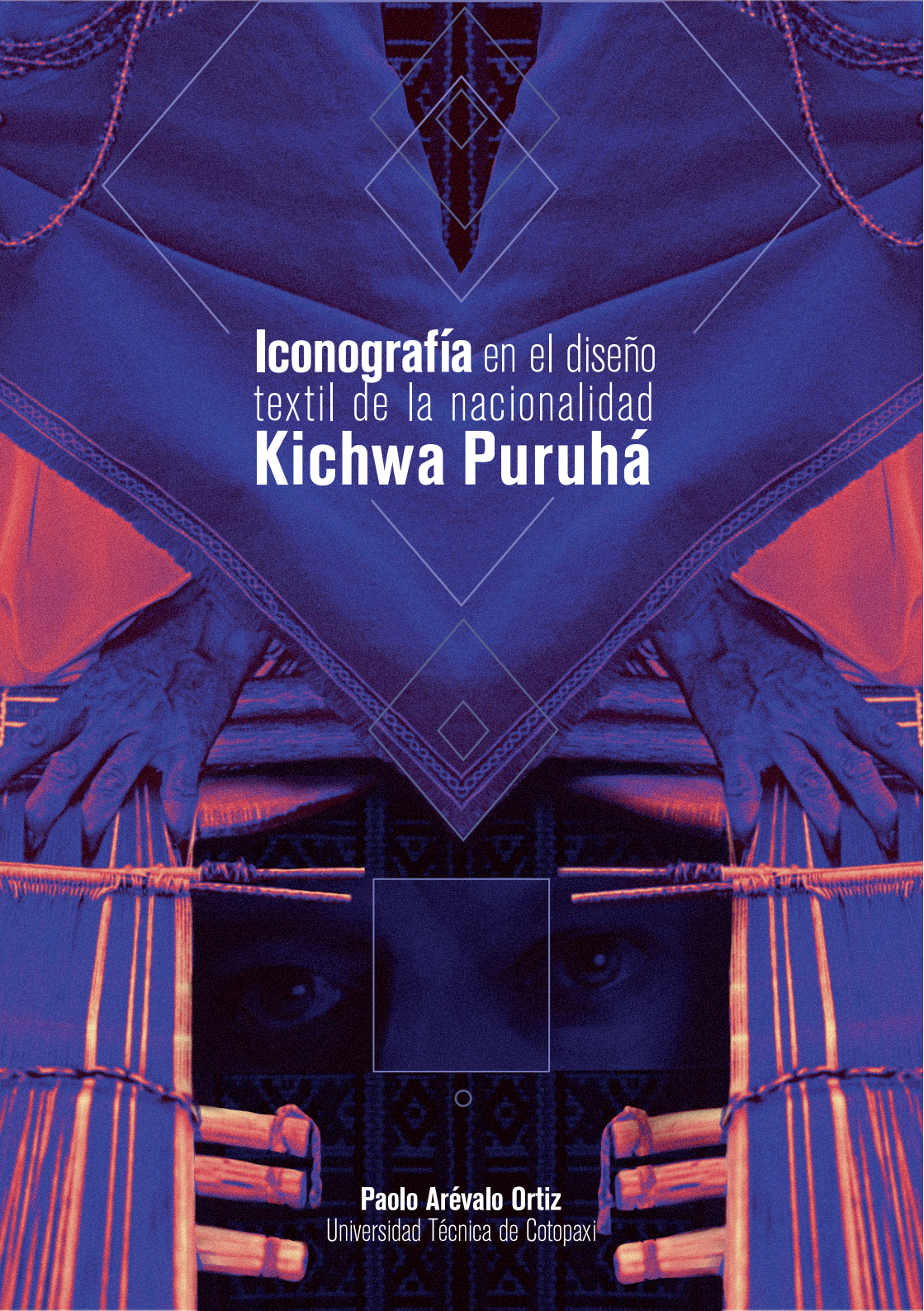




Iconografía en el diseño textil de la nacionalidad **Kichwa Puruhá**

Paolo Arévalo Ortiz
Universidad Técnica de Cotopaxi

A la memoria de mi viejo
Fabián Arévalo Azanza (+)

Iconografía en el diseño textil de la nacionalidad **Kichwa Puruhá**

Ph.D. Paolo Arévalo Ortiz
Universidad Técnica de Cotopaxi
roberto.arevalo436o@utc.edu.ec
2023





Obra:

Iconografía en el diseño textil de la nacionalidad kichwa Puruhá

Autor:

Dr. Paolo Arévalo Ortiz

Aval:

La presente obra ha sido evaluada por pares externos a doble ciego, cumpliendo la normativa nacional e institucional para las obras de relevancia.

Edición:

Primera

Tiraje:

Libro Digital

ISBN (D):

978-9978-395-90-5

Diseño de Portada:

Sergio Chango

Edición Gráfica:

Andrés Villamarin

Anderson Hidalgo

Paolo Arévalo Ortiz

Fotografía:

Paolo Arévalo Ortiz

Publicación:

Editorial Universidad Técnica de Cotopaxi

Latacunga, Ecuador

2023





Paolo Arévalo Ortiz

Doctor (PhD) en Diseño por la Universidad de Palermo de Argentina. Máster Universitario en Gestión de la Información, Redes Sociales y Productos Digitales en Internet por la Universidad de Extremadura, España. Máster Universitario en Dirección de Comunicación por la Universidad Católica San Antonio de Murcia, España. Licenciado en Diseño Gráfico por la Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador.

Ha realizado publicaciones académicas con índice de impacto a nivel mundial y regional. Ha escrito libros y capítulos de libro relacionados en el campo del diseño, comunicación, cultura visual, comunicación y educación participando como ponente en congresos nacionales e internacionales. Investigador principal del grupo diseño gráfico y multimedia para el desarrollo humano y social de la Universidad Técnica de Cotopaxi. Miembro del grupo de investigación Puruhá de la Universidad Nacional de Chimborazo. Miembro del comité científico de la revista Chakiñan (Unach) evaluador externo de revistas científicas. Director de la Carrera de Comunicación 2021 - 2023, actualmente Director Académico de la Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Educación de la UTC.



CONTENIDO

- 11** Presentación
- 19** La nacionalidad Kichwa Puruhá
- 41** Organización económica y sociopolítica de la nacionalidad Kichwa Puruhá
- 53** Tradición en la vestimenta Puruhá
- 67** La artesanía textil: aprendizaje, condiciones y limitaciones del tejedor Puruhá
- 81** La artesanía textil una expresión de vida
- 85** El concepto del valor en el textil
- 105** Formas de producción: La vigencia de la técnica textil Puruhá
- 109** Transformaciones en la producción artesanal de los tejidos Puruhá

123	La productividad de los tejedores: el ciclo textil según la cadena operativa
131	Comercialización, distribución y consumidores de los textiles Puruhá
147	Transformación y permanencia del diseño iconográfico en los textiles de la nacionalidad Puruhá
159	La iconografía como expresión de las etapas productivas Puruhá
173	Clasificación de los elementos iconográficos según los tejedores
195	Continuidad y diferenciación de los elementos iconográficos figurativos y geométricos
229	La vigencia del color en la iconografía debido a la variación en la producción
245	Transformación de la estructura compositiva en la producción contemporánea del tejido
258	La composición modular en la producción del tejido
272	Conclusión
286	Bibliografía





PRESENTACIÓN

La presente obra aborda la iconografía en el diseño textil de la nacionalidad kichwa Puruhá, ubicada en la provincia de Chimborazo. Una parte vital de esta investigación es presentar las ideas en torno al textil y la necesidad de considerar la iconografía desde el punto de vista del tejedor o la tejedora, sobre todo en los contextos etnográficos en los cuales se puede acceder a esta información.

En función de lo expuesto se introducirá en el escenario en el cual se llevó a cabo este estudio. La investigación de campo se realizó desde el año 2015 hasta el 2017 en las comunidades de Cacha, Flores, Guamote, Colta, La Moya, Palacio Real, Cajabamba, Pulingui, Galgualán, Pompea y Gompue. Se acudió a estas comunidades debido a la mayor presencia de tejedores que realizan tejidos de manera artesanal. En las visitas realizadas a las comunidades se recurrió a la observación participante y se realizaron entrevistas en profundidad con tejedores, con la finalidad de dar cuenta de la producción textil artesanal, así como de la forma en la que se involucra la familia en la elaboración del tejido.

Desde este punto, la investigación parte desde cómo los cambios en las formas de producción artesanal textil de nacionalidad Puruhá transformaron los elementos iconográficos de sus tejidos. Siguiendo el planteamiento central del trabajo, es preciso preguntarse ¿Cómo incidieron las diversas formas de producción artesanal textil en la

transformación de los elementos iconográficos de los tejidos de nacionalidad Puruhá?. Este estudio aspira responder a esta interrogante, para lo cual se tomará como punto de referencia los relatos de tejedores que han aportado con ciertas pautas para entender los criterios que intervienen en las actividades ligadas a la elaboración textil.

Es importante mencionar que el proceso de elaboración y su utilización es fuente de conocimiento para quienes lo desarrollan, pues un textil es una herramienta mediante la cual el tejedor aplica y adquiere saberes compartidos por los demás miembros Puruhá. Por lo tanto, su análisis es relevante, ya que propicia la oportunidad para conocer y comprender la producción artesanal del tejido.

De acuerdo al trabajo de campo, el análisis de los tejidos conseguidos mediante registro fotográfico, junto con las reflexiones teóricas dieron origen a este libro. En primera instancia se aborda, la realidad histórica, cultural, organizativa, económica y sociopolítica que ha provocado cambios fundamentales en la nacionalidad Puruhá, estableciendo características que se han adaptado a las nuevas formas sociales que se han desarrollado en el proceso histórico de los puruhaes. En segundo término, se describe la reciprocidad¹ y cooperación como mecanismo de cohesión social. Así mismo, la tradición en la vestimenta, la cual ha permanecido relativamente constante a pesar de haber atravesado por

El principio de reciprocidad se expresa a nivel pragmático y ético como contribución complementaria a un acto recíproco. Este principio no sólo rige en las interrelaciones humanas, entre personas o grupos, sino en cada tipo de interacción, sea esta entre ser humano y naturaleza, o sea entre ser humano y lo divino. El principio de reciprocidad es universalmente válido y revela un rasgo muy importante de la filosofía andina (Estermann, 2006, p. 145).

discontinuidades que en ocasiones han intentado compatibilizarles o hibridarlas. En tercer lugar, se puntualiza a la parroquia de Cacha, la cual históricamente se vincula con la producción artesanal de textiles, destacando al poncho coco por la complejidad en la técnica empleada para su elaboración y por ser considerado como elemento distintivo entre las nacionalidades indígenas del Ecuador.

Considerando la importancia de los acontecimientos históricos en torno a la producción textil Puruhá, se establece como eje principal la producción artesanal textil en el contexto comunitario. Es decir, existen mecanismos al interior de la nacionalidad Puruhá para transmitir el conocimiento en relación a la producción textil y establece una puerta de entrada para analizar la cadena operativa de la fabricación textil según las condiciones y limitaciones de los tejedores en los procesos manuales de la elaboración del tejido. Por otra parte, se resalta la importancia de la concepción del valor en el textil como elemento diferenciador de las comunidades Puruhá a través de relatos de tejedores.

Para el análisis de las formas de producción se abordan los procesos productivos artesanales, haciendo referencia a la vigencia de la técnica textil que se emplea en la producción de tejidos. Se describe el origen de las materias primas, el método de teñido y el telar como instrumento de fabricación del tejido.

Por otra parte, la selección de los motivos figurativos y geométricos que se ha planteado para el desarrollo de la obra, podría ser considerada, tal vez de manera arbitraria, pero en ellos se evidencia un lenguaje visual de significaciones conectadas a la organización social. En cuanto a criterios metodológicos, se trabaja con un corpus de objetos textiles, ubicados en los sectores de la Plaza Roja, Cacha, Cajabamba, Guamote, Palacio Real y La Moya los cuales fueron clasificados de acuerdo al aspecto morfológico, estructural, funcional y comercial, así como valores que posibilitan relacionarlo con su entorno. Mediante el análisis de las unidades mínimas de composición denominadas marcas, las categorías específicas y la morfología de la iconografía a partir de este corpus. Se intenta mostrar cuantitativamente si el predominio de la iconografía Puruhá es significativo, y cualitativamente, se busca establecer de qué manera se manifiesta esta presencia.

El desarrollo de este proceso implica proponerse y aclarar la interrogante planteada mediante el análisis morfológico de la iconografía textil Puruhá y posteriormente buscar

una explicación del significado de ciertas constantes en las categorías iconográficas del tejido.

A modo de síntesis esta investigación consiste en el estudio de los modos de producción artesanal en los tejidos Puruhá y los diversos factores relacionados e intrínsecos de la iconografía textil. Lo expuesto permite comprender el origen de la vestimenta Puruhá, logrando un mayor entendimiento de las formas de producción artesanal textil y su incidencia en la transformación de los elementos iconográficos.



La nacionalidad
Kichua
Puruhá

Desde el punto de vista geográfico, en el actual territorio ecuatoriano, existieron culturas conocidas dentro de los periodos: formativo, desarrollo regional e integración. En este sentido, en el periodo de integración entre los años 1500 - 500 d.C., se denominaron en forma genérica Puruhá o puruhay a todas las parcialidades situadas en la actual provincia de Chimborazo, el topónimo puruhay de acuerdo a Aquiles Pérez (1970), procede de los términos puru, que significa cerro y guay, casa grande (Freire, 2005, p. 37; Pérez, 1970, p. 36).

Con la finalidad de comprender un concepto tan amplio como es la categoría de grupo étnico, quisiera destacar la propuesta del autor Fredrik Barth (1976), quien manifiesta que los grupos étnicos deben considerarse como una forma de organización social de las diferencias culturales, es decir, que tanto hacia dentro como hacia fuera del grupo, las relaciones sociales se organizan a partir de las diferencias culturales, lo que Barth admite como rasgos culturales distintivos. Sin embargo, no se trata de diferencias culturales supuestamente objetivas, sino de diferencias subjetivamente definidas y seleccionadas como significativas por los actores sociales con el propósito de establecer su clasificación y a la vez obtener el aporte de otros actores con fines de interacción. Por lo expuesto, los rasgos que son tomados en cuenta, señala Barth (1976) “no son la suma de diferencias objetivas, sino solamente aquellas que los actores mismos consideran significativas” (p. 15).

No estamos hablando de cualquier rasgo cultural distintivo, sino de aquellos que se formaron en el curso de una historia común y que la memoria colectiva del grupo no ha cesado de interpretarlos y transmitirlos de manera selectiva, convirtiendo ciertos acontecimientos en símbolos significativos de la identidad étnica mediante un trabajo del imaginario social; y esa identidad étnica remite siempre a un origen supuestamente común² (Lapierre, 1996, p. 13).

Consideramos a Max Weber (1944), quien define a los grupos étnicos como “(...) aquellos grupos humanos que, fundándose en la semejanza del hábito exterior y de las costumbres, o de ambos a la vez, o en recuerdos de colonización y migración, abrigan una creencia subjetiva en una procedencia común” (p. 318).

Resaltando el trabajo del italiano Dimitri D’Andrea (1999), su propuesta se apoya en la idea de una consanguinidad imaginaria en la que el grupo étnico sería aquel grupo humano dentro del cual la pertenencia se funda en un vínculo de parentesco que a partir de ciertas semejanzas entre sus miembros cree en la descendencia de antepasados comunes y demarca de los demás

02

En otras palabras, lo que queda sin respuesta en Barth es, según Lapierre, la siguiente pregunta: ¿cómo se explica el hecho de que se pueda decir “cuando yo era católico”, o “antes de que me convirtiera en protestante o ateo”, o “cuando yo era de izquierda”, o “cuando yo era ciudadano de tal Estado”, o “cuando era empleado de banco”, o “antes de recibirme de abogado”; pero en cambio nunca se puede decir: “cuando yo era bretón” (o valón, o acadiano, o tutsi), ni “antes de llegar a ser corzo (o flamenco, o judío o hutu)”? (Giménez, 2006, p 137).

03

El ranti ranti se presenta como reciprocidad, cabe indicar que el termino tiene distintas connotaciones en los debates sociales y políticos. La reciprocidad para el Concejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador (CODENPE) es definida como “dar y recibir equitativamente; tú me ayudas ahora y yo te ayudaré en otra oportunidad” (CODENPE, 2011, p. 19).

04

Distribución y redistribución, implica compartir los recursos disponibles con los miembros del ayllu y de la llakta, considerando diversas circunstancias, afectivas, económicas, de estatutos, parentesco, entre otros. Estos dos elementos funcionales nawpachy y mallichy permiten que las comunidades contienén con sus esquema económicos, sociales y culturales en su vida cotidiana. (Guandinango, 2013, p. 33)

grupos en virtud de la representación de un vínculo de sangre (pp. 83-102).

Sin embargo, la categoría etnia o grupo étnico son etiquetas clasificatorias para caracterizar a ciertos grupos humanos específicos, pero estos grupos no se conciben a sí mismos ni se autonombran en estos términos, sino como pueblo dotado de un nombre propio como son los Puruhá, cuyos miembros se sienten vinculados entre sí, como grupos de parentesco que se representan y se perciben como familia, aunque se trate de una creencia y no de una realidad genética comprobable.

En base a lo expuesto, la organización social fundamental en los Puruhá inicia con el ayllu. Guandinango (2013), menciona que las comunidades tienen “valores que se practican en actividades cotidianas como: ranti ranti³, ñawpachiy, mallichiy⁴; ama llulla⁵, ama killa⁶, ama shuwa⁷, las cuales son normas comunitarias no explicitadas en documentos físicos, sino reforzados en la tradición oral” (p. 32). Alguno de estos valores se considera que han sido heredados por los ancestros y otros asumidos y legitimados por la comunidad de acuerdo a la necesidad

de convivencia entre ayllus configurados en el tiempo. Para precisar su naturaleza hemos tratado sobre el concepto mismo de filiación en la civilización andina del ayllu como categoría en la organización social. Rowe (1946), define al ayllu como un grupo de parentesco o linaje: kin-group endógamo vinculado a un territorio poseído en común (p. 253). En cambio, para Zuidema (1964), el ayllu es un grupo constituido por todos aquellos considerados como descendientes de un antepasado común –mítico o real– que podría ser patrilineal o matrilineal (p. 26). Sin embargo, para Espinoza (1987) los ayllus eran “el prototipo del habitante andino; representaban a la población del área y conformaban su mayoría” (p. 284).

Whitten y Dorothea (2008) identifican al ayllu como un modelo de parentesco y de ocupación territorial enlazado con la memoria de los antepasados mediante el chamanismo. El parentesco liga al individuo y a la familia con sus antepasados míticos y reales, de modo que tanto la unidad como su identidad se reactivan a través del conocimiento encarnado por los sabios yachakkuna⁸ (p. 65). Como indica Isbell (1997) los datos históricos asumen que el “ayllu andino no puede ser una institución sin cambios;

05

El ama llulla –no mientas– establece la reciprocidad a nivel de la verdad en el sentido del equilibrio en el intercambio de la información. La mentira es una severa falta de reciprocidad (Estermann, 2009, p. 270)

06

El ama killa –no seas flojo, ocioso, vago– se refiere a la falta de reciprocidad en el trabajo, considerándose como una falta de reciprocidad al trabajo, porque en este caso no se retribuye recíprocamente un esfuerzo hecho por otras personas, sean éstas los mismos padres o los participantes en una de las formas de trabajo colectivo (Estermann, 2009, p. 272).

una institución primordial que se ha resistido a las influencias externas durante siglos y quizás milenios” (p. 132).

Gran parte de la población indígena Puruhá estaba congregada en agrupaciones vinculadas a un terreno comunal. La unidad fundamental de los Puruhá es el ayllu, comunidad gentilicia o grupo de descendencia unilineal donde los individuos se relacionan en virtud de su descendencia de un mismo antepasado común (Olazával, 2014, p. 209). Dicho lo anterior, la base de la organización social Puruhá estaba formada por los individuos adultos: hatun runa o jefes de familia.

07

El ama shuwa –no robes– es la norma que establece la reciprocidad en cuanto a la propiedad. El robo es una infracción que afecta la justicia distributiva (Estermann, 2009, p. 269).

08

Personas mayores en el ayllu que desempeñan el rol de sacerdotes.

El ayllu llakta –comunidad–, fue un elemento de cohesión social que sustentaba los valores ético – morales y principios socio – culturales, transmitidos de manera oral y de generación en generación (González Acosta y Freire, 2016, p. 169). Por tal razón, son de especial importancia los valores mencionados en la vida comunitaria que integran los ascendientes: padres, abuelos o bisabuelos y los descendientes: hijos, tíos, sobrinos y nietos. En la comunidad, este grupo familiar forma un núcleo comunitario asociado a la cosmovisión⁹ andina y la intersubjetividad

que rige sobre la tierra, su principio está basado en que “la entidad comunitaria no aparece como resultado, sino como supuesto de la apropiación colectiva de la naturaleza” (Dierckxsens, 2013, p. 32).

Anteriormente, el ayllu se encontraba al mando del curaca, a quien acataban todos los integrantes de la comunidad. Dicho mando expresaba autoridad y se obtenía por la transmisión hereditaria de su padre o de su madre. Varios ayllus formaban una comunidad y varias comunidades un pueblo, el mismo que era gobernado por un cacique superior encargado de enfrentar los problemas de su pueblo, por lo general eran personas con mucho carácter, experiencia y trayectoria. En este contexto, la comunidad concentra los principios fundamentales de las relaciones sociales y de parentesco, donde el parentesco es un hecho social instituido, distinto de la mera consanguinidad; no está constituido por relaciones biológicas, sino por lazos morales y jurídicos que regulan la conducta de los individuos (Olazábal, 2014, p. 209).

En el ámbito territorial el ayllu se clasifica en marka: territorio que aglutina una nación; kiti: territorio asentado por pueblos específicos; ayllu

09

Se entiende cosmovisión como un conjunto de creencias, ideas y percepciones que dan forma a la imagen que una cultura tiene del mundo en general y que a partir de dicha imagen y su activa participación con el entorno interpreta su existencia y la de todo lo que lo rodea. Una propuesta que sustenta y complementa esta definición es la de Alfredo López Austin, pues la concibe como pensamiento social producido en sucesos de larga duración –susceptibles a ser transformados–, un conjunto estructurado de los sistemas ideológicos que una sociedad utiliza para aprehender el cosmos (López Austin 1995 p. 214).

llakta: territorio de una comunidad, parte de un pueblo.

Los gobiernos comunitarios del ayllu llakta, a pesar de las imposiciones, se caracterizan por una doble relación de poder: endógena y exógena. La primera es concebida como servicio a la colectividad y la segunda implica alta responsabilidad. La legitimidad de la autoridad es respetada y está rodeada de valores y símbolos propios como la vestimenta (León, 2014, p. 107).

Tanto el ayllu llakta como el ayllu, formas de organización social, económica y política, devienen hoy día para la persistencia y vigencia de los pueblos indígenas. Desde el ayllu hasta la conformación de sistemas sociopolíticos propios, mediante un proceso democrático se fortaleció el sistema de Gobierno al elegir un régulo –monarca hereditario– en cada pueblo (León, 2014, p. 25).

Producto de las alianzas sucesivas, la organización social y de las relaciones interétnicas se constituyó la nacionalidad¹⁰ Puruhá, cuya autoridad se centralizó en un régulo. El pueblo Puruhá fue el resultado de la necesidad de unidad y fuerza de combate para las

10

El término nación se aplica con más frecuencia a poblaciones que comparten la idea de un origen común, así como ciertas características culturales, pero que además constituyen una unidad política con grado mayor o menor de autonomía.

conquistas de otras confederaciones, constituido mediante la integración de diferentes señoríos correspondientes a los siguientes pueblos: Tikizambi, Lausi', Atapu, Galti, Pulukati, Columbi, Wakuna, Pangur, Kulta, Cikalpa, Kalpi, Kacha, Liktu, Pungalá, Tunshi, Chambu, Wanu, Wanuju, Tumavila, Kisapincha, Chibulio, Pilawin, Tisalio, Panzalio, Shakishili y Zumbawa (de Velasco, 1960).

A partir del siglo XVIII, inició la explotación agrícola bajo el sistema de haciendas, basado en relaciones de servidumbre huasipungo. En 1964 la reforma agraria implementada por el extinto Instituto Ecuatoriano de Reforma Agraria y Colonización (IERAC) abolió las relaciones de huasipungo¹¹, al mismo tiempo que otorgó derecho de propiedad sobre pequeñas parcelas a los *huasipungueros* (Manosalvas, 2009, p. 52).

Como consecuencia del sistema de haciendas tras la conquista española, desapareció la delimitación de territorialidades ancestrales propias, por ende, el tipo de cargo de autoridades fue reemplazado por nuevas formas de denominación y se redujeron así los espacios territoriales del *ayllu llakta* –comunidades– en

11

El huasipungo abastecía a la hacienda de la mayoría de productores inmediatos, los que además constituían el núcleo fundamental de trabajadores permanentes. El trabajo huasipunguero se definía como un conjunto de derechos y obligaciones de carácter consuetudinarios entre el trabajador y el hacendado, su principal obligación consistía en poner a disposición su fuerza de trabajo durante 4 o 5 días a la semana (Guerrero, 1975, pp. 9-12).

pequeños núcleos anexos a las haciendas administrados por los *kipuruna* –administradores–.

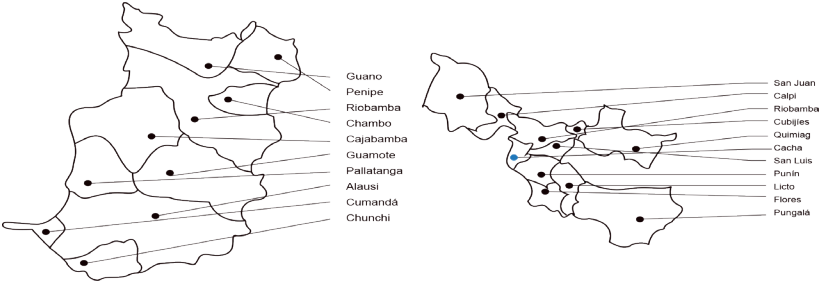
Los conquistadores cambiaron el sistema territorial determinado por los Puruhá, actualmente su territorio está reducido a tierras altas, laderas y páramos. En algunos sectores se han logrado recuperar las tierras mediante luchas constantes, convertidas en comunitarias.

Posterior a la conquista española, los pueblos: *Tikizambi, Lausi', Atapu, Galti, Pulukati, Columbi, Wakuna, Pangur, Kulta, Cikalpa, Kalpi, Kacha, Liktu, Pungalá, Tunshi, Chambu, Wanu, Wanuju, Tumavila, Kisapincha, Chibulio, Pilawin, Tisalio, Panzalio, Shakishili y Zumbawa*, atravesaron grandes privaciones impuestas por la colonia y en época republicana no hubo mejoría en su condición de vida. Sin embargo, en este contexto el pueblo Puruhá –Cacha– jamás llegó a constituirse en hacienda y en cuanto a sus habitantes, se reconoce que mayormente son indígenas.

