

TEXTILES DE HUANCVELICA

Formas y Diseños de la Tradición Textil en Ambato, Yauli

Resumen:

Una de las principales expresiones del Arte Popular peruano son los textiles. Su importancia se remonta a la época Prehispánica durante la cual sobresalieron, tanto por su calidad técnica como por su condición de bienes económicos portadores de significados mágico-religiosos, vestimenta, distinción de clase social, entre otros.

En la Colonia, debido a su naturaleza como objeto de uso, no sufrieron el embate de la censura a los símbolos y concepciones del mundo andino. No se comprendió el valor simbólico de los textiles, más abstracto que el de otras manifestaciones y más bien se apreció la alta calidad técnica alcanzada, organizándose a los tejedores en obrajes para controlar una mayor producción.

Es debido a estos aspectos que pudo continuarse una tradición que mantiene, hasta el día de hoy, gran importancia entre los pobladores andinos.

Actualmente, en muchas regiones del área andina, la población campesina teje la ropa de lana que usa habitualmente. Y asimismo, pueblos enteros se dedican a la confección de artículos para la venta y viven de su producción.

Este es el caso de la comunidad de Ambato, en el distrito de Yauli, Huancavelica, en la cual la mayoría de sus pobladores se dedica a la textilería, y cuya tradición textil es el objeto del presente trabajo, en el que se analiza, las técnicas, fibras, diseños y colores aplicados en esta artesanía.

Introducción

Una de las principales expresiones del Arte Popular peruano son los textiles. Su importancia se remonta a la época Prehispánica durante la cual sobresalieron, tanto por su calidad técnica como por su condición de bienes económicos portadores de significados mágico-religiosos, vestimenta, distinción de clase social, entre otros.

En la Colonia, debido a su naturaleza como objeto de uso, no sufrieron el embate de la censura a los símbolos y concepciones del mundo andino. No se comprendió el valor simbólico de los textiles, más abstracto que el de otras manifestaciones y más bien se apreció la alta calidad técnica alcanzada, organizándose a los tejedores en obrasjes para controlar una mayor producción.

Es debido a estos aspectos que pudo continuarse una tradición que mantiene, hasta el día de hoy, gran importancia entre los pobladores andinos.

Actualmente, en muchas regiones del área andina, la población campesina teje la ropa de lana que usa habitualmente. Y asimismo, pueblos enteros se dedican a la confección de artículos para la venta y viven de su producción.

Este es el caso de la comunidad de Ambato, en el distrito de Yauli, Huancavelica, en la cual la mayoría de sus pobladores se dedica a la textilería y cuya tradición textil es el objeto del presente trabajo.

Cabe indicar que en el distrito de Yauli también hay otras comunidades que se dedican al tejido. Las piezas producidas en las diferentes comunidades presentan características similares y son las que se asocian a la vestimenta tradicional de todo el departamento. Se trata de prendas multicolores que son usadas por los pobladores de todo el departamento en ocasiones especiales o durante las festividades. Probablemente cada comunidad se

identifique más con determinados motivos, colores y disposición de los mismos, lo que proporcionará una diferencia entre la aparente similitud de los textiles, pero en general, es a través de este tipo de indumentaria que se identifican como huancavelicanos.

En otras provincias de Huancavelica también encontramos comunidades de tejedores, pero las prendas que producen son más sencillas y suelen estar destinadas al uso diario. Tenemos noticia, por ejemplo, de los textiles realizados en el distrito de Palca, provincia de Huancavelica, en donde se produce sobre todo, gruesas mantas de lana de oveja con fondos de colores naturales (blanco, marrón) y listas gruesas de un solo color (azul, rojo) y que son parte de la vestimenta diaria de las mujeres de la provincia; o el caso de los distritos de Lircay, Anchonga, Callanmarca y Secclla, en la provincia de Angaraes, que producen también mantas, pero de lana industrial con listas multicolores, también de uso diario.

La presente investigación fue efectuada inicialmente en base a entrevistas realizadas a un grupo de tejedores de la comunidad de Ambato, que vinieron a Lima en los meses de junio y julio del año 1997 para participar en diversas ferias artesanales. Posteriormente tuve la oportunidad de visitar la comunidad de Ambato y conversar con algunos de sus pobladores y durante los últimos años, con ocasión de ferias artesanales, he podido seguir conversando con los tejedores y notar los cambios que se han venido produciendo hasta hoy. Agradezco particularmente las conversaciones con el señor Antonio Taipe Quispe, a quien he entrevistado en reiteradas ocasiones y a las siguientes personas que muy amablemente han respondido a mis preguntas: el señor Alejandro Alanya, la señora María Alanya Condori, los señores Bernabé y Alejandrina Huamán Fernández, la señorita Maritza Crispín, el señor León Ataipuma Vargas y su esposa.

