comunidades de Huaytapata, Cantería y Sutuca Anansaya, los tejedores sabios y sabias de este contexto aun realizan el proceso de transformación de la lana de ovino y camélido a hilo usando diversos instrumentos, además el proceso de teñido mantiene características propias heredadas de sus ancestros, en la comunidad el quechua es la lengua de mayor uso y dominio además por el equipo de informantes, los tejedores de estas comunidades tienen mayor experticia en tejido de

llicllas y frazadas, las que más destacan son las mujeres, los varones se han especializado en tejido de sogas, soguillas y ondas.

En la provincia de Carabaya, distrito de Coaza la comunidad de Ayusuma y Anana es donde se recoge información debido a que los tejedores son conservadores de la tradición textil hilado, teñido y tejido, lo sobresaliente y resaltante en los sabios y sabias del tejido son hablantes de la lengua originaria y tienen mayor dominio del quechua y el vocabulario usado conserva términos relacionados al tejido.

Las comunidades de San Pedro de Ramis y Collana del ámbito de la provincia de Huancané y Huaytapata, Cantería y Sutuca Anansaya de la provincia y distrito de Lampa, son comunidades donde hemos encontrado sabios, sabias, tejedoras y tejedores con mayor apertura y disposición para compartir los saberes del tejido, la selección se realizó de manera progresiva y luego se fue integrando a todos en el grupo, por lo cual se ha trabajado tres sesiones en distintas fechas, la primera corresponde al acercamiento a la comunidad con temas de su interés y fortalecimiento de la identidad cultural, segundo propiamente con los tejedores con los cuales a partir del tejido propiamente y el uso de los instrumentos se centró en identificar los saberes, conocimientos y léxico usado en el tejido, la tercera sesión ha servido para fortalecer y complementar la información recogida en el estudio; cabe resaltar que el proceso investigativo no solo ha sido diálogo entre investigador e informante, ha sido vivencial y práctico porque en todo momento ha fluido diversas situaciones concretas referidas a actividades desde el hilado, torsión, teñido, tejido y acabado.



Figura 18. Primera reunión con la comunidad para identificar sabias, sabios, tejedoras y tejedores. Comunidad San Pedro de Ramis.

Tabla 2
Tejedores de las comunidades quechuas

N°	Nombres y Apellidos	Comunidad	Oficio
1.	Teófila Quiza Taype	Cantería	Tejedora
2.	Eufrasio Ibar Apaza Huacasi	Cantería	Tejedor
3.	Daniel Apaza Ticona	Cantería	Tejedor
4.	Juan Pacori Caspar	Tacamani	Tejedor
5.	Salome Quispe Cusi	Cantería	Tejedora
6.	Sabino Supo Cusi	Cantería	Tejedor
7.	Felix Callata S.	Cantería	Tejedor
8.	Santusa Cutipa Cutipa	Palca	Tejedora
9.	Gladis Coaquira Apaza	Sutuca Anansaya	Tejedora
10.	Florencia Jacho Ari	Sutuca Anansaya	Tejedora
11.	Domingo Mamani Calsin	Sutuca Anansaya	Tejedor
12.	Simona Calsin	Sutuca Anansaya	Tejedora
13.	Lourdes L. Leque Apaza	Cantería	Tejedora
14.	Peregrina B, Ticona Quispe	Cantería	Tejedora
15.	Dionisia Ticona	Huaytapata	Tejedora
16.	Marcial Quisa	Huaytapata	Tejedor
17.	Aurelia Ticona Quispe	Huaytapata	Tejedora
18.	Benito Hañari	Huaytapata	Tejedor
19.	Reyna Hañari Mamani	Huaytapata	Tejedora
20.	Eloy Quispe Huanca	Huaytapata	Tejedor
21.	Modesta Huanca Mamani	Collana	Tejedora
22.	Laureano Huanca Mamani	Collana	Tejedor
23.	Damiana Cahuana Quispe	Anana	Tejedora
24.	María Humalla	Ayusuma	Tejedora
25.	Gloria B. Huahuasonco Gutierrez	Uchuhuma	Tejedora
26.	Aurora Barrantes Barrantes	Ramis	Tejedora
27.	Roberta Quispe Quispe	Ramis	Tejedora
28.	Nicolasa Callata Barrantes	Ramis	Tejedora
29.	Robela Pasaca Mamani	Ramis	Tejedora
30.	Angélica Vilca Ticona	Ramis	Tejedora
31.	Remigia Barrantes de Callata	Ramis	Tejedora
32.	Martha Yucra Vilca	Ramis	Tejedora
33.	Reyna María Callata Barrantes	Ramis	Tejedora
34.	Antonia Barrantes Barrantes	Ramis	Tejedora
35.	Dora Barrantes Mamani	Ramis	Tejedora
36.	Máximo Callata Pasaca	Ramis	Tejedor
37.	Hugo Barrantes Callata	Ramis	Tejedor
38.	Florentina Vilca Ticcona	Ramis	Tejedora

3.3 Estrategias de recogida y registro de datos

La estrategia de recojo y registro de datos es realizada bajo diversas técnicas, los cuales contribuyen para ver de qué manera se puede recopilar y extraer los saberes, conocimientos y léxico del tejido andino en comunidades quechuas de la región de Puno, se utiliza las siguientes estrategias:

La observación participante: es la interacción social entre el investigador y los informantes, implica que el investigador se involucre con la actividad objeto de la investigación, la información se registra en la filmación y fotografías.

Entrevista individual y profunda: se refiere a los encuentros cara a cara y convivencia entre el investigador y el sabio tejedor.

Grupos focales: se refiere a los encuentros del investigador y el grupo de informantes máximo 8 personas.

La observación del participante, es la interacción del investigador y los informantes sabios del tejido, en el presente estudio se realizaron la observación en diferentes contextos que son las comunidades quechuas de San Pedro de Ramis, Collana, Huaytapata, Cantería, Sutuca Anansaya, Ayusuma, Uchuhuma y Anana cuya información se registra en las filmaciones y fotografías.



Figura 19. Sabias tejedoras de la comunidad de Sutuca Anansaya.

La entrevista se realizó en forma individual y de manera profunda, donde el investigador y el informante tienen un encuentro, el recojo de la información se realiza de acuerdo a la guía de entrevista.



Figura 20. Sabias tejedoras explicando el proceso del tejido, comunidad de Ramis.



Figura 21. Dos sabias tejedoras con sus instrumentos del tejido, comunidad Ramis.

Los grupos focales, se realizó tres momentos entre el investigador y el grupo de informantes, el contexto donde se pudo realizar es en las comunidades de San Pedro de

Ramis, Cantería y Huaytapata pertenecientes al ámbito del distrito de Huancané y Lampa; San Pedro de Ramis, Cantería y Huaytapata son las comunidades donde los sabios, sabias, tejedoras y tejedores brindan mayor apertura y disposición para compartir sus saberes y conocimientos, cada momento cuenta con un propósito; la primera corresponde al acercamiento a la comunidad compartiendo temas de su interés como la identidad cultural e identificar las actividades socioproductivas que se encuentra en la comunidad cuyo propósito ha sido identificar a los sabios y sabias según la diferentes especialidades como: pescadores, constructores, agricultores, ganaderos, tejedores y curanderos del cual se logró registrar a los sabios en el tejido, además lograr la licencia social de la comunidad; segundo momento se centró en el recojo de información para el presente estudio con la interacción directa con los sabios, sabias, tejedores y tejedoras de la comunidad a partir del tejido, donde la ritualidad, fibras, instrumentos, hilado, torcido, teñido y propiamente el tejido, cuyo propósito ha sido identificar y detallar los saberes, conocimientos y léxico usado en el tejido; la tercera sesión ha servido para fortalecer y complementar la información recogida en el estudio. Todo el proceso investigativo ha sido diálogo y trabajo entre investigador e informante, podemos decir que se ha vivenciado la práctica del arte del tejido en sus diversas etapas desde la cosecha de fibra de lana, transformación hasta la etapa propiamente del tejido que inicia con el ritual, urdido, diseño de la prenda, tejido, iconografiado, bordeado hasta la culminación de la prenda con el acabado final.

El número de participantes en el grupo focal son 8 personas entre sabios y sabias del tejido.



Figura 22. Sabias mostrando su tecnología del tejido en grupo focal.



Figura 23. Sabias tejedoras mostrando la elaboración del tejido en grupo focal.

3.4 Análisis de datos y categorías

La unidad de análisis, procesamiento y análisis de datos en este estudio se realiza en función a las categorías sobre la información recogida en dos lenguas: quechua y castellano; a los sabios y sabias, tejedores y tejedoras de comunidades quechuas, en la casa o lugar del tejido, reunión comunal, feria de saberes, materiales, prendas tejidas, instrumentos y herramientas.

Para analizar la información y procesar los datos solo nos remitiremos a lo recogido en el trabajo de campo, a otras investigaciones realizadas en el tema y a teorías que tengan relación con el tema de estudio.

Para el análisis de datos se ha usado el sistema de categorías que no estaba estipulado que en el proceso del estudio se fue construyendo de acuerdo a los objetivos del estudio inductivamente en función a la información recogida de las diversas estrategias de recojo y registro de datos como es la observación participante, entrevista individual y grupos focales, los cuales se ha codificado y categorizado solo el proceso del tejido como se muestra en el presente cuadro.

Tabla 3
Categorización de la información en el proceso del tejido

N°	Códi go	Categoría macro	Categorías del tejido en quechua	Categorías del tejido en castellano
01	1	Tecnología del tejido	<i>Phuchkana</i>	Huso para hilar
	2		<i>K'antina</i>	Huso para torcelar
	3		<i>Wachka/wachkilla/simp'ay</i>	Soga, soguillas
	4		<i>Wich'uña</i>	Wich'uña
	5		<i>Pampa awana</i>	Telar de estacas
	6		<i>Wayta awana</i>	Telar para bayetas
	7		<i>Huch'uy awana</i>	Telar de cintura
02	1	Saberes y conocimientos del tejido	<i>Illawa</i>	Alzador de hilos
	2		<i>Awaq</i>	Tejedor
	3		<i>Awaypi iñiy</i>	Ritualidad en el tejido
	4		<i>Allwiy</i>	Urdiembre, preparación de la trama o urdido.
	5		<i>Away</i>	Tejer
	6		<i>P'acha chaninchay</i>	Diseño de la prenda
	7		<i>Pallay p'itay</i>	Iconografía
	8		<i>Chichillay</i>	Bordeado
	9		<i>Qharipaq warmipaq away</i>	Tejido y género
	10		<i>Awaypi haywakuy</i>	Ritual en el tejido
	11		<i>Awaypi ama ruranakuna</i>	Prohibiciones en el tejido
	12		<i>Awaypi willakuynin</i>	Señas y señaleros en el tejido
	13		<i>Away yachachiy</i>	Enseñanza del tejido
03	1	Léxico quechua	<i>Runa simipi awaypaq rimayninkuna</i>	Terminología quechua usado en el tejido

Fuente: elaborada a partir de la información recogida con las diversas estrategias, se ha codificado y categorizado la información del tejido.

En el presente cuadro se ha sistematizado parte de las actividades del tejido, pero en el estudio se ha considerado como previas al mismo proceso del tejido, la información recogida se ha codificado y categorizado, como se muestra en el cuadro siguiente:

Tabla 4

Categorización de la información previa al proceso del tejido

N°	Código	Categoría macro	Categorías del tejido en quechua	Categorías del tejido en castellano
04	1	Pre del proceso de tejido	<i>Millma rutuy</i>	Trasquila de lana
	2		<i>Millma akllay</i>	Selección de lana
	3		<i>Phuchkay</i>	Hilado
	4		<i>K'antiy</i>	Torcelado
	5		<i>Khiwiy</i>	Envolver y ovillado
	6		<i>Huñiy</i>	Madejado
	7		<i>Khururay</i>	Ovillado de hilos
	8		<i>Tullpiy</i>	Teñido

Fuente: elaborada a partir de la información recogida, se ha codificado y categorizado la información previa al proceso del tejido.

Después de culminado el proceso de tejido se ha encontrado tecnología, saber y conocimiento, se ha sistematizado como actividades posteriores del tejido, como se muestra en el cuadro:

Tabla 5

Categorización de la información posterior al proceso del tejido

N°	Código	Categoría macro	Categorías del tejido en quechua	Categorías del tejido en castellano
1	Post del proceso de tejido		<i>Phurtiy</i>	Proceso de tupido de bayeta
2			<i>P'achakuna</i>	Tipos de prendas de vestir
3			<i>P'acha churakuy</i>	Uso de los tejidos

Fuente: elaborada a partir de la información recogida, se ha codificado y categorizado la información posterior al proceso del tejido.

Para análisis de la información y procesamiento de los datos se ha organizado la información según las categorías encontradas: tecnología del tejido andino, saberes y conocimientos y léxico quechua usado en el proceso del tejido, se ha dado una secuencia lógica en función a los objetivos del estudio y desde la mirada del constructo quechua y la lógica del tejido; la lengua quechua ha sido el instrumento dinamizador e integrador de los saberes y conocimientos, lo cual ha generado un punto de encuentro y controversia, encuentro y complementariedad entre la información propia de las comunidades quechuas vertidas por sabios y sabias del tejido con las investigaciones realizadas en el tema y las teorías que tiene relación con el tema de estudio.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En el presente capítulo se muestran los resultados obtenidos de los saberes, conocimientos y léxico usado en el tejido de los pobladores de las comunidades de habla quechua, conjuntamente con las discusiones en comparación con la bibliografía revisada.

Los resultados son procesados de acuerdo a la metodología de recojo y registro de datos, donde la información recogida es categorizada según a los objetivos a alcanzar: Tecnología del tejido andino, saberes y conocimientos del tejido y léxico quechua usado en el tejido.

4.1 Resultados en función a la metodología

En el estudio el recojo y registro de información se ha desarrollado con diversas técnicas, han contribuido a recopilar y extraer información respecto a la tecnología, saberes, conocimientos y léxico del tejido andino quechua, con las siguientes estrategias: observación participante, entrevista individual profunda y los grupos focales

4.1.1 Observación participante:

La observación se ha realizado en diferentes comunidades quechuas como: San Pedro de Ramis, Collana, Huaytapata, Cantería, Sutuca Anansaya, Ayusuma, Uchuhuma y Anana, donde el investigador se ha involucrado con la comunidad en estrecha interacción con los tejedores sabias y sabios de las comunidades, lo observado contiene una riqueza milenaria respecto al tejido y se describe en el presente estudio en el marco de los objetivos del estudio:

Tecnología: En las comunidades quechuas las tecnologías observadas para la transformación de la lana y fibra a hilo son los husos, conocido por todos como *phuchkana*, se ha observado que en las comunidades el hilado es preferentemente por las mujeres, señoritas y niñas, no se ha encontrado y observado varones con la actividad del hilado, al respecto la señora tejedora de la comunidad de Ramis nos menciona: *qharitaq k'anti phuchkanataq warmi*. La afirmación vertida indica claramente que la tecnología de los husos son para varones y mujeres, el género de los instrumentos tecnológicos está ligada a las personas, por tal razón difieren en tamaño y peso, los pequeños y medianos son para el hilado y de uso exclusivo para el género femenino, y los husos grandes son para torcelar dos o mas hilos de uso para los varones. Pero también se ha observado en las comunidades de Lampa, Coaza y Huancané que el huso para torcelar *k'antina* es usado tanto por varones y mujeres, ellas usan para torcelar algunos hilos en situaciones de apuro y ayudar a sus esposos, como se muestra en el video 1, en la observación realizada la señora Aurora Barrantes de Ramis esta torcelando dos hilos de color fucsia para frazada, se ve el dominio de la tecnología del huso *k'antina* y lo realiza sentada y conversando con las demás tejedoras. La utilización del huso para el hilado se observa en mayor frecuencia en la actividad socioproductiva del pastoreo, donde las abuelas, señoras, señoritas y niñas están hilado la lana y fibra, además cabe recalcar que la posición mayormente observado es sentado, para que el huso de mayor revoluciones por minuto, las hiladeras llevan su plato de arcilla conocida como *chuwa* o trozos de ella, para mayor giro de la *phuchka*, también se ha observado en la comunidad de Collana la señora Modesta Huanca tiene un alto nivel de dominio del huso para hilar y lo hace caminado y pastoreando sus ovejas y ello se ha visto con mucha frecuencia en las comunidades de Ramis, Collana, Sutuca y Huaytapata donde la practica del hilado se realiza camino a la feria, en el pastoreo, en la carretera e incluso en las reuniones de padres de familia y comunidad, cabe resaltar la mujer andina de las comunidades quechuas realiza diversas actividades al mismo tiempo, por ejemplo: Esta pasteando sus ovejas, esta caminando alrededor de ellas, esta observando, esta cargado de bebe, conversa y le canta para ella, además esta hilando la lana, está pendiente de todo y de todos.

En todas las comunidades quechuas donde se ha observado el proceso de hilado y torcido tienen coincidencias en nombrar las partes de sus husos *phuchkana* y *k'antina* los nombres coinciden en el *tisi*, *lluch'u*, *q'aytu*, sin embargo el nombre de las torteras difieren en el nombre porque se usan los pares mínimos en quechua *phiriru/phirilu/phillillu*, se observa claramente que el grosor del eje vertical y la tortera es mas grueso de la torceladora *k'antina*. Además, podemos ver que las torteras de arcilla que se utilizaban anteriormente han desaparecido en su uso en las comunidades quechuas de hoy y han sido reemplazados por el de madera.

En el presente estudio se ha observado el hilado y torcelado los cuales generan los ovillos de hilos, son los hilos que se envuelven en el eje vertical de la *phuchkana* o en el *tisi k'aspi*, como se observó en una jornada del día se obtiene mas de 5 ovillos en el hilado, estos se separan y clasifican de acuerdo a la fibra, la cantidad ovillos determina que tipo de prenda se tejerá, como no los menciona la hilandera Lourdes Leque de la comunidad de Canteria. “*Millma p'achamanhina phuchkakun, q'aytu lluch'u yachan, khurura uma yachallantaq*”

Otra de las tecnologías más usadas en el proceso del mismo tejido son los huesos de camélidos, son conocidos como *wich'uña*, en los tres contextos de las comunidades quechuas de Huancané, Lampa y Carabaya se ha observado que todas y todos los tejedores utilizan el hueso de camélido para ajustar los hilos entre la trama y la urdiembre, se ha notado que dicho proceso hace que el tejido sea consistente y fuerte; en las comunidades de Ramis y Huaytapata se ajusta mas los hilos del tejido, según las tejedoras Aurora, Nicolasa, Aurelia y Dionisia, hacen mayor uso de la *wich'uña* para que el tejido y la iconografía de los pallaes salgan bien. Las tejedoras de las comunidades de Ramis y de Collana nos han mostrado tres tamaños de husos, de los cuales el mas grande es para ajustar los hilos de frazadas y ponchos, los medianos para ajuste de hilos de llicllas y mantas medianas y el huso pequeño y delgado para ajuste de hilos en *inkuña*, *istalla*, *ch'uspa* y *t'isnukuna*, según lo observado los husos cumplen la función de ajustar, asegurar, prensar, seleccionar y separar los hilos en los tejidos, como nos detalló la señora Angelica Vilca de Ramis y Modesta Huanca de Collana.

Otra de las tecnologías observadas en el ámbito de estudio son los telares, son instrumentos que han sido adaptados y adoptados por los tejedores de las

comunidades quechuas, se pudo observar que el telar de mayor uso son los telares de estaca conocido en las comunidades como pampa awana, en las comunidades quechuas de Huancané, Lampa y Coaza todas y todos conocen el telar horizontal como *pampa awana*, algunos también lo conocen como *tawa takarpuyuq awana*, las observaciones realizadas en diferentes contextos nos evidencia que la información respecto a los telares no difieren en las comunidades, su uso tiene una similitud, cabe mencionar que se ha encontrado tejedores tejiendo *lliklla*, *phunchu*, *q'ipiña*, *inkuña*, *chusi* y en menor cantidad *chumpi* y fajas. La diferencia entre las comunidades quechuas se centra en el tamaño de los instrumentos del telar de estacas; las comunidades de Canteria, Tacamani, Sutuca Anansaya, Huaytapata, Anana y Umasuyu sus instrumentos son medianos, mientras en las comunidades de Ramis y Collana el telar de estacas tiene mayor longitud en sus instrumentos, según lo observado para explicar la diferencia de tamaños estas corresponden que las comunidades de Ramis y Collana tejen prendas en un sola pieza a diferencia de las otras comunidades donde las prendas siempre se tejen en dos piezas llamados *iskay khallu* y estas son empatadas con la técnica de acabado *chichillay*.

Otra de las tecnologías observadas en las comunidades quechuas, es el telar de pedal conocido como wayta awana, las comunidades de Ramis y Collana aun son poseedores de esta tecnología para el tejido de bayetas, como evidencia de ello en la casa de los tejedores se observa los listones o trocos de eucalipto de 2 a 3 metros plantados en el suelo, es ahí donde se arma el telar, los mayores productores de telar de wayeta son los de Ramis y también en menor cantidad se produce en la comunidad de Collana, como se ha podido ver y registrar se teje las bayetas blancas para luego ser teñidas y luego se confeccionan rebosos, polleras y saco para autoridades mujeres y ternos de color azul y negro para uso de autoridades comunales varones, en las comunidades mencionadas se han encontrado diversos tipos y colores de bayetas: simples, dobles y triple hilo; de color blanco, negro y blanco y negro *ch'iqchi*, se ha comprobado en la casa de Laureno Huanca donde observamos todo lo mencionando líneas arriba, se ha observado que el tejido tiene su tiempo y espacio. En las comunidades de Coaza y Lampa no se ha encontrado evidencia de los telares de verticales o de bayetas, pero mencionan como se hace y conocen el instrumento tecnológico para el tejido de las mismas.

Se ha observado el plantado de las estacas del telar horizontal y el telar de pedal tienen la direccionalidad hacia la salida del sol mirando al apu Illimani y Copacabana, preguntando la razón de lo observado las tejedoras responden, Aurora Barrantes nos indica “*Nuqayku qasa urqu (Illimani) mamita Copacabana qhawarisqallapuni awayku, unaymanta chayqa, hinapuni kaq kasqa*” al respecto Modesta Huanca menciona “*Allwiyqa qallarin inti lluqsimunán chhiqasman, mana inti chinkananman kanmanchu, awaypis inti lluqsinan, mama qucha chhiqasninman*” a ello complementamos con las expresiones de la tejedora Reyna Callata “*awaypaq uman chakin kan, chakinqa inti lluqsimunapi*”.

Las partes que componen los telares de estacas y de pedal en su mayoría son traídos desde la amazonia, se ha observado que solo se encuentra en ferias de festividades importantes, como se ha podido observar en el distrito de Taraco en las ferias de año nuevo, San Sebastian, Carnavales y Pentecostes traen para vender los componentes de los telares como: *ch'ukura, luk'a, illawa, qhisuña* y otros, es ahí donde aduieren para armar los telares o para renovar parte de ella. En el contexto de las comunidades de tejedores de Lampa los instrumentos son adquiridos de la feria de la fiesta patronal de las Mercedes, donde se puede observar diversidad de componentes de telar; en el caso de los tejedores de las comunidades de Coaza son ellos mismos los que traen de la selva por estar en cercanías a la amazonía, los pobladores manejan tres espacios zona alta, intermedia y baja. Lo preocupante que pudimos observar en las viviendas de los tejedores es el abandono a la interperie de las partes de los instrumentos por desconocimiento de las nuevas generaciones y el valor que tienen.

El **saber** y el **conocimiento** sobre el tejido aún se conservan, como se ha observado en las comunidades quechuas del ámbito del presente estudio, son las personas tejedoras, tejedores, sabias y sabios del tejido que mantienen vivo los saberes del tejido, se ha podido observar que las personas conocen sobre el manejo, partes y uso de la *illawa*, instrumento para el urdido donde se encuentran los hilos separadores y sujetadores, las tejedoras de Sutuca Anansaya tienen la experticia en alternar los hilos y del manejo de la *illawa* donde concretizan el diseño del tejido. Se ha observado que los saberes y conocimientos respecto al tejido son muy diversos, cada comunidad tiene su particularidad propia respecto a instrumentos, colores, diseño, prendas, señas, secretos y prohibiciones, pero el

que posee todo el saber ancestral del tejido son los sabios y sabias del tejido, adquiridos y heredados de sus padres y abuelos.

Se ha podido ver que la tejedora y tejedor sabio son los más solicitados en la comunidad, son los que transforman el hilo en tejido, como se ha podido observar que sus manos son poseedores del saber, por lo tanto el sabio no está contando los hilos para formar las iconografías, son sus manos que tienen la experticia para formar las iconografías de las prendas, como lo observado a la señora tejedora Simona Calsin la agilidad de sus manos conjugan con la utilización de los instrumentos del tejido y la *wich'uña* se convierte en aliado para ajustar los hilos a la trama, al final se expresa en el tejido acabado, es ahí donde se ve la mano del tejedor, conjugado a la personalidad para quien se teje. Como se ha podido ver que la generación de tejedores adquirió el saber y conocimiento de sus padres, abuelos, familiares u otras personas conocedores del tejido. Como mencionan las sabias “*awaq makinta saqiwanku*”.