El territorio de la nacionalidad Puruhá en su mayor parte se encuentra ubicado en la provincia de Chimborazo, en los cantones: Alausí, Guamote, Colta, Riobamba, Guano, Penipe, Cumandá y Pallatanga y en las parroquias: Cacha, Calpi, San Juan, Licto, Flores, Pungalá, Punín, San Luis, Químiag, Tixan, Palmira, Cebadas, Cajabamba, Sicalpa, Columbe, San Andrés, San Gerardo, Cubijíes y Guanando. En general, su territorio

se ubica dentro de los límites montañosos del Chimborazo, Tungurahua, El Altar, Sangay, Tambillo, Yanarumi, Culebrillas, Chalnor y entre las cuencas de los ríos Chambo y Chanchán. Los nombres de los cantones y parroquias son topónimos de sus pueblos originarios.

Figura 1. Mapa de la Provincia de Chimborazo, Mapa de las parroquias



de la ciudad de Riobamba.

Otro componente importante de la nacionalidad Puruhá es la lengua, por medio de ella se expresa y objetiva el pensamiento de los procesos históricos que han atravesado los Puruhá. La lengua kichwa antes de la llegada de los españoles fue adoptada por los diferentes pueblos indígenas de los Andes –actualmente Bolivia, Perú y Ecuador– los cuales tenían sus propias lenguas preincaicas.

Según Jijón y Caamaño, el idioma de los Puruhá era el *purubay* propio de esta nación y anterior a la conquista inca, sobrevivió hasta fines del siglo XVII (Botero, 1990, p. 177). El *purubay* fue un resultante de la mezcla de varias lenguas, como las pertenecientes a los Chachis, Tsáchilas, Páez de Colombia, Aymara de Bolivia, Kechwa del Perú y Bolivia, entre otros. A partir de la conquista y debido a la imposición de los sacerdotes españoles por la facilidad de comprensión se impuso como lengua oficial el kichwa; de esta manera se extinguió el *purubay*.

Actualmente, en las comunidades se usa el kichwa para todo tipo de intercambio lingüístico, especialmente en la población adulta y el español como lengua de la interculturalidad en conversaciones con mestizos y blancos, aunque resulta común entre los jóvenes (León, 2014, p. 47). Los cambios lingüísticos de la población indígena en el Ecuador dentro de los procesos socio - lingüísticos más generales dan lugar a diversas estrategias bilingües cuyos escenarios principales son las mismas familias indígenas, las organizaciones comunales y la escuela, en particular la educación bilingüe intercultural.

"Resultado de profundas transformaciones, a las que se han encontrado sujetos los pueblos indígenas de la sierra ecuatoriana" (Sánchez Parga, 2009, p. 15). Un proceso de descomunalización no sólo afecta las instituciones de la sociedad comunal y las mismas relaciones entre sus miembros, sino que además transforma a las personas en sus mismas representaciones y valoraciones, maneras de pensar, de sentir y de comunicarse; y sobre todo las despoja de su personalidad más colectiva, para desarrollar su individualismo.

El bilingüismo en el Ecuador es un fenómeno sociocultural fundamentalmente propio de las poblaciones indígenas. Por lo tanto, está muy relacionado con los procesos históricos, que atraviesan los grupos étnicos y de manera muy particular sus cambios demográficos y culturales. Dicho bilingüismo se encuentra estrechamente asociado en primer término a la creciente incorporación de las comunidades indígenas a la sociedad y cultura nacionales, y en segundo lugar parte también de este mismo proceso en una amplia y cada vez más intensa escolarización de las poblaciones indígenas. (Sánchez Parga, 2009, p. 64)

Sin embargo, siendo el *kichwa* una lengua utilizada en el área andina, la sociedad y cultura de los pueblos andinos que comparten una misma naturaleza y un mismo modelo de sociedad asimilaron el cambio lingüístico que supuso la –quichuización– hace más de 500 años, en el Ecuador tuvo implicaciones y consecuencias muy diferentes del actual cambio lingüístico asociado a un profundo cambio cultural y a una descomunalización¹² de las sociedades indígenas andinas (Sánchez Parga, 2009, p. 63).

Indagar el proceso de descomunalización en el cambio de vestimenta no solo se justifica por la estrecha relación entre el simbolismo del vestido y los usos o representaciones corporales, sino también por la función sociocultural que desempeñan los códigos vestimentarios en los distintos modelos de sociedad, ya que “los símbolos corporales no pueden ser abstraídos de las relaciones que se mantienen

con la cultura material de la sociedad en la que se inscriben” (Bayart, 1996, p. 195).

El modo de producción del vestido y su uso expresaría de manera general un modelo de sociedad. Sánchez Parga (2009), describe el cambio de vestimenta y su función individualizadora que tiene en la sociedad indígena una relevancia y significación particular cuando se conoce el valor tradicional y cultural que los tejidos y en especial el vestido poseían históricamente en dichas sociedades. Al respecto, el autor sostiene:

La importancia del vestido se manifiesta en una de las obras más representativas del mundo andino, precisamente porque en ella se refleja la mentalidad y sensibilidad de un autor aborígen: la minuciosidad con que Guamán Poma de Ayala, detalla cada vestido del Inca y de las princesas *coias*, con la finalidad de resaltar la distinción de cada una propia de su estatuto, es equivalente a la normativa Inca ejercida con toda rigurosidad, para que cada etnia, ayllu o comunidad mantengan un vestido común, que los diferencia e identifique colectivamente. (Sánchez Parga, 2009, p. 29)

De hecho, algunas comunidades que pertenecen a la nacionalidad Puruhá conservan sus vestidos, los cuales las distingue e identifica. Los cronistas de la colonia habían manifestado “vestidos (...) señal que traen para ser conocidos en toda parte” (Cieza de León, 1982, p. 217).

Respecto a la economía de las familias en los puruhaes, se fundamenta la agricultura, complementada con la crianza de animales y otras labores esporádicas. La presión demográfica sobre el suelo es un punto importante para la reproducción del grupo en relación con los recursos que dispone.



Figura 2. Mujer Puruhá labrando el campo

El indígena Puruhá tradicionalmente ha estado ligado a la tierra con la cual siente una relación física mediante el trabajo, y religiosa por medio de rituales y creencias.

Por lo que consideran a la tierra como lugar privilegiado para la subsistencia, un medio de producción u objeto de trabajo en la cual han sabido “aplicar estrategias de uso de recursos que, aun trasformando de modo duradero el entorno no alteraban, en cambio sus principios de funcionamiento ni sus condiciones de reproducción” (Descola, 2004, p. 25). Además, se considera como el lugar y la instancia que posibilita las relaciones sociales con los miembros de la comunidad y el espacio donde se puede manifestar sus creencias de manera personal o grupal.

En esta misma línea, Descola (2004), describe que más allá de los conocimientos técnicos, botánicos, agronómicos o etológicos puestos en práctica por los indígenas en sus actividades de subsistencia, era el conjunto de sus creencias religiosas y de su mitología lo que debía considerarse como una especie de saber ecológico transpuesto, como si se tratara de un modelo metafórico del funcionamiento de su ecosistema y de los equilibrios que deben respetarse para que este ecosistema se mantenga en un estado de homeostasis (p. 26).

Por otra parte Ramón (1983), afirma que la tierra no sólo produce y cobija, también se constituye como un espacio lleno de simbolismos y ritualizaciones “(...) la tierra adquiere una doble significación, espacio de supervivencia de sectores indígenas fundamentalmente agrícolas y reivindicación

cultural, en tanto espacio en el que se fundaron y desarrollaron todas las concepciones rituales, simbólicas, culturales y sociopolíticas de una etnia” (p. 100).

Se podría manifestar que la relación hombre-territorio va más allá del simple vínculo económico, es una relación afectiva-espiritual. De tal manera, en la nacionalidad Puruhá la tierra recibe una atención ritual en determinados momentos del calendario agrícola, festivo y en el quehacer cotidiano. La tierra al igual que los animales son objetos de diversas prácticas rituales por parte de los Puruhá, busca protegerlos y mantenerlos siempre fértiles. Como lo señala Contreras Hernández (1985) “aumentar su ganado y estar obligado a criarlo en unas condiciones tales que permitan su máximo aprovechamiento, con estas finalidades se llevan a cabo una serie de ritos mágicos para conseguir la mayor fertilidad y salud de los animales” (p. III).

Por lo expuesto, sobre las diversas prácticas rituales vinculadas con la naturaleza en una relación afectiva-espiritual por parte de los Puruhá, se alinea con lo que Descola (2004) denomina –modos de identificación– en la cual describe:

El naturalismo es, simplemente, la creencia de que la naturaleza existe. Dicho de otro modo: ciertas entidades deben su existencia y su desarrollo a un principio extraño a los efectos de la voluntad humana. De igual manera el animismo es la creencia de que los seres –naturales– están

dotados de un principio espiritual propio y que, por tanto, es posible que los hombres establezcan con estas entidades unas relaciones especiales: relaciones de protección, de seducción, de hostilidad, de alianza o de intercambio de servicios. En este sentido, el animismo puede ser visto no como un sistema de categorización de las plantas y de los animales, sino como un sistema de categorización de los tipos de relaciones que los humanos mantienen con los no humanos. (Descola, 2004, pp 31-32)

Otro factor fundamental en el que interviene el proceso social de producción tiene que ver de alguna manera con la práctica ritual y todo el trabajo simbólico. El pueblo Puruhá, sumamente espiritual, sostenía una ideología filosófica andina, donde un dios estaba representado en casi todas las manifestaciones de la naturaleza; los cerros, un árbol, una fuente de agua, un pico de montaña o una cueva. Seres imaginarios que controlan las condiciones de reproducción de la naturaleza y de la sociedad. Recurrir a estos seres es lo que Godelier (2000) denomina condiciones imaginarias de la reproducción del mundo –naturaleza y sociedad– (p. 249).



Figura 3. Ritualidad de los puruhaes

Es importante mencionar la importancia que tienen los cerros y quebradas en la protección de los animales, son lugares que para el indígena Puruhá representan la forma más cercana de ayuda a la reproducción y protección de los animales. Los puruhaes adoraban al nevado Chimborazo, al cual le atribuían divinidad masculina, según ellos este monte tutelar mantenía relaciones amorosas con el volcán Tungurahua, divinidad femenina. En las faldas del Chimborazo construyeron un templo *pacarinacuna* destinado a la adoración del nevado, donde ofrecían toda clase de sacrificios. Según Fray Paz Maldonado refiere el hecho señalando que los indígenas creían que descendían del Chimborazo.

Los puruhaes, además de los cerros adoraban a otra clase de dioses e ídolos, las familias tenían dioses particulares representados por imágenes de barro y piedra. Asimismo, creían en el dios de la guerra o la venganza, representado en un ídolo de barro, con barriga prominente y labios abiertos en forma de embudo. Los puruhaes acostumbraban a inmolar a sus primogénitos y embalsamados los guardaban en sus casas en vasijas de barro hechas para ese propósito; eran considerados como dioses tutelares (Arrieta, 1984, p. 10).

Adoraban al sol y a la luna, los cuales eran considerados como dioses máximos de los puruhaes. También, adoraban a las serpientes, creían en la existencia de un ser maléfico que le conocían como *culac o gulatory*, temían a los rayos y relámpagos, cuando aparecía el arco iris cerraban la puerta de la casa por temor a la muerte, cuando caía un rayo sobre la casa, la abandonaban y no regresaban a ella (Freire, 2005, p. 43). Desde este abordaje, en el cual se mencionan varios aspectos de la nacionalidad Puruhá, los mismos que no se profundizan debido al objeto de estudio, en el siguiente apartado se pretende explicar sobre la organización económica y sociopolítica de la nacionalidad Puruhá.



Organización
Económica y
Sociopolítica

Considerada la nacionalidad Puruhá en su proceso histórico que le define como grupo humano que comparte una forma de vida socioeconómica y cultural, se establece en la Constitución Política del Ecuador (2008), que en Ecuador coexisten diversas nacionalidades indígenas. Para efecto, el Concejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador (CODENPE), especifica a una nacionalidad como “pueblos milenarios ancestrales asentados en un territorio definido, con idioma e identidad cultural propios. Se rigen por sus instituciones, autoridades y su derecho consuetudinario. Poseen una organización social política, económica, cultural y espiritual y se han autodefinido como nacionalidades indígenas” (CODENPE, 2006, p. 9). Del mismo modo, define a los pueblos como “entidades históricas conformadas por comunidades ancestrales, asentadas en un territorio determinado; poseen un idioma común entre sí, pero con diferencias dialectales. Se rigen por sus propias instituciones, autoridades y derecho consuetudinario, organización social, cultural y económica, y forman parte de una nacionalidad” (CODENPE, 2006, p. 9).

Por consiguiente, la comunidad es “un espacio geográfico-territorial, cultural, histórico, político-organizativo, económico y lingüístico, cuyos miembros comparten entre sí varios de esos elementos comunes en sus diversos procesos de interrelación y reproducción sociobiológica; y que, a su vez, ciertos rasgos la diferencian de otros grupos en sus prácticas culturales” (Guandinango, 2013, p. 86).

Los atributos que diferencian a los puruhaes de otros grupos pueden visualizarse en la forma de vestir, procesos de producción, entre otros. De la misma manera, cada comunidad tiene una cosmología y un conjunto de relaciones propias que dan sentido a la vida de sus habitantes. Para las nacionalidades indígenas, las comunidades son la base estructural, históricamente constituida que equilibra a las nacionalidades frente a la política del Estado.

De este modo, el concepto de *sumak kawsay* –Buen Vivir–, en el Ecuador fue incorporado en la Constitución de la República del Ecuador en el año 2008, generando nuevas pautas de convivencia ciudadana como forma de vida en armonía con la naturaleza, esta es la idea que está implícita en la citada Constitución. Idea que parte de una concepción de la vida deseable inspirada en la cultura de los pueblos indígenas y que se apoya en los principios de equidad social y sostenibilidad ambiental (Constitución, 2008; Guandinango, 2013).

Cabe mencionar que, el *sumak kawsay*, es un discurso de los últimos diez años, debido a que no se encuentra evidencia de ello en escritos históricos o antropológicos de las comunidades indígenas del Ecuador (Guandinango, 2013, p. 21). La conceptualización del *sumak kawsay* en la Constitución del Ecuador se traduce como –buen vivir–, es la traducción más empleada, aunque, no por ello está dispensa

Usaremos el término indigenismo para referirnos a la ideología política que defiende las reivindicaciones de los pueblos indígenas en el marco de los Estados-nación. No estamos refiriendo aquí a la corriente intelectual de blancos y mestizos. Asumimos que se puede ser indigenista sin ser indígena y no ser indigenista siendo indígena; no obstante, los intelectuales indigenistas se suelen considerar a sí mismos como intelectuales indígenas y no como indigenistas (Hidalgo y Cubillo, 2014, p. 27).

de polémica. El *sumak kawsay* o buen vivir ha generado debates en los ámbitos académicos, ambientales, políticos, etc., generando acciones encaminadas a materializar este concepto.

Intelectuales de corriente indigenista¹³ coinciden en señalar que la traducción de *sumak kawsay* a –buen vivir– es errónea, siendo la traducción más acertada –vida plena– o –vida en plenitud–. Algunos autores (Macas, 2010; Pacari, 2013) sostienen que el buen vivir es el equivalente a la expresión kichwa *allí kawsay*, ya que allí significa –lo bueno–, pero no –lo pleno–. Los autores concuerdan con el Concejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador (CODENPE), entidad estatal involucrada con las comunidades indígenas del Ecuador, que define el “*sumak kawsay*” viene de dos palabras *kichwas*: *sumak*, que se interpreta como plenitud, armonía; y *kawsay*, que es vida. Esto se traduce como “buen vivir”, *allí kawsay* (CODENPE, 2011, p. 22). De ahí que, dicha institución traduce literalmente la frase buen vivir a *allí kawsay* que se corresponden respectivamente.

En este contexto, para los indigenistas el *sumak kawsay* es y debe ser una filosofía de vida

basada en las tradiciones ancestrales de los pueblos indígenas, es decir, es y debe ser parte de la cosmovisión andina (Macas, 2010; Oviedo, 2011).

La concepción del buen vivir ha establecido como fundamento las relaciones armónicas entre los seres humanos y la naturaleza, también se ha convertido en discurso político que desconoce las intensas transformaciones del mundo indígena, lo que tiene como consecuencia el fundamentalismo y la instrumentación del concepto (Francois, 2011, pp. 55-76).

Por su organización económica a nivel interno de las comunidades y por la ausencia circulatoria de capital económico, la población indígena Puruhá se mantiene aplicada a ciertos principios aborígenes que aún son eficaces. Por ejemplo, el sistema comunitario se sustenta en los principios del *ranti-ranti* “la concepción y práctica de la vida en reciprocidad, la redistribución, principios que se manejan y están vigentes en nuestras comunidades. Se basa en la visión colectiva de los medios de producción, no existe la apropiación individual, la propiedad es comunitaria” (Macas, 2010, p. 452).

La solidaridad creada por la división del trabajo consiste de forma estricta en la articulación de un sistema diferenciado de normas que regulan las diversas funciones de los diferentes órganos de la sociedad cooperativa o en la elaboración de

“un sistema desarrollado de reglas que predeterminan el funcionamiento de cada órgano” (Durkheim, 1987, p. 289).

Como resultado de la observación participante realizada, el trabajo de las mujeres se centra en el cuidado de la familia, de la casa y de los animales, así como cocinar, limpiar, lavar, desgranar el maíz, hacer compras y ventas en pequeña escala, tejer fajas, cintas, ovillar y torcer. Poco a poco van siendo menos rígidas sus ocupaciones, por eso los hombres no tienen reparo cuando por enfermedad de su mujer tienen que realizar labores indispensables en casa.

De acuerdo con el trabajo de campo etnográfico, en las comunidades se puede encontrar distintos tipos de vivienda, desde la choza tradicional de paredes de barro y el techo de saki pato, que son hojas de cabuya seca envueltas en paja, sujetadas por una estructura de palos de eucalipto. Esta vivienda es de un sólo ambiente, tiene una sola puerta, sin ventanas y junto a esta se construye una choza pequeña que sirve de cocina. Otro tipo de construcciones se asemejan a la vivienda mestiza y los materiales utilizados para las paredes son el bloque o ladrillo y para el techo la teja o el zinc.



Figura 4. Vivienda Puruhá

Otro componente importante es la reciprocidad, aparece en diversos contextos de la nacionalidad Puruhá, tiene su efecto en un sistema de favores mutuos denominada *minka*. Según Fernández de Córdova (1982), establece que “consistía en el trabajo de ayuda que se prestaban los indígenas entre sí, para ser compensados cuando fuese necesario” (p. 45). De acuerdo a lo mencionado, la reciprocidad es un concepto que intenta explicar la transferencia de bienes tangibles e intangibles que aparecen como aspectos no diferenciables de procesos culturales y sociales, en particular la reciprocidad produce relación social, entendida como dependencia mutua, es decir, produce cohesión social (Guandinango, 2013, p. 35).

Por lo tanto, significa un trabajo de reciprocidad entre semejantes, en el que solicitar ayuda implica retribuir con el mismo tipo de trabajo de forma inmediata o en un tiempo determinado. Además, la minga representa el pensamiento comunitario y solidario, es usada por aquellas personas que necesitan ayuda y que prefieren pagar con comida y bebida, entonces no intercambian días de trabajo, sino trabajan el uno por el otro, por causa de amistad, comida y bebida (Live, 1997, p. 91).

Los puruhaes, pese a las continuas presiones por parte del mundo externo de la sociedad, conservan su visión específica de la relación mundo - hombre y su relación con la naturaleza. El pensamiento de los hombres y mujeres Puruhá, es el resultante de la interacción de varios de sus componentes que reflejan la percepción de la realidad que ella tiene. Este pensamiento se ha ido moldeando a través de milenios de acción existencial. Entre los componentes más importantes de la nacionalidad Puruhá está la *pachamama*, *allpamama*, *yuyai*, *causai*, *shuncu* y *husta* (Montaluisa, 1985, p. 436).

La Constitución Política del Ecuador (2008), reconoce a la naturaleza o *pachamama*, “donde se reproduce y realiza la vida”. El reconocer a la naturaleza como sujeto de derechos implica una noción de horizontalidad entre hombres y naturaleza, dejando de lado la percepción de la misma como recurso natural a extraer. Introducir el término *pachamama*

como sinónimo de naturaleza en la Constitución Política del Ecuador, “está anclado a las cosmovisiones de los pueblos indígenas” (Gudynas, 2009, p. 37). Las claves para entender el término pachamama, “por un lado, su afiliación es claramente andina, y por el otro, debe ser entendido como un concepto plural, ya que surgen distintos contenidos que reflejan diferencias tanto culturales como territoriales” (Gudynas, 2010, p. 31).

Los Puruhá conciben una integridad del medio ambiente, los seres y el desarrollo de la vida que mantiene un equilibrio constante. La denominación de *pachamama* para los puruhaes representa la fuente existencial de todo lo viviente y deriva de pacha que significa totalidad, plenitud, tiempo existencial, mundo. Por otra parte el término mama simboliza maternidad, fecundidad y grandeza. La mencionada descripción se fundamenta en la CODENPE (2011) la *pachamama* para las nacionalidades y pueblos indígenas es “concebida como la energía vital más poderosa, alberga vida, fertilidad, productividad, sanación y crecimiento espiritual” (p. 18). De modo que, “la *pachamama* es vista como madre naturaleza que permite el saber, entendimiento y la reflexión profunda de los pueblos indígenas, vivenciados con el tiempo, en el espacio y junto a los seres naturales” (CODENPE, 2011, p. 7).

Para los puruhaes, un pueblo dedicado especialmente a la agricultura, la tierra *pachamama*, es considerada como la madre que les dio la vida y quien les provee de alimento, bebida y vestimenta. La *pachamama* toma el concepto de naturaleza y universo; naturaleza como algo concreto de lo que podemos ver, y como algo que supera lo concreto es el universo (Live, 1997, pp. 112-113). Así mismo, la *pachamama* no es concebida como un objeto o peor aún como un instrumento a ser dominado y conquistado por los seres humanos, por tal motivo no puede ser supeditada ni conquistada, sino descubierta y entendida, es un medio que permite expresar el pensamiento profundo de su cultura. Ángel María Iglesias define:

El [indígena] concibe la naturaleza como un inmenso seno materno dentro del cual se desenvuelve la vida del hombre desde que nace hasta que muere: seno de madre cariñosa que cobija, protege y sustenta a todos los seres vivientes. Pero que, al mismo tiempo castiga a quienes incumplen la obligación de retribuir los beneficios recibidos de la naturaleza divinizada: Pacha Mama. (Iglesias, 1987, p. 121).

Desde esta concepción se plantea un elemento fundamental que es la coexistencia e interdependencia del hombre con el mundo en su totalidad. Por tal razón, no se establece la —dominación— de la naturaleza, y la producción o explotación intensiva agrícola queda limitada frente a lo que brinda la naturaleza según su fertilidad.

Sin embargo, la utilización del término *pachamama* para fines de esta investigación se utilizará entendiéndose como madre de la existencia, de la vida y como varios elementos que rodean la existencia, sin desconocer la noción de naturaleza como equivalente a un ecosistema natural.



Tradición en la
vestimenta *Puruhá*

En la región sierra de Ecuador son escasos los pueblos que aún conservan formas de vestimenta precolombina, en su mayor parte incorporan rasgos de la hispana, creando una serie de formas claramente mestizas, en las que se puede observar la utilización de materiales, así como la combinación de figuras indígenas y españolas.

Si hablamos de la tradición textil Puruhá, a pesar de las diferentes rupturas históricas y culturales que ha sufrido, principalmente desde la colonia, ciertas características culturales de los puruhaes aún se mantienen vigentes, es decir, “han permanecido relativamente constantes en el largo plazo (...) mantienen una presencia continua desde antes de la colonia” (Rowe y Schelling, 1991, p. 29), a pesar de haber sido atravesadas por discontinuidades que en ocasiones han intentado liquidarlas, compatibilizarlas o hibridarlas, queda claro que han ocurrido resignificaciones en la tradición de la vestimenta Puruhá, como plantea Rowe y Schelling (1991), culturalmente hablando, no es sostenible la idea de una simple acumulación de tradiciones (p. 31).

En la nacionalidad Puruhá no se conservan muestras de tejidos prehispánicos, teniendo en cuenta que dicha práctica de la elaboración textil era imprescindible en el desarrollo económico de las comunidades. Es preciso manifestar que en el avance de la investigación la utilización del término tradición, remite a un referente o pauta cultural en base a

diferentes elementos, tanto propios como ajenos, el mismo que se asocia a un proceso de interacción dinámica e histórica de tipo intercultural. A su vez, Bonfil (1991), manifiesta “se presupone la existencia de un plano general o matriz cultural específica de cada cultura y cambiante a lo largo del devenir histórico, que articula y da sentido a lo diverso” (p. 172).

En este sentido, las culturas tienen la capacidad de recrearse, de reconfigurarse en permanentes tensiones y retenciones tendientes, las cuales dan origen a una posibilidad cultural históricamente pertinente. Como lo manifiesta el investigador indígena José Parco, las culturas no eran aisladas, mantenían sus vínculos, por ejemplo, en la faja se visualiza la letra X, la cual también se puede encontrar en Bolivia y Perú.

Existen algunas similitudes, sin embargo, cada uno tiene una interpretación distinta por su idioma, pero la esencia es la misma desde una cosmovisión andina. Parco manifiesta, según relatos de los antepasados, refieren diversos significados que se pueden encontrar en las fajas, incluso se puede encontrar las letras del alfabeto. Los quingos asocian al camino de manera en zigzag y los Puruhá lo relacionan con surcos, terrazas o ríos de la parte agrícola (José Parco, 2017).

Con respecto al vestido lo confeccionaban con fibra de cabuya y fibra de camélidos. Según Paz Maldonado, la importancia de la cabuya para los puruhaes permitió

comercializar en grandes proporciones, empleando las dos especies de cabuya que se encuentran en el medio: la blanca y la negra llamada agave americana o maguey. Esta planta se emplea de diversas maneras: se tejen sogas de carga, vestidos, disfraces, alpargatas, sombreros, escobas, hamacas, alforjas, bolsos o shigras, costales, telas, tapetes de sala y cocina. En la actualidad la cabuya todavía es empleada en varios tejidos Puruhá, como son la mama chumbi y paño chumbi (como se cita en Haro, 1977, pp. 72, 73).