Textiles de Ambato (Yauli, Huancavelica)

La comunidad de Ambato se encuentra ubicada en las alturas del distrito de Yauli, provincia de Huancavelica. A Yauli se llega únicamente

por tren, vía Huan-cavelica-Huancayo y de allí se debe caminar aproximadamente dos horas para arribar a la comunidad de Ambato.

Los pobladores de Ambato se dedican casi por completo al tejido, es su principal actividad económica. El tejido es realizado tanto para uso propio como para la venta. Por este motivo viajan constantemente a las principales ferias artesanales del país a vender sus productos.

Tejen tanto hombres como mujeres; tradicionalmente las mujeres se dedican al tejido a palitos y a crochet, mientras que los hombres se dedican al tejido en telar, al bordado y costura a máquina, y a las aplicaciones.

La división por géneros, como lo hace notar Harris en 1978, en su estudio sobre los Laymi de Potosí, Bolivia, “es simbólica práctica, e implica la necesidad de intercambio. ‘Ninguno de los sexos sabe cómo hacer el tejido del otro y cada uno posee sus propios implementos para el tejido. (...)’ [esto] es importante no sólo social y económicamente; conceptualmente encarna la complementariedad y unidad que caracteriza a la sociedad andina. El matrimonio es la unidad deseada porque complementariedad implica la unión de los opuestos, no la combinación de cosas semejantes: ‘la cooperación fructífera del hombre y la mujer como una unidad que produce cultura [la cual] está basada en la dualidad, y contrasta con aquello que ha quedado sólo cuando debería estar emparejado’.” (Citado por Femenias, 1987: 7, traducción personal).

Sin embargo, como en casi todo el mundo andino, en Ambato se han ido dando una serie de transformaciones culturales, lo cual ha significado, entre otras cosas, que hombres y mujeres hayan aprendido el tejido a palitos y el tejido en telar, indistintamente, aunque como el mismo Alejandro Alanya manifiesta, “la mujer teje más rápido las medias y los hombres los mantos”, por lo que, entre ambos se apoyan.

Entre los entrevistados pude observar que, si bien este cambio se empieza a operar en Ambato desde hace ya varios años, son los tejedores menores de 30 años los que tejen de ambas maneras, mientras que los mayores de 30, aunque ya conocen ambas técnicas, siguen dedicándose a lo que tradicionalmente consideran que les corresponde.

El modo de aprendizaje es de padres a hijos. Desde los 5 ó 6 años los niños ya están tejiendo, tejen medias y guantes pequeños y a partir de los 11 ó 12 años ya empiezan a tejer en telar. Los diseños los aprenden de memoria, viendo lo que hacen sus padres.

Actualmente, al parecer, son las mujeres las que más se dedican al tejido y es que, como manifestaba Alejandro Alanya, los hombres empiezan a dedicarse al estudio y salen de la comunidad, mientras las mujeres permanecen.

Los Tipos de Textiles

Los pobladores de Ambato elaboran una gran variedad de piezas, que son las que ofrecen a la venta en las ferias. La mayor parte de ellas son parte de su vestimenta tradicional.

La vestimenta femenina consta de una blusa, una falda negra con aplicaciones, una falda bordada (debajo de la falda negra), una *lliclla* (manta para cubrirse los hombros y la espalda), un sombrero con aplicaciones de lentejuelas y una cinta con pompones para amarrarse el cabello.

La vestimenta masculina está conformada por una camisa, un pantalón negro, un poncho, un chaleco, un gorro o un *chullo* (gorro con dos terminaciones a los lados para cubrir las orejas), sobre éste un sombrero con aplicaciones de lentejuelas y adornado con una *huatana* o un sombrero de picos denominado “jota”, una chalina, un *chumpi* (faja), un par de *maquitos* (prendas para cubrir parte de los brazos), un par de medias o un

par de esarpines, *huatanas* (especie de cintas con diseños que sirven como decoración) amarradas al pantalón, una honda, una *chuspa* (pequeña bolsa cuadrangular que cuelga de un asa larga).

De estas piezas, las únicas que no son elaboradas por ellos mismos son la blusa de las mujeres, la camisa y el pantalón de los hombres, que los adquieren ya confeccionados. Las faldas y los sombreros son comprados y luego son decorados por los tejedores.