Otro de los aspectos observados en el proceso del tejido es la ritualidad, las comunidades quechuas en todas sus actividades socioproductivas el ritual es parte de ella, por lo tanto se ha podido ver en la elaboración del tejido la ritualidad esta presente en todo el proceso y esta varía de acuerdo a los momentos de elaboración, por ejemplo se pudo observar al inicio de la preparación de la trama y el urdido, se realiza la *ch'alla* con coca y vino a los ovillos de lana, madejas, instrumentos y de preferencia al lugar en donde se tejera la prenda, es ahí donde la tejedora invoca a la Pachamama y deidades y conversa con todos los materiales e instrumentos para que el tejido tenga buen diseño, color, que fluya en sus manos, que no demore y todo salga bien, además de ello realiza el soplo para que nadie se acerque o venga, según ella, “*Waq runa hamun hinaqa q'aytuta suwakun, chayqa mana allinchu*”, pero también dependerá del tipo de persona, nos indica la señora Modesta. Como hemos podido ver en la comunidad de Sutuca cuando nos visitó la vecina de la comunidad de Urinsaya llegó cargado de piedrecitas y los dejó junto a los ovillos de hilos, mencionando “*q'aytuta apamuchkayki, chaywan yanapasayki, kunan mana pisinkichu*” la señora visitante es conocedora de las prohibiciones en el tejido, por lo tanto hizo uso de la estrategia de revertir lo malo en quechua llamado *kuti*. Sin embargo en la comunidad de Uchuhuma para iniciar el proceso de tejido se teje una *wachkilla* de 7 colores de hilo, para colocar como

cercos alrededor del tejido, según la tejedora Gloria Huahuasoncco, la *wachkilla* es el amparo del tejido contra la envidia, los malos vientos, de los visitantes y otras malas energías. Además se ha podido observar en la comunidad de Collana se clava en el suelo 4 estacas llamadas *takarpu* y se ata con *wachkha* para proteger al tejido de todo lo malo, en botella se pone vino y alcohol y coca para las deidades para que en todo momento estén cuidando y protegiendo el tejido, además se conversa con el viento, se le llama por su nombre “*Lorenzo, ama pukllamunkichu, q’aytupi mayñakuwaq, munay sipaspaq awachkani*”.

En el proceso de urdido se ha podido observar dos personas como mínimo, donde el tejedor siempre se ubica al lado de la cabecera del tejido y su ayudante al frente, en quechua lo llaman “*awaq, uman chhiqaspi yanapaqtaq chakimpi*”, el sabio tejedor está en la cabecera por que es quien lidera el proceso del urdido combina colores, diseña el tamaño de la prenda y ubica la posición de los hilos, sin embargo en la comunidad de Ramis este proceso se realiza con 4 personas, donde el sabio tiene su pareja que cumple la función de ayudante y aprendiz, acompañado de la dueña, el proceso de urdido lo realizan sentadas donde los hilos forman el 8 entre toqoros. Se ha podido ver la experticia de los sabios en diseñar el tipo de prenda según la persona, edad y uso, en el proceso no se pudo ver diseños, modelos, dibujos sino es un proceso que se da en el mismo acto de tejer donde interviene el tejedor, instrumentos y los hilos.

El tejido de la prenda inicia luego terminado el urdido, como se ha podido ver este proceso se realiza en la vivienda del que solicita el tejido, el sabio del tejido visita a su domicilio, luego para tejer el sabio lleva a su domicilio, tejerá según su tiempo previsto y de acuerdo a los plazos que tiene para su acabado, en el proceso el dueño del tejido visita al tejedor para ver el avance del tejido, en cada visita que realiza se lleva hilos para la lanzadera en quechua *mini q’aytu*, además fiambre y gaseosas, tal como se puede observar en las comunidades de Collana y Ramis, cabe recalcar que sucede lo propio en las demás comunidades quechuas a excepción de las comidas y bebidas que han sido sustituidos por coca para el tejedor.

Se ha encontrado en las comunidades quechuas una gran diversidad de prendas, los que más destacaron son las *llicllas*, los cuales difieren desde su tipo de uso,

color, tamaño, iconografía y materia prima. Cabe resaltar la riqueza en su diversidad, donde el tejido recoge la actividad socioproductiva de la comunidad expresado principalmente en sus color y sus iconografías pallaes, además se ha ve claramente que los colores tienen relación con el contexto de las comunidades por ejemplo las comunidades a orillas y cercanías al lago Titicaca sus tejidos son mas coloridos y sus pallaes están realacionados con la biodiversidad comunal y del lago, mientras tanto en las comunidades intermedias de Lampa Sutuca, Cantería y Huaytapata combinan colores teñidos con añil y los colores naturales en la elaboración de sus tejidos, sin embargo en las comunidades más altas de Coaza en los tejidos predomina los colores naturales como el blanco, café, marron, plomo y negro y menor cantidad los colores teñidos; pero están dependerán del tipo de prenda y del uso social que se le de. Según lo observado, lo rasaltante en casi todos los tejidos de todas las comunidades quechuas del ámbito del presente estudio de las tres provincias y zonas, los tejidos mantienen una característica común: tienen un centro, en quechua llamado *chawpi*, otra característica común se tejen en dos piezas para luego ser cocidos y otras en una sola pieza, gran parte de los tejidos tiene un acabado en sus bordes *chichillasqa*, entonces en lo que difieren son en colores e iconografía.

En la observación realizada, en todas las comunidades, resalta las prendas de autoridades y líderes comunales tenientes y auxiliares, más en las comunidades de Ramis y Collana, donde predomina el color negro, rojo, guinda y azul marino, la calidad de la prenda e iconografía es representativa al contexto, además se ha podido notar que las autoridades cesantes su forma de vestir esta en el marco de las autoridades comunales. Los contextos donde mayor iconografía se ha observado en sus tejidos son los de la comunidad de Huaytapata, Cantería, Ramis y Collana, además sus tejidos tienen mayor combinación de colores y de acuerdo a sus usos, mientras, en la comunidades de Coaza sus tejidos tienen iconografías más pequeñas y los colores que predominan son los naturales y luego rojo, rosado, verde y azul.

Según lo observado, cada género tiene una función específica en el tejido, además le corresponde un instrumento tecnológico, como se detalla a partir de lo observado en distintas comunidades: la mujere es quien hila la fibra o lana y el varón torcela los hilos, la mujer usa la *phuchka* y el varón la *k'antina*, a mujer teje

en el telas de estacas y el varón en el telar vertical, la mujere teje llicllas y el varón bayetas, entre otras muchas más, entonces podemos decir que los roles en comunidades quechuas están bien definidos.

Una de las actividades que ya no se observa con mucha frecuencia en las comunidades es que en el proceso de tejer la enseñanza a sus hijos y nietos, ya no es visible el proceso de transmisión de saberes del tejido de abuelos y padres hacia sus hijos. Se ha podido ver que jóvenes y señoritas ya no quieren aprender a tejer y algunos padres ya no les interesan que sus hijos aprendan a tejer. Pero cabe recalcar y resaltar que hemos observado niñas hilando junto a sus madres en la actividad de pastoreo, pero más en comunidades de zonas altas como Lampa y Coaza.

Respecto al quechua se observado que sigue siendo el instrumento de comunicación entre los miembros de la comunidad, el quechua es la lengua que mayor acogida tiene en la comunidad pero por parte de las personas de mayor edad, ellas reclaman y piden que las actividades en la comunidad sea en quechua, hay una segunda generación de padres de familia que prefieren ambas lenguas quechua y castellano apuestan por su lengua materna, los jóvenes en edad escolar de colegios secundarios manejan las dos lenguas pero su preferencia es por el castellano y tienen dominio oral del quechua, las niñas y niños de escuelas primarias manejan las dos lenguas mayor dominio se ve en Coaza y Lampa y en Collana y Ramis la preferencia mayor es por el castellano y los pequeños de 3 a 5 años tienen mayor dominio del castellano. Se ha observado que el léxico del tejido esta en las personas mayores abuelas, abuelos, madres y padres y en menor medida en jóvenes y niños, donde los términos quechuas del tejido se están perdiendo. Por consiguiente, parte del léxico quechua ya no es de uso social y esta siendo reemplazado por el uso de préstamos del castellano.

4.1.2 Entrevista individual y profunda:

La entrevista se realizó en forma individual y de manera profunda, entre el investigador y sabio del tejido de acuerdo a la guía de entrevista en las diferentes comunidades quechuas como: San Pedro de Ramis, Collana, Huaytapata, Cantería, Sutuca Anansaya, Ayusuma, Uchuhuma y Anana, la entrevista se ha realizado en la lengua de mayor dominio de los tejedores y sabios de las

comunidades. El recojo de información se centra en el marco de los objetivos del estudio:

Para identificar las **tecnologías** que son usados en los tejidos se ha formulado en lengua originaria las siguientes preguntas: *¿Ima llamk'anakuna awaypi apaykachakun? ¿Imakunawan awanchik? ¿Qué tecnologías se usa para el tejido? ¿Con qué tejen?* Sistematizando las respuestas de los entrevistados gran parte coincidió en el nombre de las tecnologías:

La primera tecnología mencionada por los entrevistados es *Phuchkana*, en los tres contextos donde se pregunto sobre las tecnologías resalta y es conocido por todas y todos. Cuando se le agrego una pregunta *¿Imapaqtaq, imaynataq?* Todos respondieron que es para hilar la lana de oveja y fibra de alpaca, las entrevistadas y entrevistados coinciden que el huso es de uso exclusivo de mujeres: Niñas, señoritas, señoras y abuelas mencionan, como nos menciona la señora Modesta “*Phuchkanaqa warmipa apaykachanan, qhariqa mana phuchkanmanchu*”, la afirmación de la señora es corroborada y ratificada por todos los tejedores del ámbito de las comunidades quechuas de Huanacné, Lampa y Carabaya. Además en la comunidad de Ramis la tejedora Aurora Barrantes cuando se le pregunta *¿Kay phuchkakuna sutiyaqchu manachu?* nos menciona lo siguiente “*Sutiyaq, phuchkanalla, kaykaq antiguo, más antiguo phuchkana, phirirun más antiguo, antiguo awilayku, kunanqa kay, phirirun pisi*” nos hace referencia a su único nombre “es huso”, en la comunidad todos lo conocen con ese nombre *phuchka*, pero también hace referencia que la tecnología ha ido evolucionado con el tiempo, las torteras o los discos de los husos tienen diferencias, los más antiguos tienen los discos más pequeños y gruesos, son más pesadas y su acabado con tiene la precisión en el diámetro y circunferencia, mientras, las actuales sus torteras tienen la circunferencia perfecta y son delgadas su peso es ligero y liviano.

Otra de las tecnologías que se ha mencionado por los tejedores en las comunidades quechuas es la *k'antina*, ocupa el segundo lugar por ser conocido por todas y todos en las comunidades quechuas, al respecto las y los entrevistados nos mencionaron los siguiente: “*Phuchkana qhari warmi kallantaq, Ah a, phuchkanaqa warmi, qharitaq k'anti*”, esta afirmación nos dio a conocer que hay diferencia entre las dos tecnologías *phuchka* y *k'antina*, además su función en el proceso del tejido es

distinto, la primera para el hilado de la lana y fibra y el segundo para torcelar los hilos, sin embargo según la afirmación de los entrevistados la *phuchka* es de uso exclusivo para mujeres y la *k'antina* de uso para varones y en estos tiempos también puede usar las mujeres para torcelar los hilos para ayudar a sus esposos. La información recogida en los tres ámbitos tiene concordancia en la respuesta de los entrevistados, los tejedores de las comunidades de Ramis y Collana tienen similitud.

Una de las tecnologías que se usa en el proceso del tejido es la *wich'uña*, según los tejedores de Huancané, Lampa y Carabaya, al plantearles la pregunta *¿Ima llamk'anakuna awaypi apaykachakun? ¿Imakunawan awanchik?* la tecnología de mayor conocimiento y uso después de los husos, es la *wich'uña*, las tejedoras entrevistadas Teofila Quiza, Salome Quispe, Simona Calsin, Aurelia Ticona, Modesta Huanca, Aurora Barrantes y María Humalla coinciden en sus respuestas, *“awaypiqa wich'uña kallanampuni, imaraykuchus, imawan q'aytu minita mat'isunman, mana sumaqchu kanman, waya kanman”* además, la señora María de la comunidad de Ramis nos menciona: *“hinaspitaq tulluwan wich'uyku, tulluwan awayku, llama tulluwan, wich'uyku, - wich'uña”*, se concluye, en la tecnología del tejido la *wich'uña* es un instrumento tecnológico vital para lograr la calidad del tejido.

Otra de las tecnologías encontradas en la entrevista, son los telares usados para el tejido, cuando se les ha preguntado *¿Ima llamk'anakuna awaypi apaykachakun? ¿Imakunawan awanchik?*, las respuestas de las entrevistas hacen referencia a los tipos de telares, los entrevistados de las comunidades quechuas nos mencionan sobre la *pampa awana* y *wayta awana*, las y los entrevistados de las comunidades quechuas: Salome Quispe, Aurelia Ticona, Laureano Huanca, Aurora Barrantes, María Humalla, Eloy Quispe, Juan Pacori y Hugo Barrantes, nos mencionan que en la comunidad hacen uso de telar de estacas *pampa awana* y telar de pedal *wayta awana*; la primera es conocido como *pampa awana* o *lliklla awana* y es usada para el tejido de llicllas, mantas, mantillas, frazadas y ponchos, la segunda es conocido por todos como *wayta awana* según los entrevistados se tejen diversos tipos de wayetas simples y dobles de colores blanco, negro y combinado con ambos colores, además nos mencionan que es de uso exclusivo de los tejedores varones, se ha notado mayor conocimiento de la tecnología. Los entrevistados nos

mencionan que la *lliklla awana* y *wayta awana* son las dos tecnologías de mayor uso en las comunidades por los tejedores.

En la entrevista, la tecnología menos evidente en la respuesta de los sabios y sabios del tejido es la *illawa*, las y los entrevistados no mencionaron sobre ello, a excepción de Teofila Quiza y Modesta Huanca hacen referencia lo siguiente “*illawaqa* aguano copaiba *k’aspimanta*, *q’aytu akllanapaq*” se usan para separar los hilos del urdido, no se dio mayor detalle en la entrevista.

Otra de las tecnologías que no se menciona en la entrevista, pero se observó su uso en el proceso del tejido: *Chunka tullu*, *yawri*, *puchka tullu/mismina*.

La entrevista también se ha centrado en identificar el saber y conocimiento en los tejidos de las comunidades quechuas, los entrevistados respondieron a dos preguntas en la lengua originaria de las y los sabios y tejedores: *¿Ima ayllu yachaykuna awaypi kan?*, *¿Qué saberes hay en el tejido?*, *¿Ima waq ayllu yachaykuna awaypi kan?*, *¿Qué conocimientos hay en el tejido?*, los tejedores entrevistados no hacen diferencia entre el saber y conocimiento, por lo tanto se usó en quechua *yachay* o *ayllu yachaykuna* y *waq ayllu yachaykuna*, por lo tanto se ha sistematizado las respuestas de las y los entrevistados.

En primer lugar, el saber que más ha sobresalido en la respuesta de los tejedores es la ritualidad, al respecto las entrevistadas nos mencionan el ritual es parte de todo el proceso del tejido, Modesta Huanca detalla que se pide permiso para trasquilar la lana de la oveja, para hilar, para tejer, para ponerse la prenda y todo, Aurora Barrantes nos menciona que para iniciar el urdido se inicia con soplar con coca, la señora Aurelia Ticono menciona “*awaypiqa haywakullaykupuni*” enfatiza en su respuesta, en el proceso de tejido siempre se realiza el ritual. Los y las tejedores nos mencionan la ritualidad como parte de la crianza del tejido, la *ch’alla*, *haywakuy*, *phukurikuy* son los que nos permiten el diálogo del hombre con el tejido, la coca, el vino y el alcohol son los insumos más usados en las comunidades quechuas como nos han mencionado las entrevistadas. Además el ritual es parte del proceso de la crianza del tejido, empezando desde la trasquila, hilado, torcelado, teñido y tejido en cada etapa del tejido hay una ritualidad presente.

Otro de los saberes resaltantes en el tejido es la preparación de la trama o urdido, nuestras entrevistadas nos mencionan que en lengua originaria quechua se le conoce como el *allwiy*, las tejedoras nos mencionan que es la primera etapa del tejido, Teofila Quiza nos dice: “*allwiyipi ima p’acha, imayna llimp’in, pallaynin, pipaq, imapi apaykachanapaq, ima yachakun*” el proceso del urdido de la prenda determina la prenda, color, iconografía, para quien, uso entre otras. Las y los tejedores nos mencionan que el urdido se realiza en el telar de estacas o pampa awana, para ello las indicadas son las mujeres y la alineación es hacia la salida del sol, el urdido y tendido de hilos se realiza en forma de 8 y en función a los colores y diseño de los pallaes, como nos ha mencionado Aurora Barrantes.

El tejido de la prenda tiene una diversidad de saberes como nos menciona los y las entrevistadas de los tres ámbitos de estudio, es el sabio del tejido quien realiza esta acción, las manos de los tejedores conservan toda la sabiduría heredada de los abuelos transmitido de generación a generación, en el tejido entran a tallar todos los instrumentos tecnológicos mencionados anteriormente en la entrevista, los tejidos son de diverso tipo llano, simples, con diversidad de colores, iconografía relacionado al contexto de la comunidad, como han enfatizado las prendas tejidas representan a un contexto y éstas varían de lugar a lugar, como el tejido de la comunidad de Collana con los tejidos de la comunidad de Ramis, el tejido es considerado como persona y tratado tal cual, hay una estrecha relación del tejido, el tejedor y para quien se teje, de ella dependerá la calidad del tejido, los tejedores hacen notar la diferencia de los tejidos de pieza entera en las comunidades de Collana y Ramis y de dos piezas en las comunidades de Lampa y Carabaya en quechua llamado *khallu*.

Los diseños de las prendas tienen una característica común en todas las comunidades del presente estudio: tienen un centro en quechua lo denominan *chawpi*, se ve su efecto espejo cada lado es igual al otro, una zona de tejido llano *pampan*, zona de las iconografías *pallay p’itay pampa*, en conclusión resumiendo la respuesta de los tejedores cada tejido tejido tiene su par complementario en quechua es el *yanan – yanantin*. Las prendas se tejen según: uso, edad, actividad, tiempo, colores, festividad, entre otros, porque son la expresión de la diversidad eco sociocultural de una comunidad. Modesta Huanca nos menciona

“p’achanchik riman willakun ima, teniente yana, azul (anqhas), puka, q’umir llimp’iyuq p’achan” “p’itaynin aylluq kawsayninmanta llusqin”.

Los acabados en el tejido aún conservan el saber ancestral, por tal razón en las comunidades del estudio es conocido en quechua como chichillay, al respecto el sabio Hugo Barrantes nos dice es la última etapa del tejido, sirve para que el tejido no se acabe en sus extremos, el tejedor nos menciona que hay diversos tipos de acabado, y esto es coincidente en los ámbitos quechuas del presente estudio: *Chawlla k’iri chichillay*, acabado de espina de pez, *q’inqu chichillay* acabado en zigzag, *k’ili chichillay* acabado simple, *ñawi chichillay* acabado de ojo de serpiente, entre otros.

Roberta Quispe nos menciona *“qhari warmi awan, ichaqa warmi mana waytata awanchu”* su respuesta nos indica que el género es bien definido en la actividad del tejido, como nos da el ejemplo *“wayta away qharipaq, lliklla away warmipaq”*.

La entrevista se ha realizado en la lengua materna de los sabios y sabias del tejido, lo cual se ha registrado y sistematizado en el léxico quechua usado en todo el proceso del tejido, para ello se ha formulado la siguiente pregunta: *¿Qhichwa simipi iman sutin?* ¿Cuál es su nombre en quechua?, el léxico quechua se ha construido desde la entrevista de tecnologías del tejido, saberes y conocimientos del tejido, por eso no necesariamente se ha utilizado la interrogante sino a partir de las expresiones dadas en la entrevista.

4.1.3 Grupos focales

En el presente estudio se ha realizado los grupos focales, encuentro del investigador y el grupo de informantes, se realizó en tres comunidades del ámbito de estudio Ramis, Canteria y Huaytapata. La estrategia para los grupos focales se desarrollo en tres momentos: la primera el acercamiento a la comunidad, el segundo recojo de información para el estudio y tercero para complementar el estudio, para ello se ha formado grupo de informantes en las tres comunidades, cada grupo focal consta de 6 a 8 participantes, cada grupo focal desarrolla *Awaypa yachaynin*: saberes, conocimientos y léxico del tejido, se ha sistematizado según los objetivos del estudio:

Respecto a las tecnologías de proceso del tejido andino, los del grupo focal de la comunidad de Ramis nos dicen: “*k’aspita rantimuyku Taracomanta, hinaspitaq, takararpukunantintaq rantimuyku. Awanapaq rantimuyku: kay tukuta, kay illawita, kay luk’ata, wich’uña, waska, rantimuyku*”. La tecnología del tejido no es elaborada y fabricada en las comunidades del estudio, nos dan a conocer que los instrumentos y tecnología provienen de otros contextos. Como lo mencionan los del grupo focal de las comunidades de Ramis que lo compran del distrito de Taraco, los tejedores de las comunidades de Lampa nos mencionan que los instrumentos se venden y compran solo en las ferias de fiestas patronales.

Otra de las tecnologías que destacaron en los grupos focales son las *wich’uñas*, son instrumentos de hueso de llama sirven para ajuste de los hilos del tejido, al respecto nos dicen: “*tulluwan wich’uyku, tulluwan awayku, llama tulluwan, wich’uyku, - wich’uña*”, nos muestran el hueso de llama, además mencionan debe ser hueso de llama: “*Rikuchiy ah, ...llama tullu, llama wich’uña nisqa, mana llama tullu kanman p’akirqusunman, ahina chay*”.

Respecto a los saberes y conocimientos del tejido andino los grupos focales complementan a las observaciones y entrevistas realizadas, los dos últimos momentos se pudo recoger información y complementar lo faltante, se ha visto que la ritualidad esta en todo momento del tejido desde la apertura hasta el cierre, la coca el elemento que hace dialogar entre el sabio y el tejido además de las deidades, como nos mencionan en la comunidad de Ramis: para el inicio del tejido no mencionan: “*Away qallarirapaq khukata phukuyku*”, incluso cada acción tiene un momento, “*...q’aytukunata khuka k’intuwan purichun ...achkha llikllapaq nispa, qallariyku hina*, hasta en las estacas del telar se ponen hojas de coca “*Tawa k’intuta churayku, tawantinman*”. A ello complementa la posición para el tejido, como mencionan, no es común, tiene una dirección: *Chay laruman umayuqllapin awakullanmantaq, mama Copacabana ninku, anchay chay awaq mama*” según a la ubicación el tejedor teje mirando hacia la salida del sol, la misma posición ha sido desde el urdido.

Los grupos focales han servido para complementar la información del tejido sobre los secretos, las señas, señaleros y prohibiciones, tal como nos mencionan en Ramis, para las personas que son ágiles, rápidos en sus quehaceres, son indican: *“K’uchi runapaqqa ratulla awarqkun, qilla runapaqqa mana, q’aytupis pisiripun, qillapaqqa, k’uchipaqqa ratu phawarin”* para las personas flojas el tejido demora, hasta los hilos se terminan rápido.

Los saberes respecto a la utilización y combinación de colores es de acuerdo a cada comunidad, los colores la iconografía y el contexto define al tejido, en los grupos focales se ha registrado el dominio y conocimiento de la tecnología de colores en el tejido, al respecto afirman: *“P’itaynin colorninpis waq ah, munay autoridadpaqqa, edadmanhina”* se complementa con los pallaes; *“Kayqa kantuta, conejo, paloma, conejo, estrella”*. La diversidad de prendas que se han podido exponer en cada grupo focal, cada una expresa un lenguaje, valor cultural, personal, tipo de persona, usos, nombres, iconografías, etc. al respecto citamos una expresión. *“¿Iman chaypaq sutin? pata phurti, achaku niyku nuqayku, achaku, kunan achaku ninku, unay pata furti niq kasqaku, kunan achaku nisqa, sinchi antiguo runakuna kaytaqa awaq kasqa, k’ilitawan, kaytawan ¿Imapaq chayri? T’isnupaq, pullira chumpikunampaq, ch’uspa t’isnupaq”* la expresión citada hace referencia al nombre antiguo del cintillo para amarar la pollera, chuspa, etc., hace referencia que el nombre en quechua ya no se usa se ha perdido, además explican su uso. Por último nos indican que no están enseñando a sus hijos a tejer debido a que ellos ya no quieren aprender y se dedican más a las tareas de la escuela leer y escribir, entonces ellos concluyen que no están enseñando y transmitiendo a sus hijos y nietos como lo hicieron sus padres y abuelos.

Respecto al léxico usado en los grupos focales, la comunidad de Ramis hay mayor pérdida del quechua y está siendo reemplazado por el castellano, por tal razón algunas palabras propias del tejido ya no se usan, sin embargo en las comunidades de Cantería y Huaytapata el quechua mantiene su pureza, pero hay poca presencia del castellano.

4.2 Resultados en función a las categorías

Presentamos los resultados procesados de acuerdo a la información y según las categorías definidas: Tecnología del tejido andino, saberes y conocimientos del tejido ambos se han organizado de acuerdo a una secuencia lógica y por último el léxico quechua usado en el tejido; además se complementa con los resultados de categorías pre y post al tejido andino, se considera de vital importancia porque son los que determinan la calidad, tipos, color y otros en los tejidos.

4.2.1 Tecnología en el proceso del tejido andino en comunidades quechuas

4.2.1.1 *Phuchkana k'antina*/Huso para el hilado y torcelado

En el recojo de información según la observación los tejedores para transformar la fibra se usan el huso pequeño y el grande para la torsión, complementamos la información con la cita referido a lo mencionado.

Para obtener el hilo se emplea el huso, una sencilla herramienta de origen prehispánico denominado *p'ushka* en quechua, que consta de un palillo delgado con un contrapeso hacia un extremo llamado *tortero* (o *piruru* en quechua), que por lo general mide unos 25 cm de largo” (Del Solar, 1997).

Complementamos la información con lo vertido por Berastein 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*.



Figura 24. *Phuchkana k'antina*/Husos para hilado y torcelado.

Los instrumentos de hilado y torsión en el contexto de las comunidades quechuas son conocidos como *Phuchkana y k'antina* de uso para mujeres y varones de distinta edad, se ha visto que las niñas son las que hacen los hilados de lana de ovino y camélidos como parte del proceso formativo en las actividades socioproductivas complementado ello con el pastoreo de ovejas, llamas y alpacas. En la figura número 24 podemos ver tres instrumentos, de los cuales difieren en tamaño y forma, el huso del medio es más grande llamado en quechua *k'antina* y sirve para la torsión de dos o más hilos, preferentemente es de uso exclusivo de los varones, además de mayor capacidad de retención de los hilos; en los dos extremos de la figura 24 observamos los husos para hilar la fibra *phuchkana*, pero también difieren ambos en la forma de su tortero (*phiriru*) la primera es de menor diámetro pero el ancho es mayor en volumen porque se hila la fibra caminando o pasteando el ganado, sin embargo el último huso su tortero es más grande en diámetro además de plano, las mujeres hilan sentado, en reuniones familiares o comunales; entonces cabe resaltar que la forma, tamaño del tortero y fuerza de propulsión de los dedos determina la velocidad de las revoluciones de la *phuchka y k'anti*.