Figura 5. Shigras elaboradas con cabuya

En cambio, los vestidos elaborados con fibra de algodón estaban destinados a los caciques ¹⁴, los vestidos eran sencillos, consistían en largas camisetas sin manga, con aberturas para sacar la cabeza y los brazos. Algunas comunidades

utilizaban piezas adicionales para adornarse. Las mujeres, además de las camisetas vestían anacos y mantones que cubrían la espalda desde el cuello hasta la cintura, se adornaban con collares de mullos de diferentes colores. En las fiestas lucían sus mejores galas que eran camisas y prendas bordadas con hilos de colores vivos.

Los curas doctrineros de la colonia refieren que los vestidos de los indígenas eran sencillos, consistían en largas camisetas hechas de hilo de cabuya, algodón o lana, las piernas iban desnudas y los pies descalzos. Originalmente hombres y mujeres iban descalzos, luego se observa el uso de sandalias confeccionadas con los desechos de llantas de hule que son utilizadas con otro tipo de materiales sintéticos (Freire, 2005, p. 42; Burgos, 1970, pp. 63, 64).

En relación con este tema, la vestimenta tiene como función proteger y cubrir el cuerpo, pero su estética llega a ser tan importante que se convierte en un elemento identificador y de expresión, mediante el cual una persona forma parte de un grupo y se conforma como diferenciadora de la posición social de cada individuo. Dentro de una misma cultura se contrasta la clase social

14

Sobre la posición y significado de los caciques en las diferentes regiones de Hispanoamérica colonial, trata Oberem (1973) con prolijidad y distingue a los caciques de los restantes miembros adscritos a la nobleza indígena (p. 24 - 34).

dependiendo de la disponibilidad de recursos económicos, ya que refleja prestigio y riqueza, es decir, la capacidad de disponer de prendas finas con adornos más costosos.

A fin de dar cuenta de la posición social del individuo Bourdieu (1987), sostiene que la clase social no es una realidad de la sociedad, sino una categoría de la sociología, “la clase social (en sí) es inseparablemente una clase de individuos biológicos dotados del mismo habitus (...) todos los miembros de una misma clase tienen mayor número de probabilidades que cualquier miembro de otra de enfrentarse a situaciones más frecuentes” (Bourdieu, 1980).

Del mismo modo considera que “los que ocupan la misma posición tienen la misma probabilidad de tener el mismo habitus” (Bourdieu, 1987). Los individuos llevan incorporados habitus en función de su posición social y las clases están formadas por individuos con el mismo habitus, o con alta probabilidad de que así sea. Esto hace que el habitus sea el eslabón entre las prácticas que genera y la estructura social que lo genera (Martínez J. S., 1998, p. 14).

Desde un punto de vista objetivista, el concepto de clase social de Bourdieu se define como un conjunto de individuos que comparten ciertas características estructurales, no sólo grupos definidos por fronteras más o menos arbitrarias sobre

una propiedad continua: ingresos, prestigio, etc., y que son iguales en ciertos aspectos relevantes (Martínez J. S., 1998, p. 17). Con respecto al mencionado, hay una importante relación con la clase social, en este sentido Weber (1984), define como un “grupo de individuos con expectativas similares debido a los recursos de que disponen y a su posición en el mercado de trabajo” (citado en Martínez J. S., 1998, p. 17).

Sin embargo, el vestir depende de las condiciones específicas de cada grupo o comunidad, su estructura social y los materiales que puedan obtenerse del medio local, aunque de manera considerable los materiales se adquieren mediante diferentes sitios de comercialización. Lógicamente, esta función del tejido surge cuando la división social basada en factores de edad y sexo sustituye una división basada en el trabajo que cada individuo realiza (Martínez y Sojos de Peña, 1982, p. 4).

La transformación modernizadora del tejido en las comunidades de la nacionalidad Puruhá, responde al criterio del abandono de la vestimenta tradicional, no sólo como indicador de pertenencia a una comunidad, sino también como signo distintivo y de identificación de la condición indígena. “Simultáneamente la adopción de la vestimenta y modas propias de la sociedad blanco - mestiza permite al indígena no sólo una estrategia de descomunalización étnica de su identidad, sino sobre todo una estrategia de individualización” (Sánchez Parga, 2009. p.30).

La vestimenta de la nacionalidad Puruhá está determinada por factores medioambientales de la provincia de Chimborazo, manifestados en bajas temperaturas, en la disponibilidad de los materiales para su confección y en las condiciones socioeconómicas mencionadas anteriormente. Por lo expuesto, la condición ambiental se relaciona exclusivamente con la temperatura, pero en el caso del hombre y mujer Puruhá es determinante el uso de una vestimenta que le proteja del clima.

Entre los habitantes de las diferentes comunidades Puruhá, la elaboración del textil es considerada como sintetizadora de su cultura, por lo que ha sido reconocida nacional e internacionalmente debido a la diversidad de sus diseños, colores y modelos geométricos. En la reconstitución del pueblo Cacha se ha considerado el resarcimiento de la vestimenta como uno de sus valores culturales. En el estatuto de la reconstitución del gobierno comunitario autónomo del pueblo Cacha se menciona: “todas las autoridades están obligadas por orden tradicional y por la comunidad a llevar puesta la vestimenta simbólica de autoridad en todos los acontecimientos, caso contrario entran en falta grave” (León, 2014, p. 108).

La vestimenta utilizada por hombres y mujeres Puruhá puede clasificarse como ropa de diario, festiva y ritual. Esta

última hace referencia a la conducta formal que se relaciona con seres o poderes místicos, la misma que representa un conjunto de creencias y en algunos casos es utilizada como ofrenda para dioses y en otros para realizar rituales. Desde la perspectiva de Turner (1967), el símbolo es la unidad mínima del ritual que aún conserva las características de la conducta ritual que se convierte en un “factor de acción social, una fuerza positiva en un campo de actividad, donde la estructura y propiedades de un símbolo se convierten en las de una entidad dinámica, por lo menos dentro de su contexto de acción apropiado” (Turner, 1967, p. 24).

En pocas palabras, la función de los mitos como aspectos precisos de los procesos sociales trata de radicar, fundamentar y enlazar todo lo que existe en la vida que procede de una vida de orden sobrenatural; de tal manera que, el mito permite expresar sueños, visiones, creencias, que pone en contacto con sus enigmas y aspiraciones. Además, en la nación Puruhá el mito es considerado una forma de pensamiento que relaciona el mundo material con el humano y estos dos, con el divino enmarcado con un carácter dramático (Zaruma, 2006, pp. 184, 185).

Desde épocas muy antiguas el vestido tiene una finalidad ritual, es decir, que su empleo está en relación con los sistemas míticos de creencias y símbolos que el grupo había desarrollado para dar una explicación a una amplia serie de fenómenos

cuya comprensión completa escapaba de los conocimientos de estos grupos. Rasgos como la cacería o la invocación a los espíritus determinan el empleo de vestimentas mágicas (Martínez et al., 1982, p. 3).

Cada prenda con colores y diseños diferentes es fabricada en consecuencia con el entorno que le rodea y en su mayoría son inspiradas en la naturaleza. Las cintas, pequeñas prendas de vestir que forman parte de la vestimenta Puruhá, son conocidas en kichwa como *ancha watana*. Por lo general son tejidas a mano en telares de cintura y combinadas con una variedad de colores, son confeccionadas con hilo de orlón y algodón, aunque todavía se conserva la fabricación en lana de borrego, en ellas se representan elementos como flores, hojas, animales o senderos.

En el mundo andino podemos encontrar varios accesorios, entre los más llamativos está la faja o *chumbi*, parte de la vestimenta indígena tanto femenina como masculina en la nacionalidad Puruhá, usada para ceñir la cintura y diseñada con variedad de colores y figuras. La fajas recogen vivencias e imaginación de su tejedor, por lo general están constituidas por elementos decorativos que representan mensajes, leyendas e incluso el nombre de quien las usa. Además, se pueden apreciar diseños de elementos incorporados del contexto que les rodea.

Con respecto a la kawina chumbi, prenda tejida en lana de borrego, utiliza generalmente los colores negro, verde, rojo y amarillo. Antiguamente estos se obtenían de pigmentos vegetales y en la actualidad se elaboran a base de productos químicos. Las mujeres la usan para sostener el anaco, en cambio, los varones dicen: “mientras más fajados, más fuertes”. La faja femenina mide aproximadamente dos metros y la masculina mide un metro; en las dos puntas llevan trenzas y el ancho es de acuerdo a la edad.

La *mama chumbi* o faja madre varía de las demás debido a su mayor anchura, ya que mide un metro de longitud. El ancho es variable y se lo hace de acuerdo a la edad, puede medir entre 10, 15 y 20 cm. Es de color rojo oscuro o claro, los filos van combinados de verde, azul y fucsia. Esta prenda es utilizada por la mujer indígena como una segunda faja, el material que se utiliza para la elaboración de este tejido es la lana de borrego para que sea consistente y fuerte, de tal manera que no se doble mientras realizan trabajos agrarios (Bustos y Pilco, 1987).



Figura 6. Mama chumbi, faja o chumbi, cintas y kawifia,

Por otra parte, la indumentaria del hombre Puruhá está compuesta por una variedad de ponchos, pantalón, camisa blanca y sombrero. El poncho se conforma como una de las prendas masculinas más importantes en la indumentaria, “esta imprime un carácter representativo del status social en el que la lleva” (Martínez et al., 1982, p. 23). Los hombres de la comunidad de Cacha se diferencian del resto de los pueblos de la nación por el coco poncho o también llamado cacha poncho. Existen otros ponchos como la jerga, el *sikipataponcho* y el luto poncho, que posteriormente se abordarán con mayor profundidad.

La indumentaria de la mujer Puruhá está formada por el

anaco, manto de color negro o azul oscuro elaborado con hilo de lana de borrego *karwpsubka*. Antes utilizaban esta prenda como falda y también como camión debido a que no existía tela de algodón para elaborar los que actualmente utilizan. La bayeta *p'achallina* también es una prenda de su uso cotidiano. (León, 2014, p. 137-143)



Figura 7. Vestimenta hombre y mujer Puruhá



La artesanía textil
aprendizaje, condiciones y
limitaciones del tejedor
Puruhá

La singular importancia que tiene el tejido para los Puruhá, donde lo que interesa no son solamente las partes de un todo, sino todo íntegro y por lo tanto todo es imprescindible (Grillo, 1993). Si hablamos del tejido entran en aplicación diferentes tipos de conocimiento que tienen una connotación especial debido a que los espacios donde se genera el aprendizaje no se limitan a espacios familiares, incluyen espacios comunales en el que participan los miembros de la comunidad. De tal manera, que los niños, jóvenes aprenden de sus mayores participando en el trabajo cotidiano, en este sentido, podemos notar que los espacios de aprendizaje son diversos entre los Puruhá.

La concepción y composición del tejido es un proceso que demanda por parte de los tejedores inversión de tiempo y talento y a la vez implica toda una serie de conocimientos de carácter estético, químico, físico, matemático, etc., incluyendo una variedad de técnicas especializadas. Los ojos resultan ser indispensables procesadores de conocimiento, sin ellos sería casi imposible poder aprender y reproducir el tejido, es por eso que desde temprana edad desarrollan la habilidad de la observación como una estrategia (Castillo, 2005, p. 140).

A comienzos del siglo XXI se ha dado un acercamiento al conocimiento tradicional, como menciona el Consejo Internacional para la Ciencia (ICI o ICS por sus siglas en

inglés) en su declaración sobre la ciencia y el uso del saber científico, elaborada durante la Conferencia Mundial sobre la ciencia, organizada por la UNESCO en 1999, en colaboración con el ICSU, recomendó considerar a:

Los sistemas tradicionales y locales de conocimiento, como expresiones dinámicas de la percepción y la comprensión del mundo, ya que pueden aportar, y lo han hecho en el curso de la historia, una valiosa contribución a la ciencia y la tecnología, siendo necesario preservar, proteger, investigar y promover ese patrimonio cultural y ese saber (ICSU-UNESCO, 1999, consideración 26).

Respecto a lo mencionado, el conocimiento tradicional ha sido desarrollado por pueblos que mantienen interacción con el medio ambiente natural, se originaron de manera alejada de la ciencia en un entorno cultural independiente del occidental (ICSU-UNESCO, 2002).

Sin embargo, Lévi-Strauss (1972), pone de manifiesto la existencia de saberes indígenas sobre la naturaleza y sus sociedades, a lo que denominó –ciencias de lo concreto– en palabras de Lévi-Strauss, lo que se debía hacer respecto a las ciencias de lo concreto era legitimar sus principios y reestablecerlas en sus derechos (Lévi-Strauss, 1972, p. 390; citado en Pérez Ruiz y Argueta Villamar, 2011, p. 32). Diversos autores han señalado la necesidad de legitimar, sistematizar, escribir, formalizar o convalidar los saberes tradicionales,

asumiendo que se requieren para ello instrumentos de la ciencia occidental, y pasar de un saber –difuso– hacia uno –objetivo–, y transitar de la validez –local– a la validez –universal–, omitiendo el hecho que en ese proceso los saberes y recursos locales tradicionales o indígenas, son expropiados (Pérez Ruiz y Argueta Villamar, 2011, p. 32).

Acerca de si la valoración de los sistemas de conocimientos tradicionales debe ser tarea sólo de la ciencia, para que se legitime, existen voces, sobre todo indígenas, las cuales señalan que no debe ser así, que se trata ante todo de una tarea colectiva en la que debe existir la voluntad y el interés para construir los contextos éticos, institucionales y políticos que favorezcan el dialogo intercultural (Pérez Ruiz y Argueta Villamar, 2011, p. 47).

La circulación de conocimiento en el contexto indígena según Valladolid (1993), dependía de concebir el mundo andino en su totalidad, donde lo que interesa no son las partes de un todo sino el todo íntegro, aquí no se le divide, no se separa, no se abstrae, no se clasifica y por lo tanto todo es esencial e imprescindible. Es un todo viviente en el que sus partes están en comunicación activa. El todo está ligado a un sentimiento de unidad y cada uno se siente responsable de esta unidad, esto nos lleva al sentido de colectividad o comunidad que es expresado en el concepto de ayllu (p. 240).

Como se ha mencionado, la concepción y composición del tejido demanda inversión de tiempo y talento por los tejedores y a su vez compromete diferentes tipos de conocimientos: estéticos, químicos, físicos y matemáticos, sumados a una variedad de técnicas especializadas.

El aprendizaje indígena se caracteriza por ser un proceso integral, colectivo-colaborativo, donde la comunidad, la naturaleza interactúan para producir conocimientos, de tal manera que, las operaciones del pensamiento son únicas y particulares, en razón que los sistemas de aprendizaje están determinados culturalmente. En este punto Ingold (2010) describe “la adquisición de cultura es posible gracias a los dispositivos innatos de procesamiento mental” (p. 38).

Entre los puruhaes todo cuanto existe, cerros, piedras, ríos, la tierra, las plantas son entes vivos y forman parte de la familia comunal, donde los Puruhá cotidianamente conviven e interactúan con cada uno de ellos en forma dialógica, esta interacción implica un sistema de conocimientos recíprocos. El proceso de interacción entre los elementos de fabricación textil no implica necesariamente enseñanza, más bien se trata de un aprendizaje sustentado en la estrategia de la visualización antes que en la de verbalización.

En relación a lo expuesto, no se pretende decir que las formas de producción de conocimiento se limitan solamente a la observación, en la nacionalidad Puruhá existen diversas formas de aprendizaje como es el autoaprendizaje; de esa manera, el aprendizaje del tejido entre los Puruhá no radica en el dominio técnico y estético y en el conocimiento de las pautas culturales. Lo fundamental se relaciona con el gusto del tejedor sobre la creación del tejido.

Aunque es necesario buscar diferentes mecanismos para desarrollar el tejido, eso dependerá de la persona, quien tendrá la posibilidad de decidir cómo realizarlo, “aprender a tejer implica no sólo dominar las técnicas y procesos de trabajo en telar, sino también dominar el principio de operaciones abstractas y simétricas que construyen complejas estructuras a partir de unidades de información relativamente simples” (Franquemont y Isbell, 1992, p. 48). Estas ideas no están limitadas a cuestiones de diseño, sino que también se evidencian en los procesos físicos de hilado, urdido y tejido.

Según manifiestan tejedores Puruhá, el tejido se origina desde el corazón, de las personas:

Los tejedores andinos están verdaderamente comprometidos a través de sus dedos y de sus ojos con el estudio de las reglas fundamentales del universo físico que llamamos matemáticas. En sus productos tenemos

la expresión tangible de la mente andina trabajando en la solución de complejos problemas de tiempo y espacio desde un punto de vista singularmente indígena, y en su dominio conceptual y social vemos la aplicación de estos principios generales a los problemas humanos. Al resolver estos problemas universales, los tejedores andinos están perpetuando la práctica continua de su cultura. (Franquemont et al., 1992, p. 74).

La actividad contemplativa de elaborar un tejido permite el desarrollo mental, corporal, manual y visual, simultáneamente, antes de la interacción verbal; sin embargo, el que intervenga la corporalidad en el aprendizaje del tejido no quiere decir que sea una actividad corporal, por el contrario, la composición del tejido implica acciones de orden cognitivo-corporal simultáneamente, lo que permite a las personas no solamente desarrollar habilidades manuales y técnicas en el aprendizaje del tejido, sino también estructuras cognitivas mentales de alto nivel de abstracción (Castillo, 2005, p. 75).

En la nacionalidad Puruhá todo se relaciona con la familia comunitaria, donde el tejido es concebido en una convivencia y es considerado no sólo como una manifestación de belleza, sino fundamentalmente de vida.

Si bien es cierto que se puede hablar del tejido como una manifestación de belleza, este tiene sus propios criterios de ser visto como tal dentro de lo local, y que nada tiene que ver con las categorías que manejan otras culturas

no indígenas. Lo bello, en el mundo andino, tiene su propio significado, sus propias formas de concebirlo, de aprenderlo, y al mismo tiempo una distinta manera de apreciarlo. Por eso, se dice que lo bello en la cultura andina se siente y se vive cotidianamente. (Castillo, 2005, p. 76).

De esa forma el tejido funge como uno de los principales medios donde se pone en práctica la cultura, según De Certau (1984), resulta una poderosa estrategia andina que organiza una red de relaciones y produce un medio artístico para presentar un espacio e identidad culturales determinadas (como se cita en Franquemont et al, 1992).

Los tejedores Puruhá todavía albergan no sólo técnicas de sus ancestros, sino también cierto sentido del poder no material, atribuido a los textiles, mediante el cual se reproduce la estructura de su cultura, mas no su historia. El tejido en el contexto Puruhá expresa un orden jerárquico y de rango, mientras que el estilo del tejido, identifica al indígena como miembro de una comunidad específica que es distinguida por sus diferentes formas de vestir, vivir y cultivar la vida.

Franquemont (1992) define “usar cualquier prenda tradicional es declarar las propias raíces indígenas, y más aún, el estilo de tejido identifica al usuario como miembro de un territorio particular y específico basado en una comunidad indígena” (p. 50). En este aspecto lo más apropiado es hablar de prácticas cotidianas donde cada comunidad experimenta

procesos de apropiación o reestructuración de los elementos culturales. Según (Cortez, Suárez, Prado, y García, 1989) “para preservarse necesita redefinirse constantemente, apropiar elementos externos e incorporarlos a su tradición; no sólo conservar sino crear tradición” (p. 15).

Por otra parte, Ingold (2015), sostiene que nada es del todo realmente transmitido, el crecimiento del conocimiento en la historia de la vida de una persona es el resultado, no de la transmisión de información, sino del redescubrimiento dirigido, donde lo que cada generación contribuye con la siguiente, no son las reglas y representaciones para la producción del comportamiento apropiado, sino las específicas condiciones de desarrollo bajo las cuales los sucesores, creciendo en un mundo social, pueden construir sus propias aptitudes y disposiciones (p. 41).

El proceso de aprendizaje por redescubrimiento dirigido es acertadamente transmitido por la noción de mostrar. El aprendizaje en este sentido, es equivalente a lo que Ingold (2015,) denomina “educación de la atención”, aprendizaje sustentado en la estrategia de la visualización antes que en la de verbalización. Los puruhaes resaltan la importancia que tiene la observación en la captación de los diferentes aspectos del tejido, la cual pasa a ser la estrategia básica en el aprendizaje, donde el mirar, es su sentido más amplio de observación “aprender observando”.

Al respecto, podemos mencionar diferentes tipos de observación, desde una observación pasiva, contemplativa hasta una observación profunda y analítica. Virtualmente los tejedores comienzan su experiencia con patrones que pueden ser urdidos y tejidos de manera rápida, los principios sobre los cuales se basa la tradición textil Puruhá son aprendidos a temprana edad a través de la experiencia directa más que a través de la educación verbal, debido a que los tejedores no se expresan en palabras y los principios de la técnica textil se basan en la actividad visual y táctil.

De esa manera el aprendizaje y desarrollo del tejido en los puruhaes es un proceso gradual que depende del ritmo y la habilidad de las personas. Algunos empiezan por tejer pequeñas prendas sin ningún diseño, luego paulatinamente van complejizando el diseño de las figuras o motivos, por lo que el proceso de aprendizaje no es igual para todos, depende de factores de interés y motivación. En este punto se puede definir que las personas avanzan en su aprendizaje casi de forma gradual, de prendas pequeñas a prendas grandes, de figuras sencillas a figuras complejas. Lo que quiere decir que el aprendizaje se da a largo plazo y generalmente de forma natural a través del tiempo, pero el que sea progresivo no quiere decir que ocurra en una misma forma, tampoco en un sólo momento y mucho menos con la misma técnica, por lo que no es necesario que los tejedores deban llegar a cierta edad para iniciarse en las prácticas textiles.

Por lo tanto, los tejidos puruhaes se diferencian de los existentes en otras nacionalidades indígenas del Ecuador por las diversas técnicas utilizadas en la aplicación del color visualizado en diversas prendas, mientras que cuando se trata de diseño iconográfico es posible visualizar particularidades en cuanto a la composición, es decir, los diseños como elementos culturales se resignifican y se recrean con mayor rapidez ante cualquier otra técnica de producción textil.

Por el trabajo de campo realizado se puede manifestar que la memoria en el aprendizaje del tejido es clave, el tejedor Puruhá después de haber tejido un día entero deja en tal o cual posición los hilos, al día siguiente debe recordar la composición original para poder reconstruir tal como lo había dejado, caso contrario no puede reanudar el proceso, lo que ocasionaría que la figura no tenga continuidad.

Cuando se ha preguntado cómo habían aprendido a tejer, con frecuencia responden “aprendí porque me gusta y porque mis papás tejían” lo que puede ser traducido al compromiso del tejedor por aprender y hacer una actividad porque lo desea, donde el aspecto motivacional y el interés es determinante, ya que las personas aprenden porque les gusta y no por obligación. Podría decirse que el interés que tienen los puruhaes por aprender a tejer da por resultado una conducta que satisface una necesidad de su familia. Delfina nos comenta que la motivación que tiene por tejer es

necesariamente para “cubrir las necesidades de su familia” por lo que puede tejer durante todo el año, ya que las necesidades familiares son las que se imponen (Entrevista a Delfina Acan, Pulingui. Agosto de 2016). Todas estas razones han implicado que en varias comunidades puruhaes se implementen talleres de aprendizaje orientados a las técnicas textiles artesanales, empezando por el hilado, teñido y culminando con el manejo del telar; de esa manera, se intenta acelerar el aprendizaje del tejido mediante el traspaso del conocimiento.

Lo cierto es que en la producción del tejido artesanal se pueden usar diferentes técnicas, esto dependerá del tipo de prenda que se esté elaborando, por ejemplo, si es una faja se utiliza un telar de cintura con tres *illawas* el cual es más complejo, en cambio, si tejemos una *shigra* lo que se usa es el crochet. A partir de lo que manifiesta Delfina Acan, se puede distinguir que la técnica empleada depende de la función que cumple cada prenda.

El proceso de aprendizaje del tejido consiste en primera instancia en hilar, ya que una tejedora que no sabe torcer, difícilmente podrá elaborar un tejido, por lo que debe tener conocimiento de la técnica del hilado, torcido y teñido. Posterior a este conocimiento elemental se procede a la disposición y coordinación de los materiales, hacer las medidas, cálculos matemáticos para contabilizar los hilos, estética en el uso de colores, preparación del telar ya sea horizontal o de cintura.

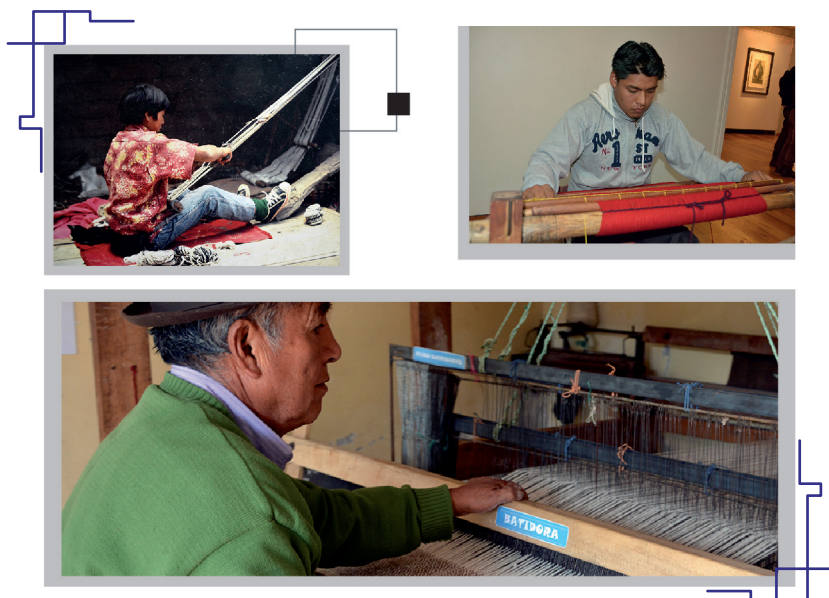


Figura 8. Artesanos tejiendo en telar de cintura y telar horizontal

En síntesis, se puede decir que los tejedores Puruhá aprenden a temprana edad. En su sentido más amplio el aprendizaje es observacional, puesto que se desarrolla la habilidad de la observación sea esta de carácter pasiva, contemplativa, profunda y analítica. Desde la perspectiva de los tejedores el aprendizaje se realiza cotidianamente sin necesidad de enseñar sus conocimientos del tejido, de modo que muestran en forma práctica lo que saben hacer, sus gustos y habilidades en el proceso del tejido. En este sentido, el aprendizaje tiene que ver fundamentalmente con el interés de la persona de recurrir a tejedoras expertas para desarrollar cada vez más sus aprendizajes.



La artesanía textil
una expresión de
vida

Se puede entender que la artesanía textil no puede ser definida como una esencia a priori, ni a partir de uno o varios elementos intrínsecos, el análisis que se propone en este ítem concibe a estos objetos como proceso y no como resultado (García Canclini, 1982). Esto implica desplazar el foco de atención de los objetos a las relaciones donde los mismos circulan y a la vez marca la necesidad de situar la producción artesanal en un contexto global (Rotman, 2003).