Femenias esboza una distinción en la vestimenta tradicional entre aquellas prendas de origen indígena y aquellas de origen español. Se trata de “(...) distinciones entre construcción y origen. Las prendas andinas por lo general requieren de poca construcción; la mayor parte del trabajo se centra en la labor misma de tejer. Los textiles son diseñados para ser completos, no para ser cortados y cosidos. Un poncho, por ejemplo, debe ser cosido de dos piezas, con una hendidura dejada sin coser para la cabeza, nunca debe ser cortado de la tela. (...). Los textiles tradicionales de los Andes fueron todos diseñados para una construcción mínima. Las prendas europeas, por otro lado, exhibían una gran construcción y la tela era cortada en muchas piezas y rearmada. (...). Es posible entonces determinar si determinadas prendas andinas son de origen español o indígena. (...)”(1987: 28-29, traducción personal).

En el caso de Ambato, son justamente las piezas de origen indígena, las que ellos mismos tejen, mientras que compran las piezas que requieren de corte y confección. A pesar del uso de la máquina de coser entre los tejedores, ésta sólo es utilizada para la decoración con bordados y aplicaciones.

A veces realizan también algunas piezas únicamente para ser comercializadas. A fines de la década de 1990 por ejemplo, realizaban chalecos tejidos a palitos. En los dos últimos años, asimismo, han empezado a hacer bolsos de alpaca decoradas con pompones, y correas de cuero

decoradas con tejidos. En este último caso, es el “cuerero” quien realiza la estructura de la correa y la aplicación del tejido.



Las Técnicas

Cada tipo de pieza es realizado con un determinado instrumento. Entre éstos, los hay de origen prehispánico como el telar de *kallhua* (pequeño telar de cintura), y los hay de origen hispánico como el telar de pedales, los palitos y el crochet; de incorporación posterior es la máquina de coser.

Las mantas y las *llicllas* son realizadas en telar de pedales (figs. 1,2); los *chumpis* y las *huatanas* en telar de *kallhua* (figs. 3,4); los *chullos*,

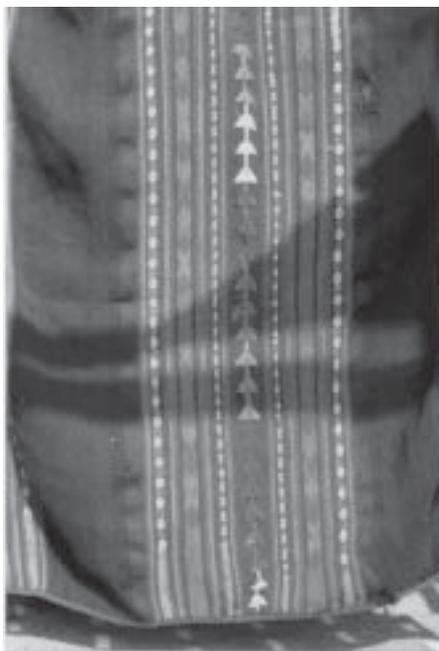


Fig. 1
Manta lana de oveja

gorros, guantes, mitones, *maquitos*, medias, escarpines y *chuspas* se tejen a palitos (figs. 5, 6-7); mientras que chalinas y flores para adornar los sombreros se realizan a crochet (fig. 8). Asimismo, realizan el bordado de faldas y *llicllas* a máquina (fig. 9); el cosido de aplicaciones para faldas y ponchos a máquina (fig. 10); el cosido a mano de aplicaciones para sombreros, *jotas* y ponchos (fig. 11); y pompones para adornar trenzas, *huatanas*, *chullos*, gorros y chalinas.

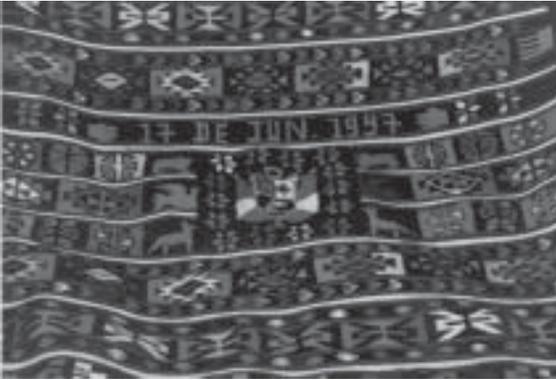


Fig. 2
Lliclla, lana sintética
(Bernabé Huamán)