Phuchkana kunan pachaspi k'aspimanta tisiyuq phiriruyuq ima, unay pachaspiqa phuchkaq phirirun rumimanta, k'aspimanta, t'urumanta, ima rurasqa kaq kasqa, phirirunqa muyu, chawpipi t'ukuyuq chaynintam tisi waykun, ichaqa tisiwan phiriruwan allin mat'isqa kanan, tisimpis chhiqan kanan, phirirunmpis muyu kanan, hinaqa allinta achkhata muyunqa, millmatapis allinta phuchkanaqa. Phuchkata warmikunallan apaykachan: awicha, mama, sipas, warmi irqikuna ima; k'antitataq qharikuna.

De las versiones emitidas por los tejedores podemos ver la fotografía de la figura 25 donde detallamos las partes por lo que está compuesto una *phuchkana k'antina*, lo cual es idéntico en las tres zonas donde se realizó el estudio.

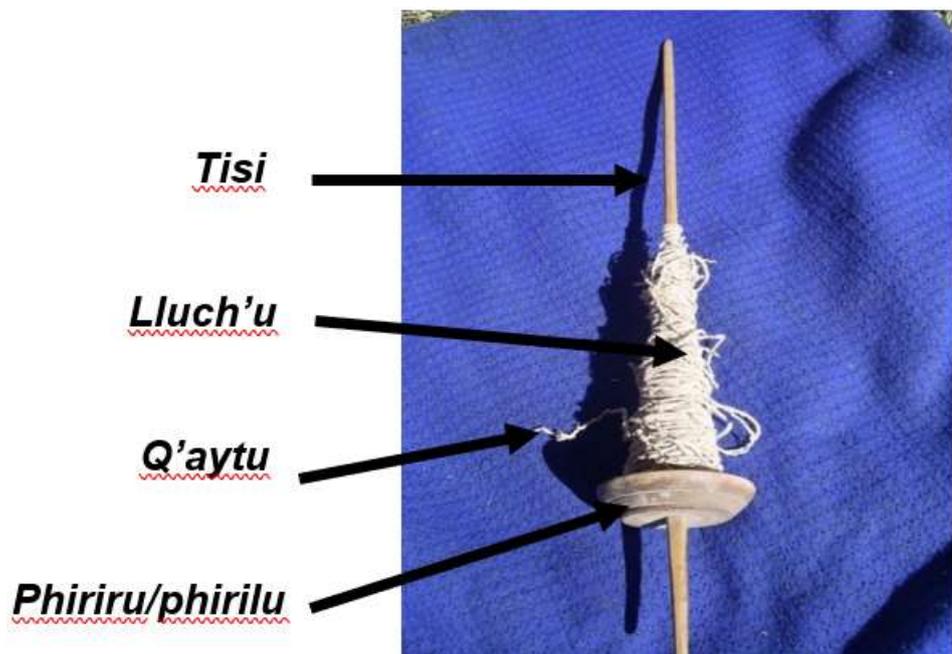


Figura 25. Huso para hilado y sus partes.

Al respecto Arnold y Espejo menciona “La rueca vertical (*p'ushka*, en quechua y *qapu*, aimara)... está compuesta por dos elementos: una eje vertical y una tortera o huso de la cual depende de calidad y grosor del hilado, debido al peso y forma” (2013). En los grupos focales recogimos de la conversación de las tejedoras, al respecto expresan: “*Sutiyuq, phuchkanalla, kaykaq antiguo, más antiguo phuchkana, phirirun más antiguo, antiguo awilayku, kunaanqa kay, phirirun pisi*” (*Hilanderas de la*

comunidad de Ramis) Las tejedoras mencionan que el huso de mayor antigüedad es la que tiene el tortero pequeño y de mayor grosor.



Figura 26. Tipos de husos según el tiempo.

K'antina es un instrumento de torsión de hilos *k'anti*, de uso para los varones compuesta por dos piezas *tisi* y *phiriru*, es más grande que la *phuchkana* sirve para unir dos o más hilos. Se ha conceptualizado en función a la opinión de los tejedores de las comunidades quechuas.

Complementamos con la versión de Modesta de la comunidad de Collana, al respecto nos explica: “*K'antina, iskay q'aytukuna huñunapaq, chaymi k'anti nisqa; k'antinaqa rakhupacha tisiyuq, hatun phiriruyaq, imaraykuchus achkha q'aytu k'antinapi huñukun, chayrayku k'antiyqa sayaspa rurakun, iskaynin makiwan k'antikun, chaymi k'antiyqa qhari runa ruranan, k'antiypiqa iskay q'aytu huñukun wakin iskay q'aytu k'uyuy ninchik*”.

Tisi madera delgada de sección circular de unos 1 cm a más de diámetro y 25 cm. a 30 m. de largo, como máximo, que se inserta en un disco de madera, piedra o cerámica llamado *phiriru* (Chirapaq, 1998).

Phuchkana tisiqa ñaña, tisin hap'iy atiylla, chayraku ruk'an an muyuchin, tisiq aysaynintaq iskay wiku yupayniyuq, tisimantaq phiriruta churanku phuchkana kanampaq, aswanpis k'antina tisiqa rakhupacha.

Phiriru / pillillu es de forma circular de madera, piedra o cerámica permite la rotación y sobre ella se va adicionando el hilo, según el tiempo el *phiriru* ha ido cambiando, según la imagen de la figura 26, hay dos tipos de *phiriru*, la primera de mayor ángulo, más pequeño y es más antiguo que la otra, porque, es más plana, ancho y de menor peso, en la actualidad se usa más. Al respecto Juan Palao nos detalla: “En la época prehispánica se utilizaban *phirilos* de cerámica que tenían diversas formas, además de motivos o figuras a manera de decoración o identificación” (Berastain, 2010).



Figura 27. Phirilos prehispánicos de cerámica.
Fuente: (Berastain, 2010)

Además aquí se puede ver que hay husos tanto para varones y mujeres, por consiguiente las tejedoras nos dicen: “Ah a, *phuchkanaqa qhari warmi, qharitaq k'anti phuchkanataq warmi*” (Aurora Barrantes Barrantes, *teniente de la comunidad y otros, Ramis*).

Como se muestra en la siguiente imagen el ovillo pequeño o *lluch'u* es producto del hilado de la fibra de lana, lo cual ha pasado por un proceso de hilado que es torsión de la fibra que se ha convertido en hilo.



Figura 28. *Q'aytu lluch'u*/Ovillo de huso.

Phuchkatullu es un instrumento de hilado, es una rama delgada de aproximadamente 05 cm. de diámetro y su tamaño varía entre 15 a 50 cm. de altura. Los más pequeños sirven para hacer hilos finos y los de mayor altura sirven para torcer el hilo más grueso (Chirapaq, 1998).

Kay ayllupi mismina k'aspi nispa riqsisqa, chaywan ichhuta q'ichwapaq mismina, hinallataq q'ichwa k'uyunapaq, mana phuchkatulluta riqsiykuchu, tisinga sach'a k'aspi, chhiqan kanan, mana q'iwiqua, mana phiriruyqu. (Tejedores de Ramis y Collana).

También se le conoce como hilador, es una varilla de forma cilíndrica, más larga y gruesa que el de una rueca o un torcelador. En el contexto de las comunidades de Ramis y Collana se usa para la torsión de fibras para la elaboración de sogas de ichu, nylon o cabuya, en las comunidades de Lampa y Carabaya se utiliza para la elaboración de sogas para la fabricación de sogas como las *warak'a*, *wachkha*, *q'ichwakuna*, *ima*.

4.2.1.2 ***Wich'uña***

Es hueso de camélido (llama) conocido en el contexto de estudio como la parte del *wich'u tullu*, para mayor detalle conceptuamos según Ravines

nos dice: *wich'u* es un hueso largo de llama o alpaca, cuyo extremo se ha aguzado mediante desgaste (Ravines, 1978), se muestra en la figura 29 la *w'ichuña* usada en el tejido en la comunidad de Collana.



Figura 29. *Wich'uña*

Podemos detallar sus medidas del instrumento del tejido: puntiagudo con mango de 15 a 20 cm. elaborado de hueso de llama, usa el tejedor para ajustar con su punta los hilos entre la trama y la urdiembre y asegurar un tejido consistente y fuerte. Según Barea y Nina, las *wichuñas* están hechas de hueso de llama las cuales sirven para el escogido y prensado de las urdimbres. Existe una variedad de *wichuñas* para distintas tareas como menciona Arnold y Espejo (2013). Los tres tipos de básicos son: prensadores, seleccionadores y separadores. En las comunidades de Coaza, Lampa y Huancané no se ha encontrado nombres por tipos y tamaños de *wichuña*, más al contrario lo usual en su mayoría o totalidad de tejedores y comunidades, sus medidas bordean de 15 a 20 centímetros, lo cual cumplen la función de prensar, seleccionar y separar los hilos en el tejido.

Los tejedores de la comunidad de Ramis en relación a la *wich'uña* vierten su opinión, registramos la expresión de una de las sabias del tejido:

“Hinaspitaq tulluwan wich'uyku, tulluwan awayku, llama tulluwan, wich'uyku, wich'uña”, “Rikuchiy ah, uha tullu kay, llama tullu, llama wich'uña nisqa, mana llama tullu kanman p'akirqusunman, ahina chay” (Ramis awaq warmi: María).

En relación a las opiniones de la sabia menciona que la *wich'uña* es de hueso de oveja, lo cual no es cierto, debido a que el hueso de oveja es muy frágil y en momento de prensar el tejido en la trama y la urdimbre requiere

de mayor fuerza lo cual haría que se quiebre la *wich'uña*. En la comunidad de Collana, Cantería y Huaytapata los tejedores afirman que la *wich'uña* es de hueso de llama; en efecto no puede ser de oveja ni alpaca debido a que el hueso de llama tiene mayor y alto contenido de cristales de hidroxiapatita que le da mayor dureza.

4.2.1.3 *Awanakuna/Telares*

Los telares son instrumentos ancestrales para el tejido, en la actualidad las comunidades quechuas de Coaza, Lampa y Huancané siguen usando, en el ámbito del estudio hacen uso del telar horizontal de cuatro estacas y telar a pedal urdiembre grande y pequeña, además de ello los pequeños telares para el tejido de prendas pequeñas y acabados (*t'isnu chumpi awanapaq*). Los diversos instrumentos no difieren de contexto a contexto, hay una gran similitud en forma y uso, la diferencia está en el tamaño y grosor. Donde el instrumento y el tejedor entran en complementariedad en el acto de tejer, donde se demuestran las destrezas y habilidades que al final se visibiliza en la calidad de la prenda tejida

4.2.1.4 *Pampa awanakuna/Telar de estacas*

Pampa awana es conocido como el telar de estacas, al respecto menciona: “Consiste de un conjunto de barras que se clavan en el suelo, a allí su nombre *pampa away* en lengua quechua, que significa “tejer en terreno llano”, y de un conjunto de palillos empleados en la manipulación de los hilos” (Del Solar, 2017).

En la comunidad de Sutuca Anansaya del distrito de Lampa encontramos un telar de estacas como se muestra en la figura 30, no difiere el modelo y tamaño del telar al de las comunidades de Cantería y Huaytapata del mismo distrito y provincia de Lampa; asimismo en las comunidades de Ramis y Collana del distrito de Taraco provincia de Huancané los instrumentos del telar de estacas son de mayor longitud, como se ha podido evidenciar que en este contexto las llicllas, mantas y ponchos se tejen en una sola pieza, a comparación de las comunidades de Lampa y Coaza las prendas se tejen en su gran mayoría en dos piezas en quechua llamado

iskay khallu, luego estas son unidas con diversas técnicas de acabado y terminación.



Figura 30. Pampa awana/Telar de estacas

La técnica de las cuatro estacas o *pampa away*, “Tejido en la pampa” es un método de tejido que consiste en plantar en el suelo cuatro estacas de madera sobresalientes en cuatro puntos equidistantes, cuyas dimensiones dependerán de la prenda que va ser tejida (Carrasco, 2006). Esta técnica facilita al tejedor trasladar de un lugar a otro, como nos menciona Modesta Huanca de la comunidad de Collana, “*Awaq wasillampipuni awanma, awachikuq wasinman allwiqlla purin, awan atisqanma hina, ichaqa sapa kuti watuna mikhunawan, khukawan, uhanawan ima*”. Asimismo dentro de este marco complementa en lengua quechua con la siguiente expresión: “*Kay awaypi tawa takarpuwan pampapi takasqa; kay awaywan lliklla, phullu, chusi, ima awakun. Kay awaypi warmikuna awan, imaraykuchus tiyaspa awanku, hinaspapis away allwisqata sapa ch’isi suk’apunku mana hinaqa qatanku*”.

El telar de estacas es el que más se usa en las comunidades quechuas y en su mayoría por las sabias del tejido, con el cual se teje mantas: *lliklla, phullu, mantiyu, qatana, phunchu* todos ellos para el abrigo tanto de varones y mujeres; *kutama* para carga de productos como los tubérculos y granos; además *inkuña* e *istalla* usados para traslado y extendido de fiambre y el segundo para el guardado y extendido de la hoja de coca en los rituales y uso exclusivo de autoridades comunales.

4.2.1.5 *Wayta awana*/Telar de pedal

El segundo telar es el de pedal de uso exclusivo de varones, en las comunidades quechuas del ámbito del presente estudio se ha visto que se está dejando de usarse, el instrumento sirve para el tejido de bayetas de diverso tipo (Del Solar, 2017) afirma: “Cada distrito, y las comunidades que lo componen, suelen contar con algunos tejedores a telar de pedal con los que se abastece la demanda local de bayeta para la confección de sacos y polleras”. Las bayetas se tejen con un solo hilo de torsión delgado y fino, los hilos son de color natural blanco y negro, en el pos tejido pasa por dos procesos *phurtiy* y *tullpiy*; de la tela se confeccionan: sacos tanto para varones y mujeres, polleras para mujeres y pantalones para varones, además se confecciona la *phantilla/phalika* para el uso exclusivo de niños y niñas menores a 5 años.

Complementamos y fortalecemos la información respecto al telar a pedal, según Desrosiers (1992) “...producía varios metros de tela en los que se cortaban ropa de corte europeo (pantalones y camisas masculinos, amplios vestidos femeninos), adornadas a veces con bordados. Las piezas eran tejidas con lana sin teñir, de color oscuro o blanco mediante ligamentos sencillos (tela, sarga y espiguilla la mayoría de las veces). Era la labor de los hombres quienes no vacilaban en anudar las extremidades de los hilos cuando lo requería el caso”

Wayta awana, es una máquina que sirve para tejer diversas prendas con mayor facilidad y rapidez por la forma del tejido. A diferencia de otros tipos de tejido manuales, con esta máquina se obtienen prendas de menor calidad en su textura y acabado (Carrasco, 2006).

En ambas comunidades de Collana y Ramis aún encontramos tejedores de bayetas como Laureano Huanca, Máximo Callata, Hugo Barrantes entre otros, además de ello se resalta que ya no están haciendo uso para producir bayetas, nos mencionan que ahora que ya no tejen bayeta negra y bayeta de dos colores blanco y negro *yana wayta ch'iqchi wayta*, solo se teje bayeta de color blanco que luego es teñido, son para la confección de ropas para mujeres: polleras, sacos y mantas para cubrirse la cabeza y para

varones: sacos y pantalones; pero de exclusividad para autoridades comunales como los tenientes, auxiliares y sargentos. Los telares están quedando como reliquia familiar en algunos casos ya deteriorados.

Partes que componen el telar de estacas y de pedal

A partir de la información recogida en las observaciones, entrevistas y grupos focales en las comunidades quechuas de Carabaya, Lampa y Huancané, se ha recuperado la terminología de las partes que componen el telar de estacas *pampa awana*, telar de pedal *wayta awana*, al respecto los poseedores de la sabiduría nos mencionan que cada pieza tiene nombre, el quechua sigue siendo instrumento de comunicación en el tejido, por lo tanto las partes que componen los telares en su gran mayoría están en la lengua originaria, el telar de pedal ha sido traído en la época prehispánica de otro contexto fuera de la comunidad, pero en la comunidad ha sido adoptado y criado por los tejedores quechuas y aimaras, por lo tanto sus partes han sido nombrados en la lengua que hablan y en este caso el quechua y algunas partes mantienen el nombre en castellano o han pasado por un proceso de refonologización, presentamos ambos telares y conozcamos sus partes:

Partes que componen el telar de estacas *pampa awana*:

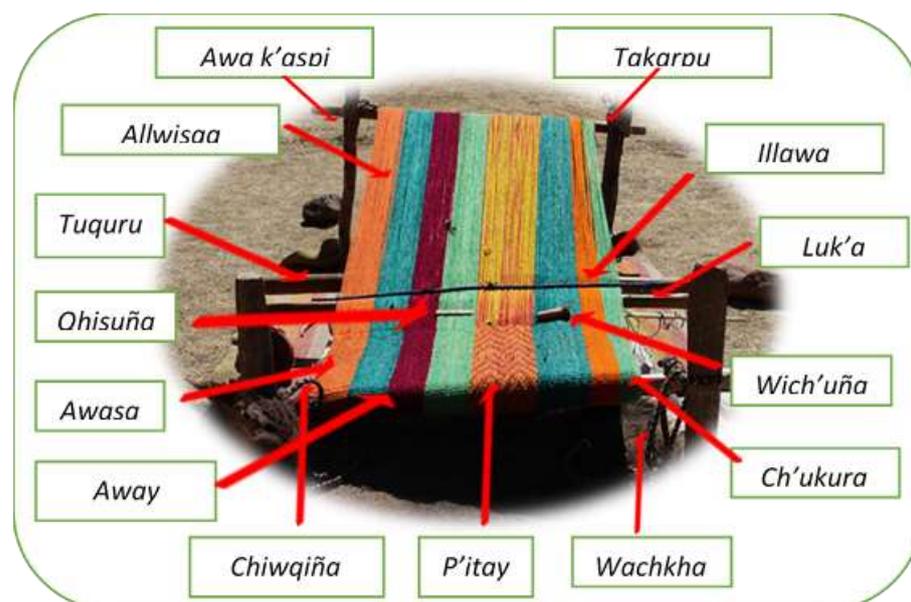


Figura 31. *Pampa awana kaqninkuna*/telar de estacas y partes.

Como se había mencionado es el telar más común en el contexto de estudio, sujeto al suelo mediante cuatro estacas y estos atacados con sogas trenzadas de lana de llama *wachkha*, *wachkilla*, *chiwqiña*, *simp'ay*, *ima*. que sujetan los dos listones paralelos, para detallar se muestra las partes y componentes en la figura 31 del telar de estacas, en las comunidades no se ha encontrado con todos sus partes y componentes en uso, recogemos y complementamos la información de los nombres de las diversas comunidades del ámbito de estudio, cabe resaltar que por el uso mismo se están perdiendo, por eso cuando les recordamos decían: *hinapunima sutinqa* así siempre se llama. Para fortalecer la información, según Ravines (1978), nos detalla los componentes del telar peruano:

- a) Barra del telar, *cangallo*, *jullcha*.
- b) Cuerdas que ajustan la urdimbre a la barra de telar, *wiskas*.
- c) Espada de tejedor, *kide*, *callua*.
- d) Urdimbre.
- e) Lizo, escogedor, tocoro, putij, soncocho, shongo, checapara.
- f) Urdimbres levantadas
- g) Trama enhebrada
- h) Lanzadera, enteke, minikero, minico, minicuna,
- i) Tramas insertas.

Sin embargo como se muestra en la figura 31, detallamos los nombres en lengua quechua de las partes y componentes del telar de estacas, recopilado de los tejedores de las comunidades de Huancané, Lampa y Carabaya, como resultado se detalla:

- a) Barra del telar, *awa k'aspi*.
- b) Cuerdas que ajustan la urdimbre a la barra de telar, *ch'ukura*, *wachka*.
- c) Espada de tejedor, *luk'a*.

- d) Urdimbre, *allwisqa*
- e) Lizo, escogedor, *illawa, tuquru*.
- f) Urdimbres levantadas, *allwisqa*.
- g) Trama enhebrada, *mini*.
- h) Lanzadera, *qhisuña*,
- i) amas insertas, *awasqa*.

Partes que componen el telar a pedal o *wayta awana*:

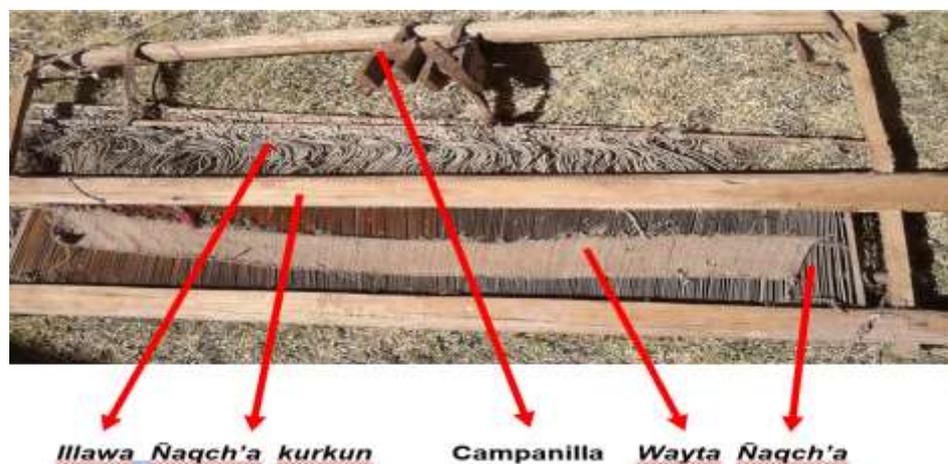


Figura 32. *Wayta awana*/telar a pedal.

Kay illawakunaqa may unay pachasmanta, ñawpa runakunaqa ichhupi, t'uturapi, q'achukunapi ima awayta qallarisqaku, hinaspan phuchkay yachay taripasqa lliklla, phunchu, istalla, inkuña, ch'uspa ima awayta qallarinku. Awaqkuna yachayninta alwiypi, llimp'i tupachiypi, pallay ruraypi ima chaninchanku, ayllu Pachamama kawsayninmanhina (Poma, 1986). En los grupos focales de la comunidad de Ramis nos han mencionado que también tejen y tejían las mallas para pescar el carachi, pejerrey y trucha; en la comunidad de Collana se teje de ichhu las canastas para cosechar papa y los cestos para poner al río los chuños para la elaboración de muyaras o *tunta* como se llama en la comunidad.

En el contexto de la investigación de Carabaya y Lampa, no se pudo evidenciar en las observaciones y grupos focales el uso del telar de cintura, sin embargo en la comunidad de Ramis de la provincia de Huancané las tejedoras mencionan y hacen uso del telar de cintura para tejido de fajas, cintillos para sujetar las polleras, bolsos y el bordeado en el acabado de los tejidos.

Para mayor detalle y sobre la base de los resultados expuestos en la presente investigación, se hace necesario fortalecer con conceptos y descripciones de las partes y componentes del tejido:

La mesa del telar, está construida de maderas en forma de una mesa rectangular unidas con pernos.

Cruceta paradero, es la madera de forma larga cuadrada que se ubica en la parte de arriba de la U invertida de la parte central de la mesa del telar. La cruceta es el paradero que sujeta las rondanas y el peñe caja.

Antipecho, es un listón largo ubicado en la parte anterior de la mesa del telar.

Enjuelo, son dos listones largos, cuyos extremos están torneados para rodar con facilidad, y se ubican en la parte anterior y posterior de la mesa, en ella se envuelve la lana que aun esta sin tejer. El enjuelo en la parte anterior se ubica un poco menos por debajo del nivel de la mesa, y sirve para enrollar el tejido. Estos dos enjuelos, en sus dos extremos, tienen una pequeña rueda de triplay que se conoce con el nombre de sombrero; esta se asegura bien para no permitir que la lana se escape.

Rasquillo, es un listón largo que se encuentra después del enjuelo posterior. Encima del listón hay una hilera de clavos que sirven para que las lanas de la urdiembre no se junten y vayan contadas y rectas.

Peñe caja, instrumento que tiene la forma de un peine, pero cerrada en la parte superior e inferior. En sus extremos tiene dos listones delgados; así se observa una figura que se asemeja a una U, esta va colgada de un listón

largo, torneado en sus extremos que se ubica en la parte de arriba al centro de la mesa del telar. El torneado del listón facilita la función que cumple:

Lanzadera, instrumento que presenta variaciones en sus diseños, la que facilita el movimiento rápido del minin. Tiene la forma de un barco sin fondo.

Liso, instrumento que comprende cuatro tablas emparejadas angostas y largas colocados en forma secuencial y separada, de las cuales cuatro se ubican en la parte superior y cuatro en la parte inferior. Cada liso es una pareja unida por hileras de hilos tren en forma de orejitas, para que cada una de ellas agarre un *q'aytu* o lana del trama. A través del pedal, el tejedor decide las figuras del tejido. El liso solo sirve para tejer frazadas.

Rondana, la rondana es una pequeña pieza circular que al medio tiene una especie de cinturita a través del cual, con una cabuya delgada se sujeta el liso. Hay seis rondanas dos de ellas están colgadas con alambres.

Pedal, es un instrumento que hace funcionar el telar y que, como su nombre lo indica, se activa con el movimiento del pie. Cada pedal está unido con una cabuya a un liso.

Graduador, es un aro de regular tamaño que en su contorno tiene dientes graduables. Al hacer contacto con un listón sujeto con pernos a la mesa, el graduador hace que se sujete bien el enjuelo de la parte superior, donde se envuelve la prenda ya tejida.

El tejido en telar de madera, versión rústica y rudimentaria, donde los hilos se extienden a la vertical del suelo, es la técnica menos expandida y que es practicado por algunos pocos maestros, donde se hacen los famosos "*phunchukuna*", "*puñunakuna*", "*chusikuna*" "*waytakuna*" etc.

Respecto al telar de madera Desrosiers refiere, "Permitía obtener paños de cuatro orillas de dimensiones limitadas. Éstos no se cortaban nunca pero se utilizaban tal y como se habían liberado del telar tras haber sido eventualmente doblados y cosidos para producir ropa (sobrevestido, chales femeninos, ponchos masculinos, cinturas), accesorios (bolsos y mantas).