En la comunidad Palacio Real de la provincia de Chimborazo la producción textil se ha beneficiado por la organización de los tejedores, la misma que incrementó la comercialización de productos realizados mediante técnicas manuales transmitidas de generación en generación. Los tejedores de la comunidad aprendieron el oficio por necesidad económica, ya que las tierras se vieron afectadas por el excesivo uso de componentes químicos, por tal motivo muchos tejedores optaron por la confección y producción de artesanías textiles, como es el caso de Segundo Tayupanda, aprendió el oficio de su padre a quien ayudaba desde niño a confeccionar los productos artesanales.

Sin embargo, las características artesanales del tejido se vieron modificadas cuando empezaron a ser comercializados junto con productos industrializados, como sucede en la Plaza Roja de la ciudad de Riobamba. Por ejemplo, las cintas para sujetar la cabellera, conocidas en *kichwa* como

ancha *watana*, en principio eran tejidas en telares de cintura y combinadas con colores vivos, según los propios gustos del tejedor y el significado a transmitir. Además, eran inspiradas en la naturaleza a través de la representación de figuras antropomorfas, zoomorfas y diseños geométricos. Actualmente, esta prenda ha sufrido varias transformaciones en la producción.

En la comunidad Pucará Quinqué de la Parroquia Cacha – Riobamba, el tejedor Pedro Ipo de 57 años, oriundo del lugar, teje desde los ocho años, ya que sus padres se dedicaban a la realización de artesanías textiles. Comenzó tejiendo cintas, *chumbis* –fajas– pero con el pasar del tiempo aprendió a tejer el poncho de Cacha. Actualmente, esta pieza es la de mayor acogida; en cambio, otras familias se dedican más a la realización de cintas, shigras y fajas.

Por su parte, el poncho coco se realizaba con lana de oveja, mediante un complicado y demorado proceso, en la actualidad la producción del poncho se realiza aproximadamente en 15 días y se utiliza el hilo de orlón tinturado según el motivo requerido. Se ha tratado de cambiar el proceso realizado a mano por la técnica en telar, pero resulta más complicado debido a la acostumbrada producción manual. Aunque la producción del poncho coco tiene acogida en Otavalo, se plantea una competencia desleal al copiar el diseño original de Cacha y elaborarlo de forma industrializada (Ipo, 2016).

Los motivos aplicados en los textiles, manifiesta Pedro, que pertenecen a una tradición ancestral, por lo tanto se respetan los diseños. De esta manera, se asigna al diseño del poncho una representación de los cuatro puntos cardinales donde los colores tienen su respectivo significado; el rojo: la sangre y los de las franjas simbolizan el arcoíris. Para la venta y el intercambio de los tejidos Pedro no trabaja con intermediarios, pues se realizan bajo pedido. Resulta necesario que la tradición textil no se pierda en estas comunidades, ya que al momento los jóvenes estudian y se dedican a otras actividades.

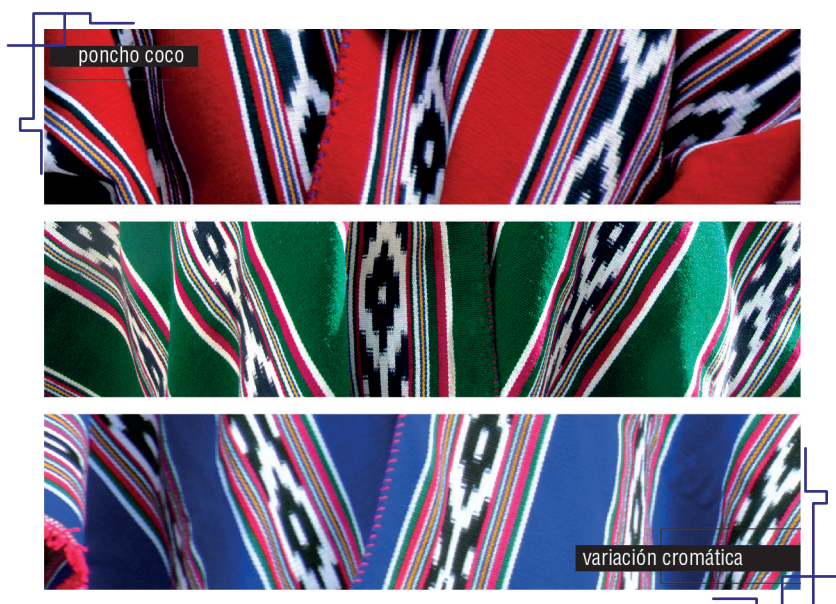


Figura 9. Poncho coco o poncho de Cacha

El Concepto

Valor en el
Textil

Mediante el desarrollo de la investigación se pudieron conocer distintos significados y diferencias que cada comunidad otorga a su vestimenta, a la vista parecen idénticos, pero no es así para los pueblos Puruhá. Entonces, la prenda confeccionada tiene un sentido para los tejedores que la realizan, pero para los grupos externos el sentido es diferente, esto se da por los sistemas simbólicos que otorgan los artesanos tejedores al tejido.

Mediante la aplicación de entrevistas a hombres y mujeres puruhaes en las comunidades de Flores, Cacha, Colta, La Moya, Palacio Real, Cajabamba, Pulingui, Guamote, Galgualán, Pompea y Gompune se puede decir que sus prendas representan no sólo significaciones en torno a la naturaleza, sino también a la lucha de los indígenas por obtener la libertad y la sangre que derramaron en batallas.

La vestimenta producida por tejedores puruhaes es preferida por los adultos mayores, quienes otorgan mayor valor a dicha práctica, mientras que la nueva generación ha dejado de utilizarla o simplemente la alterna con otro tipo de vestimenta mestiza. Las palabras de María Pilco dan cuenta de esta representación en cada miembro de la comunidad.

Cada prenda que utiliza un habitante tiene un valor y significado, esta vestimenta no sólo representa el lugar de donde somos oriundos, sino también representa a cada uno de los habitantes de este lugar. Cada persona ve de

diferente manera el panorama que les rodea, sin embargo, las personas mayores se sienten desilusionadas porque ven como está desapareciendo la cultura con la nueva generación, que al desconocer su historia ven a su cultura como irrelevante. También depende mucho la continuidad de la vestimenta en la manera como las personas son educadas, ya que si son inculcadas desde temprana edad a valorar su cultura y se transmite sobre el valor que tiene su vestimenta, se logra que los jóvenes valoren y que esta se desarrolle sin modificarse, sino que logre adaptarse y transformarse sin perder su esencia. (*Entrevista* a María Pilco, Cacha. Diciembre de 2016).

El concepto del valor textil en la vestimenta tradicional Puruhá o también llamado como –traje nacional, regional o folclórico– expresa la identidad cultural de una región y período de tiempo específico mediante la vestimenta. Sin embargo, puede indicar la condición social, económica o religiosa en la que se encuentre la persona. Estos trajes a menudo se presentan en dos tipos, uno para uso cotidiano y el otro para utilizar en ocasiones festivas o eventos formales.

En zonas en las cuales las modas contemporáneas occidentales se han convertido en la vestimenta cotidiana, los trajes típicos o tradicionales a menudo son utilizados en conexión con eventos especiales y celebraciones, particularmente aquellas relacionadas con tradiciones culturales, u orgullo, mostrando así nacionalismo o regionalismo (Ayala, 2015).



Figura 10. Vestimenta utilizada en rituales

En el cantón Colta, Martina Pilamunga nos cuenta que, antiguamente las mujeres indígenas usaban un blusón largo sostenido a la altura de los hombros por dos *tupus* grandes o prendedores que servían para sostener la bayeta e incluso servía para defenderse si estaban en peligro. El anaco era confeccionado con lana de borrego y los hombres vestían pantalón blanco, camisa y poncho de color negro o blanco.

En contextos sociales complejos, la vestimenta funciona como señal de identidad étnica y social. Sin embargo, a menudo este índice de identidad llega a ser manipulado para trastornar el significado contenido en él. Tal manipulación puede aparentar a la violencia cultural cuando se trata de una situación de represión y de

imposición de la cultura. O al revés, en algunos casos, suele expresarse como una apropiación cultural de parte de la población dominada. (Decoster, 2005, p. 163).

En relación con el significado de las prendas que conforman la vestimenta de la nacionalidad Puruhá, las comunidades indígenas tienen diferentes atuendos que se relacionan. No obstante, la mayoría de las mujeres utilizan varias prendas con un significado especial. La blusa blanca representa la pureza de la mujer y los bordados resaltan las flores de los tubérculos que siembran. La *mama chumbi* es una faja tejida considerada como un soporte para el vientre de la mujer, se utiliza antes y después de dar a luz para aportar fortaleza. El anaco es una falda que generalmente no tiene pretina y está formado por un pedazo de tela. Las alpargatas son para cubrirse los pies y eran confeccionadas de caucho, aptas para el duro trabajo del campo, la *washka* y las manillas son símbolo de poder femenino. El anaco generalmente es negro y de lana de borrego sobre este se coloca otra pieza denominada *chakalli* generalmente de colores fuertes como el verde, lila, blanco o rosado, mide aproximadamente 80 cm de largo y 40 cm de ancho y su utilidad era la de recoger los granos.



Figura II. Vestimenta de la mujer Puruhá

En las mujeres Puruhá existe una diferenciación en el uso del collar, cuando es señorita se colocan dos tipos de hebras de collar, mientras avanza en edad se sitúa alrededor de 24 hebras de collar, esto se origina por el conocimiento que va adquiriendo, también es signo identificador entre la mujer soltera y la mujer casada. La última tiene más collares, lo que permite diferenciarse por estos detalles en la vestimenta. Incluso a pesar de que una joven Puruhá posea recursos económicos para colocase un collar con varias hebras no lo puede hacer por razones estéticas.

También existe diferenciación en la cinta que utilizan para sujetar el cabello, la mujer soltera se amarra un poco suelta

a una cuarta de la cabeza y utiliza colores llamativos: rojo, rosado, lila, mientras que la mujer casada se agarra el cabello con la cinta desde la cabeza es decir ceñida y el uso del color es oscuro: lacre y negro.

Así mismo, en la bayeta se da esta diferencia entre la mujer Puruhá, las jóvenes utilizan la bayeta de varios colores y es de menor dimensión, se colocan sobre la espalda llegando a cubrir hasta más arriba de la cintura. En cambio, la mujer casada suelta toda la bayeta y sobrepasa la cintura, incluso el *tupu* lo coloca pegado al cuello, inclusive usa dos o tres tipos bayetas colocándose una sobre otra, en algunos casos la una es doblada como una *lliklla* y mantienen colocadas dos, esto se da por la funcionalidad que tiene la bayeta, esta acción se puede observar cuando las mujeres acuden a la feria o fiestas.

En lo que se refiere al hombre, la diferenciación se da mediante el uso del sombrero. El hombre Puruhá que tiene sombrero tiene la condición de casado. Se ha identificado que los hombres Puruhá utilizan diversos sombreros tal es el caso que en la parroquia de San Juan el sombrero es blanco con cinta negra, en cambio en la parroquia Cacha se utiliza el mismo sombrero, pero la cinta es de diversos colores y en los filos se incluye bordados en forma de zigzag denominados quingos.

En Licto, se utiliza el sombrero llano con *nylon* en forma de cruz o corazón, en San Luis la cinta se ubica solamente en la parte circular alrededor del sombrero, pero no cubre todo, existe una dimensión blanca que lo diferencia. Por otra parte, en Flores utilizan el sombrero con cinta larga y filos de diversos colores: rojo, verde, amarillo, azul, negro y blanco. En Guamate, se usa de color verde decorado con una pluma de pavo real en la parte lateral.

Efraín Alcoser, joven indígena de la comunidad Galgualán, parroquia Flores manifiesta que la vestimenta “proviene de pueblos Puruhá”, consistente en el uso de anaco negro el cual simboliza el árbol sagrado y la belleza femenina. La blusa o camión con bordados de todos los colores representa a la comunidad Galgualán, la *chumbi kawina* es de diversos colores y representa la belleza femenina. La bayeta es fabricada con lana de borrego y protege del clima. El sombrero es considerado como icono simbólico de la comunidad donde viven, la cinta sostiene el cabello de las mujeres en sus actividades agrícolas, ganaderas y hogareñas. Finalmente, las alpargatas son elaboradas de caucho, material sostenible y duradero (*Entrevista a Efraín Alcoser, Galgualán. Noviembre de 2016*).

Por otra parte, Mariana Asqui artesana de la comunidad Pompea relata que la vestimenta indígena Puruhá representa “tradición y costumbre”

El sombrero es distinción entre hombres y mujeres, elaborado en lana de borrego, la bayeta representa el amor y la hermosura de una mujer, la faja o mama chumbi considerada como un símbolo originario en la comunidad Pompea. Su diseño es elaborado a gusto de la tejedora que utiliza varios colores. El anaco es fabricado con lana de borrego y se usa por la costumbre y por ser una prenda originaria de su madre. Las manillas o pulsera son adornos elaborados con varios colores y los aretes son la presentación de las mujeres (Entrevista a Mariana Asqui, Pompea. Noviembre de 2016).

Continuando con los testimonios, en la comunidad Laurel Gompune de la parroquia Flores, María Morocho considera que su vestimenta tiene un valor representativo en su comunidad: El sombrero blanco con cinta negra es representación de la comunidad, los aretes o también llamados orejeras son utilizados por tradición, el collar rojo es hecho con semillas de frejol, maíz, chochos, también los fabricaban con centavos, el color rojo del collar significa la sangre de los antiguos Puruhá. El camisón es de una sola pieza, de manga larga que cubre el cuerpo hasta la altura de la pierna, generalmente es sencillo y tiene variedad de colores y bordados.

Además, utilizan la faja *kawiña* o mama chumbi da fuerza a la mujer tanto en la agricultura como en la recolección de granos, se utiliza para sostener el anaco y para cuidar su cintura, las manillas simbolizan la fuerza y poder de la mujer

y representa a la madre naturaleza *pachamama*. El anillo es el elemento diferenciador de una mujer soltera y para una mujer casada es sagrado. La cinta *ancha watana* utilizada por las mujeres sirve para hacer crecer su cabello y a la vez sujetarlo. La bayeta por lo general es de 2 colores significativos, el rosado claro y el papa sisa, color morado.

El anaco significa el árbol sagrado del laurel y la belleza de las mujeres; la *makana*: está compuesta por tres colores fijos: azul oscuro, negro y blanco y resulta útil para cargar productos de la agricultura, también cargaban una *shigra* hecha de cabuya, la misma que se utiliza mayormente en el trabajo de agricultura para almacenar las semillas y las alpargatas son confeccionadas de caucho y son más conocidas como usuta (Entrevista a María Morocho, Laurel Gompune. Diciembre de 2016).

Sumando a las descripciones realizadas por los informantes Puruhá, la revista *Sarance*, publicación del Instituto Otavaleño de Antropología, describe la vestimenta antigua de la mujer indígena de una manera diferente a la que se usaría años después:

Las mujeres traen una manta de algodón grande, llamada anaco, pegada al cuerpo y prendida con unos prendedores de plata o cobre a los hombros, y ciñen la manta con una faja de algodón muy labrada y pintada de colores, traen otra más pequeña cuadrada prendida con otro prendedor,

y esta manta pequeña ellos la llaman liquida (lliclla) los [indígenas] y la grande llaman anaco y los prendedores, llaman [tupus]. (Jaramillo, 1990, p. 128).

En la comunidad de Quincahuan, Juana Chiluiza manifiesta la representación de su vestimenta. Los diseños bordados representan adoraciones para la comunidad. Su diario vivir está compuesto por el sombrero fabricado de lana de borero en color blanco, lo utilizan para el frío y para dar realce a su la vestimenta, la bayeta es confeccionada con lana gruesa para cubrirse del frío, ya que la comunidad se enfrenta diariamente a bajas temperaturas, se realizan en los colores rosa clavel, morado, *papa sisa*, café y negro.

El camisón prenda de varios colores y bordados con figuras representativas de la comunidad Quincahuan, los bordados se representan tanto en el camisón como en el anaco para ser distinguidos en las festividades. El collar es hecho de piedras pequeñas pintadas con colores indicadores de la comunidad; el rojo significa la sangre de los Puruhá, el amarillo hace referencia al sol y a la flor, el azul y verde representa a la naturaleza y la belleza de cada uno de sus sembríos y productos.

La faja *kawiña* identificada por su variedad de figuras y colores representativos como el color negro con figuras cuadriláteras, este color se utiliza más en hombres y mujeres adultas. El *kinku* sostiene el anaco, es de colores fosforescentes,

la prenda se usa de acuerdo a la ocasión, por ejemplo, en las fiestas utilizan el color rojo con rayas blancas pues representa al amor por sus antepasados: tatarabuelos, abuelos y padres. El anillo diferencia a las mujeres solteras de las casadas (*Entrevista a Juana Chiluiza, Quincahuan. Diciembre de 2016*).

Respecto al significado del poncho rojo con rayas negras de la vestimenta que utilizan los hombres Puruhá, Manuel Anilema menciona:

Nuestros padres pelearon grandes batallas por nuestra tierra para hacerla quedar bien y sacarla de todas las tragedias y llevar una mejor vida a sus hijos. Para lograrlo se derramó mucha sangre, por eso vestimos el poncho rojo. De la misma manera estas rayas negras quieren decir que recordamos el luto por todas las personas que derramaron su sangre e incluso murieron por buscarnos una mejor vida, y pasaron días y años de tristeza; estas rayas negras recuerdan la tristeza que pasaron esos hombres y mujeres. (*Entrevista a Manuel Anilema, Colta. Diciembre de 2016*).

Los ponchos andinos son reconocidos por la técnica de confección manual, por sus colores, por la representación que refleja a cada pueblo. En Ecuador se han registrado más de quince diferentes tipos de ponchos y muchas de las veces dos o tres pertenecen a la misma comunidad (Valdivieso, 2013, p.117).

En el cantón Colta el poncho se usa de acuerdo a la ocasión. El poncho de color rojo se destina para ocasiones especiales, eventos con las autoridades de la comunidad o salidas al pueblo. Sin embargo, en los últimos años por la producción mecanizada del poncho también se utiliza para estar en casa sin realizar ninguna actividad. El poncho de color morado se circunscribe a las celebraciones matrimoniales, sobre todo reservado al novio. El de color gris, aunque generalmente se usa para eventos de luto, también es utilizado a diario (Valdivieso, 2013, p.67).

Camisa Blanca *Yurak Kushma* y Pantalón Blanco *Yurak Wara*.

- Nuestros padres derramaron mucha sangre, muchos de los que quedaron vivos pasaron por muchas tragedias y tristeza para que después tuviéramos una vida mejor, una resplandeciente vida nueva, por eso el pantalón blanco y la camisa blanca que vestimos representan el haber logrado una mejor vida. A nosotros, los grandes amos de las tierras nos han hecho trabajar; por habernos sacado de esa triste vida los jóvenes, mujeres y niños tenemos una buena vida y por enseñarnos lo que ellos visionaron usamos el pantalón blanco y la camisa blanca. (Entrevista a Manuel Anilema, Colta. Diciembre de 2016).

La imagen del hombre que usa traje es categóricamente distinta de la mujer con atuendo indígena. El traje de la mujer se considera un conjunto de prendas extremadamente finas, es una expresión admirada de la belleza femenina. Dado

que está trabajosamente elaborado a mano en una gama de colores brillantes y que se complementa con joyas, cintas y finos artículos para el pelo, el traje de la mujer se ajusta o parece referirse a estándares –occidentales– de feminidad, encanto femenino y consumo no productivo de riqueza (Hendrickson, 1997, p. 31).

Martina Pilamunga de la ciudad de Cajabamba brindó algunos significados de prendas que usaban en la antigüedad.

Sombrero *muchiku*: Este sombrero sirve para protegernos del sol, la lluvia y el viento, es muy duro y se requiere de mucho trabajo para elaborarlo. Confeccionado con lana de oveja, sirvió para la defensa de las madres de familia en situaciones de peligro. El color blanco significa que pertenecemos a la provincia de Chimborazo, al recordar al gran nevado y toda la blanca nieve que posee; pero también representa la mejor vida que esperábamos y cómo nuestros ancestros sin miedo lucharon por intentar conseguirlo, ellos también utilizaron el sombrero como medio de defensa y ha sido una herramienta muy útil en las peleas. (Entrevista a Martina Pilamunga, Quincahuan. Diciembre de 2016).

Orejas o aretes *rinriwarkuna*: Nuestras madres han usado desde hace mucho tiempo atrás los largos aretes u orejas que llevo puestos, de colores rojo, blanco y verde. El rojo representa la vida de peleas que tuvieron mis antepasados para defender sus tierras y familias. Como los antiguos amos nos hicieron trabajar mucho, por lo que vivíamos tragedias, la sangre derramada por los hombres y mujeres

que lucharon está representa por el color rojo; el blanco representa nuestro pensamiento sobre tener una buena vida, de igual manera en la punta de las orejeras tenemos una moneda que representa el oro y la plata, la riqueza que tiene nuestro Ecuador y la esperanza de recuperar algún día lo que nos fue arrebatado. En las orejeras también se utiliza el color verde que representa la madre naturaleza, la tierra fértil y llena de vegetación que tuvimos. (Entrevista a Martina Pilamunga, Quinchahuan. Diciembre de 2016).

Bayeta verde (*Kumir Pachallina*): Esta bayeta verde representa a la Pachamama, las mujeres sienten que se cubren con ella y así con toda la vegetación y granos que esta produzca. (Pilamunga, 2016).

Bayeta roja *Puka Pachallina*: Esta bayeta roja representa la sangre derramada por nuestros padres y madres; por eso nosotras la usamos como cubriéndonos con toda esa sangre derramada. (Entrevista a Martina Pilamunga, Quinchahuan. Diciembre de 2016).

Collar *Washka*: “El collar nos recuerda las peleas que se efectuaban a diario.” (Pilamunga, 2016).

Por otra parte, Anilema (2016) comenta que a lo largo de los años la vestimenta se ha ido transformando y que de la actual sólo se mantiene lo más esencial como el anaco, la blusa y la faja. Su forma de vestir ha sido heredada de sus antepasados y se siente orgullosa de ser una mujer indígena, aspira a poder impulsar a otros jóvenes a que aprecien la vestimenta que los identifica.

La blusa encarna la pureza de la mujer y los bordados en su mayoría flores, representan la flora y fauna del campo ecuatoriano. El anaco de color negro representa la tierra donde la población indígena Puruhá trabaja, ya que de esta depende su economía familiar; en cambio, la faja tiene diversos colores y representa de igual manera la flora y fauna local.

Por otra parte, María Pilco de la comunidad Cacha Obraje, manifestó que las prendas de su comunidad han sido heredadas de sus ancestros, por lo que al usarlas conserva la tradición en la vestimenta Puruhá. Así mismo, menciona que antiguamente la vestimenta se confeccionaba con lana de borrego en contraposición con la actualidad, donde ha sido sustituida por hilos de orlón elaborados industrialmente y comprados en la ciudad (Entrevista a María Pilco, Cacha. Diciembre de 2016).

Destinan la vestimenta tradicional para las fiestas y para salidas a la ciudad de Riobamba; en cambio, para sus labores diarias utilizan anaco y suéter. La bayeta es reemplazada por el suéter por resultar más cómodo para el trabajo. Otro accesorio que ha dejado de utilizarse son las orejeras, especies de aretes largos que llegaban hasta la punta de los pies. En cambio, los hombres utilizan pantalón blanco sólo para fiestas en las comunidades.

Nuestra informante María Pilco mencionó la siguiente frase “*Nacimos Cacha, vivimos Cacha y morimos Cacha*”, dejó clara su defensa por la tradición a pesar de que en los últimos años diferentes factores de orden cultural y económico han provocado un violento impacto en los núcleos indígenas y campesinos y para adaptarse a estas nuevas circunstancias han tenido que aceptar una serie de transformaciones en todos los órdenes, incluido el de la vestimenta (Jaramillo, 1990, pp. 127-128).

En los sectores de Flores, Cacha, Colta, La Moya, Palacio Real, Cajabamba, Galgualán, Pompea y Gompucne, los indígenas de la nacionalidad Puruhá coinciden en ciertos aspectos que conforman su vestimenta, como colores o material de elaboración. De igual manera tienen el temor de que las nuevas generaciones vayan perdiendo el interés por su cultura o quieran adaptarse a otra, como lo señala Ocaña (2013): “Por lo general el [indígena] viste igual que el mestizo, pues el sistema de aculturación ha penetrado con tanta fuerza que ha desaparecido casi totalmente, la tradicional forma de vestir, quedando únicamente estas características en las personas de avanzada edad” (p. 26).

Juana Chiliza nos cuenta que la lucha de nuestros ancestros ante el sometimiento de los conquistadores por mantener su identidad, tristemente se ha ido perdiendo generación tras generación hasta llegar al punto en que muchos jóvenes ya ni siquiera se identifican como indígenas, sino

como mestizos, aun sabiendo que sus padres y abuelos son indígenas. Piensan que por vivir en la ciudad o vestir igual que el resto ya se transformaron y no son indígenas, pero no es así. Por ejemplo, el uso de nuevas tecnologías para la elaboración de la vestimenta indígena ha sido un factor importante para que las nuevas generaciones vean al bordado como un adorno más y no con el significado real que estos tenían en la antigüedad, la blusa tenía un significado muy valorado; incluso en el bordado que llevaban, pero hoy día esto es algo más decorativo que significativo (*Entrevista* a Juana Chiluiza, Quinchahuan. Diciembre de 2016).

El testimonio de Chiluiza (2016), coincide con lo detallado por Jaramillo (1990), quien manifiesta que originalmente los motivos eran de pequeñas flores rosadas u hojas verdes, que todavía se conservan en comunidades aisladas, mientras que en otros lugares se prefiere el bordado con flores más grandes y colores más variados. Así mismo, ha cambiado el material de lienzo de algodón de producción artesanal, se ha pasado a la utilización de telas industriales y fibras sintéticas (Jaramillo, 1990, pp. 132-135).

Los adultos mayores creen que las nuevas generaciones deben mantener esta forma de identificación cultural que se expresa a través de la vestimenta, a pesar de que desconocen el significado, pues los motivos han variado según los modos de producción, de artesanales a industrializados.

Al respecto, nuestro colaborador relató:

Soy nacido en Riobamba, pero mis padres son coltenses, yo conocía el significado de algunas prendas, la mayoría pertenecientes a la vestimenta actual, pero desconocía el significado de otras que eran de la vestimenta antigua, sin embargo, mis padres pudieron transmitirme la tradición. La vestimenta cambia según la comunidad y representa el sufrimiento y la opresión de los que fueron objeto y de las luchas por las que atravesaron. Los colores rojo, verde y blanco representan la historia de tragedias y derramamiento de sangre, mientras que el blanco es el fin de esa vida de esclavitud. El verde representa la *pachamama* que ha sido fértil y ayudado a sobrevivir. (Entrevista a María Pilco, Cacha. Diciembre de 2016).