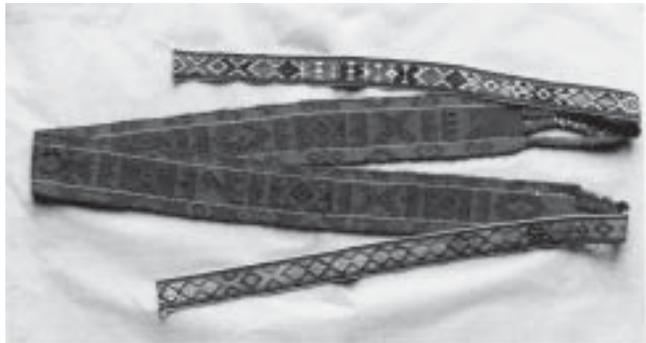


Fig. 3
CHUMPI. Lana
Sintética
(Sebastián
Alanya).



Fig. 4
HUATANA. Lana sintética
(León Ataipuma).

Las técnicas no son muy variadas. Para cada instrumento tienen una o dos técnicas determinadas.

Para el tejido en telar (mantas y *llicllas*) usan la cara de urdimbre. Es característico de las mantas el realizarlas en dos piezas que después son unidas por una costura. Esta es una costura notoria, realizada con hilos de



Fig. 5
 MEDIA con
 zorros y letra Z.
 Lana de alpaca.
 (A. Huamán)

colores, ya sea en forma de zigzag o de triángulos (figs. 1, 12). Menos frecuente, aunque también se encuentran, es el caso de las mantas trabajadas en una sola pieza (fig. 13).

En cuanto a las *llicllas*, presentan una franja de tela pana de cualquier color cosida sobre todo el borde. Cuando la pana es negra, suele bordarse sobre su superficie diseños de plantas y animales con hilo de color blanco (figs. 9, 2).

Son las piezas más pequeñas, como los *chumpis* o las *huatazas*



Fig. 6
 CHULLO con
 perros.
 (A. Huamán)



Fig. 7 MEDIAS con mariposas, pumas, murciélagos, llamas y tarucas.

Lana sintética (Alejandrina Huamán).



Fig.8 8CHALINA con pumas y aves. Lana sintética (Maritza Crispín).

(figs. 3, 4), las que son realizadas en telar de *kallhua*.

Para el tejido a palitos utilizan un punto que ellos denominan “normal”, “liso” o “llano” y que nosotros conocemos con el nombre de “punto jersey”; y para el trabajo de los bordes de las piezas, utilizan el punto que



Fig. 9 LLICLLA. Lana sintética con borde de pana bordado. FALDA. Bayeta con aplicaciones de cintas.

nosotros denominamos como “punto santa clara”. Todas las piezas a palitos son realizadas en forma tubular, a cinco palitos (figs. 5,6,7).

Para el tejido a crochet utilizan un punto que se caracteriza por formar pequeños rombos, pero, del cual no me mencionaron un nombre (fig. 8).

En cuanto al trabajo del bordado, éste se realiza sobre los bordes negros de las *llicllas*, como ya fue mencionado. También se realiza sobre las faldas interiores, las cuales van bordadas en su parte infe-



Fig. 10 PONCHO. Bayeta con aplicaciones de cintas (Antonio Taipe)



Fig. 11 SOMBRERO. Feltro moldeado con aplicación de cintas y lentejuelas (Antonio Taipe).



Fig. 12 MANTA. Lana de oveja

rior por medio de hilos de colores formando diseños vegetales bastante estilizados.

Encima de las faldas bordadas, las mujeres usan una falda negra, de bayeta, con aplicaciones de cintas de colores cortadas en zig zag y cosidas a máquina a la falda (fig. 9). Ese mismo tipo de aplicación es el que se usa para los ponchos (fig. 10). Asimismo, los ponchos llevan también aplicaciones de lentejuelas, grecas y otros adornos de colores cosidos a mano. El tipo de decoración que presentan los ponchos, también se puede apre-



a b c

Fig. 13 MANTA. Lana sintética
(Antonio Taipe).

- a) Siembra de cebada
- b) Siembra de trigo
- c) Siembra de papa

seen su pequeño ganado: desde la esquila, el lavado de la lana, el torcido de la fibra, el hilado, hasta el teñido con tintes naturales. En las últimas décadas, sin embargo, han comenzado a usar lana de oveja industrial, así como anilinas para el teñido de la lana natural.

En cuanto a la lana de alpaca, también usan lana natural, trabajada por ellos mismos y en las últimas décadas lana de alpaca procesada industrialmente. Sin embargo, su uso no es tan generalizado porque, como los tejedores mismos manifiestan, en la región no hay muchos camélidos.

ciar en los sombreros y en las *jotas* (fig. 11).