Los paños eran de rayas de varios colores (en parte conseguidos con tintura) y las más de las veces, adornados con dibujos tejidos”.

4.2.1.6 Huch'uy awanakuna/Tejido telar de cintura y tejidos pequeños

Tejido a la cintura, donde la parte distal del tejido está arrimada a una soporte inmóvil (piedra, árbol, estaca) y la otra atada a la cintura del tejedor, que controla la tensión del tejido inclinándose hacia adelante es la más generalizada porque se puede practicar sin casi mucho instrumental, pero solo se puede tejer mantas "*phullu, t'isnu, chumpi, chalinakuna, ima*" es decir todo lo pequeño.

Los sabios tejedores en el contexto de las comunidades quechuas en el proceso de observación y grupos focales se observó el uso del tejido a la cintura en la confección de pequeños tejidos *ñañu t'isnu, k'ili t'isnu, chumpi, uhanta, inkuña, istalla, ch'uspa, kapachu, ima*. El tejido de las prendas mencionadas requiere de todos los instrumentos del tejido mencionado y detallado anteriormente.

4.2.2 Saberes y conocimientos del tejido

4.2.2.1 Illawa/alzador de hilos

La *illawa* son las varas de madera que sirve para separar las caras de urdido. Se combinan con los hilos sujetadores. Son colocados para sujetar algunos grupos de hilos de urdimbre a los lizos. La cantidad de estos dependerá de la complejidad del textil, pero se pueden usar hasta seis *illawas* (Barea y Nina, 2017).

Como podemos ver en la figura 33, la *illawa* es la vara de madera donde se encuentran los hilos separadores y sujetadores, es el peine del telar, podemos ver que la complejidad del tejido es simple, por lo que la *illawa* en el tejido es única.

La *illawa* va cumplir su rol de concretar el diseño del tejido donde alterna los hilos del tejer, podemos mencionar que es uno de las partes y componentes más importantes en el tejido.



Figura 33. Illawa

En algunos contextos también a la *illawa* se le conoce con el nombre de *Illawi*, en relación a ello nos dice: *Illawi* es instrumento elaborado de madera de aguano o copaiba; tiene dos centímetros de ancho y un metro de ancho. Este instrumento sirve para coger las lanas de manera intercalada para hacer las qhatas, que son necesarias en todo tejido, al igual que en el minin, algunas lanas van abajo mientras que otras van encima, se realiza sucesivamente en el transcurso del tejido (Carrasco, 2006)

De las evidencias recogidas en los grupos focales las tejedoras de la comunidad de Ramis nos dicen “*Hinaspitaq rantimuyku k’aspita, awanapaq rantimuyku: kay tukuta, kay illawita, kay luk’ata, wich’uña, waska, rantimuyku, Después lanata rantimuyku*” (María, Ramis awaq warmi)

4.2.2.2 *Awaq/ tejedor*

El tejedor es el sabio o sabia que posee la sabiduría del arte de tejer, es la persona respetada, apreciada, querida y alagada en la comunidad, el tejedor es conocedor de todo el proceso de la tecnología de transformación de la fibra de lana de llama, alpaca, vicuña y ahora de oveja en hilo luego en tejido a prenda, considerado un arte en las comunidades quechuas y aimara. Este arte es transmitido de generación en generación, en la actualidad como un oficio que le provee ingresos adicionales.

El cronista Guamán Poma de Ayala en sus dibujos nos ha dejado plasmado sobre la textilería, donde se muestra el proceso de producción en el incanato e incluso en la colonia, en la imagen se muestra a un tejedor con su telar de cintura, pero en si el dibujo no representa en su verdadera

dimensión al tejedor y sus instrumentos del tejido, por tal razón cualquier persona no es tejedor sino es el que posee el saber y la tecnología del tejido que ha sido transmitido de sus ancestros o adquiere desde sus propias formas de enseñar y aprender desde el sabio.



Figura 34. Imagen de tejedor de Guamán Poma

Fuente: Dibujos de Guamán Poma de Ayala

Además, Guamán (1615) respecto a los tejedores menciona “Estos dichos indios comenzaron a hacer ropa tejida e hilado, auasca (tejido corriente) y de cunbe (fino) y otras pelucías y galanterías y plumajes” (p.58) citado en (Magne y Nina, 2017, p. 25).

En las comunidades quechuas las tejedoras que destacan son las más solicitadas para la elaboración de los tejidos de diverso tipo, además de ello son buscados por los vecinos de otras comunidades, por tal razón el tejedor conoce la cultura local de las demás contextos ya difieren en diseño, color y pallas, como es el caso de la comunidad de Ramis las comunidades aledañas difieren en sus tejidos.

“Chaypaqqa tiñikunñataq anilinawan no, chayta phuchkayku hinaspa, chayta wayta awaq, yachaqkuna awallankutaq, mana nuqaykuchu awayku, kan yuparisqalla wayta awaq, an chaykuna awan kaytaqa, chaykuna churanku imaynatachus paykuna hayk’amantachu paykuna yachanku, nuqaqa mana yachanichu chay awaytaqa” (Ramis phuchkaq warmi).

Como podemos leer en la expresión recogida por los tejedores de la comunidad de Ramis destaca la sabiduría y el manejo de la tecnología del tejido, los sabios del tejido han desarrollado competencias bien definidas ya sea en el manejo del telar de estacas o telar a pedal y ello está ligada al género y en ese marco de la cultura andina quechua o aimara las tareas y las actividades son bien definidas.

4.2.2.3 Awaypi haywakuy iñiy/Ritualidad

La ritualidad en el tejido esta en todo el proceso desde la esquila de la fibra hasta el tejido acabado, podemos mencionar que la ritualidad es un eje transversal en todo el proceso, pero difiere en cada proceso, al respecto los tejedores nos mencionan lo siguiente:

Away qallarinaq khukata phukuyku, khukata, hinaspataqqa qaytukunta ahinata khuka k'intuwan purichun alcanzachun achkhaa llikllapaq nispa, qallariyku hina, gaseocitakunawan awisin ch'allariyku aparimunku hinaqa. (Aurora Barrantes Barrantes).

Khukakunawan phukurikuyku. 2° Awaq: T'ika sumiru. Chay, takarputapas takaykuyku t'uqukunama paqayku, pachamaaman nisqa, ¿Imata churankis? Tawa k'intuta churayku, tawantinman, tawantin esquinaman. (Aurora Barrantes Barrantes).

Sánchez (1995) menciona que en las culturas andinas podemos encontrar una estrecha transición entre los significantes sociológicos de la noción del *kuti* y sus aplicaciones interpretativas en el orden cronológico y aún ritual.

Th. Bouysse Cassagne /O. Harris encuentran una relación entre la idea de kuti (alternancia) y tinku (igualación) en contraposición del solsticio con el equinoccio (1987:32)

Mana churasunman hinaqa mayt'ukun, mana sayariyta aytumanchu, mana sayariyta atikunmanchu. 2° Awaq: T'ika sumiru.

Awaypi iñiy/ritual en el tejido

Ritualidad es parte del tejido, porque en la crianza y la convivencia con el tejido hay un estrecho diálogo, correspondencia, relacionalidad y la complementariedad entre el tejedor y el tejido es ahí donde convergen muchas fuerzas y energías, el instrumento integrador es la *illawa*, porque ella ayudará a que el sabio del tejido plasme la relación del hombre con la naturaleza, las deidades y las *sallqa* que al final el tejido se convierte en el insumo que muestra la vida propia de la comunidad.

La ritualidad esta en todo el proceso del tejido, desde la transformación de la fibra hasta llegar a confeccionar la prenda. El ritual antes del tejido es muy importante y es parte de la cultura andina, y en las comunidades quechuas Ramis, Collana, Sutuca, Huaytapata y Coaza coinciden plenamente en los siguientes aspectos: consideran al tejido acabado como el fruto, antes de que se inicie el tejido, la persona que hace tejer alguna prenda conversa con el tejedor utilizando la *kuka* como apertura del dialogo entre ambas personas, mucho depende del sabor del *akulliy* dulce o amargo, si el pijchado es dulce es apertura para conversar sobre el tejido que se va realizar. Cuando se pacta sobre la prenda que se va tejer antes de diseñar el modelo, combinar los colores y armar el telar, se inicia con la *ch'alla* para que el tejido salga de lo mejor, en el tiempo previsto, para que no haya ningún percance, en la *ch'alla* se utiliza coca, vino y bebidas.



Figura 35. Tejido e insumos rituales

Como se puede mostrar en la figura el tejido es parte del proceso de la ritualidad porque es la misma representación del pacha, además como nos indica Modesta Huanca de la comunidad de Collana “hay prendas propias para la ritualidad para uso de la mujer: *Lliklla, istalla, kuka istalla*, para el varón: *kapachu y kuka ch’uspa*”; cabe resaltar los tejidos hilados al lado izquierdo tienen la función de repeler, proteger y amparar de lo malo que pueda existir.

4.2.2.4 *Allwiy*/Preparación de la trama o urdido

El urdido es la primera etapa del tejido después del proceso de transformación de la fibra en hilo, la preparación de la trama o urdido es una de las etapas más importantes, porque a partir de ella dependerá el diseño, tamaño, combinación de colores, iconografía y calidad del tejido; los urdidores son los tejedores que se ponen en ambos lados donde los ovillos de hilos son colocados de forma ordenada de acuerdo al tipo de diseño de la prenda.

En el contexto de las comunidades quechuas del ámbito del estudio, el telar que más se utiliza es el de cuatro estacas que se clava al suelo y en los instrumentos del tejido *awa k’aspi* se empieza a urdir, este proceso lo realizan las mujeres jóvenes ambas sentadas en los extremos y en el suelo y en ella se extiende una manta, el urdido se realiza en forma de “8” al medio de los hilos se pone el separador *tuquru* para que los hilos no se

entrevieren y realizar una buena urdiembre, además la orientación es importante porque está en el marco dentro los secretos y prohibiciones del saber local del tejido, tal como se muestra en la fotografía del proceso de urdido tradicional en telar de estacas por dos tejedoras en la comunidad de Sutuca Anansaya del ámbito del distrito de Lampa.



Figura 36. Urdido del tejido

Como se observa en el urdido para ello se requiere de diversos instrumentos que compone el telar, a dicha información complementa lo que menciona.

Un telar completo puede tener aproximadamente hasta 15 elementos básicos: cuatro estacas, dos sogas, dos barras para fijar la urdimbre (travesaños), una barra para enrollar la tela acabada, un palo de lizos colgantes más conocido como *illawa*, un palo separador, una espada (apoyo para fijar la trama), un palo para insertar la trama, *wichuñas*, una aguja larga, etc. (Magne y Nina, 2017)

Arnold y Espejo (2013) clasifica entre palos fijos y móviles. Entre los fijos están los dos travesaños principales y separadores, entre los componentes móviles se tienen separadores, lanzaderas y cinco tipos de varas con diferentes funciones como por ejemplo, doblar la tela que va saliendo del telar y levantar distintas capas de urdimbre. Otros componentes son el lizo o *illawa*, hilo sostenedor, seleccionadores de colores o *jaynu*, *wichuñas* y lanzadera.

La preparación de la trama *allwiy* es el primer paso para diseño de la prenda, donde el tendido de los hilos tiene una función para la combinación de colores, diseño de iconografía, uso; donde los hilos cumplen su función.

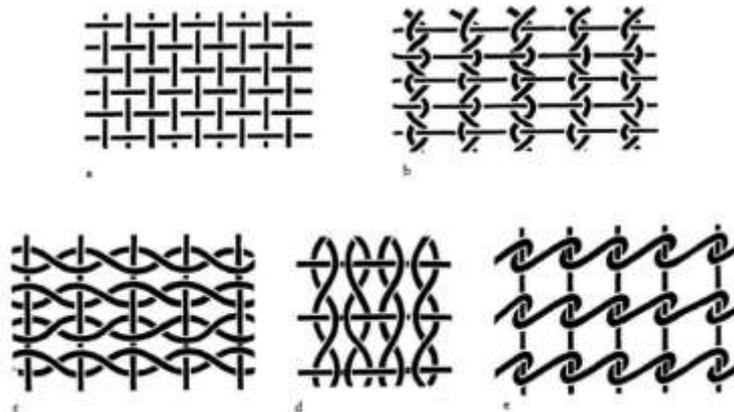


Figura 37. Estructura de hilos de urdimbre y trama de los tejidos

Fuente: Menares (2010)

Tipos de estructuras de hilos de urdimbre y trama:

- a) Estructura recta.
- b) Gasa
- c-d) Encordado de urdimbre y de trama
- e) Trama envolvente

Al respecto Sophie Desrosier (1992) nos detalla. “En efecto, puede ocurrir que un juego de hilos desempeñe un papel sólo en ciertas zonas de una estructura y que al volverse inútil sea rechazado en el reverso; o que un juego de hilos pueda intercambiar su función contra la de otro juego de semejante dirección. Cada uno realiza alternativamente dos papeles”

Desrosiers (1992) nos detalla de las cinco categorías de tipos de estructuras:

1. Las estructuras sencillas proceden del entrecruzamiento de dos juegos de hilos una trama y una urdimbre desempeñando cada una función fundamental.
2. Las estructuras simples con uno o dos juegos de hilos suplementarios constan de tres o cuatro juegos de hilos que ejercen otras tantas funciones: las dos fundamentales en la estructura simple y una función suplementaria urdimbre y/o trama según la dirección o los juegos adicionales.
3. Las estructuras complementarias se caracterizan por dos juegos de la misma dirección, creando la misma estructura en las dos caras. Para ello, se entrecruzan siguiendo ritmos complementarios con un solo juego fundamental en otra dirección.
4. Las estructuras de doble tela compuestas de dos estructuras sencillas que se superponen de modo que forman dos capas distintas pero interconectadas.
5. Las estructuras de doble tela, compuestas de dos estructuras complementarias que se vuelven a superponer, de modo que forman dos capas distintas pero interconectadas.

En los Andes, es evidente que los tejedores han probado el máximo de combinaciones posibles. Este estado de espíritu es tanto más evidente cuanto que la definición de los grados de complejidad no se detiene aquí: los cinco tipos de estructuras se conjugan con la permutación y la sustitución para formar estructuras derivadas.

Las tejedoras de la comunidad de Ramis nos detallan sobre el proceso de urdido en diversos tejidos:

“Qasqallan istallakunapaq, istallapaq kaykunalla, lo mismo llikllapaqqa hatun kanan mas hatun, pampayuyq chawpiyuyq llikllakaqtaqa, kaykunata ahinalla awarqkun huch'iylla ñañitulla”
(Aurora Barrantes Barrantes)

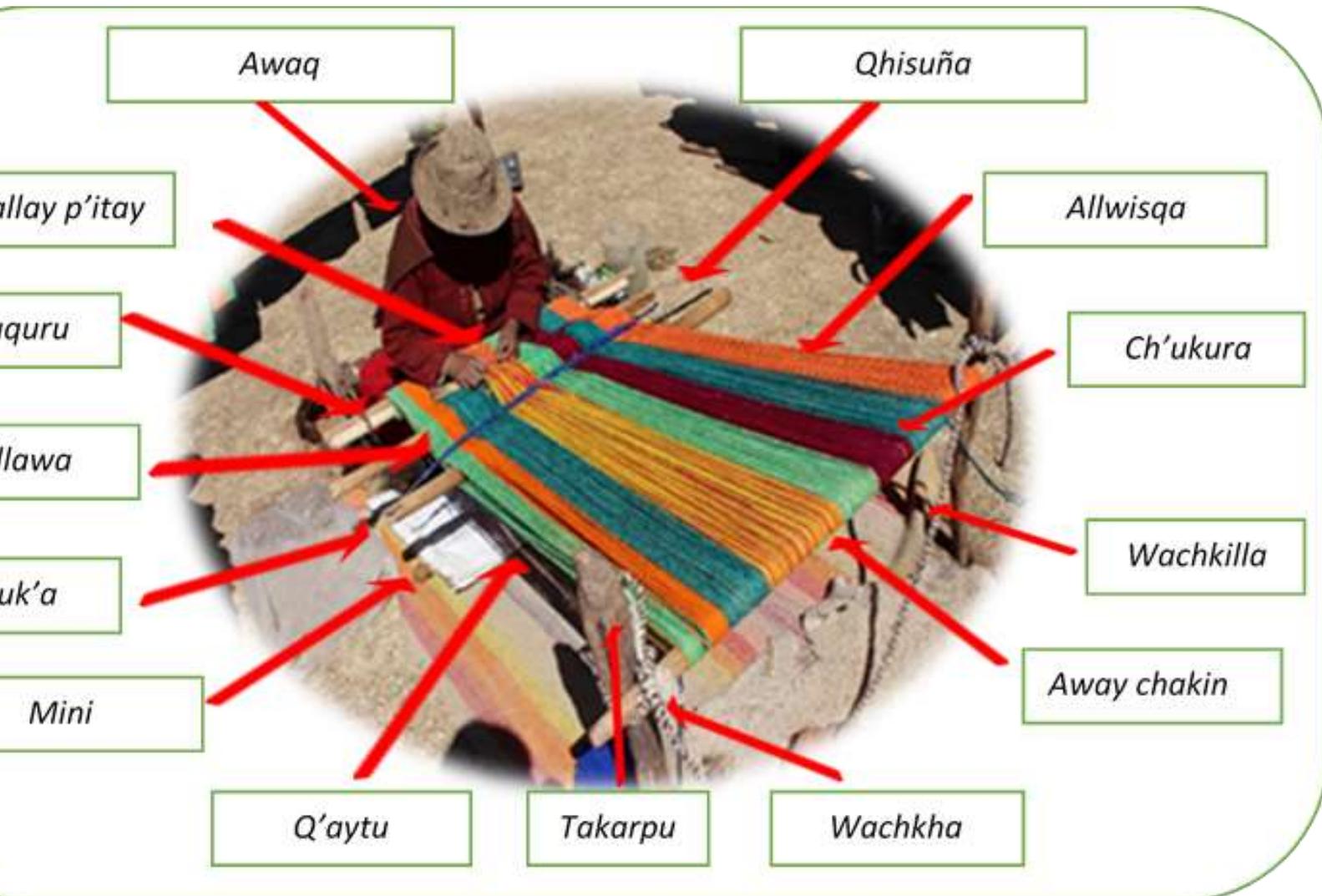
4.2.2.5 *Away/Tejido de la prenda*

El tejido de prenda inicia terminado el proceso de urdido, la actividad del tejido es propiamente realizada por el sabio sabia del tejido que en sus manos conserva toda la sabiduría que fueron heredados y transmitidos de generación a generación, con el transcurrir del tiempo y los años los saberes y la tecnología ha sido recreados según las necesidades, demandas y problemática del contexto; el tejedor *away* es quien con el saber de sus manos convierte los hilos en tejido, de sus manos dependerá si el tejido es llano y simple, colorido, iconográfica y diversidad de pallaes.

Los tejidos andinos son una fusión del pasado y el presente, de lo práctico y lo simbólico, de lo técnico y lo estético (Jimenez, 1996), por tanto, hay una secuencia de movimientos, técnicas y diseños de los tejidos, a ello complementa el tipo de prenda y el tiempo de elaboración y otros aspectos, como no los demuestran las tejedoras de las comunidades de Ramis, Collana, Huaytapata y Coaza.

Las tejedoras de la comunidad de San Pedro de Ramis nos detallan parte del proceso del tejido, da énfasis al uso de la *wich'uña* y el tipo de prendas para varones y mujeres:

“Chayta wich'uyku awayku ahininallata, inkuñakunata ch'uspakunata; qharikunapaq, qharikunapaq awayku: phunchuta, kapachuta, ch'uspata chaytaqa qhari wawapaq; warmi wawapaq awayku: istallata, llikllata, q'ipishiñata awayku, fajata, t'isnukunata, pullira sinturakunata, achay warmi wawapaqqa” (Aurora Barrantes Barrantes)



Away/tejido

En la imagen fotográfica la tejedora de la comunidad de Sutuca Anansaya está en estrecha relación entre tejedora y tejido, sus manos en estrecha relación y dialogo con los hilos, dan vida a los pallas la iconografía de tejido y determina para que actividad, época y persona es la prenda, al respecto menciona:

“Ahinata nuqayku rurayku kay campopi, jah ah!, maypachachus huntanakunku kasarachinapaq chaytaqa apaykapuku jah ha!, chayta waqaychakunku mamaypaq recuerdon nispa. Yapaysis qankuna” (Aurora Barrantes Barrantes)

Rowe (1978) nos detalla una secuencia del tejido en las comunidades de Cusco, lo cual no difiere a partir de las comparaciones de las evidencias recogidas, al respecto relacionamos con el autor citado:

- La urdimbre se golpea hacia abajo para abrir el cruce de las caladas.
- La espada se inserta en el cruce de las caladas.
- La espada se trae hacia el tejedor.
- Los espacios de las urdimbres se ajustan sobre la barra del telar.
- La *wich'uña* se arrastra a través de la urdimbre.
- La espada se jala hacia el tejedor.
- Se golpea con la *wich'uña* a través de la espada.
- La lanzadera pasa a través de las caladas.
- Se arrastra la *wich'uña* a través de las caladas.
- Se escoge el motivo con una varilla de madera, la lanzadera se introducen forma una hendedura y permite el total levantamiento de las urdimbres.
- Se arrastra la *wich'uña* a lo ancho de la urdimbre para abrir las caladas.

- Se escoge el motivo en las caladas.
- Se golpea con la *wich'uña* a través de la espada.

Las afirmaciones anteriores solo detallan el proceso mismo del tejido más no lo previo a ello, tampoco el acabado y después de ella. Según a la información recogida a través de la observación, entrevista y grupos focales en las comunidades quechuas la secuencia de tejido varía de acuerdo a la prenda a tejer, en una prenda simple es como sigue:

- Se abren las caladas.
- Se inserta la trama en el palo separador.
- Se escoge el motivo.
- Se golpea con la *wich'uña* para dar ajuste de la trama.

En este aspecto concluimos que el proceso encontrado difiere en el tiempo de término de una prenda, que depende de los movimientos de la secuencia, la técnica y el diseño, como afirma la tejedora:

“Demoran chayqa, demoranllapuni, sapa killatachá, chay más o menos killapi a, killapi tallin”

“Killata duranma phunchu awayqa difícil, mana llikllahinachu awanachu chayqa, hukhina awana chayqa, ch'ullallata awana. Mana llikllahinachu”
(Aurora Barrantes Barrantes)

El contexto determina la forma de tejido de las prenda, caso de la comunidad de Collana y Ramis los ponchos y las llicllas se tejen en una sola pieza, lo contrario ocurre en las comunidades de Coaza, Huaytapata y Cantería tanto el poncho y la lliclla se teje en dos piezas llamadas *khallu*. Al respecto la tejedora nos detalla sobre el tejido del poncho para autoridad que es el teniente de la comunidad.

“Mana llikllahinachu, Kupu takaykuna hukta qhipapi takaykun hukta k'aspita churayku, chay phunchupi kupu nisqa t'ika munay chay ruedo hina rurakun, estrellapi kan phunchu awananchikqa, ch'ullita hinataq estrellapi mamitay phunchu awana nispa qhawachiwaqku” (Aurora Barrantes Barrantes)

4.2.2.6 *P'achapaq allwiy*/Diseño de la prenda

El diseño de las prendas elaboradas en el tejido, Sánchez (1995) señala que la inclusión simétrica aparece como una característica inconfundible de la figuración o escritura del tejido. En torno a un eje central real o imaginario, que divide la pieza en dos mitades idénticas, se ordenan concéntricamente los otros colores y tonalidades figurativas del tejido en función para quien y para que se teje.

Para T. Platt mientras que el espejo, imagen de la complementaría expresada en el concepto de *yanantin*, se encuentra positivamente asociada a la conyugalidad del hombre y la mujer, además el tejido es la unidad complementaria, por eso siempre tiene un centro bien definido en quechua se le denomina el *chawpi*, y en diario vivir todo tiene medio: el día, la noche, el cuerpo, el año, etc., a partir de ello se genera el efecto espejo para ambos lados con igualdad de proporciones. La siguiente imagen muestra el perfil del tejido con su dualidad complementaria en función al centro.



Figura 39. *Phullu*/Lliclla pequeña

La combinación de figuras, sistemas figurativos, de colores y tonos guardan entre sí una alternancia y articulación, para que la autonomía de las partes contribuya a la perfecta armonía del conjunto, el cual se presenta como el principio organizativo en su composición, además hace referencia que cada elemento tiene su contrapunto, se espeja en otro similar a él (Sánchez, 1995). El tejido se constituye como la unidad en donde ambas partes se complementan y se hace el efecto espejo, a respecto Huanacuni

(2003) afirma que el centro del tejido se representa con la JA y los dos lados complementarios LLA y LLA, conformarían la palabra jallalla. En términos de la lengua quechua usado en el contexto cada lado son los *khallu*, y el centro es el *chawpi* o *pampa*. El “*khallu*” era el nombre que tenían las dos piezas rectangulares que cosidas componían la llakota (o llakolla), que en forma de capa cubría la espalda del indígena hasta las rodillas y que los españoles llamaron “manta” (B. Cobo, Del traje y vestido de estos indios, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1956, citado en Sánchez, 1995).

Diversidad de prendas que muestran donde se aprecia la simetría del diseño en sus hilos, combinación de colores y los pallaes que se tiene entre otros.



Figura 40. Lliklla/lliclla de la comunidad Huaytapata - Lampa.

Tejido continuo con bandas organizadas todas ellas en forma doble, con una complementariedad simétrica, incluso al interior de la banda central cubierta por iconografía grande.

Para Sánchez (1995) es evidente que el pensamiento dual andino se ha organizado en base a las formas de representación de la realidad natural ecológica, astral, geográfica, térmica y social.



Figura 41. Tejido

Dicha organización del tejido andino podría ser funcionalmente explicada en razón de los usos de las diferentes prendas y vestidos tradicionales, que consistían en dos cuerpos doblados y simétricos (Sánchez, 1995).