Para concluir se analizaron las condiciones y limitaciones del tejedor Puruhá en los procesos manuales de elaboración textil que le caracterizan como artesanal. En el trabajo de campo que se llevó a cabo en la provincia de Chimborazo, se ha podido compartir experiencias con tejedores Puruhá, que permitieron conocer la concepción y composición del tejido como proceso que implica una serie de conocimientos en las técnicas de producción. Además, se consideró necesario analizar los acontecimientos que se produjeron a partir de la conquista, debido al gran porcentaje de obrajes que se encontraban en las provincias de Chimborazo y Tungurahua, donde la comunidad indígena se articuló a la producción textil.



Formas de producción:
La vigencia de la
técnica textil **Puruhá**

Su función económica, social, ceremonial y funeraria dan importancia al tejido como una forma de escritura a través de la cual registraban su historia y saberes. Una evidencia de ello lo constituyen actualmente las fajas utilizadas principalmente por las mujeres originarias en los Andes ecuatorianos.

Es preciso mencionar que a la llegada de los españoles:

En el arte textil, sin haber inventado nada nuevo de la producción de los pueblos anteriores, se produjo un gran desarrollo, produciendo telas de trajes en cantidades muy grandes. El algodón en la costa y la fibra de llama, alpaca y vicuña en la sierra, previamente tinturados cuando lo querían, los hilaban en ruecas; enseguida lo tejían en diversos tipos de telares rudimentarios, que se componen de dos palos lisos colocados sobre un plano horizontal, fijándolo uno de sus extremos en un árbol o en un poste, mientras el otro permanecía amarrado en la cintura de la tejedora, gracias a una correa o faja. Como implementos adicionales empleaban una serie de pequeños artefactos de huesos de camélidos cuidadosamente pulidos. (Espinoza, 1987, p. 284).

Dicho lo anterior, nuestros pueblos conocían técnicas textiles que todavía se emplean en la actualidad. Los tejidos finos fueron elaborados por especialistas llamados cumbicamayos, para la vestimenta de las élites del poder y para fines ceremoniales.

La producción textil adquirió un carácter masivo pues el Estado necesitaba una importante cantidad para sus habitantes, principalmente fajas, *unkus*, *anaks* y *llikllas*. Ante la demanda se establecieron fábricas de textiles –batanes– para producir exclusivamente para el Estado. Tales fábricas recibían el nombre de *akllawasis*. Sólo el Inca podía ocupar un atuendo a base de *tukapuz* –símbolos simétricamente dispuestos–, unas veces horizontales y otras de manera vertical.

Además, antes de la llegada de los europeos se tejieron telas finas llamadas kumpi, básicamente hechas de fibra de vicuña y que tenían como objetivo vestir al Inca y su familia. Según Ramón Solís (2006), en su obra producción de camélidos sudamericanos, la vestimenta fue combinada con plumas coloridas y conchas de *spondylus* o aplicaciones colgantes de metales que brillaban y emitían sonidos al más mínimo movimiento.

Esta riqueza en la vestimenta se puede apreciar en los mantos funerarios, *unkus* –túnicas–, *llikllas* –capas cortas–, vinchas –bandas–, chumpis –cinturones–, camisas flecadas, gorros, estandartes y ondas, que tuvieron distintos usos cotidianos o rituales. Nos sorprenden hoy por la delicadeza de sus hilos, su elegante combinación de colores en complejos patrones decorativos, que manifiestan la sutileza de cada una de las elecciones estilísticas en el proceso de su creación.

Además, su vestimenta se complementaba con sandalias de cuero de alpaca y llama, bolsas de tela y cuero que servían para llevar las cosas necesarias y triviales para la cotidianidad (Solís, 2006, p. 84).

Hoy en día miembros de la nacionalidad Puruhá adquieren su vestimenta en diversos lugares, por ejemplo, el sombrero lo adquieren en Pelileo, ciudad que pertenece a la provincia de Tungurahua; camisas y pantalones de algodón importados desde Italia, esta clase de vestimenta no es propiamente del lugar, pero los puruhaes asimilan como suyo pese a que no es elaborado por tejedores Puruhá.

Parco (2017), manifiesta “me identifico con esto” siente que parte de ellos se han recreado, formando a la vestimenta como identificador del pueblo. Por lo tanto, estas cuestiones se van asimilando a la realidad, al contexto social, al tipo de material que en ese momento exista, “los materiales cambian, los iconos no” (*Entrevista a José Parco, Riobamba, 2017*).

Transformaciones en la
producción artesanal de los
Tejidos Puruhá

Como fenómeno que afecta a las culturas, ya sea en aspectos tecnológicos y médicos, así como en la moda y costumbres; Beck (1997), entiende al globalismo como la concepción según la cual el mercado mundial desaloja o sustituye al quehacer político; es decir, la ideología del dominio del mercado mundial o la ideología del liberalismo. Esta procede de manera mono causal y economicista y reduce la pluridimensionalidad de la globalización a una sola dimensión, la económica, la cual se considera a sí misma de manera lineal y pone de manifiesto todas las demás sólo para destacar el presunto predominio del sistema de mercado mundial (p. 25).

La globalidad nos recuerda el hecho de que, a partir de ahora, nada de cuanto ocurra en nuestro planeta podrá ser un suceso localmente delimitado, sino que todos los descubrimientos, victorias y catástrofes afectarán a todo el mundo y que todos deberemos reorientar y reorganizar nuestra vidas y quehaceres, así como nuestras organizaciones e instituciones, a lo largo del eje local - global. Así entendida, la globalidad ofrece a nuestra consideración la nueva situación de la segunda modernidad. En este concepto se recogen al mismo tiempo los motivos básicos de por qué las respuestas tipo de la primera modernidad resultan contradictorias e inservibles para la segunda modernidad, con el resultado de que se debe fundar y descubrir de nuevo la política para el tiempo que dure la segunda modernidad. (Beck, 1997, p. 68).

Como apunta Barreiro (2006), la globalización económica ha introducido cambios significativos en la producción,

distribución y también en la comunicación en todas sus formas, asimismo los efectos de la globalización se sienten en el ámbito personal. Por lo general los modelos que han ido apareciendo son específicamente a través del tiempo, es por eso que los individuos utilizan nuevos modelos que aparecen en el mercado. Las imágenes, los artículos y los estilos se crean y se dispersan por el mundo con mucha mayor rapidez que nunca, gracias al comercio internacional, a las nuevas tecnologías de la información, a los medios de comunicación internacional y a la emigración global (p. 2).

Almeida (2005), en su libro *Autonomía indígena* narra que en los últimos treinta años la sociedad chimboracense ha atravesado un significativo proceso de cambio cultural, acompañado por un fortalecimiento de la organización social y por procesos electorales democráticos, por lo que el enfoque sectorial se ha transformado en territorial (p.45).

Además, Deruyttere (2001), añade en su obra *Pueblos indígenas* que estos grupos alcanzan un lugar cimero dentro del sector por estar dotados de un rico patrimonio cultural y lingüístico; además, han desarrollado técnicas económicas y sociales (p.6).

En este contexto los pueblos indígenas no sólo enfrentan grandes riesgos de una pérdida acelerada de su sociedad y cultura, sino también grandes potencialidades de articulación con identidad de su sociedad y cultura. Los

pueblos indígenas con su herencia cultural y su fortaleza social y ética, que se basa en una relación armónica del hombre con la naturaleza y del individuo con la sociedad, ofrecen elementos de solución a las contradicciones fundamentales que enfrenta el mundo al principio del siglo XXI: como se puede garantizar un nivel de vida adecuado en términos sociales y económicos a la gran mayoría de la población que hoy vive en situaciones inaceptables de pobreza material y falta de oportunidades para superarla, tomando en cuenta las tasas de crecimiento demográfico y las presiones cada vez más fuertes sobre los recursos naturales y el equilibrio ecológico. (Deruyttere, 2001, p. 2).

Cepeda (2016), comerciante y oriunda de la comunidad de Cacha, declaró que como producto de los cambios culturales que se producen actualmente, la mujer busca algo diferente y llamativo al momento de vestir, como es el caso de las blusas; pues por lo general observan el diseño y los colores de cada prenda.

En la provincia de Chimborazo existe variada artesanía generada por indígenas. Como argumenta Aguirre (1997), “Las sociedades cambian, en primer lugar, porque autogeneran innovaciones, en forma de invenciones y de descubrimientos que transforman la cultura y las instituciones sociales” (p. 7). Sin embargo, la mayor parte de las sociedades genera internamente una escasa innovación porque perfeccionan rasgos culturales ya poseídos con anterioridad. Las innovaciones textiles

se pueden observar en lugares reconocidos de la ciudad de Riobamba como es la Plaza Roja.

Por tanto, los indígenas artesanos dedicados a la producción textil se adaptan a nuevos cambios y transforman su vestimenta, en aras de impactar con sus diseños en sus clientes y crear la denominada moda indígena. En la última década esta moda ha estado liderada generalmente por mujeres quienes estrenan diseños, como en el caso de las blusas.

Tingo (2016), propietaria de *Kampak Warmi*, expresó que la moda indígena está alcanzando reconocimiento a nivel nacional y aspira a que sus diseños se reproduzcan por todo el país y en un futuro hacia otras naciones, ya que algunos migrantes conservan su vestimenta indígena pese a estar en el extranjero.

La mujer Puruhá ha sido influenciada por la moda indígena, pues quiere verse aceptada por la sociedad y así mejorar su autoestima, una de las variables más relevantes dentro del ámbito de la personalidad, tanto desde una perspectiva afectiva como motivacional (Alcántara, 2001, p. 271).

Por lo tanto, la autoestima es una poderosa fuerza dentro de cada persona, comprende mucho más que ese sentido innato de auto valía que posiblemente es nuestro derecho al nacer, la autoestima es la experiencia de ser aptos para

la vida y para las necesidades de la vida. (Branden, 2002, p. 13).

Las adolescentes y jóvenes indígenas buscan adaptaciones de la ropa originaria que las haga lucir modernas y esbeltas. Esta nueva tendencia se impuso en la provincia cuando se popularizaron los reinados indígenas. Gisela Gualán fue la primera candidata indígena en participar en la elección de la Reina de Riobamba. Ella vistió trajes llenos de colores, brillos y lentejuelas que la convirtieron en un ícono para las jóvenes que habían reemplazado el anaco por el pantalón. “Las chicas indígenas empezaron a utilizar ropa de mestizas porque querían verse más modernas. La ropa tradicional nuestra es abultada y muy tapada, por eso les presentamos una opción diferente para no perder la identidad, pero tampoco el estilo” (Güillín, 2014).

También se puede observar a la mujer indígena laborando en bancos, cooperativas u otras entidades donde utilizan como uniforme principal la vestimenta Puruhá conformada por blusa color blanco con diseños floreados e hilos multicolores, acompañada de una bayeta. Por tal razón, se originan nuevas creaciones; tal es el caso de Sisa Morocho, oriunda de la parroquia Punín - Chimborazo, quien creó su marca de ropa denominada *Sumak Churay* –buen vestir–: “para vestir el atuendo Puruhá con orgullo, necesitaban motivación y diseños nuevos, la idea es mostrar la belleza de las mujeres

indígenas, hacerlas lucir lindas con ropa que refleje su personalidad y cultura” (Alvarado, 2016).

Los jóvenes indígenas en este momento buscan tendencias ofrecidas por el mercado. Principalmente, las mujeres de quince años en adelante quieren vestir bien y estar a la par con los nuevos diseños comercializados cada año que incluyen figuras de animales, rosas, geométricas y en algunos casos conceptos relacionados con Dios. La moda indígena en la actualidad ha sido influenciada por otras culturas o a su vez por la misma sociedad. Como explica Cepeda (2016) los mestizos critican nuestra forma de vestir y este factor influye en el comportamiento y en la adaptación de nuestra vestimenta.

Los cambios en la escena política han influenciado a este grupo. Desde 1990 el movimiento indígena ecuatoriano ha adquirido importancia en la política nacional. Sus demandas se han dirigido hacia dos campos: el de los derechos socio-económicos y el de los étnicos-culturales. Aunque los logros alcanzados en sus demandas son desiguales, el movimiento indígena ha alcanzado cierto posicionamiento. (Torres, A., 2004, p. 2)

La base productiva y social de un empresario indígena está constituida por la familia y por la comunidad, ambas construidas sobre la base de relaciones de parentesco, tanto consanguíneo como ritual. Este grupo indígena ha logrado

un gran éxito económico especialmente después de la década de los años setenta gracias a su habilidad para situarse como empresarios dedicados al comercio de artesanías, especialmente textiles. (Torres, A., 2004, p. 2)

La diferencia de la vestimenta indígena según Cepeda (2016) se describe de la siguiente manera:

Tabla 1
La moda indígena a través del tiempo

Vestimenta antigua	Vestimenta actual
Blusa: diseño muy simple y con poca decoración.	Blusa: diseño floreado con encajes y colores muy llamativos.
Anaco: colores opacos y tela gruesa.	Anaco: colores fluorescentes y diseños de rosas con brillos y de tela muy delgada.
Bayeta: colores opacos sin decoración.	Bayeta: colores fluorescentes al igual que el anaco de tela muy delgada.
Alpargatas: muy simples de color.	Alpargatas: muy llamativas con colorido y diseños de buena calidad.
Collar: muy grueso con perlas pesadas.	Collar: liviano y con perlas pequeñas.
Fajas: gruesas y con diseño simple.	Fajas: gruesas con diseño más llamativo.

Fuente: Juan Cepeda, tejedora Puruhá de la comunidad Galgualán, (2016)
Elaborado: Elaboración propia

“La artesanía es una relación entre producción, ordenación y propósito en una práctica recíproca y continua, su valor trasciende como símbolo colectivo al interpretar

espacialmente una doctrina” (Quiñonez, 2003, p. 104).

Las ferias de los artesanos representan una manera de trabajo donde todos forman una institución, al estar pendientes de sus puestos. En otras ocasiones las instituciones municipales están a cargo de la organización de eventos artesanales, generalmente en ciudades pobladas como Quito, Guayaquil y Ambato y con poco porcentaje en ciudades pequeñas como Riobamba.

En cambio, las artesanías contemporáneas en su proceso de fabricación utilizan elementos experimentales y formales provenientes de otros contextos socio-culturales y otros niveles tecno-económicos, evolucionan hacia la tecnología moderna y destacan la creatividad personal.

La diferencia entre el artesano indígena y el urbano radica en que, el primero utiliza la artesanía como un medio de subsistencia por la tradición heredada de generación en generación, para plasmar su contexto y demostrar su pertenencia a una cultura andina ecuatoriana; mientras que el segundo sólo expresa sus emociones en cada objeto de artesanía en su tiempo libre. (Meier, 1985, p. 168).

Los diseños originados en los tejidos han sido primordiales para la nacionalidad Puruhá, pues les permite distinguirse de los demás pueblos indígenas.

Los conceptos representados en sus artesanías provienen de la tierra y del hombre; por ejemplo, la celebración de solsticios de sol y equinoccios, esenciales para la cultura agrícola.

Según este autor, el objetivo de la semiótica es el alineamiento de los procesos simbólicos que participan como factor funcional de su forma gráfica por medio de dos metodologías: el conocimiento del principio conceptual del símbolo y el manejo de los procedimientos de diseño implícitos en el objeto estético (Milla, 2012, p. 42).

El empleo de la fibra de orlón en la mayoría de los tejidos Puruhá, se generalizó y determinó la ruptura de una tradición en la producción de tejidos que establecía en el seno familiar la distribución de diversas actividades desde la obtención de la lana hasta el acabado de la tela. De esa manera con el uso de fibras sintéticas y la introducción de telares mecánicos en la producción de tejidos, los tejedores puruhaes que carecen de recursos económicos se han visto afectados, ya que el proceso de transformar el taller artesanal en una pequeña empresa es complicado debido al conocimiento técnico y capital.

El uso extendido del orlón y la facilidad de imitar los tejidos de otros sitios, ha hecho que se adopten varios diseños que no corresponden a un lugar predeterminado, sin embargo, estos son vendidos como propias del tejedor que produce.

En la actualidad en la Plaza Roja se observa gran cantidad de productos provenientes de Otavalo y de otras latitudes, en ocasiones los artesanos mencionan que son fabricados en sus comunidades este factor se ve influido por “el predominio de la actividad comercial sobre la producción de tejidos ha hecho que desde años atrás, se adquirieran artesanías de otros lugares del continente americano y se las venda como propias” (Jaramillo, 2010, p. 47).

Como antecedente a la relación de comercio que existe entre los otavaleños y los puruhaes podemos citar a Jaramillo quien describe:

La innovación respecto del método de trabajo tradicional fue la utilización del telar de pedales, en lugar del telar de cintura empleado en años anteriores; así se pueden obtener telas de hasta 100 metros de largo y de ancho superior al que se logra con el telar de cintura, lo cual amplía el trabajo de sastres y costureras en la confección de una variedad de prendas. La experiencia que propiciaba la creación de talleres especializados en esta técnica no tuvo aceptación por parte de los indígenas otavaleños, porque el proceso -totalmente artesanal- no permite el uso de telares mecánicos y, por tanto, la producción, limitada por lo que se puede tejer en telares de pedales, resulta mínima si se compara con la de un telar accionado por energía eléctrica. (Jaramillo, 2010, p. 49)

El empleo de la fibra de orlón en la mayoría de los tejidos Puruhá se generalizó, y determinó la ruptura de una tradición

en la producción de tejidos que establecía en el seno familiar la distribución de diversas actividades desde la obtención de la lana hasta el acabado de la tela. De esa manera con el uso de fibras sintéticas y la introducción de telares mecánicos en la producción de tejidos, los tejedores puruhaes que carecen de recursos económicos se han visto afectados, ya que el proceso de transformar el taller artesanal en una pequeña empresa es complicado debido al conocimiento técnico y capital.

El producto artesanal se distingue del producto industrial, por lo que conserva características individuales de calidad, las mismas que dependen del ingenio y labor del artesano, mas no por el uso de maquinaria. Se podría decir que la principal característica socioeconómica que distingue a los tejedores puruhaes es el trabajo con mano de obra familiar en el cual no rigen los conceptos de “salario” y “ganancia” sino asegurar la sobrevivencia de la unidad doméstica, o sea, la manutención de la familia.



**La productividad
de los tejedores:**
El ciclo textil según la
cadena operativa

El hombre andino toma de la naturaleza algunas especies animales y se compromete en su crianza dando lugar a las recreaciones de la fauna natural como es la llama y la alpaca, de esa manera renueva las condiciones necesarias para su mejor crianza (Grillo, 1993).

La elaboración textil forma parte de complejos procesos que comienzan con la formación de rebaños de ovinos y camélidos, así como el desarrollo de las condiciones necesarias para asegurar el bienestar y cuidado de la salud de los animales; de tal manera se garantiza su reproducción.

Una parte fundamental de la cadena productiva del tejido depende en parte de la materia prima y de los instrumentos textiles disponibles para los tejedores que en la elaboración de la prenda textil determinan la capacidad de un productor en un ambiente determinado.

Estas actividades suponen tener conocimiento de diversas actividades diarias como es el pastoreo de los animales y la búsqueda de pastos adecuados. También comprenden el esquilado para obtener la fibra y diversos procedimientos para conseguir los tintes necesarios y así continuar con las actividades del teñido y más tarde las de urdido, tejido y acabado.

De este modo se busca demostrar la interrelación entre lo tradicional y lo contemporáneo, considerando “la técnica como el conjunto de conocimientos y prácticas, construida históricamente en una región determinada, que se entiende en los ámbitos intelectual y corporal a la vez, y que se practica en contextos materiales y artefactuales” (Arnold y Espejo, 2013, p.29). De tal manera la tecnología y las técnicas del tejido se contextualizan entre las personas y el medio ambiente en el que viven.

Como señala el antropólogo inglés Tim Ingold (2010), estas interacciones se realizan mediante campos de fuerza y en los flujos entre cuerpos y los materiales con los cuales se trabaja según una serie de acciones y procesos (p. 91). Según este enfoque se puede apreciar que los distintos componentes del textil como objeto compuesto se derivan de distintas fuentes –sobre todo de la materia prima y los recursos naturales de la zona–, por otra parte, la práctica de la comunidad es la que asegura que esta materia prima se transforme de manera distinta según los recursos disponibles.

La población de tejedores participa en el proceso de recolección, extracción de los recursos y en la obtención de la materia prima –fibra animal–. Estos procesos en su conjunto constituyen lo que llamamos “cadena de producción textil”. Y si agregamos a esta, la esfera de la actividad humana en interacción con el medio ambiente, podemos hablar de la

cadena operativa que involucra a todos los elementos en un flujo complejo de actividades y componentes (Arnold y Espejo, 2013, p. 29).

En lo cosmológico, varios autores han considerado los textiles no simplemente como cosas muertas, sino también como seres vivos o seres en elaboración (Cereceda, 2010, p. 186). Esta idea se aplica al textil terminado y a todo su proceso de elaboración. Como lo manifiesta Soledad Hoces y Paulina Brugnoli “en el mundo andino los textiles son concebidos como seres vivos, por esa razón desde el momento inicial, sus bordes son parte fundamental de la construcción. El objeto no debe presentar cortes y «nacer» como un cuerpo en el telar” (Hoces y Brugnoli, 2006, p. 14).

Se debe agregar que las prácticas de ordenar los elementos textiles sistemáticamente durante la elaboración del tejido también expresan aspectos de su proceso de transmisión, esto implica la personalización del artefacto, de manera que la construcción en sí y los diferentes modos en que dan soluciones para otorgar cabalidad al proyecto del tejido cumplen también una dimensión representacional (Arnold y Espejo, 2013, p. 31).

No obstante, los componentes organizativos de esta producción abarcan formas de planificación en la estructuración de la mano de obra y el acceso a recursos

naturales y materia prima, así como de la producción, acopio y distribución de materia prima para la producción textil en sí, el control de calidad, el almacenamiento y distribución de los productos y el registro de los flujos de bienes y de la fuerza laboral en las diferentes fases productivas.

Williams (2012), sostiene que debemos reconsiderar la superestructura hasta verla como un rango independiente de prácticas culturales; no se trata ciertamente de contenidos reflejados, reproducidos o específicamente dependientes. Y lo que es crucial, debemos reconsiderar la base, no concebirla como una extracción tecnológica o económica fija, sino como un conjunto de actividades específicas de hombres en relaciones reales, tanto económicas como sociales, que encierran contradicciones fundamentales y variaciones que las sitúan siempre en un estado de proceso dinámico (p. 54).

Otro aspecto fundamental entre grupos de tejedores y el mejoramiento de los procesos en la cadena productiva de elaboración textil, es una consideración adecuada de las influencias de los contactos mediante las formas incipientes de globalización.

Cuando se introdujo la lana industrial, las funciones de algunos elementos se han modificado, por ejemplo, el hilo natural obtenido de las fibras animales se ha destinado para cierto tipo de prendas y la lana industrial –orlón– para otras,

aunque ciertos aspectos pueden denotar una hibridación de elementos.

Rotman (2003), considera la producción artesanal como una expresión de –lo local– constituye un fenómeno económico – cultural que implica dar cuenta de una diversidad de situaciones productivas y de comercialización asociadas con una multiplicidad de particularidades culturales (p. 136).

Tomamos este concepto de Mirko Lauer (1984), quien lo elabora a partir de una conjunción de criterios demográficos, históricos, geográficos y económicos y realiza una clasificación de los mismos, que pueden plantearse en base a la combinación de distintos espacios artesanales, cada uno con sus procesos de diferenciación interna.

Rotman (2003), esboza la existencia de tres espacios artesanales, el primero sería aquel que constituye la artesanía indígena, situado casi con exclusividad en el medio rural. El aprendizaje de las tareas dentro del entorno comunitario, la fuerte presencia de la comunidad y el carácter usualmente no exclusivo de la elaboración y venta artesanal constituye una más de las fuentes de ingreso de las familias indígenas que complementa los recursos provenientes de otras actividades. La tecnología utilizada es escasa y sumamente rudimentaria, de igual forma los materiales generalmente son producidos en la zona o recogidos directamente del medio. Por lo

tanto, los recursos limitados condicionan bajos niveles de productividad y rentabilidad, siendo un punto crítico la salida de los productos de la comunidad.

El segundo espacio Rotman (2003), constituye a la artesanía denominada tradicional – regional, geográficamente dispersa y sus productores se ubican tanto en el medio rural como el urbano. “Implica el aporte procedente de la época de la Colonia, que es la importación de técnicas y formas organizativas europeas de producción artesanal. Refiere (...) a las costumbres vernáculas” (Rotman, 2003, p. 136). Usualmente se trata de productores independientes cuyo aprendizaje de la tarea contempla múltiples fuentes, la tecnología usada es relativamente sencilla, mayoritariamente el intercambio de mercado constituye el destino final de la producción.

Para concluir Rotman refiere a la artesanía urbana como el tercer espacio artesanal, geográficamente se ubica en ciudades no necesariamente grandes.

Este tipo de producción toma gran impulso y visibilidad en la década de los 60 adquiriendo una personalidad propia (...) la principal característica de estos artículos es la mixtura: los productores se nutren de una variedad de fuentes; el oficio está signado además por fuertes requerimientos de creatividad, innovación y experimentación de formas y diseños. (Rotman, 2003, p. 137)

Por otro lado, Saulquin (2014), remite a una producción en la cual tiene lugar el cuidado por las formas, por la singularidad de cada producto, entre algunas de sus características más notables, el no depender de las tendencias, enfatizar el ingenio y la originalidad, experimentar con formas, materiales y emplear tanto técnicas artesanales como semiindustriales, siendo lo característico en el diseño de autor el desarrollo conceptual que surge de la propia inspiración (citado en Correa, 2016, p. 30).

Los productores individuales son mayoritarios, el aprendizaje de la tarea se caracteriza por la multiplicidad de vías empleadas para tal fin.

Los espacios mencionados comparten ciertas características básicas que hacen a la modalidad, productiva. El denominador común refiere a la preeminencia de la técnica manual sobre los instrumentos mecánicos, donde el trabajo intensivo prevalece sobre el capital intensivo, es decir, que la mayor inversión es la mano de obra y no el capital.

Comercialización, distribución y
consumidores de los **textiles**
Puruhá

Como se ha mencionado, la elaboración de los textiles Puruhá es principalmente una actividad familiar, la principal fuente de mano de obra son los miembros de la familia que colaboran en labores agrícolas y artesanales, se trata de una producción casera en la que participa la unidad doméstica, sin recurrir a contratación de trabajadores externos. En algunos casos hemos podido notar que se convierte en una actividad marcadamente individual que no permite ninguna división del trabajo entre los miembros de la familia. Así, por ejemplo, el tejido de *shigras* es realizado por una sola persona, generalmente mujer, sin ayuda de mano de obra adicional, aun cuando varios miembros de la familia realizan la misma actividad artesanal, cada uno elabora su producto de manera independiente.