Es característico de la vestimenta, el uso de pompones de colores como adorno. Estos suelen decorar las cintas de colores con que se hacen las trenzas las mujeres, y diversos accesorios de los hombres como sombreros, chalinás, *huatanas*, gorros y *chullos*.

Las Fibras

Para sus tejidos emplean lana, principalmente de oveja, pero también de alpaca; y desde hace aproximadamente cuarenta años también se usa la lana sintética.

La lana de oveja es procesada por los mismos tejedores, que po-

En el año 1997, podía notarse que cada vez era menor el número de productos realizados en lana natural y esto se debía a razones económicas, ya que el proceso de la lana natural demanda mucho tiempo y trabajo. Sin embargo, con el paso de los años ha habido un incremento en el uso de la lana de alpaca, debido a la demanda del público de las ciudades que prefiere estos productos por la suavidad de la fibra.

La lana industrial y la lana sintética la adquieren en la ciudad de Huancavelica, aunque, los tejedores manifiestan que prefieren comprar la lana sintética cuando vienen a Lima porque el costo es menor y se encuentra en mayor cantidad y variedad.

Es interesante observar la mezcla de fibras en muchos de los tejidos: lana natural, lana industrial y lana sintética, lana de oveja y lana de alpaca. Asimismo, el uso de determinado tipo de lana no se restringe a ciertas piezas. Esto se debe a que el tejedor escoge el tipo de lana según los colores y de acuerdo a la combinación que prefiera, ya que los colores varían según el tipo de proceso de producción.

Los Colores

Los textiles de Huancavelica se caracterizan por sus tonos fuertes, producto del teñido con anilinas y de las lanas sintéticas, que son las fibras que han predominado en sus textiles de las últimas décadas. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, también trabajan con lanas naturales y/o con lanas teñidas con tintes naturales. Este tipo de trabajo, que casi se había dejado de producir, en los últimos años ha resurgido por la demanda del mercado que actualmente privilegia los tonos más suaves de las lanas y los tintes naturales.

En cuanto a los colores naturales de lana, si se trata de lana de oveja, ésta presenta tonalidades que van del blanco al negro, pasando por la gama de grises y tonalidades marrones y si se trata de lana de alpaca, presenta tonalidades que van del crema al marrón oscuro.

Entre los colores de los tintes naturales predominan el rosado, el celeste, el rojo, el guinda, el morado, el negro y en tonos bastante bajos, el verde, el anaranjado, el marrón, el amarillo. Estos tintes los obtienen de plantas de la región, entre ellas, la arrumaza, la chilca y la tara que producen diversas tonalidades de verde; el nogal que produce diversas tonalidades de marrón y el anaranjado; la cochinilla que produce los tonos rojo, guinda y morado; el fruto del airampo que produce las tonalidades entre el rosado y el morado; y las raíces del airampo que dan la tonalidad amarilla. Para el teñido de la lana, ésta se hierve primero con tártaro y alumbre, dos sustancias minerales que sirven como mordientes y posteriormente con las plantas para obtener el color deseado.

Los colores tienen un significado, aunque este se ha ido perdiendo. Alejandro Alanya de la Cruz refirió, por ejemplo, que los jóvenes solteros usan colores claros o muchos colores en su vestimenta, mientras que en la vestimenta de los casados predominan los colores un poco más oscuros, y los viudos usan solamente colores oscuros. Asimismo, que los colores rojo y blanco que los identifican como peruanos “no los podía usar cualquiera, sólo los más valientes podían usarlo: es un peruano”.

Los colores de la vestimenta varían para las danzas. Un ejemplo, según refiere el señor Taipe, son los distintos colores de la vestimenta femenina en las danzas que se realizan para la trilla en el tiempo de cosechas (entre los meses de junio y agosto): para la *Pachachikay* (“robar chica”) las mujeres visten blusa verde, pollera negra, manta blanca y sombrero amarillo; para la *Pachnasuay*, blusa fucsia, pollera negra, manta roja y sombrero marrón; para el *Inticanchari* (“alumbramiento del sol” o “amanecida”), blusa dorada, pollera negra, manta negra y sombrero negro.

Los Diseños

Para el análisis de los diseños hemos agrupado las piezas en tres grupos: 1. mantas; 2. llicllas, tejidos a palitos (chullos, gorros, guantes,

mitones, maquitos, medias, escarpines, chuspas) y chalinas; 3. chumpis y huatanas.