La vivencia del hombre andino y desde su cosmovisión la dualidad y paridad son parte de su filosofía de vida, los dual y la paridad en personas, deidades, animales, plantas, ríos, apus, etc. Además el tejido es la representación del contexto en sí, en una zona agrícola los tejidos su diseño y su iconografía va representar a las actividades socioproductivas, al respecto Sánchez (1995) En el campo de la ecología; allí donde el manejo del espacio productivo opera como factor de medición entre la naturaleza y la sociedad; todo nivel hanan (alto) se encuentra articulado por un nivel intermedio (chaupi) a un nivel inferior (hurin); reproduciéndose este esquema de manera ilimitada al interior de cada nivel.



Figura 42. Lliklla/lliclla de comunidad Coasa - Carabaya

Clásica lliclla de la comunidad de Ayusuma. Un único sistema simétrico de todas las bandas en torno al eje central organiza subsistemas cuales en el color negro tiene dos tonos y en el color canela dos tonalidades, en cada una de las dos partes del tejido se repite, lo resaltante que en cada *khallu* tiene su doble idéntico y coincidente. Y el color prevalece a la zona entre los 4200 msnm dado que la disposición de plantas tintoreras es de poco uso, dado que existe colores variedad de tonos naturales en la fibra, como se muestra en el tejido de la siguiente figura.



Figura 43. Ch'uspa/chuspa de la comunidad de Lampa

Chuspa quechua de la comunidad de Lampa. El tejido presenta tres bandas, cubierto de una diversidad de colores naturales con sus diferentes tonalidades, el diseño de sus bandas con pallas de aves y las olas del agua; las bandas representan a un hábitat de aves, el diseño del tejido se estructura simétricamente en torno a un eje central y el efecto espejo complementario dual de los extremos.



Figura 44. Lliklla de la comunidad de Lampa

La simetría concéntrica organiza todos los elementos figurativos del contexto del tejido, la lliclla es la unidad total y tres bandas con diseño simétrico de iconografías repetidas y continuas, con matiz de diversidad de colores; una franja en el centro de tejido llamado por ello *chawpin* y en cada lado se reproduce el efecto espejo con una simetría exacta. La complejidad del diseño del tejido tiene una estructura textual en perfecta simetría en diseño, tejido y combinación de colores.

“Q’ipiña, kaytaqa mana, torzado nisqa kayqa, k’altusqamanta, kaywan mana igualchu, diferente” (Roberta Quispe)

“Q’ipiña, kaytaqa mana, torzado nisqa kayqa, k’altusqamanta, kaywan mana igualchu, diferente”- 2 “Torzado” (Aurora Barrantes Barrantes)

“Torcido kay iskay mulla, dobleta q’aytuta mullarqusqa, chalinaykita apamusqankitaq, mana apamusqanichu, chalinaykita apamuwaq karqan, igualanman karqan. Allinmi, napaqri. Mana chillillasqachu kayqa phaltanraq, chayqa chichillasqa q’ipishiña, lliklla, jah a!” (Aurora Barrantes Barrantes)

No todos los tejidos tienen la misma estrategia de tejido, difiere del tipo de prenda y los instrumentos de tejido a utilizar, como señala Sánchez

(1995) sin embargo, hay prendas (como la lliclla y las mismas fajas) que no respondían en sus empleos a la lógica de esta dualidad.

“Chay Phunchu awayqa difícil, iskay khallu, iskay khallu, mana ch’ulla khallullá” (Roberta Quispe Quispe)

Los ponchos de las comunidades de Ramis y Collana del distrito de Taraco son solo de una pieza, a ello lo llaman *Khallu* una sola banda, pero mantienen el sistema dual y la complementariedad en su simetría de su diseño, algunos con diseños sencillos y llanos otros coloridos y con diversidad de iconografías pallaes.

“Chaymantaña phurtisqaña rin namam sacco siraqma, chaypi maestrokuna sirallantaq mana nuqa, sastrekuna yachallantaq, paykunalla chaymantaqa yachallankutaq” (Ramis phuchkaq warmi)

Según Sánchez (1995) El diseño de tejido andino, desde sus muestras tradicionales más antiguas hasta las más actuales, y en toda la extensión del área cultural desde el sur de Bolivia hasta el norte de Ecuador, presente una organización constante en su estructura fundamental. Lo propio podemos decir del contexto de la región de Puno específicamente en las comunidades quechua de Ramis, Collana, Sutuca y Coaza sus tejidos cuentan con una organización constante en su estructura lo que le hace distinto son los colores, diseño de su iconografía y su uso.



Figura 45. Costal para traslado de productos

Cereceda sobre las talegas menciona a todo lo largo de los andes un mismo tratamiento del “espacio textil” releva de una particular forma de organización y de composición de los distintos territorios cromáticos del tejido: la simetría, los paralelismos y dualidades, las correspondencias y

contraposiciones se conjugan con inclusiones concéntricas. Lo cual nos lleva a concluir que el tejido en todo el contexto quechua mantiene una lógica y un discurso propio heredada donde el saber del tejido no ha cambiado más aun se ha recreado con el paso del tiempo.

Además de ello complementamos con Sánchez (1995) en una de sus conclusiones afirma que “...los mismos principios fundamentales (la simetría, la repetición, la dualidad o la composición modular, las inversiones e inclusiones concéntricas) se presentan como las matrices generales de un código artístico, que tendría sus correspondencias en códigos lingüísticos y mentales y también códigos sociales”.

4.2.2.7 *Pallay p'itay*/Diseño de la iconografía

El arte del diseño textil andino nos presenta es el efecto óptico del pensamiento en una cultura y del discurso de una sociedad sobre sí misma.

Dentro de la misma línea hermenéutica ninguna imagen expresa con tanta plasticidad y precisión la concepción andina del ayllu y comunidad, expresado por Sánchez (1995).

“P'itaynin kulurnimpis waq ah, munay mas clarito ah, autoridadpaqqa waq ch'amaka pachañataq, waq ah, edadmanhina chayqa, kayqa sipaspaq, kayqa huwinpaq, jah a!” (Aurora Barrantes Barrantes)

Sánchez (1995) respecto a los pallaes nos dice “El mismo procedimiento es el que por juego de mediaciones geométricas se funden los contrastes entre círculos, p'uytu (o) y los ángulos, k'illi (>), formas gráficas que además de su valor estético poseen una eficacia mágico-simbólica...”

Los mensajes codificados en sus diseños y dibujos están destinados a cubrir y atravesar la inteligibilidad de todos estos campos socio-culturales, concluye al respecto Sánchez (1995).

“Palomakuna hunt'asqa, conejo, palomitakuna, kayqa kantuta, conejo, paloma, conejo, palomallataq, ¿imataq? t'ika chayqa, kaypis palomita, estrella, chhaqay conejo, kay kaywan igual, kay chawpin. Kay kawallu, paloma, conejo” (Ramis llapam warmi rimanku)

Sánchez (1995) la misma función desempeña en tinku, en cuanto a lucha ritual cuya finalidad es controlar o amainar las hostilidades entre dos

grupos opuestos, como una forma de aplacar al antagonista T. Platt a quien debemos el estudio más penetrante del tinku, considera que este es un intento “de manejar la violencia en términos sociales, someterla a ciertas reglas y concepciones, trabajarla como una fuerza que siempre amenazaría el orden social” (1987:85)

El trabajo de Desrosiers (1992) acerca de los tejidos señala “Desde el siglo XVI los españoles introdujeron el telar a pedal y la lana de oveja, prohibieron la tejedura de ciertos dibujos, y luego de cierta vestimenta, fracasaron en su tentativa de controlar la significación cultural de los textiles de la tradición andina. Una parte importante ha sido salvada porque los conquistadores jamás sospecharon que en el mismo corazón de los textiles (los encruzamientos de los hilos y el modo de realizarlos), se hallaban informaciones más o menos conscientemente codificadas”

Las comunidades del contexto quechua aimara tienen una visión especial del cielo y ven en él a los seres que viven en su entorno, el zorro de cola negra, la perdiz, la serpiente, el sapo, el cóndor, la llama y la *chakana*, todo ello en el gran río de estrellas de la vía láctea conocido como el *pacha mayu*, los cuales han sido plasmados en los pallas de sus tejidos, según lo mencionado por Modesta Huanca. Al respecto se complementa con lo dicho: “Las pléyades marcan el ciclo anual, aparecen en junio, abren el año precediendo el solsticio de invierno, el tiempo seco; prosiguen en noviembre, en el solsticio de verano y la estación lluviosa para luego desaparecer en mayo, cerrando el año. Los movimientos del sol y de la luna son registrados y festejados en los equinoccios y solsticios” (Ruiz, 2002).

4.2.2.8 Chichillay/ Acabado y bordeado del tejido

El proceso del tejido concluye con el acabado de las terminaciones finales, al respecto nos afirman: “Culminado el proceso de tejido de las prendas a través de diversos métodos, se procede a su conclusión”, como lo definen (Hoces y Brugnoli, citado en Tejidos de Bolivia, 2006).

Respecto las terminaciones y tratamientos finales del tejido nos afirman que “El acabado para las chuspas y las unkuñas es el *awakipa* que se hace usando el telar llamado *chichilla* (es una versión del telar de cintura-pie)” (Tejidos de Bolivia, p.135), en las observaciones realizadas y en los grupos focales del ámbito del estudio en comunidades quechuas encontramos expresiones que nos dicen que hay diversas técnicas para los acabados, hay puntos de encuentro de acabado de los tejidos según la información bibliográfica encontrada, para ello se muestra las evidencias recogidas según las técnicas propuestas en el estudio.

“Tukuchaypi chichillañallataq, istallapis chichillañallataq” (3° Awaq: Puka chumpa)

“Al ayrita awayku waqta allwirquyku, hinaspitaq awhawan miniyku, awhawan sirayku” (Aurora Barrantes Barrantes)

“Kayta t’isnuta hina, Kaypi t’ipakuyku chaytaqa. kaypikama chaypikama awaspa puriyku, kayhina kanan chichillay. (Ramis, awicha warmi/Roberta Quispe Quispe)

Kaynintakama awaspa asta puriyku, nisqapi awayku t’isnu hina awasqa, sinturapi t’ipakuspa awasqa” (Aurora Barrantes Barrantes)

“Sinturapi t’ipakuyku chaytaqa” (Ramis, Roberta Quispe Quispe)

Según las expresiones encontradas se puede ver que hay diversas técnicas que se emplea en las comunidades quechuas y el acabado tiene su propio proceso, según a ello detallamos las diversas técnicas (Tejidos de Bolivia, 2017).



Figura 46. *Chichillasqa/acabado del tejido*

Puntada espina de pez. Las puntadas se alternan para tomar cada pieza por arriba y por abajo, formando una espiga que articula el encuentro de las partes. Por ejemplo, se utiliza en los paños de las llicllas.

Puntada reforzada en zigzag. También es llamada *link`u* o *link`u chuqu* en aimara y quechua, por las tejedoras de la región de Challapata. Esta técnica se diferencia de la anterior ya que se acorta la distancia entre las puntadas aumentando la densidad (Hoces y Brugnoli, 2006, citado en Memoria del Tejido, 2017, p.126 -127).

De las evidencias anteriores también podemos denotar la **técnica de terminaciones de refuerzo**, lo cual se conoce como:

Acabado tubular. Se denomina *awakipa* en quechua y *sawakipata* en aimara. Existen formas planas y formas tubulares para este tipo de terminaciones, las cuales se adjuntan a la trama del textil con aguja en un patrón de espiral. En el caso del acabado tubular, existen diferencias en la manipulación de colores (Arnold y Espejo, 2012).

4.2.2.9 *Warmipaq qharipaq away/Tejido y género*

En el tiempo de los incas el tejido estaba dedicado más a las mujeres prueba de ello están los *aklla wasikuna* casa de las escogidas, los cronistas mencionan el trabajo de mujeres que deberían ser vírgenes y se les diferenciaba de acuerdo a su origen, en el altiplano hubo un centro importante, según Gisbert (2006) "... la existencia de la *acllahuasi* de Coati o Isla de la Luna que se hubiera situado en el lago Titicaca, el cual no está comprobado arqueológicamente" (citado en Magne y Nina, 2017); Guamán Poma plasma en su dibujo a una Coya con una rueca en la mano como se ve en la siguiente imagen:



Figura 47. Coya con rueca en sus manos

El estudio de Zom (1987), concluye, “los tejidos no solamente representan a la sociedad andina y a sus miembros en múltiples niveles, sino que ellos mismos parecen ser uno de los “seres” de la cosmogonía andina”

Warmi wawakaq masta nistan p'achata t'isnukunata t'isnukunanpaq chumpipaq pulliranpaq t'isnukunata nistallantaq, achayllata nuqa yapaykusaq. (Roberta Quispe Quispe)

Sobre el tejido y los roles del varón y mujer, Jiménez afirma que “El hombre trabaja la tierra y, especialmente en los tiempos antiguos, se dedica a la guerra, mientras que la mujer se dedica a los hijos y teje”. Esta afirmación de Jiménez no coincide con la posición de género en el tejido en los andes, menos en las comunidades quechuas de la región de Puno, sin embargo encontramos otra información que ayuda a entender mejor.

En los tejidos precolombinos “*Si los textiles femeninos conservan ciertas imprecisiones en cuanto a su zooformismo, los objetos trenzados masculinos (hondas, cuerdas, adornos) parecen situarse muy concretamente entre los reptiles*” (Cereceda, 1978, p. 1028).

Kayta awaq kasqanku qhari t'isnu niq kasqanku, qharikunallpaq chay, warmikunapaq mana, kay t'isnukuna warminunapaqqa, ch'uspankupaq chay, ¿Iman chaypaq sutin? K'ili, ¿Chhaqay t'isnuri? ch'iñi pallay, waq pallay chayqa. (Ramis awaq t'ika sumiru).

Armillas chayqa, ¿Chayri? Chaytaqa churakuyku autoridad, mana mama tinti, mana chayniyuq kaykumanchu churakuyku chaytaqa, wata intiruta, jah a!, cualquiera churakuyku, hinaspitaq runa qhawallawankutaq, qasa qasaykunqa mana mama tinti churaqusqachu niwanku, ahinata qhawanakuyku. Chhiqaqpuni chay, allin chhikaqa, imata qunqarqunchik. Chaytapis llikllakuyku tinte kachkaspa. (Aurora Barrantes Barrantes)

Cabe destacar el tejido en las comunidades de Amantani es según género, al respecto se escribió: “La producción textil muestra una clara división de trabajo según el sexo. Ambos, mujeres y hombres, hilan y tejen, pero el tipo de telas y piezas que producen son distintos: se complementan y todos obtienen el tejido que necesitan” (Prochaska, 2017).

Para *qhachway raymi* el varón y la mujer tejen parte de su indumentaria carnavalesca, lo que resalta en la comunidad de Huyatapata de la provincia de Lampa encontramos los *wichiwichi*.



Figura 48. Wichiwichi



Figura 49. Warak'a

4.2.2.10 Awaypi amachay hark'ay/Prohibición

Chay laruman umayuqllapin awakullanmantaq, mama Copacabana ninku anchay chay awaq mama, mamitaq palakuq, mana anchay laru umayuq achayman awasunmanchu, anchay laru umayuqllapuni awasunman, jah ah! chayta mamitanchik palakuq, mama Copacabana chay awanqa, ahinapu kaq kasqa antiguo abuelakuna palaq kasqaku. Yachaypaq riki. (Aurora Barrantes Barrantes)

La alternancia de contrarios se expresa por el concepto (quechua aimara) de *kuti*, significa “vez”, “vuelta”, “revés”.

Prohibición y secreto, presentamos una narración del grupo focal en la comunidad de Ramis.

Allwiypi, ... Awisin huk, awisin hamun huk runa. (Aurora Barrantes Barrantes) **Kutichin. sombrero warmi.**

Hinaspaqa, ¡ama q'aytuyta apapuwankichu! rumitawan chanqaykamun, ahinata, q'aytu ama purinanpaq nispa, ahina kaq kasqa. (Aurora Barrantes Barrantes)

¡Q'aytu purinanpaq! sombrero warmi.

Q'aytu ama chay runawan kуска purinampaq, chhuqaykampun, ah, jama apapuwankichu q'aytuyta! nin: q'aytuyta apapuwankiman hinaqa pisiyman. (Aurora Barrantes Barrantes)

En los tejidos no hemos encontrado nudos, al respecto Desrosier (1992) menciona “...la ausencia de nudos podía tener una relación con el terminado y la perfección del tejido”, entonces podemos afirmar que los tejidos encontrados en las comunidades del presente estudio tienen un buen acabado y son tejidos que han cuidado la perfección y en términos actuales diríamos que son de alta calidad, entonces como expresan los tejedores y sabios poseedores de la sabiduría el tejido es la cara del tejedor y es donde está el saber de sus manos.

“Todas son prendas enteras que no se cortan, ya que a ellas les parece que al cortar la tela se estuvieran cortando la mano y después les puede dar pereza tejer” (Prochaska, 2017).

4.2.2.11 Awaypi willakuykuna/Seña y señalero

En el proceso del tejido hay una diversidad de señas y señaleros, desde el proceso de trasquila, hilado, teñido, urdido y tejido, muestra de ello la tejedora de la comunidad de Ramis nos dice:

K'uchi runapqa ratulla awarqkun, qilla runapaqqa demorakun, q'aytupis pisiripun qillapaqqa, k'uchipaqqa ratu phawarin, q'aytu pisiripin hinaqa. Sumaq munaqpaq peor mana sumaqchu awakun. (Aurora Barrantes Barrantes)

4.2.2.12 Away yachachiy/Enseñanza del tejido

En sociedades que se han reproducido sin o contra la escritura, y donde todos los objetos y prácticas culturales constituirían un complejo sistema de signos, los tejidos representaron un altísimo y culturalmente valoradísimo espacio de significación. Ello ha contribuido al desarrollo de un elaborado lenguaje de las formas cuyos “máximos discursos son los tejidos” (Cereceda, 1987, p.183, citado en Sánchez, 1995).

Awilitayku, hatumayku, awilituyku, awilitayku yachachiwanku, chaymanta yachayku.

Mamitayku ahinata yachayku hinatakama hina pasan, awilumanta awilumanta ahinan pasan. (Ramis Aurora Barrantes Barrantes, Roberta Quispe, Nicolasa Callata)

Para saber si los tejedores están enseñando a sus hijos e hijas se ha formulado la siguiente pregunta. ¿Kunan wawaykisman yachachichkankischu?

Yachachichkayku, wawayku mana atinchu, nuqapaq mana warmi way kanchu. Mana phuchkaytapis atinchu, p'asñakunaqa atinku, buzota winarqukunku kunanqa, manaña munakuchu, manaña riki. (Ramis Aurora Barrantes Barrantes, Roberta Quispe, Nicolasa Callata)

Mana munankuchu, imataq chay trabajaykuma unay timpu chayqa niwanku nuqaykuta, phuchkanatapis mana munapunkuchu. Phuchkawaq nisqapis, imataq umayta chaypi muyuchiycuma niwanku, chaypi manaña naykuchu niykuchu wawaqa, phuchkakuq kayku nuqaykuypas chayta a, - ¿llapam riki? ¡Ah a! phuchkaq, uha michintin phuchakamuq kayku.

Kunanqa manam, irqiqa wawakuna mana kasukapunchu, uhatapas mana qatipunkuchu, imacha kunan wawaqa. Allinmi allinmi, chhikaqa yachaqkuna yachachiychis mana yachaqkuna yachaqachun. Allimi rimarqunchik, takllirikusun llapanpaq ya.

Al respecto de la enseñanza de los tejidos la información se refiere. La lógica binaria no se reduce tan solo a un principio de clasificación sino que es sobre todo una categoría operatoria, ya sea como una tecnología para el manejo de la naturaleza o como una deontología de lo social (Sánchez, 1995).

Una de las otras categorías que se está perdiendo es la enseñanza del tejido de los kipus, al respecto Desrosier (1992) “El análisis de los ejemplos conservados en los museos ha revelado la existencia de un código basado en tres variables físicas: 1) el color y la torsión de las cuerdas; 2) el orden de las cuerdas; 3) las características de los nudos. Cada uno de estos elementos aparece a su vez en múltiples combinaciones lo que permite diferenciar varios centenares y hasta miles de categorías e indicar números. De esta manera, estas cuerdas podían transmitir mensajes, ora de contabilidad, ora históricos”.



Figura 50. *Qhachway wichiwichikuna*

Lo que aún se mantiene como un oficio en las comunidades quechuas es el tejido de ondas, soguillas, cestos; el tejido se da en función a las variables de color y torsión y orden de las cuerdas, en las comunidades de Cantería y Huaytapata encontramos a personas que tejen ondas para bailar en los carnavales.

4.2.3 Léxico quechua usado en la actividad del tejido andino

Más allá del tejido hay un discurso textil que es indefectiblemente el discurso de una sociedad sobre sí misma, cuyas racionalidades trascienden la semántica de los tejidos, lengua y pensamiento están ligados en sí y ambas construyen la tecnología y saber del tejido andino, por lo tanto sistematizamos toda la terminología usada por los sabios, sabias, tejedores y tejedoras de las comunidades quechuas de la región de Puno.

Tabla 6
Terminología usada en las comunidades quechuas

N°	Terminología quechua			Significado de las palabras en quechua	Lengua
	Huaytapata, Cantería, Sutuca	Ramis y Collana	Ayusuma y Anana		
1	<i>Akllay</i>	<i>Akllay</i>	<i>Akllay/pallay</i>	Escoger	Quechua Aimara
2	<i>Allwiy</i>	<i>Allwiy</i>	<i>Allwiy</i>	Urdimbre, raíz del verbo urdir.	Quechua Aimara
3	<i>Amparu</i>	<i>Amparu</i>	<i>Amparu</i> <i>Hark'akuq</i>	Protección	Aimara Aimara
4	<i>Anqhas</i>			Color azul	Quechua
5	<i>Anqhas qhusi</i>			Color azul claro	Quechua
6	<i>Aqsu</i>	<i>Aqsu</i>	<i>Aqsu/p'acha/muray</i>	Vestido	Quechua
7	<i>Armu q'illu</i>	<i>Armu q'illu</i>	<i>Armu q'illu</i>	Amarillo	Quechua
8	<i>Awa</i>	<i>Awa</i>	<i>Awa</i>	Raiz del verbo tejer.	Quechua Aimara
9	<i>Awa k'aspi</i>	<i>Awa k'aspi</i>	<i>Awana k'aspi</i>	Palos para tejer, barras del telar.	Quechua
10	<i>Awa k'ipa</i>	<i>Awa k'ipa</i>	<i>Awa k'ipay</i>	Telar llamado chichillay.	Quechua
11	<i>Awana</i>	<i>Awana</i>	<i>Awana</i>	Instrumento de tejido. Literalmente una cosa para tejer.	Quechua
12		<i>Awana k'aspi</i>	<i>chaka</i> <i>Sirpitaña</i>	Palo que atraviesa para fijar las tramas.	Quechua
13	<i>Awaska</i>	<i>Awaska</i>	<i>Awaska</i>	Tejido, tela.	Quechua
14	<i>Away</i>	<i>Away</i>	<i>Away</i>	Tejer	Quechua
15	<i>Ch'iqchi/ch'imi</i>	<i>Ch'iqchi</i>	<i>Ch'iqchi</i>	Combinación de dos colores en un solo hilo.	Quechua Aimara
16	<i>Ch'umpi</i>	<i>Ch'umpi</i>	<i>Ch'umpi</i>	Color café	Quechua Aimara
17	<i>Ch'iqchi wayta</i>	<i>Ch'iqchi wayta</i>	<i>Ch'iqchi wayta</i>	Bayeta de dos colores de hilo, negro y blanco.	Quechua

18	<i>Ch'ukura</i>	<i>Ch'ukura</i>	<i>Ch'ukura</i>	Instrumento para el tejido para terminar	Quechua Aimara
19	<i>Ch'ukuynin</i>	<i>Ch'ukuyni</i>	<i>Ch'ukuyni</i>	Une los paños que forman la manta.	Quechua
20	<i>Ch'ullpa</i>	<i>Ch'ullpa</i>	<i>Ch'ullpa</i>	Parte del tejido	Quechua
21	<i>Ch'ullu</i>	<i>Ch'ullu</i>	<i>Ch'ullu</i>	Prenda para cubrir la cabeza.	Quechua Aimara
22	<i>Ch'uspa</i>	<i>Ch'uspa</i>	<i>Ch'uspa</i>	Bolso pequeño para llevar coca y otras cosas pequeños.	Quechua Aimara
23	<i>Chhaku</i>	<i>Chhaku</i>	<i>Chhaku</i>	Calidad de la fibra de ovino o auquenido.	Quechua Aimara
24	<i>Chichillay</i>	<i>Chichillay</i>	<i>Awa k'ipay</i>	Acabado sobre tejido que bordea los cuatro lados de la manta.	Quechua Aimara
25	<i>Chuku</i>	<i>Chuku</i>	<i>Chuku</i>	Manta largo de uso femenino, cubre desde la cabeza hasta el final de la pollera.	Quechua Aimara
26	<i>Chumpi</i>	<i>Chumpi</i>	<i>Chumpi</i>	Faja	Quechua
27	<i>Chunkillu</i>	<i>Chunkillu</i>	<i>Chunka tullu</i>	Hueso usado para ovillado.	Quechua
28	<i>Chusi</i>	<i>Chusi</i>	<i>Chusi</i>	Manta para cubrir la cama.	Quechua Aimara
29	<i>Hatun</i>	<i>Hatun</i>	<i>Hatun</i>	Grande	Quechua
30	<i>Huch'uy</i>	<i>Huch'uy</i>	<i>Huch'uy</i>	Pequeño	Quechua
31	<i>Huñi</i>	<i>Huñi</i>	<i>Huñi</i>	Madeja	Quechua Aimara
32	<i>Huñuy</i>	<i>Huñuy</i>	<i>Huñuy</i>	Juntar	Quechua
33	<i>Illawa</i>	<i>Illawa</i>	<i>Illawa</i>	Palo con que abren o cierran la trama asida a él. Alzador de hilos, peine, el nombre de los lizos.	Quechua Aimara
34	<i>Unkuña</i>	<i>Inkuña</i>	<i>Unkhuña</i>	Prenda pequeña para fiambre.	Quechua Aimara
35	<i>Istalla</i>	<i>Istalla</i>	<i>Istalla/ Khipucha/kuka unkhuña</i>	Tejido cuadrangular pequeño. Prenda pequeña para coca y usado en ritualidad.	Quechua Aimara
36	<i>K'anti</i>	<i>K'antina</i>	<i>K'anti</i>	Torcelador, herramienta para la torción de hilos.	Quechua Aimara
37	<i>K'aspi</i>	<i>K'aspi</i>	<i>K'aspi</i>	Vara	Quechua
38	<i>K'ullu</i>	<i>K'ullu</i>	<i>K'ullu</i>	Tupido	Quechua