En cambio, en la elaboración de ponchos, bayetas, etc., colaboran varios miembros de la familia de acuerdo a la división de trabajo establecida entre hombres y mujeres, jóvenes y adultos. En tales circunstancias el resultado es el producto artesanal en base del esfuerzo colectivo de toda la familia. En ambos casos de producción descritos, utilizan herramientas de producción básica. Por lo tanto, a pesar de su baja productividad, las actividades artesanales en los miembros de las comunidades Puruhá constituyen una fuente importante de ingresos.



Figura 12. Tejedoras Puruhá tejiendo faja y shigra

El análisis que se realiza en los ítems posteriores apunta a comprender sus implicaciones en el proceso de las formas de producción. Desde esta perspectiva, la dinámica actual se vincula a la distribución y consumo de la producción textil Puruhá.

Las mencionadas limitaciones que afectan el proceso de producción artesanal: baja productividad del trabajo, tecnología inadecuada y rudimentaria, carencia de una adecuada asistencia técnica y capacitación, provocan que los pequeños productores enfrenten deficiencias en su vinculación con el mercado.

El artesano tejedor Puruhá, al no poder aplazar el periodo de venta de sus tejidos, porque de esta actividad depende el sostenimiento de su familia, acepta precios irrisorios que apenas generan un pequeño margen de ganancia. Además, por sus condiciones económicas produce cantidades limitadas con una calidad variable, lo que provoca una producción inestable o de poco crecimiento. Motivo por el cual prefiere comercializar sus productos a los agentes más cercanos, quienes actúan de intermediarios para su distribución. Este aislamiento del artesano respecto a los consumidores de artesanías textiles dificulta la adaptación de los productos a los requerimientos del mercado de consumo.

El sistema económico entre los tejedores y artesanos Puruhá con la sociedad necesita tanto de la producción como del consumo para autorreproducirse. Sin embargo, mientras que en el mundo de la modernidad se hacía énfasis en la producción –ser productores– hoy los miembros de la sociedad primordialmente se dedican al consumo (Bauman, 2000).

Las adaptaciones en el diseño y en la producción de los artesanos Puruhá, en su mayoría son sugeridos por agentes de comercialización, los que generalmente no tienen mayor conocimiento sobre el tema.

Decíamos que los espacios artesanales indígenas y tradicionales son aquellos que se constituyen en base a tradiciones locales, en tal sentido las artesanías son visualizadas por los consumidores como bienes cuyo valor en el mercado se apoya precisamente en lo local, son valoradas en función de las diferencias culturales que ellas expresan, de su apelación a otros tiempos u otros pueblos “ellas activan en el imaginario colectivo la evocación de otras formas de vida ajenas a la cotidianeidad contemporánea” (Rotman, 2003, p. 140).

Por otra parte y más allá de los cambios del mercado, las artesanías forman parte de procesos anclados a tradiciones. La tradición puede ser entendida como “un conjunto de orientaciones de valoración consagradas por el pasado” (Olivén, 1999, p. 25).

Las artesanías se constituyen como expresiones a través de las cuales se manifiestan, representan y modelan identidades relacionadas con la nacionalidad “ellas se basan y remiten a tradiciones que dan sustento a una identidad cultural vinculada a una sociedad y a un estado determinado e identificada con ideas y valores asociados a un pasado centrado en términos de historia regional y nacional” (Rotman, 2003, p. 141).

La abundante oferta de textiles en las ferias locales –Plaza Roja–, da lugar a una fuerte competencia entre los propios artesanos, lo que determina muchas veces la baja de precios.

A ello se suma la enorme influencia de productos industriales nacionales que reducen cada vez más los espacios para la artesanía textil elaborada por tejedores Puruhá.

Las observaciones anteriores contribuyen a entender que la producción artesanal de los tejedores Puruhá, de cierta manera se encuentra subordinada y dependiente del capital comercial y no están en capacidad de obtener un precio adecuado por el producto de su trabajo, hecho que se origina por la dificultad de calcular los costos del tiempo empleado para la elaboración de la prenda. Además, el limitado volumen de producción de cada tejedor y dadas las características de fabricación de la vestimenta no es posible introducir innovaciones tecnológicas que aumenten el rendimiento y la productividad.

La organización de los procesos de circulación de las artesanías se torna recurrente en los artesanos Puruhá, por lo que se debe reconocer los medios que contribuyen a la circulación de sus productos.

Los sistemas de comercialización frecuentemente usados por los artesanos son la venta directa y a través de intermediarios. En el primer caso, el artesano vende sus productos en su casa o taller y en ferias locales. Cabe señalar que en este sector productivo aún existe el sistema de trueque como medio de intercambio, principalmente en las zonas

rurales. La organización en el proceso de circulación de los productos textiles constituye un proceso relevante entre los artesanos tejedores, por lo que en esta investigación se mencionan los medios utilizados para la circulación de los tejidos.

En la comunidad La Moya un porcentaje de la producción textil elaborada por un grupo de mujeres tejedoras de la zona, se fundamenta en el intercambio directo de bienes entre el tejedor y el centro comunitario. Por lo que se puede decir que este sistema remoto, está vigente en grupos artesanales vinculados a formas de economía rural. Sin embargo, la práctica ocurre dentro de un reducido mercado.

El sistema de venta directa en el origen resulta el más conocido por el artesano, donde mantiene contacto directo con los consumidores debido a que trabaja bajo pedido; sin embargo, como se ha mencionado el mercado es restringido, ya que los clientes habitualmente son conocidos del artesano. Mediante este sistema de comercialización el taller, además de unidad productiva no funge como local de ventas, debido a que no existen productos textiles en exhibición que llamen la atención del consumidor, solamente aquellos con un alto grado de individualismo, inconveniente para el número de clientes que puede atraer a su establecimiento.

Para el artesano Puruhá el hecho de comercializar sus productos en el taller, considerado también como negocio doméstico, tiene ciertas ventajas: recibe en efectivo el valor íntegro de su trabajo y experimenta in situ el grado de aceptación del producto. En la actualidad, los artesanos tejedores Puruhá se quejan de que casi nadie asiste a comprar los productos en sus talleres, ya que los consumidores se han inclinado por los precios competitivos de productos industriales.

Los consumidores que por lo general realizan la adquisición de productos por medio de venta directa, son consumidores de niveles económicos medios – bajos, sin un mayor control de calidad de sus artículos.

El sistema más tradicional de comercialización textil Puruhá se relaciona con la venta directa en ferias populares. Tradicionalmente organizadas por el Municipio, se han constituido en polos de concentración artesanal para artesanos y comerciantes de diferentes sectores, con la finalidad de negociar sus productos. Para los productores artesanales en ocasiones resulta una experiencia frustrante el hecho de no poder establecer contactos comerciales serios. Es importante destacar que la falta de motivación y diligencia de los entes organizadores determinó que estas ferias populares se extingan casi por completo en Riobamba; actualmente, sólo existe la feria artesanal en la Plaza Roja.

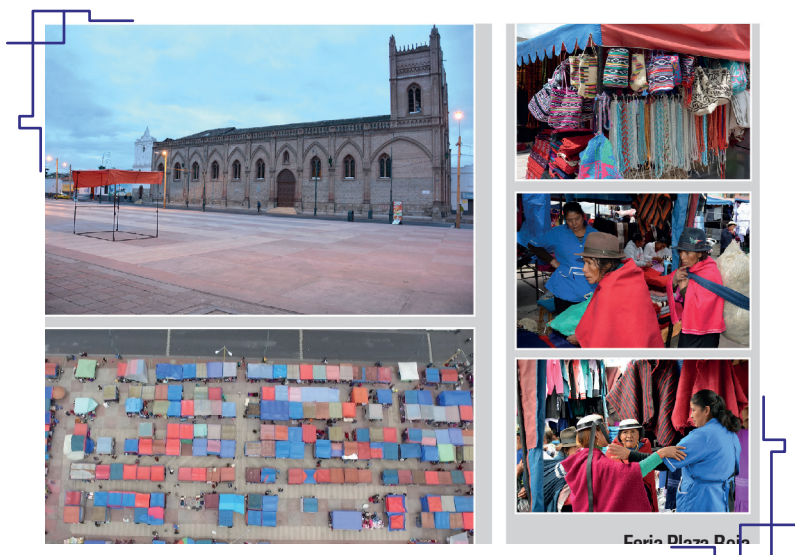


Figura 13. Feria artesanal en la Plaza Roja - Riobamba

Este sistema, consiste en la venta en almacenes y tiendas cercanos a los centros productivos. La instalación de almacenes aledaños a los talleres artesanales atrae a los consumidores y disminuye los costos de promoción. A través de dichas tiendas y locales, propiedad de artesanos tejedores transformados en comerciantes o intermediarios, se comercializan los productos de manera estable. El sistema no sólo incrementa las ventas del artesano, sino que fortalece la intermediación. Por otra parte, se estimula la producción de la artesanía de souvenir que difícilmente ha logrado posicionarse en mercados internacionales.

La intervención en el desarrollo por parte de las ONG, es la capacitación y asistencia técnica a los campesinos para la gestión de proyectos productivos. La comercialización a través de sistemas cooperativos y ONG, se establece a partir de ventas asociadas a redes comunitarias. La relación es: Productor - ONG - consumidor final. Este sistema favorece las relaciones de asociación comercial y reduce la apropiación del trabajo del artesano, mejora la calidad del diseño del producto, se negocia en mejores condiciones de precios y permite la capacitación continua de los artesanos.

Este procedimiento de comercialización no ha sido bien explotado, quizá por el individualismo que caracteriza al artesano, toda vez que estos sistemas cooperativos funcionan en base a la solidez de los promotores. Los procedimientos de comercialización señalados, de alguna forma constituirán mercados seguros para los artesanos. (Silva, 2005, p. 88)

Según este enfoque, los aspectos culturales y estéticos de las artesanías locales se verían gravemente alterados por las influencias exógenas que ejerce el turismo.

El Instituto Indigenista Interamericano sostiene que:

La degeneración del objeto artesanal en mercancía es el resultado del impacto del nuevo mercado artesanal. El artesano creativo se convierte en ensamblador enajenado de miles y miles de objetos iguales. Masificando el

producto, inundando el mercado, el turismo hastiado fija su atención en otras direcciones y el mercado termina derrumbándose víctima de su propia dinámica. (Cuestiones Indígenas Americanas, 1995, p.191).

El dinamismo del comercio de productos artesanales textiles, activado principalmente por el turismo nacional e internacional, provoca una serie de efectos de variada índole en el comportamiento del estrato artesanal. Las tradicionales formas de producción, ya sean de carácter doméstico, utilitario, ritual o ceremonial, se ven influenciadas por la ampliación del mercado. La demanda de grupos sociales, nacionales o extranjeros que tienen entre sí marcadas diferencias socioeconómicas y culturales, acosan al artesano y le obligan a asumir nuevas estrategias de trabajo, a introducir nuevos modelos y diseños a fin de incrementar el nivel de productividad.

En tales circunstancias, la producción artesanal se enfrenta a nuevos condicionamientos estructurales, que involucran un reacondicionamiento de las viejas formas de producción. El reto es producir más, ello no implica mejorar la calidad del producto, el objetivo es mantenerse en el mercado sin ser eliminado por la competencia, que puede provenir bien de los propios artesanos o de la producción industrializada. En este contexto el artesano Puruhá está caracterizado por la influencia del turismo nacional e internacional, se ve motivado

a realizar su producción de manera más eficiente, aunque ello implique adoptar nuevos modos de trabajo mediante la incorporación de novedosas técnicas e instrumentos de producción.

Pero no todos los artesanos que producen artículos folclóricos, religiosos, de tipo adorno o regalo, están en condiciones de elevar el nivel de productividad y el volumen de producción para hacer frente a la demanda de los turistas. Por ello, el único recurso que les queda es trabajar intensamente con jornadas que sobrepasan las ocho horas diarias, incluyendo a veces los sábados y domingos, estas diferencias en el trabajo motivan a que se agudicen las existentes al interior del artesanado (Silva, 2005).

La concentración de los objetos de arte popular en grandes tiendas ha sido benéfica para las artes populares desde el punto de vista económico, pues ha elevado los precios y ha extendido el mercado; en cambio, en muchos casos ha sido fatal en lo que se refiere a la conservación del estilo, porque los comerciantes han hecho sugerencias a los productores sobre cómo deben modificar en tal o cual sentido sus productos, hechos según el mal gusto del consumidor y no según el buen gusto del artesano. (Instituto Nacional Indigenista, 1985, p.83)

Las artesanías textiles como “objetos simbólicos de valor distintivo, en un espacio social de reconocimiento de lo no masificado, son ofrecidos como productos que aportan

identidad al usuario, caracterizados por ser originales” (Correa, 2016, p. 28). En este sentido, la búsqueda de reconocimiento despierta interés en el turista extranjero que busca objetos en apariencia diferente de los elaborados en su país de origen.

El atractivo del objeto artesanal consiste en su característica de hecho a mano y de originalidad. Es más deseable por cuanto lo fabricaron artesanos indígenas cuyos usos y costumbres son diferentes del modo de vida occidental. El turista persigue así la autenticidad del producto y el aspecto tradicional. La producción artesanal es valorada y promovida como manifestación cultural, reveladora de una identidad étnica en “relación con los otros” (Barth, 1976). La cual es apreciada por los turistas en busca de productos originales y específicos de las poblaciones que visita. En este contexto, la producción artesanal se adapta a esta demanda creciente que finalmente la orienta y la transforma. El objeto artesanal, reflejo de las tradiciones locales y que turistas se llevan consigo, se constituirá en el recuerdo del lugar visitado.

El turismo comunitario en la última década se ha fomentado en los pueblos de nacionalidad Puruhá, debido a que se promueve las manifestaciones culturales de la población indígena, como lo menciona Ariel de Vidas (2002), en su libro *Memoria textil e industria del recuerdo en los Andes: identidades a prueba del turismo en Perú, Bolivia y Ecuador* “el exotismo cultural de la población [indígena]

constituye la principal atracción turística” (p.43). Se trataría de un caso especial de relaciones étnicas, una vinculación temporal y superficial, mediante el sistema monetario de personas que difieren por su trasfondo sociocultural (Van den Berghe, 1980).

El denominado exotismo cultural según Van dé Berghe comprende, por ejemplo, la vestimenta tradicional, la arquitectura local y las diversas manifestaciones culturales, tales como la música, la danza y las artes plásticas. En esta forma de turismo cultural o étnico hay tres protagonistas: el turista, el turistizado y el mediador. El turista es el viajero voluntario, temporal, que pasea a la espera del placer de la novedad y el cambio experimentado durante el viaje. El turistizado es el habitante autóctono, indígena, convertido en autor, consciente o no, frente al turista espectador. El mediador es el agente del exotismo étnico y cultural que interviene y se beneficia de la interacción entre el turista y turistizado (Van den Berghe, 1980, p. 378).

En este contexto, la presencia del turismo influye en las poblaciones indígenas que las transforma en protagonistas que modifican su comportamiento para obtener ganancias lucrativas, según sus propias percepciones de lo que atrae a los turistas. Pero paradójicamente los turistizados, término empleado por Van den Berghe en busca de autenticidad adaptan o manipulan sus tradiciones, vestimenta, música, danza, etc., pues “para responder a los deseos de los turistas

deben preservar una ilusión creíble de su autenticidad” (Ariel de Vidas, 2002, p. 44).

El turismo aumenta el tamaño del mercado. Las actividades artesanales que tradicionalmente sirvieron para autoabastecimiento de las comunidades o para la venta en mercados locales o regionales restringidos se convierten, gracias a la expansión de los mercados por el turismo, en una importante alternativa de ocupación que genera ingresos complementarios para el sector artesanal.

Aunque la comercialización de la producción textil ha surgido originalmente de la necesidad de contemplar sus ingresos, en general no contribuyen a la elevación del nivel de vida de los artesanos. Los precios de los productos necesarios, así como las materias primas están en constante aumento, mientras que los precios de los productos artesanales los controlan y mantienen los intermediarios, de los cuales dependen los artesanos. Pero, aunque la artesanía comercial no sea el medio más eficaz para aumentar los ingresos de los artesanos, la expansión y la evolución de la producción artesanal constituyen una alternativa o un complemento para la supervivencia.

En otras condiciones la expansión de la demanda activada por el turismo puede conducir a la consolidación de un artesanado independiente y hasta puede significar la revitalización de una artesanía tradicional.



Transformación y permanencia del
diseño iconográfico en los textiles
de la nacionalidad
Puruhá

El diseño iconográfico en los textiles elaborados por los puruhaes está constituido en gran parte por la herencia cultural. Las imágenes producidas por los tejedores plasmaron una variedad de signos sobre distintos medios y soportes, alcanzando niveles complejos de realización. Estas imágenes presentan un lenguaje visual de significaciones conectadas a la organización social y humana, a sus códigos estéticos y a la estructura del pensamiento matemático y geométrico que las sustenta.

Las imágenes en su conjunto son la representación y funcionalidad político – religiosa, las mismas que encierran múltiples significaciones, además de manejar su propio lenguaje icónico. La comunicación de conceptos y contenidos que albergan, deben ser tratados cuidadosamente, de tal manera que puedan ser relevados y descifrados para poder realizar una mejor lectura de la imagen que nos conduzca a un verdadero significado del mensaje y simbolismo.

Para Erwin Panofsky, gestor y sistematizador de lo que es la metodología de la iconología, existen diversos niveles de significado en una imagen, por un lado, la significación fáctica, primaria o natural de carácter elemental y de fácil inteligibilidad. Por otro lado, está el significado secundario o convencional, codificado, que obliga una decodificación e interpretación. Luego está la significación intrínseca o contenido; esta es una significación esencial que se define

como un principio unificador que está subyacente y a la vez explica la manifestación visible y su significado inteligible el cual determina la manera en que el hecho visible toma forma (Panofsky, 1995, p. 45-47).

La significación primaria o natural, a su vez subdividida en significación fáctica y significación expresiva, Panofsky (1995), menciona como –descripción pre-iconográfica–, esta aprehende identificando formas puras, como representaciones de objetos naturales, plantas, seres humanos, animales, etc., asemejando sus relaciones mutuas como acontecimientos (p. 47-48).

En el caso de la descripción pre-iconográfica, los objetos cuya representación por medio de líneas, volúmenes y colores constituye el universo de los motivos, estos pueden ser identificados en base a nuestra experiencia práctica para describir, reconocer acciones objetos o imágenes. Además, podemos recurrir a nuestro conocimiento para realizar una descripción de los signos presentes en los textiles, la cual consiste en detallar los aspectos más relevantes que pueden captar nuestros sentidos, alto, ancho, profundidad, los elementos que conforman el conjunto, algunas particularidades estéticas, personajes, paisajes, incluso los colores, materiales y decorados.

En relación a la significación secundaria o convencional, Panofsky (1995), describe como “la identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente denominamos iconografía” (p. 48). El análisis iconográfico se ocupa de las imágenes, historias y alegorías –no de los motivos– presupone como es lógico, algo más que la familiaridad con los objetos y acontecimientos que adquirimos mediante la experiencia práctica. De tal manera, las alegorías pueden definirse como combinaciones de personificaciones y de símbolos.

Un análisis iconográfico correcto presupone la identificación correcta de los motivos, la misma que constituye una descripción y clasificación de las imágenes que hace referencian a los elementos que lo acompañan, los atributos y características, en tal virtud corresponde a transmitir no sólo los elementos estéticos, sino también el contenido intrínseco.

Por último, el autor menciona la significación intrínseca o contenido. “El descubrimiento y la interpretación de estos valores simbólicos constituye a lo que podemos llamar iconología en contraposición a iconografía” (Panofsky, 1995, p. 50).

De esa manera la iconología es un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. La identificación adecuada de los motivos es el requisito previo

para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes es el requisito previo para una interpretación iconológica.

Panofsky (1995), llama intuición sintética, a la capacidad para percibir las tendencias estructurales de la mente humana sometida a los cambios que el imaginario colectivo experimenta como tendencia propia del espíritu de la época y sus contingentes psicológicos, éticos y estéticos. La intuición sintética se alimenta de muchas fuentes, entre ellas: el conocimiento de la historia de los símbolos y los cambios estructurales cognitivos humanos, es decir, cómo la mente humana, en determinada época tiende a expresarse por determinados temas y conceptos que son propios e inéditos para su época (Ruiz Durand, 2000, p. 9).

Dicho lo anterior, la iconografía identifica las imágenes, historias, alegorías y símbolos, mientras que la iconología se ocupa de ese contenido que constituye los valores simbólicos.

Los textiles andinos especialmente los de proveniencia arqueológica han suscitado numerosos estudios que han sido abordados con preguntas sobre las técnicas, usos, cronologías y estilos. Pero podríamos decir que los estudios no han sido abordados desde un punto de vista iconográfico.

Tomando en consideración las limitaciones de estudios iconográficos de los tejidos Puruhá y las pautas que nos

proporcionan abordajes de estudios similares, este capítulo analiza la transformación y permanencia del diseño iconográfico en los textiles de la nacionalidad Puruhá. Debido a que nuestro estudio está direccionado principalmente al análisis morfológico de la iconografía textil, especialmente a la gráfica presente en ellos, es pertinente hacer alusión a los valores que porta el objeto. En la iconografía textil Puruhá es posible encontrar, a partir de su apariencia, valores utilitarios o estéticos portadores de valores simbólicos e identitarios.

Para los propósitos investigativos se utiliza el término –signo– en su sentido básico, es decir, “como aquel que representa o substituye un objeto o concepto y activa a un interpretante” (Torres C., 2004, p. 56).

Mediante el análisis morfológico y semiótico de la iconografía textil Puruhá permitirá comprender sus fundamentos y elementos constitutivos a partir de signos y de una teoría de signos, mediante el proceso constructivo como sistema semiótico de significación y de comunicación en la nacionalidad Puruhá, que lo emplean como medio de representación y expresión del pensamiento.

La permanencia del diseño iconográfico dentro de los textiles de la nacionalidad Puruhá, es el resultado de las experiencias diarias en cuanto a la agricultura y crianza de animales, por tanto, cada técnica textil y su iconografía conforman una sola unidad y tienen coherencia entre cada

pieza, además de estar cargados de un gran valor cultural y espiritual en los cuales se representan la religiosidad y las tradiciones.



Figura 14. Expresión religiosa a través de la vestimenta

Es interesante descubrir todos los aspectos iconográficos y morfológicos de estas composiciones dentro del textil, ya que se puede evidenciar claramente movimiento, repetición, simetría y estética en cada creación. Dentro de cada composición textil influyen factores de diseño en cuanto a retículas y organización dentro del espacio de trabajo, en este caso la longitud y el ancho de cada pieza textil, ya que se debe tener en cuenta la simetría, repetición y proporción de elementos a lo largo de toda la estructura compositiva para que al momento de ser presentada sea estética y visualmente agradable.

La nacionalidad Puruhá se relaciona con el mundo a través de la cosmovisión y la cultura que determinan valores y símbolos de permanencia, expresándose de diferentes maneras por medio de la artesanía, gastronomía y textiles, debido a que son piezas utilitarias cargadas de información visual y comunicativa dentro del contexto en que se desarrolla.

Actualmente, los Puruhá tienen presencia de elementos míticos en sus actos religiosos, los cuales tienen relación entre sí, generando una correspondencia dinámica y equilibrada entre los mundos dentro de la cosmovisión andina, la cual genera la trascendencia y permanencia de iconos y elementos dentro de su contexto cultural.

La permanencia del diseño iconográfico considera especialmente los animales como; camélidos, aves, águilas, jaguares y serpientes debido a que en la antigüedad eran distinguidos como seres supremos y mitológicos. En cambio, en la agricultura, se da especialmente de plantas y granos. Además se hace referencia a la luna y el sol, las montañas y el agua, puesto que son elementos fundamentales dentro de su vida cotidiana.

Como consecuencia de aquello se realizan abstracciones de cada uno de los elementos para generar iconos con características y propiedades que permiten su identificación cuando se plasman en un textil, ya que continuamente la abstracción de los iconos se origina a partir de las formas

básicas como: el círculo, cuadrado y triángulo, que al momento de unirlos o repetirlos forman una composición identificable.



Figura 15. Permanencia del diseño iconográfico representada en camélidos y aves

Por medio de la representación del tejido, los puruhaes transmiten conocimientos, tradiciones, experiencias y formas de vida. Mediante esta forma de representación poseen un conocimiento de cada textil, el mismo que cuenta una historia, y cada historia identifica a una persona (*Entrevista a Aurora Asqui, Galgualán. Septiembre de 2016*).

Hay que resaltar la forma de observación e interpretación por parte de los tejedores, como se ha mencionado en el desarrollo de esta obra, lo consideran como un acto importante al momento de comprender el proceso de elaboración de los textiles, debido a la preparación y concepción del diseño.

Del mismo modo, todo elemento compositivo comienza desde un cuadrado, por citar un ejemplo, al momento de atravesar la lana con el agujón se puede observar la forma básica

formada en cada punto, el cual siguiendo el procedimiento de tejido va construyendo un patrón hasta formar un tramado con figuras completas. Como nos relata nuestra informante Aurora Asqui “es básicamente dibujar con lana de animales, en donde el agujón es el pincel y la lana es el lienzo en el que se expresa figuras que transmiten mensajes” (*Entrevista a Aurora Asqui, Galgualán. Septiembre de 2016*).

Por lo tanto, los creadores de estos elementos textiles relacionan el mundo a través de la cultura, representando un sistema de valores y símbolos que están en permanente cambio, estos símbolos manifiestan conocimientos de comunicación e integración cultural (Milla C., 1992, p. 46).

Todos los símbolos corresponden a una parte lógica y representativa dentro de la cosmovisión andina, en este caso la cultura Puruhá abarca un gran repertorio de elementos compositivos en base a la iconografía. Involucrando directamente a esta nacionalidad, se tiene en cuenta la percepción y concepción de diseño en base a su vida diaria y la relación con todo el universo. La concepción iconográfica implica y depende del observador y el intérprete, ya que el valor comunicativo no es considerado de la misma manera para todos, su creador o los que están inmersos en el contexto se referirán como valiosa y cargada de experiencias y valor cultural (Milla C., 1992. p. 55).

En relación a lo manifestado por el autor, los tejedores Puruhá a través de sus textiles representan vivencias, ya que forman parte de la expresión cultural construida por los

miembros de la comunidad; de esa manera, hacen prevalecer sus creencias y tradiciones.

La mayoría de las composiciones textiles de los Puruhá, desde el punto de vista del diseño se relacionan en base a la observación del contexto que los rodea. En cada composición es imprescindible el uso de las formas básicas de las cuales se origina el diseño de la figura, en primer lugar, se toma un cuadrado o un círculo que representa la unidad mínima, si se divide con una diagonal se genera una dualidad y simetría ocasionando dinámica en el proceso de tejido. De este modo, se concibe la cruz del sur o chacana, que se la interpreta como manifestación dual y vivencial.