Las mantas presentan siempre diseños geométricos pequeños, organizados en listas delgadas agrupadas en bandas, que se ubican dos al centro y dos en los bordes, aunque también las listas delgadas pueden estar distribuidas sobre todo el campo del textil (fig. 1). Otro tipo de manta, menos frecuente, es aquella que presenta diseños geométricos más grandes dispuestos en listas anchas y distribuidos regularmente sobre todo el campo (fig. 12). En ambos casos, el campo suele ser de color oscuro y se mantiene siempre un patrón de simetría bilateral a uno y otro lado del centro.

En las mantas, es probable que los diseños pequeños en bandas delgadas tengan un significado, porque en los tejidos del mundo andino los diseños geométricos están asociados a un simbolismo y no son puramente decorativos, pero ninguno de los tejedores supo explicar alguno de ellos. En el caso de las que presentan diseños geométricos grandes, éstos hacen referencia a los sembríos de distintas plantas de la zona como papa, trigo, cebada, etc.

En cuanto al segundo y tercer grupo establecidos, las piezas presentan tanto diseños figurativos como geométricos y simbólicos con sentidos determinados. Sobre este tema ha trabajado Guillermo Sayán Pizzali en la década de 1980, quien identificó una serie de diseños y su significado en *maquitos* y *chumpis* de la zona de Yauli. Es sobre los estudios de este autor que hemos comparado la información proporcionada por los tejedores de Ambato más recientemente, y hemos seleccionado los diseños principales, tratando de analizar su significado.

En todas las piezas del segundo grupo (*llicllas*, tejidos a palitos y chalinas), los diseños se repiten con muy pocos cambios, distribuidos en franjas horizontales y siempre bajo un sentido de simetría. Los principales son: el zorro (de cola para abajo y orejas en punta, (fig. 5), el puma (de cola

levantada y orejas en punta, (fig. 8), el perro (de cola levantada y orejas para abajo, fig. 6), la laguna o *ccocho* (figs. 14, 15, 16), la mariposa (fig. 7), la llama (figs. 16, 7), la flor (fig. 14), la estrella, aves (fig. 8), las letras “S” y “Z” (fig. 5), la letra “X”, las huellas o rastros (*palastrom*) del zorro, del puma y del perro (*alqo palastrom*). Menos comunes son los diseños de tarucas, murciélagos y vizcachas (fig. 7).

Estos diseños, sobre todo figurativos, representan elementos del mundo natural que los rodea. Los diseños fueron reconocidos en su mayoría por todos los tejedores sin ningún problema.

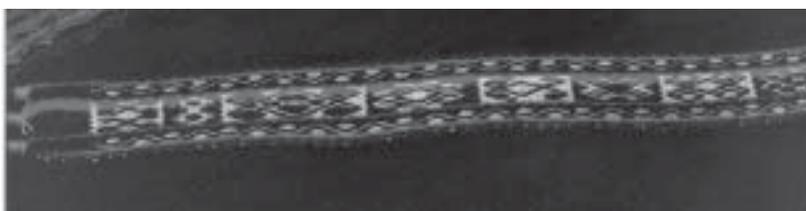
En cuanto a los *chumpis* y las *huatanas*, el tercer grupo, presentan los diseños a todo lo largo del tejido. En el caso de las *huatanas*, se caracterizan por presentar los diseños en base a dos colores contrastantes, uno para la mitad del diseño y otro para la otra mitad (fig. 4). En el caso de los *chumpis*, presentan diseños tanto en la parte central como a los lados, siendo éstos últimos de menor dimensión. A su vez, en los extremos presentan una especie de extensión realizada con un tejido un poco más angosto con diseños estructurados del mismo modo que las *huatanas* (fig. 3). Los diseños más representados son: la *ccocho* o laguna, el *ulto* o renacuajo, la letra “S” (que no es más que una doble voluta), aves, camélidos, el *mayoc kenko* o río culebreando, la letra “X” y la huella o rastro del zorro, del perro y del puma. A diferencia del segundo grupo, los diseños de las *huatanas* y de los *chumpis*, son diseños geométricos de carácter simbólico, de un significado más complejo, en los que están representados aspectos fundamentales de su mundo natural y espiritual.