39	<i>K'uyu</i>	<i>K'uyu</i>	<i>K'uyu</i>	Torcido	Quechua
40	<i>K'uyuy</i>	<i>K'uyuy/t'ullkuy</i>	<i>K'uyuy</i>	Torcer	Quechua
41	<i>Khallu</i>	<i>Khallu</i>	<i>Khallu</i>	Designa cada paño de la manta.	Quechua
42	<i>Khallwa</i>	<i>Khallwa</i>	<i>Khallwa</i>	Espada de madera dura plana y puntiaguda en ambos extremos, palo con que aprietan el tejido como espada.	Quechua
43	<i>Khipu</i>	<i>Khipu</i>	<i>Khipu</i>	Anudado	Quechua
44	<i>Khiwiy</i>	<i>Khiwiy</i>	<i>Kuruy</i>	Envolver ovillado.	Quechua Aimara
45	<i>Khurura</i>	<i>Khurura</i>	<i>Kurura</i>	Ovillo de hilos.	Quechua
46	<i>Kurku</i>	<i>Kurku</i>	<i>Kurku</i>	Cuerpo	Quechua
47	<i>Kustal</i>	<i>Kustala</i>	<i>Kustala/ kutama</i>	Costal tejido de hilos de llama y alpaca para traslado de productos.	Quechua Aimara
48	<i>Kuti</i>	<i>Kuti</i>	<i>Kuti/kutiy</i>	Retorno, regreso y doblegar	Quechua Aimara
49	<i>Laphi</i>	<i>Laphi</i>	<i>Laphi</i>	Hojas de planta.	Quechua Aimara
50	<i>Laqi</i>	<i>Laqi</i>	<i>Laqi</i>	Variedad de planta.	Quechua
51	<i>Limp'i</i>	<i>Limp'i</i>	<i>Limp'i</i>	Color	Quechua
52	<i>Llama</i>	<i>Llama</i>	<i>Llama</i>	Camélido	Quechua
53	<i>Lliklla</i>	<i>Lliklla</i>	<i>Lliklla</i>	Manta o chal. Chal o manta femenino, para cubrirse y cargar en q'pi.	Quechua Aimara
54	<i>Lluch'u</i>	<i>Lluch'u</i>	<i>Lluch'u</i>	Ovillo que se forma en la rueca o huso.	Quechua
55	<i>Lluq'i</i>	<i>Lluq'i</i>	<i>Lluq'i</i>	Izquierda, hacia la izquierda.	Quechua
56	<i>Luk'a</i>	<i>Luk'a</i>	<i>Luk'a</i>	Instrumento de tejido.	Quechua
57	<i>Maych'a</i>	<i>Maych'a</i>	<i>Maych'a</i>	Arbusto de los andes.	Quechua
58	<i>Millma</i>	<i>Willma</i>	<i>Millma/willma</i>	Fibra de llama, oveja o alpaca.	Quechua
59	<i>Mini k'aspi</i>	<i>Mini k'aspi</i>	<i>Mini k'aspi</i>	Palo que entremete el hilo o lanzadera.	Quechua
60	<i>Mini/minu</i>	<i>Mini/minu</i>	<i>Mini/minu</i>	Hilo de lanzadera, trama.	Quechua
61	<i>Mismiy</i>		<i>Mismiy</i>	Torcer lana fibra con un palo.	Quechua
62	<i>Ñañu</i>	<i>Ñañu</i>	<i>Ñañu</i>	Delgado	Quechua

63	<i>Ñaqch'ay</i>	<i>Ñaqch'ay</i>	<i>Ñaqch'ay</i>	Acción de peinar.	Quechua
64	<i>Ñut'u</i>	<i>Ñut'u</i>	<i>Ñut'u</i>	Calidad de fibra, muy fino.	Quechua Aimara
65	<i>P'aqu</i>	<i>P'aqu</i>	<i>P'aqu</i>	Color natural	Quechua
66	<i>P'acha</i>	<i>P'acha</i>	<i>P'acha/p'istu</i>	Prenda	Quechua
67	<i>P'itay</i>	<i>P'itay</i>	<i>Yanqalla</i> <i>P'itay</i>	Terminado simple sin pallaes con <i>ch'ukura</i> . Acción de levantar las urdiembres continuas para pasar la trama y formar el motivo el pallaes.	Quechua Aimara
68	<i>Pallay</i>	<i>Pallay</i>	<i>Pallay</i>	Pallay, significa disponer y procesar diferentes tipos de hilos para formas pallaes.	Quechua Aimara
69	<i>Pallay</i>	<i>Pallay</i>	<i>Pallay</i>	Zona de diseños escogidos en la urdimbre.	Quechua
70	<i>Pampa</i>	<i>Pampa</i>	<i>Pampa</i>	Zona de tejido llano.	Quechua
71	<i>Pampa away</i>	<i>Pampa away</i>	<i>Pampa away</i>	Tejer en terreno llano.	Quechua
72	<i>Paña</i>	<i>Paña</i>	<i>Paña</i>	Derecha	Quechua
73	<i>Paqucha</i>	<i>Paqucha</i>	<i>Paqucha</i>	Alpaca	Quechua Aimara
74	<i>Phalika mantilla</i>	<i>Phantilla</i>	<i>P'istu</i>	Faldón para bebés, señoritas y señoras.	Quechua Aimara
75	<i>Phatusqa</i>	<i>Phatusqa</i>	<i>Kurusqa/khichu</i>	Ovillado en la mano.	Quechua
76	<i>Phirilu</i>	<i>Phiriru</i>	<i>Philliku</i>	Rueca del husu de madera Rueca parte del husu.	Quechua Aimara
77	<i>Phuchka</i> <i>Phuchkana</i>	<i>Phuchka</i> <i>Phuchkana</i>	<i>Phuchka</i> <i>Phuchkaña</i>	Husu de madera para hilado de fibra. Husu de madera para hilado de fibra	Quechua
78	<i>Phullu</i>	<i>Phullu</i>	<i>Phullu</i>	Manta mediana para cubrirse y abrigarse.	Quechua Aimara
79	<i>Phunchu</i>	<i>Phunchu</i>	<i>Phunchu</i>	Prenda masculina usado para cubrirse, hecho de dos largos orillos (khallu) unido por la costura.	Quechua Aimara
80	<i>Phurtiy</i>	<i>Phurtiy</i>	<i>Phurtiy</i>	Proceso de tupido de bayeta	Quechua
81	<i>Puka</i>	<i>Puka</i>	<i>Puka</i>	Rojo	Quechua



82	<i>Q'achu q'umir</i>	<i>Q'achu q'umir</i>	<i>Q'achu q'umir</i>	Verde oscuro	Quechua
83	<i>Q'illu</i>	<i>Q'illu</i>	<i>Q'illu</i>	Amarillo	Quechua Aimara
84	<i>Q'uyu</i>	<i>Q'uyu</i>	<i>Q'uyu</i>	Verde claro, verde soleado	Quechua
85	<i>Q'aytu</i>	<i>Q'aytu</i>	<i>Q'aytu</i>	Hilo	Quechua Aimara
86	<i>Q'aytu khururu</i>	<i>Q'aytu khururu</i>	<i>Q'aytu khururu</i>	Ovillo de hilos.	Quechua
87	<i>Q'ipiriña</i>	<i>Q'ipiña</i>	<i>Lliklla</i>	Lliklla mediana, lo usan las mujeres para cubrirse y las señoritas para los bailes de carnaval.	Quechua Aimara
88	<i>Q'umir</i>	<i>Q'umir</i>	<i>Q'umir</i>	Verde	Quechua
89	<i>Qallariy</i>	<i>Qallariy</i>	<i>Qallariy</i>	Empezar	Quechua
90	<i>Qariwa</i>	<i>Qariwa</i>	<i>Maych'a</i>	Arbusto de los andes	Quechua
91	<i>Qatana</i>	<i>Qatana</i>	<i>Qatana</i>	Cubridor	Quechua
92	<i>Qhaqra/puka</i>	<i>Qhaqra/puka</i>	<i>Qhaqra/puka</i>	Rojo claro	Quechua
93	<i>Qhaqra / q'ayma q'illu</i>	<i>Qhaqra/q'illu</i>	<i>Qhaqra/q'illu</i>	Amarillo claro	Quechua
94	<i>Qhisuña</i>	<i>Qhisuña</i>	<i>Qhisuña</i>	Instrumento de tejido	Quechua
95	<i>Qullqi ch'aska</i>	<i>Qullqi ch'aska</i>	<i>Qullqi ch'aska</i>	Color plata	Quechua
96	<i>Qura</i>	<i>Qura</i>	<i>Qura</i>	Planta pequeña	Quechua Aimara
97	<i>Quri ch'aska</i>	<i>Quri ch'aska</i>	<i>Quri ch'aska</i>	Color oro brillante	Quechua
98	<i>Quri tullpi</i>	<i>Quri tullpi</i>	<i>Quri tullpi</i>	Color oro	Quechua
99	<i>Rakhu</i>	<i>Rakhu</i>	<i>Rakhu</i>	Grueso	Quechua
100	<i>Ruq'i / ruk'i</i>	<i>Ruq'i / ruk'i</i>	<i>P'itaña.</i>	Palito liso o <i>yawri</i> . Pico de hueso, para la espada.	Quechua
101	<i>Rurana</i>	<i>Rurana</i>	<i>Rurana</i>	Palitos para tejer chullos, guantes y medias.	Quechua
102	<i>Ruru</i>	<i>Ruru</i>	<i>Ruru</i>	Semilla	Quechua
103	<i>Rutuna</i>	<i>Rutuna</i>	<i>Rutuna</i>	Instrumento para trasquilar fibra.	Quechua
104	<i>Sach'a</i>	<i>Sach'a</i>	<i>Sach'a</i>	Árbol	Quechua
105	<i>Puka/Sami</i>	<i>Puka</i>	<i>Puka</i>	Rojo	Quechua
106	<i>Sami puka</i>	<i>Sami puka</i>	<i>Sami puka</i>	Rojo intenso	Quechua
107	<i>Saphi</i>	<i>Saphi</i>	<i>Saphi</i>	Raíz	Quechua
108	<i>Simp'a</i>	<i>Simp'a</i>	<i>Simp'a</i>	Trenzado	Quechua
109	<i>Simp'anachiy</i>	<i>Simp'anachiy</i>	<i>Simp'anachiy</i>	Entre trenzado	Quechua
110	<i>Sullu</i>	<i>Sullu</i>	<i>Sullu</i>	Feto de llama, alpaca y vicuña	Quechua Aimara



				usada como ofrenda para la madre tierra.	
111	<i>Sumaq</i>	<i>Sumaq</i>	<i>Sumaq</i>	Bueno	Quechua
112	<i>Sunila t'ika</i>	<i>Sunila t'ika</i>	<i>Phinawi</i>	Flor de sunila	Quechua
113	<i>Suqusu</i>	<i>Tuquru/Suqusu</i>	<i>Tuquru/Suqusu</i>	Instrumento con fondo vacío	Quechua Aimara
114	<i>T'ika</i>	<i>T'ika</i>	<i>T'ika</i>	Flor	Quechua
115	<i>T'ikacha</i>	<i>T'ikacha</i>	<i>T'ikacha</i>	Borlas que cuelgan de las chuspas.	Quechua
116	<i>T'ikachay</i>	<i>T'ikachay</i>	<i>T'ikachay</i>	Florear	Quechua
117	<i>T'isay</i>	<i>T'isay</i>	<i>T'isay</i>	Encarmenado es la limpieza de la fibra extrída de animal o vellón.	Quechua Aimara
118	<i>T'isnu</i>	<i>T'isnu</i>	<i>Watu</i>	Tejido de cinta delgada, complementa a la faja.	Quechua Aimara
119	<i>Takarapu/takarpu</i>	<i>Takarapu/takarpu</i>	<i>Takarapu/takarpu</i>	Estacas de madera que sirven para amarrar los telares.	Quechua
120	<i>Tisi</i>	<i>Tisi</i>	<i>Tisi</i>	Parte del huso	Quechua Aimara
121	<i>Tullpi</i>	<i>Tullpi</i>	<i>Tiñi</i>	Teñido	Quechua
122	<i>Tullu</i>	<i>Tullu</i>	<i>Tullu</i>	Hueso	Quechua
123	<i>Tupu</i>	<i>Tupu</i>	<i>Tupu</i>	Alfileres de tradición inca, sirve para sujetar prendas femeninas.	Quechua
124	<i>Tuquru</i>	<i>Tuquru</i>	<i>Tuquru</i>	El palo separador, variedad de caña suave y liviana.	Quechua
125	<i>Uha</i>	<i>Uha</i>	<i>Ukya</i>	Ovino	Quechua
126	<i>Unku</i>	<i>Unku</i>	<i>Unku</i>	Camisa o camisón.	Quechua
127	<i>Unkuña</i>	<i>Unkuña</i>	<i>Unkuña</i>	Prenda pequeña para llevar la merienda.	Quechua
128	<i>Untu</i>	<i>Untu</i>	<i>Untu</i>	Grasa animal de llama.	Quechua Aimara
129	<i>Uña</i>	<i>Uña</i>	<i>Uña</i>	Hace referencia a las crías de las secciones más anchas que son las madres.	Quechua
130	<i>Uña</i>	<i>Uña</i>	<i>Uña</i>	Cría de animales que aún son amamantadas por su madre.	Quechua

				En el tejido hace referencia a los pequeños tejidos que complementan a la <i>ch'uspa</i> .	
131	<i>Uqi</i>	<i>Uqi</i>	<i>Uqi</i>	Color plomo	Quechua
132	<i>Wachkha</i>	<i>Waska Wiskha</i>	<i>Chiwikaña Wachka wachkilla</i>	Cordon trenzado de lana de llama con que se amarran los telares.	Quechua Aimara
133	<i>Wara</i>	<i>Wara</i>	<i>Wara</i>	Medida de longitud, exclusivo para bayeta.	Quechua Aimara
134	<i>Warayuq</i>	<i>Warayuq</i>	<i>Ayllu teniente Musuq wawa Ñuqñu</i>	Portadores de cetro, autoridad comunal.	Quechua
135	<i>Wasi</i>	<i>Wasi</i>	<i>Wasi</i>	Casa	Quechua
136	<i>Wayaqqa</i>	<i>Wayaqqa</i>	<i>Wayaqqa</i>	Bolso pequeño	Quechua Aimara
137	<i>Wayta</i>	<i>Wayta</i>	<i>Wayta</i>	Bayeta	Quechua
138	<i>Wich'u</i>	<i>Wich'u tullu</i>	<i>Wich'u tullu</i>	Hueso de llama o alpaca con uno de los extremos aguzado.	Quechua Aimara
139	<i>Wich'uña</i>	<i>Wich'uña</i>	<i>Wich'uña</i>	Hueso largo y fino de llama que sirve para tupir y ajustar la tela al tejer.	Quechua Aimara
140	<i>Wik'uña</i>	<i>Wik'uña</i>	<i>Wik'uña</i>	Vicuña	Quechua
141	<i>Millma</i>	<i>Willma</i>	<i>Millma/Willma</i>	Fibra de auquérido y ovino.	Quechua
142	<i>Yana</i>	<i>Yana</i>	<i>Yana</i>	Color negro	Quechua
143	<i>Yana ch'illu</i>	<i>Ch'illu</i>	<i>Ch'illu</i>	Color negro brillante.	Quechua
144	<i>Yana ch'umpi</i>	<i>Yana ch'umpi</i>	<i>Yana ch'umpi</i>	Color café oscuro	Quechua
145	<i>Yana q'umir</i>	<i>Yana q'umir</i>	<i>Yana q'umir</i>	Color verde oscuro	Quechua
146	<i>Yawri</i>	<i>Yawri</i>	<i>Yawri</i>	Agujas largas	Quechua Aimara
147	<i>Yuraq</i>	<i>Yuraq</i>	<i>Yuraq</i>	Color blanco	Quechua
148	<i>Yuraq wayta</i>	<i>Yuraq wayta</i>	<i>Yuraq wayta</i>	Bayeta blanca	Quechua

Fuente: elaborada a partir del vocabulario quechua recogido de las comunidades quechuas.

4.3 Discusión de resultados

La discusión en el presente estudio expone los procesos observados que se explican desde el marco teórico, coincidencias, discrepancias con el fin de incrementar el conocimiento sobre el tejido en las comunidades quechuas de Puno, para ello partimos de la pregunta planteada en el estudio. ¿Cómo se encuentran los saberes, conocimientos y léxico del tejido andino en comunidades campesinas quechuas de la región de Puno?, para responder a ello, primero se ha tenido que entender la comprensión del mundo o el cotexto de las comunidades quechuas, porque no es como entender un mundo ciudadano enmarcado en marco de occidental, segundo comprender su diversidad que contempla diversos modos de ser, pensar, sentir, saber y concebir sus mundos, sus relaciones entre humanos, naturaleza, deidades y otros.

4.3.1 Tecnología

La pregunta que nos conduce hacia la discusión es ¿Cuáles son las tecnologías usadas en el proceso de elaboración del tejido andino en las comunidades quechuas?, al respecto ITDG nos dice: “En el mundo de desarrollo, la tecnología es un elemento vital en la vida de cualquier comunidad. Juega un papel significativo en la agricultura, en la seguridad alimentaria y en la producción artesanal a pequeña escala” (Cardenas, 2002). Desde la mirada académica y desde la visión de la tecnología consiste solo en herramienta, maquinaria y equipo, pero en el presente estudio como resultado detallamos que las comunidades quechuas han generado y creado su propia tecnología en su proceso de desarrollo cultural, que ha sido producto del resultado de la observación permanente a la naturaleza, al cosmos, deidades entre otros, cuyo desarrollo tecnológico y cultural conllevó a la invención de la textilería, entonces decimos que hubo y aún existe las ciencias andinas, cuyas tecnologías andinas han sido interrumpidos y cortados en su propio desarrollo.

La técnica predominante es la de doble cara de urdimbre *cheje pallay*...es la técnica de las abuelas tiene un alto contenido de información simbólica. La técnica prevaleciente actualmente es el *phatara pallay* (otra de doble cara de urdimbre) (Prochaska, 2017). Considera una gran tecnología el tejido, por eso complementa que, no solo hay que conocer la tecnología, hay que conocer su contenido y significado.

Según nuestros resultados encontramos que la tecnología creada y desarrollada en el altiplano, como parte del mundo andino, con características propias, ha logrado el bienestar de la población durante siglos y milenios; ella se incrementa con el aporte de conocimientos que son asimilados o andinizados. Palao (2008, p.16), el estudio ha recogido las diversas tecnologías que aún mantienen su uso en el tejido como los diversos tamaños de husos tanto para hilar y torcelar, las sogas y soguillas, la *wich'uña*, los diversos tipos de telares tanto de estacas, bayetas, cintura y alzador de hilos. En las comunidades quechuas aún quedan tejedoras que en estos tiempos actuales están integrando las tecnologías ancestrales con las nuevas, pero también está cambiando la tecnología, se ha encontrado que se mantienen los *pallay* iconografía de antaño con sus simbología propia, resaltamos que el significado no ha cambiado, se mantiene; pero también ha ido evolucionando su tecnología en estos tiempos esta primando el tejido de doble cara, además la incorporación de iconografías modernas de símbolos patrios como el escudo, artefactos, autos e incluso la incorporación de textos en castellano como lo muestra la señora Modesta Huanca Mamani de la comunidad de Collana, en la lliclla tejida para su hija “*Recuerdo de su padre y su madre para mi hija Basilia Facunda*”, además se ha incorporado números considerando día y año, fecha en que se ha elaborado el tejido; se corre el riesgo con la influencia de la modernidad se abuse en la incorporación de iconografía decorativa y no con información trascendental del saber tradicional.

4.3.2 Saber y conocimiento

Los saberes son uno de los términos más usados en el presente estudio, por lo cual se ha planteado la siguiente pregunta de investigación ¿Cuáles son los saberes y conocimientos que aún encontramos en las comunidades quechuas sobre la actividad socio productivo del tejido andino?, el punto de partida es como se entiende el saber desde la concepción de los autores:

Considera la “ciencia” (el saber) como el conjunto de la sabiduría (*sophia*) colectiva acumulada y transmitida a través de las generaciones. (Esterman, 2006), Kusch menciona: El saber del *yatiri/yachaq* y del *amauta* es un saber de signos, una semiótica. Además, encontramos la siguiente afirmación: El saber local es un saber ritual, ligado intimamente a la producción y a la reproducción de la vida

(Cox, 1996). Estas tres ideas centrales referidos a saber, el primero lo liga estrechamente con la ciencia y su transmisión generacional, lo segundo a poseedor del saber a la persona sabio y sabia, la tercera referido a la ritualidad la producción y reproducción de la vida; estas afirmaciones se aproximan a la concepción que se que brinda en el presente estudio, porque considera a lo saberes como producto de las necesidades y experiencias ecosocioculturales e históricamente acumuladas por el hombre andino (PCR, 2009).

Después de confrontar diversos autores y articular con los resultados de las observaciones del presente estudio concluyo que el saber del ande de las comunidades quechuas está basado en:

El saber es producto de la necesidad y experiencia humana en los diversos aspectos como lo ecológico, social, cultural, linguistico además involucra todos los elementos de la cultura andina quechua, la cosmovisión ancestral del pueblo es el punto de partida para el saber, el saber es de característica integral, holístico, cíclico, relacional y complementario, la construcción del saber es tarea colectiva entre las personas (hombre), la naturaleza, deidades; el saber es producto de la intervención, primero del corazón, luego la mente y el colectivo social, por lo tanto no es esfuerzo intelectual, sino producto de experiencia de la vida misma, el saber de desarrolla en el contexto de la Pacha en relación con todos los elementos que lo conforman, un saber cuenta con: conocimiento, canto, música, danza, ritual, lengua, juego, seña, señalero, secreto, prohibición, cariño, lógica, género, cosmovisión, etc...todo ello parte de un querer, pasa al saber, luego al hacer y trasciende en la vida colectiva; el saber se conserva, preserva, desarrolla y se recrea de acuerdo a necesidad y experiencia humana.

En la lógica del presente estudio se usa más el término sabiduría que conocimiento, porque el que posee el saber y la sadiduria en las comunidades quechuas es el sabio o sabia, en este caso el *awaq* ó *away yachaq*, poseedor de muchos conocimientos andinos, se puede afirmar que es tan racional como el científico. Respecto a los sabios y sabias en el tejido se considera a las personas experiementadas en la elaboración del tejido, que a través de un proceso transgeneracional y práctico a heredado y a aprendido haciendo y que ha trascendido en el dominio de la tecnología del tejido, partiendo de la observación

de los tejedores y tejido, al juego del tejido, al hacer el tejido, aprendizaje del tejido en sus manos, integrar el aprendizaje del tejido con las manos, el corazón y todo el ser.

Referente a los conocimientos: Las teorías occidentales vigentes, afirman que la epistemología estudia el conocimiento científico y la gnoseología el conocimiento general, lo producido en la población andina será visto desde la gnoseología. En el presente estudio se toma el conocimiento andino dentro del marco del saber y tratado dentro de la gnoseología.

Los conocimientos creados por los pobladores prehispánicos tienen una razón moral y ética, que es lograr la armonía y equidad...además tiene una finalidad social, que es la familia y la sociedad (Palao, 2008).

A los pueblos originarios andinos y amazónicos se ha considerado que no han generado ciencia y conocimiento solo cosmovisión, tal afirmación es falsa, mediante el presente estudio más la contribución de diferentes fuentes, a través del tejido se ha demostrado que no es así, que los pueblos de comunidades quechuas han desarrollado ciencia y conocimiento cuya concepción occidental no alcanza a la magnitud de nuestro saber, sabiduría y conocimiento andino porque trasciende más de ella, lo cual es incomprendido por la ciencia y el método científico.

Por lo tanto, para mayor entendimiento vamos a desarrollar lo que se entiende por cosmovisión: Existen diferentes formas de entender la realidad y estas se expresan en las distintas cosmovisiones. Los PPOO y PPII han experimentado y experimentan muchos cambios que influyen en su forma de ver el mundo y de relacionarse entre sí y con la naturaleza y todos los elementos que en ella convergen. Proviene de la herencia cultural del pueblo originario ya sea andino o amazónico y de otras tradiciones culturales, en las comunidades quechuas los tejedores tienen distintas formas de ver e interpretar los tejidos.

Ya que el conocimiento científico no está socialmente distribuido de manera proporcionada, las intervenciones en el mundo real que favorece tienden a ser aquellas que atienden a los grupos sociales que tienen acceso al conocimiento científico. La injusticia social se basa en la injusticia cognitiva. Sin embargo, la

lucha por la justicia cognitiva no tendrá éxito si se sustenta únicamente en la idea de una distribución más equilibrada del conocimiento científico (Santos, 2011).

Por tal razón, detallamos desde los elementos cruciales de la cosmovisión, hay distintas maneras de ser, sentir, saber y vivir.

Las distintas maneras de ser, sentir y vivir, quieren decir que hay distintas ontologías, distintas maneras de hacer la realidad, ¿qué ser o entre qué seres se hace realidad?

Las distintas maneras de saber y/o sistemas de conocimiento, quiere decir que hay distintas epistemologías, distintas maneras de acceder al saber y conocer, ¿cómo sabemos, ¿qué sabemos y cómo lo organizamos?

El hombre andino tiene la posición ontológica y epistémica lo que le permite integrar mente y afecto, entre la naturaleza y las deidades y como estas están articuladas a los tejidos y la crianza de la misma.

Detallamos un ejemplo de diferencia ontológica:

Conversación con los instrumentos del tejido, con los hilos, con el tejido, con el quitu, las pleyades, aprender de sus enseñanzas para ciertos aspectos de la vida. En el caso de la realidad se hace con la participación de todos los seres que existen en el mundo; lo visto y lo no visto. Ejemplo en la cultura quechua los sabios del tejido.