Además, los elementos con centralidad y ejes espirales generan dinámica y movimiento. Actualmente, este tipo de figuras puruhaes se relacionan directamente con los números y la matemática. Para fundamentar Glynn (1981), menciona cada cuadrado o elemento geométrico corresponde a un módulo, en este caso los módulos vendrían a ser los puntos que se generan en el tejido (p. 37).

Se puede interpretar que los puruhaes al momento de realizar la composición unen e intersectan los módulos formando el diseño final, todo este proceso se realiza de manera empírica y simplemente a base de experiencias e interpretación.



La **iconografía** como **expresión**
de las **etapas productivas**
Puruhá

De la composición modular de cada objeto analizado se extrajeron los signos primarios tomando la teoría de – signo primario– de Constantino Torres, quien lo define como la “parte fundamental e irreducible de una propuesta perceptual” (Torres C., 2004, p. 56). Cabe mencionar que cuando estos signos primarios se reúnen, forman signos complejos denominados como “aglomeración de signos”. Esta variación sugiere que los signos primarios modifican su significado de acuerdo a su modo de asociación con otros signos, a su posición dentro de la anatomía y del contexto temático en el cual son expresados (Torres C., 2004, p. 60)

Para acercarnos al nexo entre la iconografía y los ciclos productivos en la nacionalidad Puruhá, debemos considerar las etapas de organización de la producción y su relación con la iconografía. Estas incluyen la planificación de la producción, la ejecución productiva y luego la transformación en objetos que se consumen o comercializan a través de redes de comercialización.

En la práctica se ha desarrollado variedad de soluciones para comprender y comunicar las etapas productivas del tejido Puruhá. De esta manera, surge la necesidad de registrar y clasificar las técnicas textiles para precisar sus características y uso tecnológico en la producción textil. De tal forma, se comprueba los cambios de las formas de producción artesanal textil y la transformación de los elementos iconográficos.

Cadena de Producción

fibras de ovinos y camélidos

hilado

tinturado

Asimismo, fue necesario estudiar los desarrollos tecnológicos en los telares e instrumentos utilizados en las comunidades para la elaboración textil. Estos desarrollos no se desvinculan de los procesos de reproducción de los conocimientos ligados al aprendizaje.

La comparación entre tejidos contemporáneos, en todas sus dimensiones y significados técnicos, estéticos e iconográficos, nos da cierta pauta para determinar el desarrollo de determinados avances técnicos y tecnológicos en las prácticas de elaboración textil, además de las diferencias y continuidades que se han generado en los motivos iconográficos.

La etapa de planificación en el contexto actual del mercado plantea exigencias en la producción del tejido, de cierta manera este factor influye en los tejedores Puruhá para la aplicación de los elementos compositivos en la iconografía textil.

Las demandas del tejido requieren de cierta escala en la producción, además exigen la elaboración de determinadas prendas más que otras, especialmente las prendas destinadas a propósitos comerciales, o en la actualidad para los proyectos que mantienen las organizaciones de artesanos tejedores puruhaes con diversas ONG en la provincia de Chimborazo.

La condición del tejido a telar en lana de oveja realizado por los puruhaes, dificulta en la práctica la representación del círculo de manera icónica, lo que se realiza es adaptarlo culturalmente, convirtiéndolo en un cuadrado, el mismo que al rotar se transforma en la figura de un rombo. En consecuencia, el rombo es la transformación del círculo

matricial adaptado a las posibilidades del tejido, de tal manera que la unidad mínima de la composición del tejido Puruhá en sus distintas proyecciones y transformaciones es el cuadrado.

Lumbreras (1977), hace énfasis de varias características del tejido en los andes centrales, de manera particular la importancia de –diseños estructurales– generados mediante el entrecruzamiento de los hilos de urdimbre –tensos longitudinalmente en el telar– con los hilos de trama que son introducidos transversalmente entre los primeros.

De tal forma que estos inciden en la tendencia geométrica de esos –diseños textiles– basados en el patrón rectilíneo de la urdimbre y de la trama y los opone a los diseños sin limitaciones formales producidos en la superficie plana de un tejido ya existente con técnicas tales como el bordado o la pintura (Lumbreras, 1977, p. 14-15)

El autor observa la proporción importante de –diseños estructurales– en el textil andino y destaca su importancia en obras de arte producidas con otros medios de expresión en diversas regiones. Sin embargo, estamos de acuerdo con la interpretación de Lumbreras (1977), acerca de la influencia de diseños textiles de formas geométricas sobre el tejido andino, pero sostenemos una posición diferente a la planteada por el autor, ya que todos los –diseños estructurales– no son geométricos, existen motivos bastantes realistas tejidos

mediante otras técnicas llegando a tener un alto grado de estilización.

Conforme a lo que menciona Lumbreras (1977), la creación textil puede considerarse en varios aspectos como la matriz de una parte importante del tejido andino. Al menos funciona para tejidos que poseen diseños de formas geométricas de los cuales es más fácil seguir el rastro sobre otros textiles creados con técnicas menos constructivas (Desrosiers, 2013, p. 30).

La observación participante realizada entre el 2015 y 2017 en los tejedores y tejedoras Puruhá, nos ayudó a comprender la variedad de las prácticas de tejer y de los tipos de diseños estructurales obtenidos y a especificar los principios que llevan a la creación de diseños que pueden ser geométricos.

Se llega así a una forma de dualismo asimétrico correspondiente a la lógica de tripartición observada por Olivia Harris (1978), con los laymi y por Platt (1980), en los Macha de Bolivia. Al igual que con dos urdimbres, la construcción con tres urdimbres del tejido doble y del tejido con urdimbres complementarias, constituye una representación material del principio de complementariedad relacionado con el dualismo andino (Desrosiers, 2013, p. 13).

Según Arnold y Espejo (2012), las tejedoras llaman ese procedimiento re-escogido y distinguen dos tipos: —por

unidad— cuando se refiere a una figura, y —por cantidad— cuando se refiere a una zona delimitada que contiene varias figuras (p. 23, 229 – 242).

Los diseños geométricos están relacionados con ciertos conteos y equilibrios matemáticos, en los signos aquí estudiados se encuentran principios de complementariedad que hacen su producción compleja y los tejidos difíciles de reproducir sin aprendizaje.

La exploración de los textiles Puruhá, pasa por alto la naturaleza de los tejidos como objetos comunes, cuyos diversos componentes derivan de distintas fuentes en sistemas complejos de producción, manejadas por comunidades indígenas. En esta cadena productiva los recursos naturales como las plantas, minerales y fibras, primero se convierten en materia prima que son tintes, mordientes e hilos. Esa materia prima luego se somete a una serie de transformaciones, —en el caso del hilo al hilado, torcelado y teñido—, antes de iniciar la elaboración textil —urdido, tejido y acabado— (Arnold, 2012, p. 113).

Una de las formas productivas de la nacionalidad Puruhá es la agricultura, por esta razón podemos manifestar que partiendo de formas básicas como el cuadrado que es el sustento estructural de las formas andinas se extraen elementos iconográficos que son representados dentro del

textil. También, en menor proporción realizan actividades relacionadas con la ganadería, por tal motivo en sus tejidos se aprecian animales y tejidos vivenciales trabajados empíricamente, intentando mantener la dualidad de los dos polos de la unidad en sentido general.

La mujer representa el lazo y el núcleo generador del tejido. Es ella quien, como madre, esposa, hija o amiga, teje tanto sus propias prendas como para las personas de la comunidad. De esta forma, es ella quien imprime en las prendas los significados que atribuyen la cosmovisión que los representa y los identifica.

De la misma forma en los Puruhá, la mujer es la que en mayor porcentaje se dedica a la producción artesanal de textiles, transmitiendo la iconografía que aún permanece vigente, lo cual constituye una plataforma sobre la cual se imprimen signos representativos de los Puruhá. Como lo describe Paz (2015) “al momento de enfrentarse al contenido iconográfico del tejido, se sirve de técnicas representacionales específicas que van produciendo transformaciones en los objetos de la realidad, hasta alcanzar el lenguaje preciso plasmado en el tejido” (p. 16).

Los textiles realizados por los puruhaes cubren las tres dimensiones, largo ancho y profundidad. Además, cumplen los principios de desdoblamiento al realizar cortes horizontales y verticales sobre ellos.

Tomando como referente un textil artesanal –falda bordada– se observa que tiene algunas variantes de desdoblamiento, en los modelos de bordados tenemos el bordado principal en la parte superior y un detalle en la parte inferior. A continuación, se describen algunas variantes.

El desdoblamiento por corte en el peleteado grueso se ubica la flor de rosa silvestre, si al bordado principal le realizamos un corte horizontal y lo ubicamos en distinta posición claramente forma el detalle.

Haciendo referencia a la desmembración, en los bordados principales tenemos figuras construidas por el corte y desdoblamiento. Algunas de ellas se separan y otras se agregan manteniendo siempre la base principal, a excepción del bordado tipo estrella. Se muestran también formas cíclicas que representan caminos.

La desarticulación, en el bordado principal rosa ramuy y cruz, a partir de la figura principal desdoblada se establece una nueva simetría, esa desarticulación altera el eje, generando un nuevo equilibrio.

Dislocación, en el bordado principal la flor de taraxaco se articula de modo distinto, dos componentes de una figura, cambiando la ubicación de sus unidades componentes. El cambio de la figura en otra nueva, da como resultado la

evolución de una figura antropomorfa a una fitomorfa. El desollamiento en los detalles ubicados en la parte inferior de cada bordado muestra claramente el perfil constante, en este caso es un zigzag el cual sirve para construir una nueva figura.

En cuanto a la forma y los elementos conceptuales, existe una repetición de círculos y rectángulos que al momento de organizarlos dentro del módulo crean una nueva estructura visual. Los puntos, líneas y planos visibles son formas de un verdadero sentido, aunque las formas, tales como los puntos y líneas son simplemente denominados puntos de práctica.

En cuanto a los elementos visuales, se emplean líneas visibles para presentar una línea conceptual, las líneas visibles tienen largo y ancho. Su color y textura quedan determinados por los materiales que se utilizan.

La iconografía textil Puruhá representa objetos de su experiencia, mediante la utilización de figuras geométricas, su reiteración y combinación, además de técnicas como el desdoblamiento, desmembración, desarticulación, entre otras. De esta manera se producen múltiples dibujos compuestos por tres formas básicas, rombos, triángulos y cruces. La forma de entender sus dibujos compuestos por figuras geométricas tiene que ver con abstracciones matemáticas y con los objetos de su cotidiano vivir. Así, es como “el cuadrado corresponde a un módulo y cada módulo

corresponde a un punto, la combinación de puntos forma el icono principal y también la composición (Christie, 2005, p. 4).

La cruz del sur o *chacana*, es representada por los cuatro puntos cardinales, las cuatro estaciones del año, constituyendo así este número la organización tanto de la realidad misma, como de la divinidad y el cosmos.

En el fondo y figura se hace uso de la cromática para realizar este efecto, por lo tanto, es importante determinar los matices que van a ser utilizados dentro de la composición. Además de utilizar los diferentes fundamentos del diseño como son composición, repetición, sustracción incluso intersección de formas para demostrar texturas visuales que generaran estética dentro del textil.

Es pertinente señalar la forma de comprender la relación entre el hombre y el mundo circundante, de tal manera Mastandrea (2012), describe:

(...) el hombre crea un mundo cosmogónico que le permite comprender su finitud, afrontar sus temores frente a lo desconocido, y encontrar un marco de seguridad para su fragilidad. Así va elaborando un bagaje de símbolos que emplea en ritos celebrados para favorecer la caza, apaciguar las fuerzas de la naturaleza, ofrendar a los dioses o acompañar el viaje de los difuntos hacia el más

allá. Todo ello recreado mediante imágenes que vuelca en sus pinturas, primero en las rocas, luego en los cueros con los que construye sus viviendas o cubre su cuerpo, y posteriormente en los utensilios y vasijas y en el tejido de sus mantas y prendas. (Mastandrea, 2012, p.7).

En la formación de los símbolos dentro de los tejidos, los elementos iconográficos de los textiles llevan un proceso compositivo para la concepción de cada diseño, mediante la transformación de los signos y símbolos donde los cuadrados se convierten en triángulos o rectángulos, permite combinar y descubrir gran variedad de formas, el círculo puede convertirse en semicírculos, óvalos o elipses. La eliminación o el exceso de puntos pueden cambiar significativamente una figura, la repetición se puede usar para crear una forma compuesta considerando la medida y la cromática.

Partimos del cuadrado que representa a la unidad mínima de composición, este se divide en dos por la diagonal, generando la dualidad, así nace también el tercer elemento que es la tripartición generada a través de la división del espacio y de la utilización del triángulo. De esta división tripartita del espacio resulta el símbolo escalonado y la cuatripartición relacionada con la cruz del sur, ordena el espacio en dos pares de oposiciones alrededor de un eje. La concentricidad del eje genera la espiral y así esta dinámica nos lleva a las composiciones modulares. También es una pauta para comprender algunas de las representaciones con alto grado de abstraccionismo presentes en los tejidos.

Respecto a la organización compositiva los números y las matemáticas juegan un papel fundamental en el desarrollo del diseño de formas en los Puruhá, ya sea dentro de su misma estructura y también por el alto contenido simbólico, especialmente en relación con la interpretación de los textiles Puruhá.

La reflexión es un caso especial de repetición, no solamente en la iconografía Puruhá, sino también como concepto en general de los tejidos andinos. La reflexión sólo es posible en formas no simétricas, ya que una forma simétrica resulta ser la misma tras la reflexión. La rotación de una forma en cualquier dirección tampoco puede ser llamada reflexión. La forma reflejada debe poseer un conjunto completamente distinto al de rotación.

Pese a que los textiles tienen iconos tridimensionales porque consta de largo ancho y profundidad, en su forma bidimensional nos da la sensación de estar en movimiento, no utilizan retículas compositivas, pero empíricamente tienen conocimientos de organización dentro de un espacio de trabajo.

La mayoría de los tejidos siguen un patrón similar en cuanto a similitud de figuras. La similitud de figuras no significa que las formas parezcan las mismas ante la percepción visual, todas las formas pertenecen a una clasificación común creada por los medios como: asociación, imperfección, distorsión, unión o sustracción (Wong, 1992, pp. 26-34).



Clasificación de los **elementos** **iconográficos** según los tejedores

En cuanto a los elementos iconográficos de los tejidos, nuestro interés ha sido explorar desde la perspectiva de los tejedores. En este apartado desarrollaremos desde esta perspectiva, una terminología adecuada para los elementos compositivos y los procesos técnicos de la iconografía textil.

Como prioridad del trabajo investigativo, respetamos los términos que utilizan los tejedores en idioma quichua o español, los datos presentados aquí provienen de nuestro trabajo realizado en comunidades de la nacionalidad Puruhá: Cacha, Flores, Pulinguí, Cajabamba.

En el arte textil incaico, además del conocido sistema de nudos llamado quipu, que permitía hacer cálculos y transmitir mensajes, utilizaron el *tokapu*. Según el arqueólogo peruano Federico Kauffman Doig en su manual de arqueología peruana (1983), se trataría de un sistema jeroglífico formado por series de símbolos cuadrangulares, aplicados en forma de damero en tejidos de vestimentas, reiterando las imágenes en forma diagonal con alternancia de colores. Estos símbolos aparentemente daban información sobre jerarquías, esta repetición de imágenes en

los textiles hace pensar a los investigadores que se trata de signos específicos que expresan ideas concretas que hoy en día, se desconoce con exactitud su significado (como se cita en Fiadone, 2014, p. 33).

Como lo dice Fiadone (2014), “(...) las comunidades actuales hacen uso parcial de estos sistemas o dan nuevos significados a símbolos antiguos, valorándose por su origen ancestral y no por su significado original, que se desconoce” (p.35). El antropólogo Guillermo Magrassi comenta esta situación “adoptaron una nueva religión, fueron forzados a cambiar sus formas de relación social y en muchos casos, su economía. Sin embargo, muchas costumbres de los antiguos perduran y forman parte de nuestro folklore, de nuestra cultura tradicional” (Magrassi, 1986).

De la misma manera, aquellos signos de carácter sagrado pasaron a tener un valor decorativo y hoy aparecen en ponchos, fajas, tapices y alfombras que se realizan generalmente para satisfacer la demanda turística. La pérdida de estos conocimientos fue parte de un proceso gradual que se acrecentó a medida que los indígenas fueron mestizándose y abandonando sus costumbres. Domínguez (1998), destaca que este mestizaje histórico – cultural comienza desde el momento en que se produce el desarraigo de los indígenas de sus comunidades de origen (citado en Lorandi, 2000, p. 116).

En cambio, Mordo (1997), señala “Los objetos realizados para la venta, pierden representatividad a expensas de modificaciones y adaptaciones a demandas mercantiles, poniendo en riesgo de hacer desaparecer los contenidos simbólicos” (p.13). Una de las cosas que llaman la atención en los tejedores y tejedoras Puruhá es que su vestimenta se ha transmitido de una a otra generación, pero no así los hechos, en su mayoría no conocen el significado de su vestimenta y más aún de los símbolos que esta contiene.

La postura de Morales (1990), afirma que “conversando con tejedoras, de inmediato sale a luz la carencia de mitos o significados (...) las únicas historias que han sido propagadas por algunos grupos son producto de la presión ejercida sobre el artesano (o persona interesada) por curiosos y consumidores” (p. 64).

Esto nos ha llevado a asumir al signo como un ente de desarrollo autónomo que evoluciona libremente y cuyos progresos se pueden explorar enajenándose de otros parámetros. Esta segregación, obliga a observar sólo dos representaciones: forma y disposición, que pueden ser fácilmente relacionados con posibles significados o transformaciones morfológicas (Fiadone, 2014, p. 40).

Los elementos iconográficos forman parte de la memoria colectiva Puruhá y los tejidos estuvieron vinculados

estrechamente con la vida religiosa, la manera de hacer los tejidos y el uso de estos puede indicar la etnia a la que pertenece la persona que los lleva puesto, o toda una –visión del mundo– esta expresada a través de los diseños, colores, distribución y conformación interna del tejido.

(...) así como diversos tejidos que forman parte integral de su vida cotidiana y ceremonial, constituyen un lenguaje colectivo, tangible e intangible, de gran diversidad y complejidad. Como expresiones humanas, están imbuidas de simbolismo, pues encierran un abanico de significados. Especialmente entre las mujeres, la vestimenta es el principal medio silencioso, pero elocuente, a través del cual se transmite la identidad étnica local y regional (Knoke de Arathoon, 2005, p. 1).

Los motivos ornamentales que se observan en los tejidos Puruhá son de tipo prehispánicos, contemporáneos y naturalistas, los motivos contemporáneos como casas, Iglesias, vehículos, bicicletas, etc., así como los naturalistas, pájaros, plantas, animales pertenecientes al mundo circundante, siendo estos elementos los de mayor difusión. En la vestimenta Puruhá encontramos dos tipos de diseños: geométricos y figurativos, éstos últimos muestran el contexto natural próximo. Los dibujos geométricos, a su vez son de dos tipos: unos utilizan las plantas y otros están referidos a la representación de los astros, éstos parecen obedecer a una concepción simbólica y mágica.

Entre estas figuras de tipo mágico, religioso que obedecen a una particular concepción del mundo andino encontramos representaciones del Inti o Sol, *Quilla* o Luna y la *Chasca* o estrella de Venus. Otra importante representación consiste una línea en zig-zag llamada *quingos* por los Puruhá, esta representación, además de dar un efecto estético tiene un importante significado en cada prenda que aparece. Las líneas o listas no están dadas solamente por los colores, sino que este efecto es producido por una urdimbre que altera hilos torcidos en diferente dirección.

Los *quingos* están conectados al concepto de río, camino y también se relaciona con la serpiente y el rayo. La adoración a las estrellas entre los pueblos andinos fue muy común. Bernabé Cobo en el libro *Historia del Nuevo Mundo*, señala que esta práctica procedía de la idea de que “cada especie animal tenía en el cielo un símil que se ocupaba de la conservación de sus dobles en la tierra” (como se cita en Gisbert et al., 2010, p. 150).

Puede comprenderse así, el significado que poseen estas listas en zigzag, como se va entretejiendo su cosmología entre los hilos tensados. Con una mirada matemática, podemos observar en los motivos Puruhá, ejes verticales de simetría axial, los cuales también pueden analizarse como traslaciones y repeticiones que se realizan en distintas zonas de la urdimbre. Por lo tanto, la construcción de estas listas

implica una secuencia ordenada del trazado del hilo por encima o debajo de los hilos tensados en el telar –urdimbre–. Esta secuencia que se repite una y otra vez da como resultado una traslación geométrica que puede observarse en la prenda concluida.



Figura 17. Traslación geométrica en zigzag

Pero pueden encontrarse otros símbolos que se repiten en las prendas, más allá de los *quingos*. Entre dichos símbolos se encuentran los rombos o romboides. En la teoría de Bray (2004) acerca de la iconografía genealógica menciona a estos signos como “motivos clásicos del sistema biaxial que, se entiende, representan los principios de descendencia (...) han sido interpretadas como la simbolización de los linajes o de las relaciones dentro de una sola generación”. Sin embargo,

este signo para los puruhaes es denominado como *ñawi* u ojo, significativo en los tejidos Puruhá. Una de ellas es un rombo que contiene cuatro rombos pequeños. En las listas tomadas como muestra de análisis de tejidos realizados en la actualidad, pueden encontrarse distintas combinaciones de rombos generando distintos tipos de listas que cubren las diversas prendas que hoy en día se comercializan.

Algunos de estos rombos son simples y conforman las listas colocándose una a continuación de otra, pero también pueden encontrarse listas más elaboradas donde se presentan rombos concéntricos. En estas prendas es importante la combinación de colores que se ponen en juego al momento de crear cada una de las listas.



Figura 18. Composición de rombos mediante continuidad

Con respecto al rombo, puede verse la importancia de esta figura geométrica, José Díaz Bolio en el libro *La geometría*

de los mayas y el arte crotálico manifiesta que el rombo está asociado a la creación misma, puede leerse:

(...) es pues con grandes detalles la descripción y la narración de cómo fue formado todo, el cielo y la tierra, cómo fue hecho con cuatro esquinas y cuatro lados (...), cómo fue medido y fueron puestas cuatro estacas, cómo fue doblada y extensión del cielo y de la tierra. Fue hecho de cuatro y cuatro lados (...), se dice, la madre y el padre de la vida y de la creación; la creadora y el cuidador: la que dio a luz y el que mira por el bien de la verdadera taza, de las verdaderas hijas y los hijos; pensadores que tenían sabiduría para todo, dondequiera que hay cielo y tierra, lagos y mares. (Díaz Bolio, 1995, p. 84)

La cita anterior corrobora que las creencias religiosas están relacionadas con los diseños textiles que aún se tejen por los artesanos Puruhá. La figura geométrica que prevalece en dichas listas es el paralelogramo ubicado en distintas posiciones, dando origen a distintos motivos como la estrella que puede observarse en la figura.



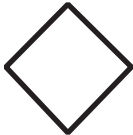
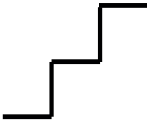
Figura 19. Listas con rombos y listas con paralelogramos

En esta investigación se ha llegado a asignar distintos significados a cada uno de los diseños más representativos de los tejidos Puruhá. Es necesario aclarar que algunos de estos significados pueden variar según el tejedor que elabora el tejido. A los informantes entrevistados se les requirió información únicamente sobre el significado de los símbolos propios de su comunidad, puesto que son expresiones culturales de carácter local.

Recalaron que se trata de símbolos antiguos, en contraposición a otros que se consideran modernos. Además, en muchos casos no ofrecieron mayor explicación, por consiguiente se concretaron a indicar que lo hacen porque así lo prescribe la costumbre. Las jóvenes, en un buen número de casos ignoran el simbolismo de las figuras. Además, debe tenerse en cuenta que, como lo expresa Annis (1987), “las tejedoras no tienen necesariamente (...) las palabras para explicarlo. Sus composiciones gráficas son un producto que deriva de sus conocimientos colectivos” (p. 116).

El tejedor Puruhá, Orlando Gualan, dedicado desde hace veinte años a la elaboración de tejidos en la comunidad de Cacha, afirma que los motivos utilizados en la vestimenta tienen el siguiente significado:

Tabla 2
Significado de motivos según el tejedor Puruhá Orlando Gualan

Nombre	Descripción	Figura
Rombos Alargados	Esta figura geométrica: constituye la referencia primaria con respecto al equilibrio y bienestar tanto psicológicamente para el hombre como para todas aquellas cosas que se construyen. Por eso forma parte de la técnica usada en la elaboración del poncho coco.	
Triángulos	Es una forma de significación mágica para la cultura Puruhá, representando una trinidad espiritual. En el cristianismo, serían Padre, Hijo y Espíritu Santo. Representa también a la familia o el hogar. Formas que simbolizan en las artesanías y en los techos de los tambos.	
Cuadrados Trapezoide	En el cosmos es la luna y el sol; en la naturaleza el lago y la montaña, y gráficamente simboliza al hombre y la mujer. Se asocia a ideas de estabilidad, permanencia, torpeza, honestidad, rectitud, esmero y equilibrio a los sitios históricos de Cacha.	
Forma Escalonado	Denota el sentido de exaltación, de unión, el reinado y el paso entre los mundos, el avance de una nueva vida de este pueblo indígena como fue la liberación de la conquista española.	

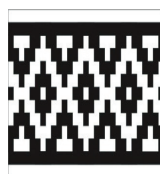
Líneas Forma de innovación

Forma que indica la dirección de un trayecto, muy popular en tejedoras de Cacha. Es un diseño geométrico de líneas puras creado a partir de la imaginación de una mujer, aparece en forma reiterada en los textiles.



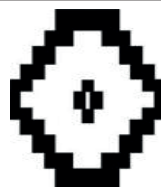
Cruz Andina

Chacana, es el símbolo más común de la cultura andina, significa la eternidad de dichas culturas. Los Cachas representan este símbolo por el lugar que tiene una historia inmortal de grandes reyes, generalmente es un símbolo usado por el jefe de una comunidad indígena.



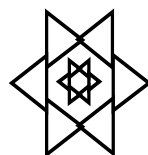
Cruz Simétrica

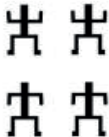
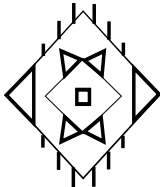
La cruz con brazos iguales es un símbolo complejo; representa el cielo, la lluvia y la vida. También es un símbolo cosmológico o una representación del mundo que ven desde la cultura Puruhá.



Quingo

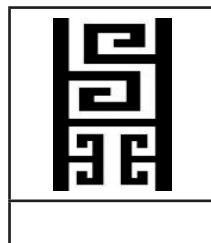
Símbolo geométrico propio de los incas, simboliza los ojos de Dios que miran y observan. Los triángulos invertidos son camino, y alrededor del camino no faltan las plantas.