Muchos de estos motivos están presentes en las diversas tradiciones textiles del Perú. En ellas encontramos comúnmente la laguna, la llama, aves, la flor, la estrella, la doble voluta. También se encuentran en diversas áreas las representaciones de la taruca y la vizcacha. Estos motivos nos remiten a significados relacionados a un amplio corpus del pensamiento andino. Se trata de motivos asociados al entorno natural ya que “(...) los pobladores de los Andes tiene una relación muy estrecha con el paisaje

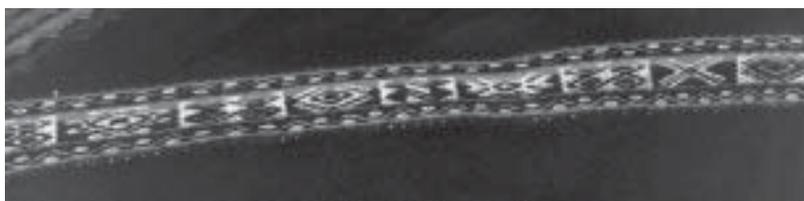
natural al que ellos ven como la encarnación de la vitalidad.” (Femenias: 1987: 5, traducción personal).

Es de destacar la complejidad de los diseños de los *chumpis*, lo que es común a toda el área andina, donde estas piezas son las que presentan los diseños más elaborados y complejos. Un ejemplo de esto lo tenemos a través del testimonio del señor Antonio Taipe sobre el significado de los diseños de un *chumpi* realizado por él mismo (figs. 17, 18, 19). Entre los motivos que más se repetían estaban aquellos de forma romboidal con apéndices de pequeños rombos, que hacían alusión a la laguna asociada a los renacuajos (*ultos*) y a los sapos (“laguna con renacuajos criándose”, “laguna de la que salen sapitos”, “sapo”, “renacuajos dentro de madre sapo”, “laguna en cada parte separado un renacuajo”, “sapitos saliendo para el campo”, “sapitos saliendo de la laguna”). La importancia que se da a estas representaciones es explicada por Guillermo Sayán (1982: 43) quien apunta, “(...) obedece al comienzo de la estación de lluvias ya que con el agua comienzan a formarse charcos, en los cuales se da la metamorfosis renacuajos-sapos, fascinante ante los ojos de cualquiera, además el agua es fundamental en muchas comunidades que sólo poseen terrenos secanos para poder sembrar, sobrevivir o mejor dicho, en términos económicos, de esto dependerá el ingreso familiar, parte de las cosechas se venderá en la feria y el dinero obtenido se utilizará en comprar azúcar, velas, pan, sal, lanas acrílicas, trago. De no haber lluvias el hambre acechará. La conexión del símbolo ulto-lluvias: vida, reproducción pensado así hace más fácil la comprensión del significado y la importancia de este símbolo (...)”

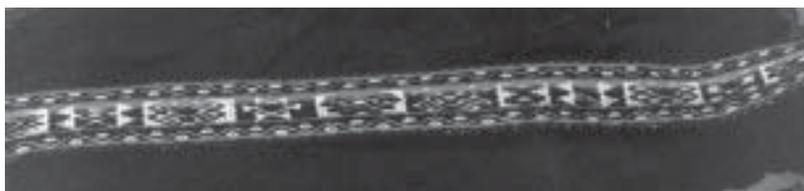
El señor Taipe también mencionó términos como “laguna de peine” haciendo alusión a un rombo del que se desprenden rayos o “laguna de costilla” por un motivo romboidal del que sobresalen en cada uno de sus cuatro lados dos rectángulos. La “cruz de costillas” o “costillas cruzadas” hace alusión al diseño de los rectángulos cruzados. El diseño denominado “fluorescente” es similar a la “laguna de costilla” pero, a cada lado del rombo, sobresalen únicamente un rectángulo que en su interior presenta una línea. El “árbol” y “árbol abierto” son diseños de rombos más pequeños



1 2 3 4 5 6 7 8



9 10 11 12 13 14 15 16



17 18 19 20 21 22 23 24 25

Figs. 17, 18, 19

CHUMPI. Lana de oveja (Antonio Taipe).

- | | |
|-------------------------------------|---|
| 1. Doble X | 14. Doble S |
| 2. Laguna | 15. Cruz “de costilla” o “costillas cruzadas” |
| 3. Laguna con renacuajos | 16. Laguna con borde de “peine” |
| 4. Laguna de la que salen sapitos | 17. Doble S |
| 5. Sapo | 18. Laguna con borde de “fluorescentes” |
| 6. Laguna con borde de “costillas” | 19. Árbol |
| 7. Renacuajos dentro de madre sapo | 20. Sapitos saliendo de la laguna |
| 8. Laguna con renacuajos alrededor | 21. Árbol abierto |
| 9. Sapitos saliendo para el campo | 22. Laguna |
| 10. Doble S | 23. Doble S |
| 11. Laguna con borde de “costillas” | 24. Laguna con renacuajos alrededor |
| 12. Doble S | 25. Doble X |
| 13. Árbol | (Lectura de Antonio Taipe) |

que la laguna del cual salen también apéndices (diferentes a los renacuajos y sapos). Finalmente, mencionó también la “doble X” (un aspa encima de la otra) y la “doble S” (diferentes variantes sobre el motivo de la doble voluta).