Como se sabe, otros también enseñan, hay un saber conversacional en los PPOO. Qué se sabe del tejido: para que uso es, de quien es, que significan sus colores, su iconografía.

Observar, pensar lógicamente y teorizar definir lo que es un tejido, en este caso la realidad se concibe en la mente del pensador, humano, único ser, acto de pensar, lógica racional, la realidad se crea en la mente. Ejemplo cultura moderna.

Como se sabe, solo el humano hipotetiza, recoge datos y deduce si es verdadero o falso, tiene conocimiento teórico disciplinar. Que se sabe: que tejido, que colores tiene, forma y tamaño.

La elaboración del tejido en todo el proceso tiene sus saberes, inicia desde la selección de fibra hasta la entrega de la prenda tejida a su dueño, por lo tanto conlleva todos los elementos del saber: la materia prima, el conocimiento, el canto, la música, la danza, el ritual, su lengua, el juego, la seña, el señalero, los secretos, las prohibiciones, el cariño, la lógica, el género, los instrumentos, las personas, su cosmovisión, la forma, su tamaño, los colores, tipo de prenda, edad, uso, actividad, etc.

4.3.3 Léxico

Dominar la lengua originaria de las comunidades quechuas es una motivación y a servido como instrumento de comunicación entre el investigador y los tejedores sabias y sabios del tejido, por tal razón unos de los objetivos es registrar el vocabulario, por lo cual se ha planteado la siguiente pregunta ¿Cuál es el léxico utilizado en el proceso de elaboración del tejido andino y como esta se mantiene en el vocabulario de las tejedoras, tejedores, sabias y sabios de las comunidades quechuas de la región?

Se ha tomado los primeros registros sobre el quechua, cabe resaltar que en tiempo de la llegada de los españoles era: obligación y urgencia de aprender las lenguas indígenas para adoctrinar y evangelizar hicieron que los estrictos jesuitas relajaran sus reglas. Basados en sus experiencias anteriores en la India y Brasil. De esta manera, los jesuitas de Juli procedieron a aprender y enseñar entre ellos aimara, quechua y puquina, las tees mayores lenguas que se hablaban en la región andina, Además que Juli se convirtió en modelo de doctrina multilingüe en América.

Tomamos como primera referencia bibliográfica a Gonzales (1989) quien registro uno de los primeros diccionarios en quechua titulado “Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú Llamada Lengua Qquichua” en 1608 de la variante quechua sureño, sus obras presentan el buen pronunciar, ya que explican la fuerza que hay que poner en cada una de las oclusivas y de sus variadas representaciones graficas para expresar la palatalización, la glotalización y la aspiración, características del quechua sureño. El diccionario ha servido para identificar y confirmar la pronunciación fonología del quechua, además de ver el significado de las palabras. El registro del léxico quechua se centra en el registro de términos quechuas en los tres ámbitos de estudio, dentro de ellos el registro fonológico más

su significado en castellano. Para efectos de la escritura se ha tomado en cuenta la normatividad vigente R.M. N° 1218-85-ED, y en función a ello se registro la terminología usada en las comunidades quechuas un total de 148 términos, de los cuales 47 son términos quechua aimara.

La totalidad de tejedores tiene dominio oral de la lengua quechua por lo tanto el recojo de información a sido en su lengua materna, pero cabe resaltar que la puerza del quechua esta siendo influencia con el castellano, por tal razón ya no se habla quechua, sino mezclado con el castellano a ello el lingüista Cerrón Palomino lo considera quechuañol, este sucede mayormente en la comunidad de Ramis y en proceso de influencia castellana en las comunidades de Lampa, más al contrario se mantiene su pureza en las comunidades de Carabaya.

Es notorio que los términos usados en el tejido se están perdiendo, muestra de ello los tejedores ya no hacen uso de la totalidad de términos, esto es debido a que hay poca transmisión intergeneracional de los saberes del tejido y en su mayoría ya no se dedican a la actividad del tejido. Por esta razón en algunos tejedores el vocabulario es desconocido no presenta terminología relacionada directamente a la descripción, uso, función, tipos referido al saber del tejido, solo incluyen un definición del castellano, lo que nos ha obligado a seleccionar terminología de su contexto de uso, de sus técnicas, materiales, instrumentos, colores, el cuadro del léxico nos amplia el corpus, las 148 palabras no es de conocimiento de todas y todos los tejedores.

El quechua es una lengua aglutinante y sufijante, por lo tanto es posible realizar combinaciones morfológicas que permiten expresar y generar un buen discurso.

Dentro del total de 148 palabras del léxico recogido de los tejedores sabias y sabios, 48 palabras corresponden tanto al quechua y aimara, lo cual se ha contrastado con el aimara de la zona sur El Collao y el aimara de la zona norte de Huancané, además cabe recalcar que la coincidencia de términos se da más en los nombres de los instrumentos de la tecnología del tejido y la prendas que se tejen, esto nos indica que tanto el quechua como el aimara son del mismo patrón cultural, además las comunidades de Ramis y Collana están en la misma frontera lingüística.

CONCLUSIONES

- La tecnología del tejido expresa la cosmovisión de las comunidades, donde la *Pachamama*, las personas, deidades, las propias formas de vida y actividades socioproductivas son parte de la expresión de la trama del tejido, las comunidades quechuas siguen siendo los criadores del tejido, herencia milenaria producto del desarrollo cultural, la tecnología es un elemento vital de desarrollo del ayllu y uno de los más importantes es el tejido, son tecnologías las herramientas e instrumentos usados en el proceso del tejido: la *phuchkana* husos de distintos tamaños para hilar y torcelar, *wich'una*, telar de estacas y horizontal, sogas y soguillas, estacas, *chunkilu* y las piedritas de cal, el hilado, torcelado, teñido, tejido, acabado, pallas e iconografía de los tejidos son ancestrales y mantienen su simbología y significado, ahora se ha incorporado iconografías como: símbolos patrios, artefactos, autos, textos en castellano y números, se corre el riesgo de la influencia de la modernidad con la incorporación de iconografía decorativa, así como gran parte de la tecnología del teñido corre el riesgo de perderse por la presencia de tintes artificiales, todo el proceso del tejido desde el hilado de la fibra, torcelado, teñido, tejido y acabado aún mantiene su tecnología ancestral, pero, en tiempos actuales han generado, creado, recreado y adoptado nuevas tecnologías para el tejido, hasta hoy es de uso en las comunidades quechuas de Puno. La tecnología del tejido desarrollada en las comunidades quechuas del altiplano, tiene características propias y ha dado grandes aportes y bienestar a la vida de la población con saberes y conocimientos que han contribuido con el bienestar de las comunidades. Los sabios y sabias tejedores mantienen vivo el arte y saber tejer como práctica ancestral, producto de la herencia intergeneracional, pero son recreados de acuerdo a las necesidades y demandas propias de la comunidad, los tejedores han incorporando prácticas modernas a la ancestral, con un intento de hacer dialogar el saber y el conocimiento en el marco de una crianza mutua.
- Los saberes y conocimientos del tejido de comunidades quechuas se conservan en su propio ser, tiempo y espacio, mantienen viva la identidad de la comunidad dentro del marco del reciprocidad, complementariedad, dualidad y relacionalidad, a ello complementa el querer, saber, hacer y el vivir; todo ello entre la persona, tejedor y el tejido que expresa la vida plena de la persona en toda la dimensión del

ser “runa” en su tiempo y espacio, la concepción eurocéntrica no quepa en el mundo del tejido quechua, desde los quechuas es considerada como persona, es sagrado, tiene vida, los tejedores sabios conocen y explican todo el proceso de transformación desde la fibra hasta la prenda de vestir, cada uno tiene saberes y conocimientos que son producto de la colectividad, acumulada en miles de años y transmitida de padres a hijos, el saber del tejido involucra todo los elementos de la cultura es construcción y experiencia colectiva propio de un conexto o territorio, no es de uno, es propiedad del ayllu que involucra a todos los elementos del pacha, un saber en el tejido cuenta con conocimiento, canto, música, danza, ritual, lengua, juego, seña, señalero, secreto, comida, prohibición, cariño, lógica, género, cosmovisión, contexto, persona, tejedor, deidad, *sallqa*, *illa*, *ispalla*, territorio, fibra, herramientas, forma, tamaño, edad, uso, etc., parte de un querer, pasa al saber, luego al hacer y trasciende en la vida colectiva del *kawsay*; los saberes del tejido se conserva, preserva, desarrolla y se recrea de acuerdo a necesidad y experiencia humana, los que poseen los saberes y sabidurías en la comunidades quechuas son los *awaq* ó *away yachaq* sabio y sabia del tejido que a través de un proceso de herencia y transmisión de padres a hijos, han aprendido haciendo hasta tener dominio del tejido, en las comunidades quechuas el proceso de enseñanza aprendizaje del tejido tiene su propia metodología, mantiene sus propias formas de enseñar, aprender y transmitir, inicia desde la observación a los tejedores y el tejido, continua con el juego, la imitación, el primer aprendizaje del tejido lo aprende la mano, luego el corazón y termina con todo el ser, los niños y niñas se incorporan desde temprana edad a la actividad socioproductiva del tejido, además las actividades del tejido es de acuerdo al género y edad, la primera acción de aprendizaje es el hilado, a tejer se aprende tejiendo, se inicia de prendas pequeñas *t'isnu chumpi* hasta llegar a las prendas grandes con diversidad de pallaes como la *lliklla*, el saber es transferido del sabio tejedor tejedora desde su ser y su mano, porque el tejido es un conocimiento integral, holístico y transdisciplinario que relaciona al hombre, naturaleza y deidades, las comunidades quechuas han desarrollado ciencia y conocimiento a la magnitud del saber, por eso trasciende más que el conocimiento y en el marco de la justicia epistémica e intercultural debería entenderse como tal desde las ontologías y epistemologías del pueblo quechua, entonces el tejido sabe porque expresa en su lengua saberes y conocimientos propios de un territorio.

- La totalidad de tejedores tienen el dominio de la lengua originaria quechua, pero el uso de la terminología del tejido no es en su totalidad, la puerza del quechua está siendo fuertemente influenciada por el castellano, a razón de ello la pérdida de algunos términos en el vocabulario del tejedor, muestra que los tejedores ya no hacen uso de la totalidad de términos, debido a la poca transmisión intergeneracional de los saberes del tejido y en su mayoría ya no se dedican a la actividad del tejido, en algunos tejedores el vocabulario es desconocido no presenta terminología relacionada directamente a la descripción, uso y función referido al saber del tejido, solo incluyen una definición del castellano, del total de 148 palabras del léxico recogido de los tejedores sabias y sabios, 48 palabras corresponden tanto al quechua y aimara, lo cual se ha contrastado con el aimara de la zona sur El Collao y el aimara de la zona norte de Huancané, además cabe recalcar que la coincidencia de términos se da más en los nombres de los instrumentos de la tecnología del tejido y las prendas que se tejen, esto nos reafirma que tanto el quechua como el aimara son del mismo patrón cultural.

RECOMENDACIONES

- El presente estudio ha registrado una gran diversidad de saberes, tecnologías y léxico del tejido en las comunidades quechuas de la región de Puno, por lo tanto se genera la necesidad de seguir registrando antes que se pierda, por que las personas poseedores de estas sabidurías son los sabios tejedores que están dejando de tejer, están migrando y dejado de existir, además se debe dar apertura a las demás lenguas de pueblos originarios e indígenas.
- Este estudio es el inicio por que registra los saberes y conocimientos del tejido en comunidades quechuas de la región, los cuales deben de ser ampliadas con otros estudios, servirá de base para posteriores investigaciones sobre los saberes ancestrales del tejido. Por que la región de Puno posee un patrimonio en lo que se refiere la textileria que es necesario recuperarlo, registrarlo, interpretarlo y difundirlo en nuestro y otros contextos, entonces estaremos visibilizando los saberes y nuestra propia identidad de nuestros pueblos ancestrales.
- Por lo expuesto se recomienda al Ministerio de Cultura y las ODDC y Instituto Nacional de Cultura, Gobierno Regional y Universidad Nacional del Altiplano crear un catalogo, banco o repositorio de saberes ancestrales en lo que respecta a la textileria andina: tecnologías, instrumentos, saberes, conocimientos, tejidos, señas, señaleros, secretos, prohibiciones, iconografía, pallaes entre otros, para seguir continuando con su estudio, además la interpretación de las mismas, con ello instalar el museo de la textileria de Puno como herencia ancestral de nuestros abuelos y abuelas.

BIBLIOGRAFÍA

- A.F.A. Editores Importadores (1976). *El Perú autóctono e incaico. Vademécum histórico geográfico del Perú.*
- Adovasio, J. M. y Lynch, T. (1973). Preceramic textiles and cordage from Guitarrero cave, Peru. *American Antiquity*, 38 (1), 84-90.
- Aduni. (2001). *Historia del Perú.* Lima: Lumbreras.
- Ajacopa, S. (2010). *El léxico textil aymara y quechua desde los saberes locales.* Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz Bolivia.
- Alcantara, A. (2014). *Cosmovisión y ética andina.* Puno: Merú.
- Apulaya - Centro de Cultura Andina (s.f.). *Estudios de Arte Textil Andino Ciencia y Arte Textil; Simbolismo y Estética.*
- Ariel, A. (2002). *Memoria textil e industria del recuerdo en los andes.* Ecuador: Abya Yala.
- Arnold, D. & Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto.* La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Arnold, D. (2016). *El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en contextos tributarios.* La Paz Bolivia: ILCA.
- Berastain, J. (2009). *Conocimiento y ciencia andina.* Puno: Altiplano.
- Berastain, J. (2010). *Los textiles de Puno y sus mensajes.* Puno: Danny's.
- Bertonio, L. (1612). *Vocabulario de la lengua aymara.* Juli: Francisco del Canto.
- Bolom, M. (2008). Una aproximación al concepto de desarrollo sos-tenible desde lo local. *Memoria del coloquio Aportaciones y propuestas indígenas sobre conservación de la biodiversidad.* Chiapas: Universidad Intercultural de Chiapas/UNAM
- Burger, R. (1998). *Excavaciones en Chavín de Huántar.* Lima: PUCP.
- Cáceres Macedo, J. (2011). *Tejidos del Perú Prehispánico.* Lima: Ediciones del autor.
- Cahui Parillo, J. (2014). *Análisis semiótico de la ch'uspa y chaqueta de la danza ayarachis de Paratia Lampa.* (Tesis de bachiller). Universidad Nacional del Altiplano de Puno, Puno, Perú.
- Cardenas, N. (2002). *Descubriendo a las tecnólogas.* Lima: TAREA.
- Carihuentro Millaleo, S. (2007) *Saberes Mapuche que debería incorporar la educación formal en contexto interétnico e intercultural según sabios Mapuche.* (Tesis de maestría inédita). Universidad de Chile, Chile.

- Carrasco, C. (2006). *Trajes típicos comunidad de Urinsaya*. Lima: TAREA.
- Castillo Collado, M. (2001). *Gestión Pedagógica del Tejido Andino. Aportes para la Reinención de Método Pedagogías en Educación Intercultural Bilingüe*. (Tesis de maestría inédita). Universidad Mayor de San Simón de Cochabamba, Bolivia.
- Chambi Apaza, E. (1990). *Léxico Agrícola Quechua*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional del Altiplano de Puno, Puno, Peru.
- Chambi Apaza, E. (2016). *Identidad simbólica de la cosmovisión andina*. (Tesis de Doctorado) Universidad Nacional del Altiplano de Puno, Puno, Perú.
- Chirapaq. (1998). *Aymara kuru*. Lima: Amazonia.
- Choque Apaza, R. y Hanco Atamari, L. (2017). *Influencia de las Grandes Industrias de Tintes Sintéticos, Frente al Uso de Tintes Naturales dentro del Ámbito Socio-Cultural en los Artesanos de la Isla de Taquile*. (Tesis de licenciatura inédita). Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- Chuchón Ayala, N. (2012). *Diferencias de género en prendas Wari halladas en contextos funerarios de Huaca Pucllana*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.
- Chuquimamani, R. (2005). *Simi qullqa*. Lima: Navarrete MINEDU.
- Clarson, U. (2010). *Iconografía andina*. Lima: Los Pinos.
- Condori, D. (2015). *Etnias y Reinos Prehispanicos del Altiplano*. Puno, Perú: Merú.
- Cook, A. G. (1996). The Emperor's new clothes: symbols of royalty, hierarchy and identity. *Journal of the Steward Anthropological Society*, 24 (1 y 2), 85-120.
- Corcuera, R. (1987). *Herencia textil andina*. Buenos Aires: Impresores S.C.A.
- Corcuera, R. (1987). *Herencia Textil Andina*. Argentina: Caea.
- Corcuera, R. (2010). *Herencia textil andina*. Buenos Aires: Fundación CEPPA Ediciones.
- Cox, R. (1996). *Saber local: Metodologías y técnicas participativas*, Bolivia: CID.
- Del Solar, M. (2017). *Memorias del tejido*. Lima: Lima.
- Desrosiers, S. Lógicas textiles y lógicas culturales en los andes. pp. 325-349.
- Desrosiers, S. (1985). Une expérience de technologie: la reconstruction d'une ceinture précolombienne à partir d'un texte codé du XVII siècle. *Techniques et Culture* 6.
- Desrosiers, S. (1992). Las técnicas de tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos. *Revista Andina*, 10.

- D'Harcourt, R. (1932). Note sur la technique d'un tissu ancien du Chaco argentin.
Journal de la Société des Américanistes 24, 189-191.
- Encinas, J. A. (1932). *Un ensayo de escuela nueva en el Perú*. Lima: Minerva.
- Enrique, P. (2005). *Cultura andina*. Puno: Altiplano CARE PERÚ.
- Estermann, J. (2006). *Filosofía andina*. La Paz, Bolivia: ISEAT.
- Gonzales, D. (1989). *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú Llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Edición Instituto de Historia.
- Green-Stócel, A. (2012). Educación superior desde la madre tierra. Colombia: Aprende.
Recuperado de
http://www.colombiaaprende.edu.co/html/mediateca/1607/articles174707_archivo.pdf
- Guevara, L. (1998). *Diccionario Quechua de las Regiones Ayacucho*. Cusco: Brasa.
- Hernandez, R. (2006). *Metodología de la investigación*. México.
- Hopkins Barriga, A. (2010). *Tradición e Innovación en los Diseños de Mantas Textiles en el Perú, Caso Tejidos Marangani*. (Tesis de licenciatura inédita). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. El estudio
- Huanacuni, F. (2003). *Cosmovisión Andina o Visión Cósmica De Los Andes*.
Recuperado en <http://www.otavalosonline.com>
- Huanacuni, F. (2005). *Llatunka: La sabiduría ancestral*. La Paz Bolivia: Librería Armonía
- Huargaya, S. (2014). *Significado y simbolismo del vestuario típico de la danza llamaq'atis del distrito de Pucará – Puno, Perú*. (Artículo) Universidad Nacional del Altiplano de Puno, Puno, Perú.
- IEP (1978). *Tecnología Andina. Editorial*. Lima, Perú: IEP.
- Instituto Nacional de Cultura – INC. (2006). *Taquile y su arte textil*. Puno, Perú: Argentina S.R.L.
- Iriarte, I. (1992). Tapices con escenas bíblicas del Perú Colonial. *Revista Andina*, (1), 80-105,
- Jiménez, M. (2004). *Tejidos y Mundo Textil en los Andes Centrales y Centro Sur*. España: Madrid.
- Jiménez, M. (2006). El tejido andino: tecnología y diseño de una tradición milenaria.
Retrieved from https://ge-iic.com/files/Publicaciones/el_tejido_andino.pdf
- Jordán, W. (2003). The fabrics and the religiosity in the Andean region. *Tejidos y religiosidad en los Andes* 19, 8, 1-8.

- Lajo, J. (2005). *Qhapaq ñan. La ruta inka de sabiduría*. Lima, Perú: Printed.
- Lander, E. (2000). *La Colonialidad del saber. Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Clacso.
- López García, R. (2010). El mundo animado de los textiles originarios de Carangas T'inkazos. *Revista Boliviana de Ciencias Sociales*, (27).
- López, C. (2005). *EIB en Bolivia*. PROEBIANDES, Bolivia: Plural.
- López, U. (2010) *El Mundo Animado de los Textiles Originarios de Carangas*. Bolivia: Scielo.
- Lumbreras, L. (1969a). *Acerca del desarrollo cultural en los Andes. In: Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas (13-18 octubre 1965)* (vol. 2). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lumbreras, L. (1969b). *De los pueblos, de las culturas y las artes del Antiguo Perú*. Lima: Moncloa-Campodónico editores.
- Lumbreras, L. (1981). *Arqueología de la América Andina*. Lima: Milla Batres.
- Lumbreras, L. (1990). Esbozo crítico de la arqueología. *Gaceta Arqueológica Andina*, 5 (17), 3-7.
- Lumbreras, L. (ed.) (1999). *Historia de América Andina. (vol. 1) Las sociedades aborígenes*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Lumbreras, L. G. (1977). *Introducción al arte textil», en Arte precolombino. Primera Parte, Arte textil y adornos*. Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología.
- Magne Barea, A. & Nina Vargas, H. (2017). *La memoria del tejido. Identidad cultural y desarrollo sostenible en el altiplano boliviano de La Paz y Oruro*. Lima: Soluciones Prácticas.
- Mamani Yujra, S. (2016). *Estudio Léxico Semántico de Mitos del Aymara en Cantón Quillihuyo de la Provincia Camacho La Paz*. (Tesis de licenciatura inédita) Universidad Mayor de San Andrés. Bolivia.
- Menares, V. (2010) *Conservación y restauración de textiles arqueológicos*. Chile: UNCHI.
- Milla, C. (2007). *Génesis de la Cultura Andina*. Lima: CAR.
- Ministerio de Cultura. (2009). *Quipu y tocapu*. Lima: MINCU.
- Morales, D. 1993 *Compendio histórico del Perú. Historia de la Arqueología: Del paleo-lítico al imperio Inca*. Lima: Edit. Milla Batres

- Moscoso, M. (2019) *Tejido en escena: Configuración de espacios de exhibición, comerciales y femeninos en los centros de tejido de Chinchero, Cusco*. (Tesis de Licenciatura) Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Moya, R. (2007). *Participación social, banca multilateral y EIB*. Perú: Sonimágenes.
- Murra, J. (2009). *El mundo andino*. Lima: PUCP.
- Niles, S. (1992). Artist and Empire in Inca and Colonial textiles , en *Toweaveforthe Sun: Ancient Andean Textiles*, R. Stone-Miller (ed.): 50-66. Boston: Thames and Hudson.
- Núñez, P. (2015). *Lógica y método paritarios andinos*. Arequipa: Centro de estudios andinos.
- Palao Berastain, J. (2008) "Conocimiento y Ciencia Andina. Puno: CARE- PERÚ.
- Paredes Quispe, E. (2020). *Representación simbólica de la iconografía en la faja del poblador de Taquile*. (Tesis bachiller) Universidad Nacional del Altiplano de Puno, Puno, Perú.
- Pérez Gómez, A. 1998. *La cultura escolar en la sociedad neoliberal*. Madrid: Morata.
- Phipps, E., Hecht, J., Esteras Martín, C. (2004). *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: Ediciones M.E.T.
- Portal Tarea. (2008). *Diagnostico sociolinguistico para el fortalecimiento del quechua*. Lima: Tarea.
- Pratec. (2007). *América profunda*. Lima: Bellido Ediciones E.I.R.L.
- Prochaska, R. (1990). *Taquile y sus tejidos*. Lima: Arius.
- Prochaska, R. (2017). *Taquile, Tejiendo un mundo mágico*. Lima: ICPNA.
- Ravines, R. (1980). *Chan Chan, Metropoli Chimú*. Lima: IEP.
- Ravines, R. (1994). *Las culturas preincas. Arqueología del Perú. Historia General del Perú*. Lima: Editorial Brasa
- Ravines, R. (comp.), (1970). *Cien años de arqueología peruana*. Lima: IEP.
- Rengifo, G. (2003). *La enseñanza de estar contento*. Lima: PRATEC.
- Rengifo, G. y Kohler, A. (1989) *Revalorización de las tecnologías campesinas andinas*. La Paz: HISBOL.
- Rowe, A. P. (1977). *Warp-Patterned Weaves of the Andes*. Washington: The Textile Museum.
- Rowe, A. P. (1977). Warp-patterned weaves in the Andes, *The Textile Museum, Washington D.C. 1995-96 Inca weaving and costume, Textile Museum Journal, Vols. 34-35: 5-54. The Textile Museum, Washington D.C.2002*

- Hidden threads of Peru. Q'ero textiles, Merrell y The Textile Museum, Washington D.C
- Ruiz, J. (2002). *Introducción a la iconografía andina*. Lima: IDESI.
- Salinas Yabar, A. (2017). *Descripción Estética de las Representaciones de la Naturaleza en el Tejido Inca*. (Tesis de licenciatura inédita). Universidad Nacional Diego Tito Quispe. Cusco Perú.
- Salinas, F. (2003). *Cosmogonía andina*. Lima: Printing.
- Santiago Encarnación, G. (2011). *Conocimiento del tejido en la educación Amuzga*. (Tesis maestría inédita) Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, Bolivia.
- Santos, Boaventura de Sousa. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.
- Sinclair, C., Hoces de la Guardia, S., & Paulina, B. (2006). *Awakhuni, Tejiendo la Historia Andina*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Suca, L. y Chara. R. (2017). *Análisis de factores que Influye en la Rentabilidad de la Asociación Artesanal Tradicional Munay Ticlla del Distrito de Pitumarca*. (Tesis de maestría inédita). Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, Perú.
- Tamayo, J. (1986). *Nuevo compendio de Historia del Perú*. Lima, Perú: Osiris.
- Tapia Delgado, C. (2012). *Los chullos de la Comunidad de Taquile y su Reconocimiento por la UNESCO*. (Tesis de licenciatura inédita). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- Tevez, L. (2011). *El estudio etnográfico de la actividad textil como aporte a la caracterización del modo de vida en el pueblo de Molinos y zona de influencia, provincia de Salta*. (Tesis doctorado inédita). Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Torero, A. (2007). *El quechua y la historia social andina*. Lima, Perú: San Marcos.
- Torres Sepulveda, A. (2016). *Tejiendo sabiduría, identidad e interculturalidad desde el corazón*. (Tesis de maestría inédita) Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.
- Universidad Nacional Autónoma de México (2014). *Monólogo a la polifonía*. México.
- Vizcarra Pinto, F. (2012). *Actitudes Lingüísticas hacia las Lenguas Andinas por los Estudiantes de la Facultad de Ciencias Sociales de la U.N.A. Puno*. (Tesis de maestría inédita). Universidad Nacional del Altiplano, Puno.