Sin embargo, comparando algunos de estos motivos con los del trabajo de Sayán, encontramos que motivos similares pueden tener diferente denominación, y por tanto, distinto significado. Por ejemplo, el motivo que el Sr. Taipe denominaba “laguna de costilla”, en la comunidad de Pucapampa fue denominado como “corazón” y como “huayunca” (maíz blanco con el que se prepara el mote y la cancha) en Paraniño y Paucara (Sayán, 1982); y los motivos que el mismo señor Taipe asociaba a la laguna con renacuajos o sapos, en la comunidad de Pucapampa y en Paraniño fueron asociados al “huayunca”, mientras que en Paucara fueron asociados a diversas aves como el gavilán, el jilguero o la golondrina (Ibid.).

Lynn A. Meisch, en su investigación sobre los textiles de Tarabuco, Bolivia, especifica “algunos motivos son específicos de una comunidad. Un idéntico motivo de un ave es llamado *yutu* en el área de la Candelaria y *sacha* (salvaje) *pullki* en la zona de Presto. Un idéntico pequeño octágono con un apéndice es llamado *t'ikita* [florcita] en el área de la Candelaria y *ch'aska* [estrella] en Tomo-roco. Los motivos *may'u k'inku* y *ch'aska* son universales en la región de Tarabuco, sin embargo, exactamente el que un motivo sea llamado *ch'aska* o *t'ikita* depende de su tamaño y ubicación en el textil y de su relación con otros motivos. (...)” (1987: 55, traducción personal).

En este aspecto es importante mencionar cómo, de igual manera que en otras localidades del área andina, cada vez es menor el número de tejedores que conocen los significados de los diseños más complejos, como los que presentan los *chumpis*; el señor Antonio Taipe Quispe, de 57 años, fue el único de nuestros entrevistados que se acordaba del significado, los demás tejedores, cuyas edades fluctuaban entre los 20 y los 40 años aproximadamente, no pudieron dar ninguna información al respecto.

Inclusive en algunos casos, el señor Taípe sólo mencionó el nombre de los diseños, sin explicar su significado o el por qué de su inclusión.

En los textiles de Ambato se han ido operado una serie de cambios. Algunos de estos cambios, han tenido como consecuencia el olvido de los significados de los diseños o la progresiva pérdida en la complementariedad del trabajo entre los géneros, al ser cada vez menor el número de hombres que se dedican al tejido. Pero también podemos notar cambios en la adopción de nuevos instrumentos, nuevas fibras y en el uso de diferentes combinaciones de colores. Esto se debe a la capacidad de adaptación de estos tejedores a las nuevas situaciones a las que se van enfrentando, y esto nos demuestra que se trata de una cultura viva. Hay sin embargo, aspectos que permanecen, como las formas de los textiles, los usos y una singular estética en formas y colores. Son estos elementos los que demuestran la permanencia de la tradición y lo que ha hecho que los textiles de esta zona sean asumidos, por los pobladores de toda la región, como uno de los indicadores signos que los identifica como huancavelicanos.

BIBLIOGRAFÍA

FEMENIAS, Blenda

1987 “Introduction” y “Design Principles in Andean Textiles”. En: Andean Aesthetics Textiles of Peru and Bolivia. Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin-Madison.

MEISCH, Lynn A.

1987 “The Living Textiles of Tarabuco, Bolivia”. En: Andean Aesthetics Textiles of Peru and Bolivia. Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin-Madison.

STASTNY, Francisco

1981 Las Artes Populares del Perú. Ediciones Edubanco, Madrid.

SAYÁN PIZZALI, Guillermo

1981 “Los Maquitos. Significado del Diseño Textil”. En: Historia Andina, Boletín del Seminario de Historia Rural Andina, N° 6, Lima.

1982 “Catorce Chumpis de Huancavelica”. En: Boletín de Lima, N° 21, Lima. 1

NOTA;

(Fotografías del Archivo del Museo Nacional de la Cultura Peruana MNCP)