- Woutiers, J. y Chirinos, N. R. (1999). Los secretos de los tintoreros andinos Íconos.
Revista peruana de conservación, arte y arqueología, 1, 38-45. Instituto Superior de Conservación y Restauración Yachai Wasi, Lima.
- Yancce Zea, R. (2014). *Préstamo lexical del castellano en el quechua ayacuchano*. (Tesis de licenciatura inédita) Universidad Nacional Mayor de San Marcos Lima. El estudio
- Zavala, A. (1999). *Proyecto de investigación*. Lima: San Marcos.



ANEXOS



Anexo 1. Guía de observación

GUÍA DE OBSERVACIÓN

**PARA LA OBSERVACIÓN DE SABIAS Y SABIOS EN EL TEJIDO DE UNA
PRENDA**

Estudio: *Awaypa Yachaynin: Saberes, conocimientos, léxico del tejido andino*

1. IDENTIFICACIÓN:

- 1.1. Región:
- 1.2. Provincia:
- 1.3. Distrito:
- 1.4. Comunidad:
- 1.5. Lugar:
- 1.6. Fecha:
- 1.7. Sabio:

2. GUÍA SOBRE SABERES, CONOCIMIENTOS Y LEXICO DEL TEJIDO:

- 2.1. Proceso tecnológico de la elaboración del tejido andino.
- 2.2. Saberes y conocimientos del tejido andino.
- 2.3. Léxico quechua usado en la actividad del tejido andino.

3. REGISTRO DE HECHOS:

- 3.1. Fotografías
- 3.2. Filmación
- 3.3. Grabación

Anexo 2. Guía de entrevista

GUÍA DE ENTREVISTA

PARA LA ENTREVISTA A LAS SABIAS Y SABIOS DEL TEJIDO

Estudio *Awaypa Yachaynin*: Saberes, conocimientos, léxico del tejido andino

1. IDENTIFICACIÓN:

- 1.1. *¿Imataq sutyiki*/Cuál es tu nombre?
- 1.2. *¿May ayllumanta kanki*/De qué comunidad eres?
- 1.3. *¿Hayk'a watayuqtaq kanki*/Cuántos años tienes?
- 1.4. *¿Ima rurayta yachanki*/Qué sabes hacer?

2. GUIA SOBRE SABERES, CONOCIMIENTOS Y LEXICO DEL TEJIDO:

- 2.1. *¿Ima llamk' anakuna awaypi apaykachakun? ¿Imakunawan awanchik?*
¿Qué tecnologías se usa para el tejido?
- 2.2. *¿Ima ayllu yachaykuna awaypi kan?*
¿Qué saberes hay en el tejido?
- 2.3. *¿Ima waq ayllu yachaykuna awaypi kan?*
¿Qué conocimientos hay en el tejido?
- 2.4. *¿Qhichwa simipi iman sutin?*
¿Cuál es su nombre en quechua?

3. REGISTRO DE HECHOS:

- 3.1. Registro de entrevista
- 3.2. Fotografías

Anexo 3. Guía de grupos focales

GRUPOS FOCALES

PARA GRUPOS FOCALES DE SABIAS Y SABIOS Y OTROS

Estudio *Awaypa Yachaynin*: Saberes, conocimientos, léxico del tejido andino

1. IDENTIFICACIÓN:

- 1.1. Región:
- 1.2. Provincia:
- 1.3. Distrito:
- 1.4. Comunidad:
- 1.5. Moderador:
- 1.6. Participantes:
 - a)
 - b)
 - c)
 - d)
 - e)
 - f)

2. GUIA SOBRE SABERES, CONOCIMIENTOS Y LEXICO DEL TEJIDO:

- 2.1. Grupo 1: *Awaypa yachaynin*: Tecnología, saberes, conocimientos y léxico del tejido andino.
- 2.2. Grupo 2: *Awaypa yachaynin*: Tecnología, saberes, conocimientos y léxico del tejido andino.
- 2.3. Grupo 3: *Awaypa yachaynin*: Tecnología, saberes, conocimientos y léxico del tejido andino.
- 2.4. Grupo 4: *Awaypa yachaynin*: Tecnología, saberes, conocimientos y léxico del tejido andino.

3. REGISTRO DE IDEAS, SOLUCIONES Y CONCLUSIONES:

- 3.1. Grabación y filmación
- 3.2. Fotografías

VIDEO 1 AWAY YACHAYNIN RAMIS

AWAY RIMAY

VIDEO 1: 6.22 min.

- @ Tukuy imata, kay wayta rurayllapis hayk'a p'unchaycha riki, uywa uywaymanta pachacha rimasunman, phuchkayman, awayman, t'ullpiyman riki sirayman; achkha, chay yachayta qankuna yachankis, Yachayqa mana qasqanchu llapan ayllupi. Chay yachayqa tukuy ayllupi, mana qasqanchu, Nuqapis yachani chay awaymantaqa, ichaqa aylluypiq waq, kay ayllupiq waq, llimp'iyninpis waq, ¡riki! Chayta kunan uyariyta munaykis, mamakunata kunan, awaq mamakunata tapurisun willariwasun **¿Imaynataq kay away?** Chaymanta willariwasun ya, **¿Pitaq qallarinqa?**, qallarisun ama manchakuspa nuqanchik ayllu runa kachkanchik ya, pay pay ninakuku, palariychik Yanapaykusun, yanapamusayki, ... pay qallarinqa, ¿pitaq qallarinqa? Pay qallarinqa hina yanapaykusun,... llapan rimarisun q'alan ya, qallarisun. Hatun taqllikuy llapan taqllikusunchik.

¿Imaynataq kay away?

1° Awaq: Maria

- Primeruta k'aspita rantimuyku Taracomanta, hinaspitaq, takararpukunantintaq rantimuyku. Estacallata apamuyku mana pampapi waykunmanchu nispa.
- Hinaspitaq rantimuyku k'aspita, Awanapaq rantimuyku: kay tukuta, kay illawita, kay luk'ata, wich'uña, waska, rantimuyku, después lanata rantimuyku, hinaspiataq k'antiyku, k'antispataq khiwiyku, hinaspataq allwiyku, yupaspa, contaditutakama ¿Hayk'amanta munayku hina? chaymahina calculayku q'aytuta, kay setentamanta qanchis chunkamanta, hinaspitaq tulluwan wich'uyku, tulluwan awayku, llama tulluwan, wich'uyku, - wich'uña.
- Rikuchiy ah, uha tullu kay, llama tullu, llama wich'uña nisqa, mana llama tullu kanman p'akirqusunman, ahina chay, qam continuay chaymanta.

2° Awaq: Aurora Barrantes Barrantes

- Chayta wich'uyku awayku ahininallata, inkuñakunata ch'uspakunata; qharikunapaq, qharikunapaq awayku: phunchuta, kapachuta, ch'uspata chaytaqa qhari wawapaq; warmi wawapaq awayku: istallata, llikllata, q'ipishiñata awayku, fajata, t'isnukunata pullira cinturakunata achay warmi wawapaqqa; ahinata nuqayku rurayku kay campopi, ah ah, maypachachus juntanakunku casarachinapaq chaytaqa apaykapukuahaha, chayta waqaychakunku mamaypaq recuerdon nispa. Yapaysis qankuna.

3° Awaq: Puka chumpa

- Warmi wawakaq masta nistan p'achata t'isnukunata t'isnukunapaq chumpipaqa pulliranapaq t'isnukunata nistallantaq, achayllata nuqa yapaykusaq.

4° Awaq:

- Tukuchaypi chichillañallataq, istallapis chichillañallataq.

5° Awaq: T'ika sumiru

- Kayta awaq kasqanku qhari t'isnu niq kasqanku, qharikunallpaq chay, warmikunapaq mana, kay t'isnukuna warminunapaqqa, ch'uspankupaq chay, ¿Iman chaypaq sutin? K'ili, ¿Chhaqay t'isnuri? ch'iñi pallay, waq pallay chayqa.
-

¿Away qallarinapaq?

- ¿Manachu kan ch'allay? ¿Imaynataq chay? chayta willariwaychik.

1° Awaq: Aurora Barrantes Barrantes

- Away qallarinapaq khukata phukuyku, khukata, hinaspataqqa qaytukunta ahinata khuka k'intuwan purichun alcanzachun achkhaa llikllapaq nispa, qallariyku hina, gaseocitakunawan avesin ch'allariyku aparimunku hinaqa,

2° Awaq: T'ika sumiru

- Khukakunawan phukurikuyku

1° Awaq: Aurora Barrantes Barrantes

-
- Chay, takarputapas takaykuyku t'uqkunama paqayku, pachamaaman nisqa, ¿Imata churankis? Tawa k'intuta churayku, tawantinman, tawantin esquinaman

2° Awaq: T'ika sumiru

- Mana churasunman hinaqa mayt'ukun, mana sayariyta aytumanchu, mana sayariyta atikunmanchu
- ¿Chaymantari imakunata kachkan?

1° Awaq: Aurora Barrantes Barrantes

- Chay laruman umayuqllapin awakullanmantaq, mama Copacabana ninku anchay chay **awaq mama**, mamitaq palakuq, mana anchay laru umayuq achayman awasunmanchu, anchay laru umayuqllapuni awasunman, ah ah! chayta mamitanchik palakuq, mama Copacabana chay awanqa, ahinapu kaq kasqa antiguo abuelakuna palaq kasqaku. Yachaypaq riki.

Chaymantari ¿Imaynataq chay away purinchu manachu? Qilla runapaqchu k'uchipaqchu? Chayta willariwaychik:

- K'uchirunapqa ratulla awarqkun, qilla runapaqqa demorakun, q'aytupis pisiripun qillapaqqa, k'uchipaqqa ratu phawarin, q'aytu pisiripin hinaqa. Sumaq munaqpaq peor mana sumaqchu awakun.

¿Qasqanchu allwiq napaq t'isnupaq, chumpipaq, llikllapaq istallapaq chaykunapaq?

1° Awaq: Aurora Barrantes Barrantes, tika sumiru

- Diferente diferente. ¿Imapitaq?
- Qasqallan isstallakunapaq, istallapaq kaykunalla, lo mismo llikllapaqqa hatun kanan mas hatun, pampayuq chawpiyuq llikllakaqtaqa, kaykunata ahinalla awarqkun huch'iylla ñañitulla.

¿Pipaqtaq kachkan lliklla awasqa? ¿Chaymanta rimariwaqschu?

1° Awaq: Aurora Barrantes Barrantes

- Kay llikllamanta rimarisunman, kaytaqa awayku pampitayuyqta kayhina, yanata pampitanta churayku colorninkunata, kay llikllaqa autoridad pasaqpaq teniente pasaqpa.

VIDEO 2 AWAY YACHAYNIN RAMIS

LLIKLLA AWAYMANTA RIMAY

VIDEO 2: 2.7 min.

1° Awaq: Sombrero warmi

- *Waq chayna, qhaway ah,*
- *istirarquy, sipaspaq ah.*

2° Awaq: Mama teniente

- *Q'ipiña nisqa, kayman kaynihman*
- *q'ipiña, sipaspaq chayqa, yaqapuni phutunampaq hina*
-

¿Sipas llikllachu chay? Chaymanta willariwaychik ¿Imarayku chayhina?

3° Awaq: Mama teniente

- *P'itaynin colorninpis waq ah, munay mas clarito ah, autoridadpaqqa waq ch'amaka pachañataq, waq ah, edadmanhina chayqa, kayqa sipaspaq, kayqa huwinpaq, jah a!*
- *¿Chay p'itaynin imata riman?*
-

4° Awaq: Llapam warmi rimanku

- *Palomakuna hunt'asqa, conejo, palomitakuna*
- *Kayqa kantuta, conejo, paloma, conejo, palomallataq, ¿imataq? t'ika chayqa, kaypis palomita, estrella, chhaqay conejo, kay kaywan igual, kay chawpin.*
- *Kay kawallu, paloma, conejo.*

- *¿Imaraykutaq chawpin?*

-

5° Awaq: Sombrero warmi

- *Q'ipiña, kaytaqa mana,*
- *torzado nisqa kayqa, k'altusqamanta, kaywan mana igualchu, diferente.*

¿Imaninki chayta?

6° Awaq: Mama teniente

- *Torzado.*

¿Imaynataq chay?

- *Torcido kay iskay mulla, dobleta q'aytuta mullarqusqa, chalinaykita apamusqankitaq, mana apamusqanichu, chalinaykita apamuwaq karqan, igualanman karqan.*
- *Allinmi, napaqri.*
- *Mana chillillasqachu kayqa phaltanraq,*
- *chayqa chichillasqa q'ipishiña, lliklla, jah a!*
-
- *¿Kayta imaynata awankis?*

7° Awaq: Mama teniente

- *Al ayrita awayku waqta allwirquyku, hinaspitaq awhawan miniyku, awhawan sirayku,*

8° Awaq: Awicha warmi/sombrero warmi

- *Kayta t'isnuta hina, Kaypi t'ipakuyku chaytaqa.*
- *kaypikama chaypikama awaspa puriyku, kayhina kanan chichillay.*

9° Awaq: Mama teniente

- *kaynintakama awaspa asta asta puriyku*
-
- *nisqapi awayku t'isnu hina awasqa*

- *cinturapi t'ipakuspa awasqa.*

10° Awaq: Awicha warmi

- *Sinturapi t'ipakuyku chaytaqa*
- *¿Imata qunqachkanchik? ¿Chay?*

VIDEO 3

AWAY YACHAYNIN RAMIS

VIDEO 3: 6.3 min

1° warmi: Teniente y huch'uy sombrero

- *Kunan Kay señoritakunapaq kayqa, fiestapi q'ipikunku, mana qasipi q'ipikunkumanchu, fiestallapi q'ipikunku, llikllakunaqa sipaskunapaq fiestapi q'ipikunapaq, mana qasipi q'ipikunkumanchu.*

¿Qasi p'uchawpaqri?

2° warmi: Llapam

- *Kaykuna, chaykuna-chaykunalla*

¿Kayri imapaqtaq?

3° warmi: teniente y huch'uy sombrero

- *Teniente, autoridad kay llihayuqqa, kayqa autoridadpaq, autoridad pasakun chaymanta apakamun.*

¿Ch'ullallachu autoridadpaq? ¿Ch'ulla llikllallachu?

4° warmi: Teniente y awicha warmi

- *Iskay lliklla, kimsa lliklla, **ch'ulla awaylla a:** llihakunanpaq, q'ipikunanpaq, qasi q'ipikunanpaq, ¡ah a, arí!, huktaq llikllakunampaq huktaq q'ipikunanpaq. Azul chawpiyuq kanan manam q'umir chawpiyuqchu, azul chawpiyuq llikllakunanpaq, ¿Sapa p'unchaw q'ipikunanpaqri? Chay ah, q'umir chawpiyuq.*

¿Imatawan qunqarichkanchik?

5° warmi: Teniente

- *Chayllata, chaymanta ah, nataqa chhaqayhina chukuyuq autoridad kayku, uha sombrero pis kan, manam kunaqa chayta churakunichu, huk watallata nuqapis churakurqani, mana wihch'uykuchu, ex autoridad kachkani.*

6° warmi: Huch'uy sombrero

- *Watallata usani niy ah.*

7° warmi: Teniente

- *Watallata waqaychaykapuni chay chukuyta, chaytapuni antiguo abuelitakuna usaq kasqaku, mana wikch'uykuchu.*

8° warmi: Awicha

- *Chhaqay mana tinti iskay tiyachkan chayta usanku, chuku.*

9° warmi: Teniente

- *Mana wihch'uykuchu ah, chaytapuni abuelituyku astawan antiguo kaq kasqa, mana wihch'uykuchu.*

¿Kaytari?

10° warmi: Teniente

- *Armillá chayqa, ¿Chayri? Chaytaqa churakuyku autoridad mana mama tinti mana chayniyuq kaykumanchu churakuyku chaytaqa, wata intiruta, jah a!, cualquiera churakuyku, hinaspitaq runa qhawallawankutaq, qasa qasaykunqa mana mama tenti churaqusqachu niwanku, ahinata qhawanakuyku.*
- *Chhiqaqpuni chay.*
- *Allin chhikaqa, imata qunqarqunchik.*
- *Chaytapis llikllakuyku tinte kachkaspa.*

¿Istallakunari?

11° warmi: Teniente.

- *Istallakunan kan, kaykuna istalla kan, khukata apayku (azúcar y coca) ari mama tinti kaspá, ... (asiy) - khukantinta ikhurquchimun misk'ita, - apachkallayku nuqayku, antesor awisin maytaq niwanku apachkanallaykis qankunaqa imataq wikch'unkis kay watatawan, manaraq qankunaqa llusinkichischu niwanku, apakullayku, awisin haqparquykutaq hinataq, manataq akulliq kani, qunqay watuykuwanku ah, ¿lluqt'ayki kachkanchu? niwanku.*

¿Ima awaykunata aswan apamunkis qamkuna a ver?

- *Llikllata apamusqa, istalla, chumpi, ¿imatawan apamunkis?, llapam chumpi, ¿ch'uspata mana pipis apamun?*

12° warmi: huch'uy sumbrero, awicha y otros.

- *Kay huq kallantaq, waqñataq kayqa, ¿Iman chaypaq sutin? pata phurti, achaku niyku nuqayku, achaku, kunan achaku ninku, unay pata furti niq kasqaku, kunan achaku nisqa, sinchi antiguo runakuna kaytaqa awaq kasqa, k'ilitawan, kaytawan **¿Imapaq chayri?** T'isnupaq, pullira chumpikunampaq, ch'uspa t'isnupaq niy ah, chaytaqa ch'uspapaq chayqa, ch'uspapi chaytaqa siranqaku, pullira t'isnupaqpis kallan, kaypis kallan chhaqapis riki, **¿Ch'uspata mana apamunkischu y? mana apamuykuchu.***

¿Chalinari, tinientepaq chalina?

13° warmi: awicha, huch'uy sumbrero,.

- *Mana chayta apamuykuchu, teniente qhari apamusqa, chaypis kay hina awasqa, kayhina awasqalla, chalinanqa igualito, qasqallantaq riki, qasqallantaq, qasqan pallayllataq.*

¿Manañachu phunchuta awankis?

14° warmi: Teniente

- *Awayku, tininte kaspá awayku, tininte phunchuyuy, hasta chayta phunchukuyku 20 enero kama, unayqa aswan unay awailuykuna mas cosecha nanakama kuhichukama phunchukuqku, significaq kasqaku, mana ch'utikunanachu tenientiqa qasa qasaykunqa niq kasqanku, jah a! kusichakama phunchukuq*

kasqaku, kunanqa manaña qhipa wiñaykuna apenas 20 enerokamalla apenas phunchuta awantayku, calor kapun nispa chutikapuyku.

¿Imatawan yapaykuriwaqsi?

15° warmi: Huch'uy sombrero

- *Chay Phunchu awayqa difícil, iskay khallu, iskay khallu khallu, ch'ulla khallullá*

¿Hayk'a timputataq duranma chay? Chayta explicaysi.

16° warmi: Teniente, Huch'uy sombrero y otros

- *Demoran chayqa, demoranllapuni, sapa killatachá, chay más o menos killapi a, killapi Tallin.*
- *killata duranma phunchu awayqa difícil, mana llikllahinachu awanachu chayqa, hukhina awana chayqa, ch'ullata awana.*
- *Mana llikllahinachu.*

17° warmi: Teniente

- *Mana llikllahinachu, Kupu takaykuna hukta qhipapi takaykun hukta k'aspita churayku, chay phunchupi kupu nisqa t'ika munay chay ruedo hina rurakun, estrellapi kan phunchu awananchikqa, ch'ullita hinataq estrellapi mamitay phunchu awana nispa qhawachiwaqku.*
- *Allinmi chhikaqa.*

Imaynata kuna chay yachayninchikta ¿Imaynata qankuna yacharqankis awayta?

¿Pimanta yacharqankis?l

18° warmi: Teniente, sombrero, awicha y otros.

- *Awilitayku, hatumayku, awilituyku, awilitayku yachachiwanku, chaymanta yachayku.*
- *Mamitayku ahinata yachayku hinatakama hina pasan, awilumanta awilumanta ahinan pasan.*

¿Kunan wawaykisman yachachichkankischu?

19° warmi: Teniente, sombrero, awicha y otros.

- *Yachachiskayku,*
- *Wawayku mana atinchu, nuqapaq mana warmi way kanchu. Mana phuchkaytapis atinchu, p'asñakunaqa atinku, buzota winarqukunku kunanqa, manaña munakuchu, manaña riki.*

Chhikaqa, Yachaqkuna wawaykisma yachachiychis a, ya.

20° warmi: awicha.

- *Mana munankuchu, imataq chay trabajaykuma unay timpu chayqa niwanku nuqaykuta, phuchkanatapis mana munapunkuchu. Phuchkawaq nisqapis, imataq umayta chaypi muyuchiycuma niwanku, chaypi manaña naykuchu niykuchu wawaqa, phuchkakuq kayku nuqaykuypas chayta a, - ¿llapam riki? ¡ah a! phuchkaq, uha michintini phuchakamuq kayku.*
- *Kunanqa manam, irqiqa wawakuna mana kasukapunchu, uhatapas mana qatipunkuchu, imacha kunan wawaqa.*
- *Allinmi allinmi, chhikaqa yachaqkuna yachachiychis mana yachaqkuna yachaqachun. Allimi rimarqunchik, takllirikusun lllapanpaq ya.*

VIDEO 4 AWAY YACHAYNIN RAMIS

PHUCHKAYMANTA

VIDEO 4: 3.43 min.

1° warmi: Phuchkaq warmi

- *Chay Segunda rutusqaña, kay napaq wayitapaqqa phuchkakukyku nu, ah kaypi iskay colorta phuchkachkani, an kayhina sakupaq, an kayhinapaq preparachkayku kayta.*
- *kunan kayqa teniente auxiliar pasaqkunalla churakuyku, mana teniente pasaqkuna manachu, paykunapaqqa chay sakuña no.*
- *Chaypaqqa tiñikunñataq anilinawan no, chayta phuchkayku hinaspa, chayta wayta awaq, yachaqkuna awallankutaq, mana nuqaykuchu awayku, kan*

yuparisqalla wayta awaq, an chaykuna awan kaytaqa, chaykuna churanku imaynatachus paykuna hayk'amantachu paykuna yachanku, nuqaqa mana yachanichu chay awaytaqa.

- Phuchkayku awachiyku, hinaspa, phurtiyku, chaypis paray uras phurtikullantaq, para unuwan sumaq luqsin, porque awantanam asta, mana t'aqsaykuchu chaytaqa, hinallata churakuyku, hina mana ratu hallp'apis hap'ikunawan, para unuwan llimphuta ruwakuyku, ah a, chay uras chayqa, paray uras rurakun.
- Chaymantaña phurtisqaña rin namam saco siraqma, chaypi maestrokuna sirallantaq mana nuqa, sastrekuna yachallantaq, paykunalla chaymantaqa yachallankutaq.
- Chaymanta chhaqay teniente pasanapaq azul kan, azul colorwan tinina anilinawan, huk sacosta iskay onza magnowan luqsin, chaytapis, para uras tinikunallantaq porque, para unuwan munay chay hap'illantaq, para unuwan chaytapis tinikunallantaq chay, an chay para unu chaypis mana kay unuyku salado pacha, k'arapacha chaywan mana hap'inmanchu.

¿Hayk'a lluch'utaq llikllapaq?

2° warmi: Phuchkaq, teniente, sombrero ...warmi

- Achkhapaq, cabeza chaypaqqa, achkhapaq, seis cabezas, tawa umamanta niy a, iskayta dublakun, kanan iskay kimsa rikra ahina kimsa kuwartayuqllantaq, huk sakupaq llusillantaq chay wayita, ruraqkunaña chayta yachan.
- Allinmi allinmi, kunanri

¿Kay phuchkakuna sutiyuqchu manchu?

3° warmi: Phuchkaq, teniente, sombrero... warmi

- Sutiyuq, phuchkanalla, kaykaq antiguo, más antiguo phuchkana, Phirirun más antiguo, antiguo awilayku, kunanqa kay, phirirun pisi.
- ¿Phuchkana qhari warmi kallantaq?
- Ah a, phuchkanaqa warmi, qharitaq k'anti phuchkanataq warmi.

4° warmi: sombrero gancho warmi

- Pullirapis rurakun wayetamanta rurakullantaq, amillapis rurakullantaq wayitamanta, - riki, ari awisin chukupis rurakullantaq wayitamanta, ari pantalón, terno rurakullantaq, ari, chaymanta warmiq chukun rurakullantaq, phuckkasqamanta, chhaqay phuchkasqamanta, awilitakuna chukuta churakun, mama tenientakuna utilisanku.
- **Chaymantari imatawantaq qunqarichkanchik**

5° warmi: Phuchkaq, teniente, sombrero...warmi

- Uqi color chay pampan, aca falta, yana color riki,... chaypi tuchapusun.

VIDEO 5 AWAY YACHAYNIN RAMIS

ALLWIYPI Q'AYTUMANTA RIMAY

VIDEO 5: 33

1° warmi: sombrero warmi

- Nestor yanapay. Nestor qan awaq kanki.

Luis

- Chaykunata yuyarispa rimarisun, iskay kimsapis, q'alampis rimarisunman:

2° warmi: Teniente warmi

- Allwiypi, ... Awisin huk, awisin hamun huk runa.

3° warmi: sombrero warmi

- Kutichin.

4° warmi: Teniente warmi

- hinaspaqa, jama q'aytuyta apapuwankichu! rumitawan chanqaykamun, ahinata, q'aytu ama purinanpaq nispa, ahina kaq kasqa.

Luis

- Ari, ariiii.



5° warmi: sombrero warmi

- ¡q'aytu purinanpaq!

6° warmi: Teniente warmi

- Q'aytu ama chay runawan kuska purinampaq, chhuqaykampun, ah, ¡ama apapawankichu q'aytuita! nin: q'aytuyta apapuwankiman hinaqa pisiyman.