Caballo	Figura zoomorfa, creada desde la época colonial por concepto de que este animal formó parte de la guerra sangrienta en la lucha de la liberación de este pueblo indígena de Cacha, y también como el único medio de transporte.	
Figura Humana	Figura humana, generalmente relacionado al ámbito religioso y representante de un poder espiritual. Así, según la posición de los brazos, podemos decir: Brazos hacia arriba es el símbolo del espíritu bueno y símbolo de rogativa; brazos hacia abajo es el símbolo del espíritu maligno.	
Ave	Figura combinada, naturalista de un pájaro propio del lugar, que simboliza la altitud, libertad, y la naturaleza viva de esta tierra y la interrelación del hombre con los animales. Especialmente están presentes en las artesanías de fajas, cintas y shigras.	
Pitsik Sisa	Símbolo de una planta silvestre autóctona, muy utilizada para curarse de espíritus malignos y también se utiliza para realizar actos ceremoniales como es el Inti Raymi, se representa en fajas de mujeres adultas o del <i>yachak</i>.	

Serpiente
“Amaru”

Símbolo de la serpiente que habla de la ciclicidad y alternancia en la relación con los estratos y con los elementos que tiene el ser humano.



Fuente: Orlando Gualan, tejedor de la Comunidad de Cacha (2016)

Con respecto a lo mencionado anteriormente, Gualan insiste que la chacana es el símbolo más representativo en los motivos de la comunidad de Cacha, es un símbolo diferenciador entre otras comunidades que a pesar de pertenecer a la nacionalidad Puruhá no utilizan este motivo en su vestimenta, manifestando que la chacana o cruz representa la constelación de la cruz del sur, centro mítico del universo. Considera un legado ancestral y místico, ya que los pueblos andinos representaban el enlace que existe con la luna y el sol.

También está vinculada con una parte fundamental de su cultura que es la agricultura y esto significa una especie de referencia cronológica o lo más cercano a un calendario, ya que en esta se muestran las estaciones y los doce meses del año, otros también explican que representa los cuatro elementos sagrados y los cuatro puntos cardinales (Orlando Gualan, comunicación personal, 23 de noviembre de 2016).

En cambio, Zadir Milla (2008), considera:

Que el signo de la chacana representa formalmente a la constelación de la “Cruz del Sur”, de importancia rectora en la cosmografía andina, considerada por la serie de cualidades que convergen en ella y como centro mítico del universo. Su estructura en forma de “diagonales” connota su valor como origen del sistema iconológico, afirmando la cualidad topológica de dicho esquema en el proceso de leyes de formación armónicas. (p. 13)

Puede notarse que las figuras que prevalecen en estos diseños son los cuadriláteros, en especial los rombos, aunque pueden observarse algunos triángulos isósceles. Sin embargo, entre las figuras geométricas predomina el rombo. Además, se puede observar la representación de la serpiente que es uno de los elementos cosmológicos de mayor difusión en la tradición textil a lo largo de toda América. En varios lugares se la representa en cintas para adornar la cabeza y también se teje en fajas (Knoke de Arathoon, 2005, p. 11).

Desde esta mirada geométrica, se puede señalar que en estos diseños se encuentra una fuerte presencia de figuras simétricas y también figuras concéntricas, que podrían dar la idea de infinito, pues una está contenida en otra y así sucesivamente.



Figura 20. Motivos geométricos en fajas

Es así como en los tejidos Puruhá se encuentran diseños geométricos impregnados de ideas sobre la naturaleza circundante, sus habitantes y sus creencias religiosas. De esta manera se establece una similitud con otras culturas andinas, las cuales en sus tejidos también transmiten conocimientos cosmológicos. Por lo tanto, el tejido está presente, en aspectos religiosos, culturales y sociales.

Por otro lado, en algunos casos las tejedoras se apegan a imágenes cuyo simbolismo no es de tipo cosmológico, sino se enmarca como expresión en la cultura tradicional, donde cobran mayor importancia las dimensiones técnicas, estéticas, económicas o sociales. Knoke de Arathoon (2005), menciona que la sabiduría ancestral que caracteriza el simbolismo en los tejidos tradicionales parece ser privilegio de un número de

mujeres que visten modalidades modernas del traje, que han abandonado su tradición textil local y por ende, los conceptos asociados a esta, que eran transmitidos a lo largo de varias generaciones. En general, las jóvenes ignoran y carecen de interés sobre el contenido cosmológico de la vestimenta que emplean. (p. 13)

Los puruhaes dentro de las creaciones textiles se fundamentan en sus creencias y experiencias, refiriéndonos a la cosmología andina, la cual está asociada a la interpretación de símbolos y elementos icónicos dentro de una composición. En este caso, el textil se refiere a que la representación de cada uno de sus iconos hace referencia a la naturaleza, animales y a todo lo que les rodea, por ejemplo, las líneas verticales representan a la *kill*a o también llamada luna, mientras que la línea vertical con un punto en el centro es el *inti* o sol.

Se puede evidenciar que las líneas verticales son las bases fundamentales para la elaboración de cada textil, partiendo de las mismas líneas verticales se les agrega puntos y se las interpreta de diferente manera, como ejemplo se tiene la línea vertical con dos puntos, esta hace referencia a las fuerzas opuestas y la doble torsión de las hebras del tejidos, mientras que la línea con tres puntos es masculinidad y la línea con cuatro puntos representa la femineidad y la *Pachamama*.

Los informantes puruhaes identifican los siguientes elementos compositivos esenciales para sus composiciones. El rombo, intercedido por un rombo en proporción más pequeña, escalado hacia el centro, representa la luna menguante y la luna creciente; el rectángulo con una interrelación de líneas las cuales forman una estrella ubicada en la parte superior izquierda, representa el cielo en referencia al mundo humano y animal. La intersección entre líneas que forman una letra Z representa el órgano femenino en plena actividad de reproducción; el cuadrado con una estrella de cuatro puntos situada en el centro del cuadrado representa el proceso en que el sol invoca a la Pachamama, este significado es contextual.

El cuadrado repetido y escalado hacia el centro en proporción más pequeña, hace referencia a la muerte del maíz y su proceso de segado. Además, la estrella de la mañana que forma la trinidad como sol, luna y estrella, ya que son elementos que los observan desde el cielo y guían en la transición de la vida a la muerte. La cruz significa el número sagrado y los secretos de los puruhaes, los espirales representan las ruedas de las cuatro direcciones de la tierra al igual que la creación; el punto es el principio o el inicio de todo; los cuadrados en mosaico representan al creador y fecundador. Todos estos ideogramas representan y tienen diferentes significados dependiendo del manifestante y el creador, ya que se observa la correlación entre números y símbolos en cada composición.

Se toman en cuenta todos los elementos esenciales que los rodean como la luna, el sol, las estrellas, las montañas, el agua, los animales, todos estos elementos refuerzan y aportan un valor comunicacional importante y trascendente, por lo general los manifestantes realizan la composición con diferente significado y al momento de comercializarlo o usarlo esa significación cambia dependiendo del contexto en el cual se desarrolle. Si el textil creado es comercializado para un extranjero, él va a saber que el tejido tiene información cultural, pero no sabe que en el fondo, la prenda contiene información cultural, religiosa y tradiciones que la hacen única e importante para su creador (*Entrevista* a Margarita Ushcani y María Toasa. Agosto de 2016).

La unión y la intersección de líneas diagonales formando una estrella representan el ordenamiento territorial, por ejemplo, norte, sur, este y oeste, los cuales se complementan con los planos intercalados que al unirlos forman la Pachamama y todo lo que le rodea como el cielo, la tierra y el mundo de los muertos. Todo depende del manifestante y del interpretante, cabe recalcar que la totalidad de los elementos compositivos tienen una relación entre sí, desde el punto inicial hasta el punto final. Los elementos deben expresar una continuidad a lo largo del diseño representado. Los informantes Puruhá, como se mencionó en el punto anterior representan el tejido a través de sus experiencias y vivencias propias.

Se considera al sol como elemento principal en toda la composición para expresar metafóricamente la luminosidad y la energía a través del diseño. Comúnmente se lo agrega como punto central en toda la composición para demostrar jerarquía y valor estético, además de hacer referencia a todos los beneficios que este les brinda, ya que es considerado un dios, porque este astro brinda energía vital para los cultivos, animales e incluso para el propio ser humano.

Asimismo, se toma como elemento principal a la luna que hace referencia a la fertilidad, considerando los beneficios del mismo, aunque no sea energía visible, los Puruhá la interpretan como energía vital de su espíritu y conocimiento. Los manifestantes interpretan el conjunto de ideografía, signos e iconos siempre y cuando todas las experiencias y creencias compartidas respondan a una necesidad de comunicación y valor cultural. Cabe recalcar que los puruhaes también se basan en sus elementos arquitectónicos propios del lugar, ya sean lugares sagrados o escenarios festivos que son significativos para los miembros de la comunidad.

Los animales también son un punto clave dentro de la concepción del tejido, el cóndor es un animal representativo y sagrado para los manifestantes, la forma del cóndor es abstraída en una forma antropomorfa con características básicas que representan al guardián del cielo y guía de las almas de los muertos para obtener el descanso eterno. Además, es

el portador de la luz solar y lunar, del calor y el movimiento libre en el espacio.

Por lo general la interpretación de los tejedores Puruhá hacia cualquier forma compositiva representada en cada textil hace referencia al mundo superior o cósmico el cual es representado por elementos propios del mundo que los rodea. Por lo tanto, es común visualizar animales, montañas y astros a lo largo del textil, cada significación depende de los tejedores y permite demostrar su cosmovisión y su forma de vida expresándola a través de elementos textiles estéticos y propios de los puruhaes.



Continuidad y diferenciación de
los **elementos iconográficos**
figurativos y geométricos

Continuidad y diferenciación de los elementos iconográficos figurativos y geométricos

Al hablar de elementos iconográficos geométricos en los textiles Puruhá, se hace mención de las formas geométricas como medio representativo. Su opuesto utiliza formas de carácter orgánico o figurativo, cuyas formas son representadas de forma libre. Bruno Munari en su libro *diseño y comunicación visual* utiliza los términos de: forma geométrica – forma orgánica, según el autor “las formas orgánicas podemos hallarlas en aquellos objetos o manifestaciones naturales” (Munari, 1985, p. 127). Se puede decir que la forma orgánica está directamente asociada a los motivos que encontramos en la naturaleza circundante, pero esta asociación no puede ser una regla en los dos sentidos, puesto que, en la naturaleza también encontramos formas geométricas.

Resulta fundamental definir la diferencia de significación entre un diseño figurativo y geométrico. Por su propia naturaleza, el primero intenta representar un objeto o fenómeno concreto, para lo cual realiza un diseño que reproduce en la forma más fiel posible al referente empírico, lo que se une con su intencionalidad de alcanzar un significado preferentemente decorativo dentro de las restricciones autoimpuestas al elegir el carácter figurativo del diseño.

Se podría decir que las figuras geométricas son formas

que pueden ser generadas por los métodos de la geometría. Sin embargo, si esta deducción es planteada a la inversa, es decir, si todas las figuras realizadas mediante la geometría son formas geométricas, se cometería un error, puesto que la complejidad de la geometría también es capaz de generar formas de carácter orgánico, como es el caso de los fractales. Según Holger van de Boom la “geometría fractal se encuentra más próximo a la naturaleza que cualquier otra geometría anterior” (Boom, 1998, p. 13).

Al momento de definir si un motivo es geométrico o no, se parte de la oposición; formas geométricas – formas orgánicas, mencionadas por Munari (1985) pero en muchos casos esta diferencia no es tan evidente, encontrando cierta dificultad para detectar a cuál oposición pertenece el tejido. Dentro de este radicalismo entre geométrico y orgánico existe un espacio en el que se interponen muchas posibilidades, un tejido puede tener estos dos atributos, o puede ser casi por completo geométrico y tener un simple elemento orgánico. En el avance de esta investigación se pretende analizar elementos orgánicos y geométricos que se encuentran en los tejidos elaborados por los artesanos Puruhá.

Según lo descrito por los colaboradores entrevistados las formas geométricas son formas abstractas surgidas a partir de la observación del entorno natural y del orden impuesto por el hombre. Carmen Bonell describe que “las formas

geométricas son formas activas, orgánicas, acumulativas; son configuraciones con capacidad organizativa que promueven la imaginación. Son formas fundamentales que están presentes en todos los tiempos, en todas las artes y son comunes a todas las civilizaciones” (Bonell, 1999, p. 12). De igual manera la autora recalca que “las formas geométricas son arquetipos, presencias eternas que no sólo se transmiten tradicionalmente, sino que renacen espontáneamente” (Bonell, 1999, p. 12).

Además de las formas geométricas elementales que reciben nombres propios, también existen formas geométricas que se han derivado de las figuras geométricas elementales. Formas geométricas que han sufrido transformaciones, acoplamientos, adquiriendo otros estados físicos que pueden ser de gran complejidad e irregularidad, así como también de simplicidad. Son formas que no poseen cualidades referentes al orden, son formas nuevas generadas para un determinado fin. Pablo Palazuelos en su texto *el cuerpo geómetra* describe:

Este cuerpo geométrico estructurado en un organismo, una configuración viviente, puesto que contiene en potencia la capacidad de admitir una intervención exterior –una manipulación–, la cual puede activar su dinamismo interno provocando el desarrollo de los procesos de su transformación continua, de su metamorfosis. Es un vivir de las formas fecundas porque el despliegue de las transformaciones sucesivas implica la generación de linajes, de familia, de formas. (Palazuelo, 1998, p. 86)

Al analizar las figuras geométricas básicas en los textiles Puruhá, se observa que estas pueden subdividirse en formas compuestas por líneas rectas y curvas. Por lo expuesto en Palazuelo (1998) si la figura del tejido está compuesta exclusivamente por líneas rectas, esta sigue manteniendo su identidad geométrica. Sin embargo, si la nueva forma es generada por líneas curvas, puede ocurrir que esta sea menos geométrica y su concepto tienda hacia lo orgánico. Lo mismo ocurre con los motivos que emplean líneas curvas y rectas conjuntamente, su orden puede estar asociado a las formas orgánicas (p. 43).

Según Gerdes (1992), además de los procesos simbólicos y de las influencias de la geometría natural, debemos considerar la geometrización como un proceso de experimentación y racionalización en la búsqueda de formas funcionales que pudiesen abreviar o sintetizar la comunicación de un pensamiento, de un hecho, o simplemente de una función práctica. Se puede decir que las formas geométricas son representaciones de determinados conceptos abstractos, “la relación dialéctica entre vida activa y pensamiento abstracto es el motor del desenvolvimiento geométrico” (Citado en Franco B., 2003, p. 30).

Desde la perspectiva y el enfoque de la disciplina del diseño que se interesa por los aspectos relacionados con la forma en su dimensión estética y por el sentido; en su dimensión

comunicativa, se puede entender el interés por reconocer el valor que tienen los elementos de la cultura material indígena por ser portadora de conocimiento y por hacer parte de la identidad étnica de los países americanos donde existen culturas indígenas vivas.

Para los puruhaes, las formas son parte esencial de sus vidas por lo que constituyen un libro visual, en el cual se recoge la sabiduría ancestral. Es así como las formas pueden representar mitos o asuntos referidos a la vida, también pueden estar presentes en los espacios sagrados y en las viviendas.

En celebraciones, forman parte de las fiestas o tienen importancia en los rituales, para invocar el bien de la comunidad ya sea para propiciar buenas cosechas, para curar enfermos u otros motivos. Aún en la vida cotidiana las formas están presentes y buena parte de ellas conllevan un significado y las actividades como tejer, tallar la madera o hacer un ritual tienen sentido y reflejan la tradición. Tal es el caso de la palabra pachakutik que significa “poner en orden”, es decir, equilibrar el cuerpo y el espíritu y transformar el mundo.

En términos generales, concebimos el diseño textil Puruhá como un sistema de signos icónicos en los cuales se actualiza y manifiesta la memoria iconográfica de la cultura, que a su vez forma parte de un sistema mayor de producción. Como todo conjunto de signos, los diseños textiles poseen diversos

tipos de significación, entre los cuales destaca un significado simbólico proveniente de la tradición cultural propia, de la cual se convierte también en vehículo de expresión y exponente.

Umberto Eco (1970), en la obra semiología de los mensajes verbales, describe de tal manera que los signos icónicos no reproducen necesariamente las condiciones del objeto, sino en forma normal sólo algunas condiciones de la percepción de algunos rasgos del objeto, una vez seleccionados conforme a ciertos códigos de reconocimiento y registrados de acuerdo a convenciones graficas más o menos definidas (p.30). En este sentido:

(...) estos signos reproducen las propiedades visibles del objeto, sus propiedades ontológicas (supuestas) y sus propiedades convencionales, adaptadas a un modelo que incluye propiedades que no existen objetivamente, pero se denotan gráficamente con eficiencia, como por ejemplo la representación de episodios míticos, la mantención en la memoria de determinados ancestros o la creación y mantención de imaginarios deseados o temidos atribuibles a una época pasada ideal. (Riquelme, 1996, págs. 155, 156)

Esto es coherente con la postura de Vilches (1993), que los signos icónicos deben enfrentarse no como la correspondencia entre el objeto real y la imagen, sino como

la correspondencia entre el contenido cultural del objeto y la imagen (p. 19). Entonces, el contenido cultural debe insertarse a las condiciones reales de la sociedad en la que se generan las imágenes y otros elementos visuales, en este caso los textiles que lo representan. Desde la postura de Duncan (1989), establece dos categorías de signos: según el grado de figuración “cuando la representación es conceptual hay mayor estilización, llegando a la abstracción; y cuando la representación es más narrativa o descriptiva, hay mayor realismo o naturalismo” (p. 226).

El planteamiento de Duncan (1989), está dado desde el punto de vista de un sistema de signos, pues las representaciones figurativas narrativas o descriptivas tienen un nivel iconográfico naturalista por lo que deben estar categorizadas como códigos icónicos, de tal manera el carácter del signo connota la reducción de elementos pertinentes que devienen de la convención social. De acuerdo con lo anterior, Duncan distingue cuatro signos abstractos geométricos básicos comunes, 1.- la espiral, disco, círculo. 2.- el escalón. 3.- la cruz estrella, diamante y 4.- la línea demarcadora. Los identifica como conceptuales y no narrativos debido a que “son signos que comunican elementos de la cosmología y tienen que ver con fenómenos naturales y categorización cognoscitiva” (Duncan, 1989, p. 226).

En la figura N.21 Podemos apreciar las variables de su

categorización, más adelante nos referiremos a las relaciones conceptuales de estos signos en el contexto de nuestro estudio. Es relevante manifestar que el autor reúne la cruz, la estrella y el rombo en una sola categoría.

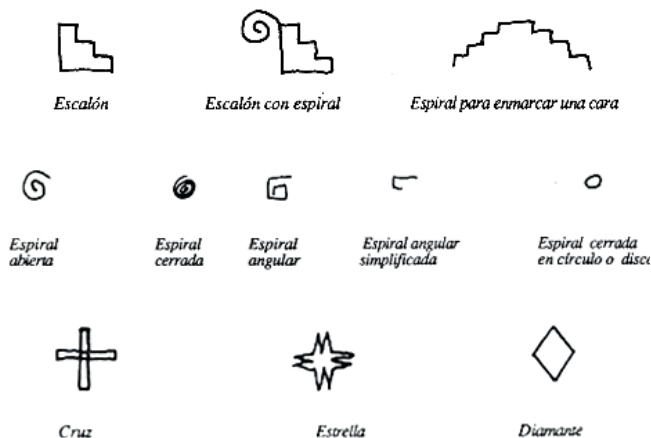


Figura 21. Categorización de signos abstractos y geométricos

Los textiles al ser comprendidos como signos o conjuntos de signos, es decir, como textos visuales pasan a construir formas intencionadas en el sentido de que poseen una significación simbólica (González, 1984). Por consiguiente, es importante recordar que los pueblos indígenas mantienen su memoria iconográfica, fuente de imágenes heredadas y herederas de la tradición y al mismo tiempo el espacio de referencia para transformar, recrear e innovar. A la vez, la memoria o conciencia iconográfica se halla estrechamente vinculada a la tradición verbal en la cual con frecuencia se descubren las

significaciones de las imágenes o diseños textiles conservados en la memoria iconográfica (Riquelme, 1996, p. 156).

Antes de empezar con el respectivo análisis de los elementos iconográficos figurativos y geométricos en los tejidos Puruhá, se tomarán en cuenta las categorías que fueron analizadas para determinar ciertas características en los tejidos, dato que servirá para establecer su continuidad y diferenciación. El método de análisis aplicado permite tener en cuenta la mayor cantidad de variables, en el cual se establecen tres fases: fase de reconocimiento, fase de síntesis y fase de conclusión.

Según Gay (2003), cuando este método de análisis se aplica a productos tangibles –objetos– lo llamamos lectura de objeto. La adopción del término –lectura– se fundamenta en el hecho de considerar a cada objeto como un sistema de signos que soportan un significado que se puede interpretar. Los objetos, además de responder a una función son portadores de una significación; la cual implica información. Podemos considerar la lectura de un objeto como un acto de interpretación de signos. (p. 124)

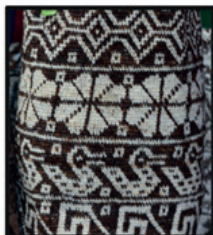
En cuanto a criterios metodológicos, se trabaja con un corpus que comprende 72 objetos textiles, ubicados en los sectores de la Plaza Roja, Cacha, Palacio Real y La Moya los cuales fueron clasificados de acuerdo al aspecto morfológico, estructural, funcional, estructural y comercial, así como valores

que posibilitaran relacionarlo con su entorno. A continuación, en la Figura N. 22 se muestra un ejemplo de la ficha de análisis que se aplicó a cada tejido, donde se obtuvieron resultados de las unidades mínimas de composición denominadas marcas, las categorías específicas y la morfología de la figura. A partir de este corpus, se tratará de mostrar cuantitativamente si el predominio de la iconografía Puruhá es significativo, y cualitativamente, establecer de qué manera se manifiesta esta



Código: TP001

Nombre: Reina Pacha



Territorio
Ubicación: Act. Económica
Cacha: Agricultura

Sociedad
Ref. Cultural: Puruhá
Género: Femenino

Objeto Textil
Materia Prima: Oveja
Modo de Producción: Artesanal
Técnica: Crochet
Función: Decorativo / Utilitario

Fichas de Análisis de Tejido:

Color
● ●

☒ Abstracción
☐ Naturalismo

Marca	Figura	Identificación
	D.1 	Alternancia
	F.3 	Repetición
	B.3 	Concentricidad
	B.2 	Alternancia
	B.2 	

Categorías general de figura

- A Figuras lineal
- B Figuras geométricas
- C Figuras con apariencia de sol
- D Figuras zoomorfas
- E Figuras antropomorfas
- F Figuras con otras formas

Categoría específica de figura

- A1 Líneas simples
- A2 Líneas compuestas
- B1 Figuras con formas triangular
- B2 Figuras con formas rectangular
- B3 Figuras con formas de rombo
- B4 Figuras con forma redondeada
- B5 Formas especiales
- C1 Sol con forma redondeada
- C2 Sol con forma rectangular
- C3 Cruz con forma redondeada
- C4 Cruz con forma rectangular
- D1 Forma de ave
- D2 Forma de felino
- D3 Formas de perro
- D4 Formas de camelidos - ovinos
- D5 Forma de serpiente
- D6 Forma de mariposa
- D7 Forma de araña
- D8 Forma de caracol
- D9 Forma no definible
- E1 Cabezas y extremidades

Figura 22. Ficha de análisis del corpus de tejidos

El desarrollo de este proceso implica proponerse y aclarar diversas interrogantes mediante el análisis morfológico de la iconografía textil Puruhá y posteriormente buscar una explicación del significado de ciertas constantes en las categorías iconográficas del tejido Puruhá.

Para clasificar los motivos presentes en los tejidos, se consideraron tres categorías, una clasifica de manera general, en donde se toman en cuenta los atributos que permiten articular unos motivos con otros dentro de un sólo grupo y se identifica con una letra mayúscula del alfabeto en orden ascendente para el manejo del código. La segunda clasifica de manera específica los atributos que dentro de un mismo grupo son diferentes, estas aportan un número al código de la primera categoría. Y la tercera servirá para determinar características inter específicas, considerando todas las variaciones posibles de un mismo motivo, para lo cual se siguen usando números en orden ascendente que acompañan a los primeros códigos.

Por lo tanto, para nuestro análisis después de una amplia búsqueda, se tomó la decisión de escoger las formas más frecuentes representadas y que tuvieran correspondencia con los elementos básicos del diseño. Estas son: las formas lineales, el rombo, el triángulo, la cruz, el zigzag y las figuras compuestas. Toda la gráfica se trasladó al plano bidimensional mediante el dibujo en negro para facilitar el

análisis, procurando la fidelidad al motivo original. Se notará que los motivos no son iguales en sus dimensiones, ya que dependen de la proporción respecto a la superficie en donde están contenidos.

Mediante el análisis morfológico, trataremos de establecer las características más destacadas de cada categoría y las constantes de representación. Posteriormente, haremos referencia a los diversos conceptos atribuidos a las formas, dados por los estudiosos del tema, así como lo expresado por informantes Puruhá para establecer las relaciones formales y conceptuales y determinar algunas conclusiones.

Las categorías generales para el análisis se plantearon de la siguiente manera:

A: Figuras lineal; B: Figuras geométricas; C: Figuras con apariencia de sol/cruz; D: Figuras zoomorfas; E: Figuras antropomorfas; F: Figuras con otras formas.

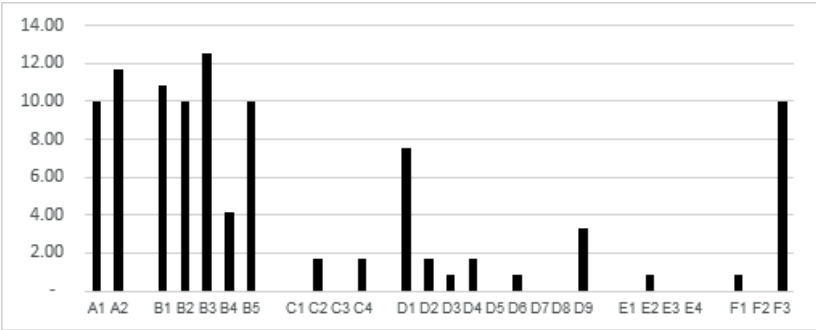
En cuanto a las categorías específicas se han determinado las siguientes, A1: Líneas simples; A2: Líneas compuestas; B1: Figuras con formas triangular, B2: Figuras con formas rectangular; B3: Figuras con formas de rombo; B4: Figuras con forma redondeada; B5: Formas especiales; C1: Sol con forma redondeada; C2: Sol con forma rectangular; C3: Cruz con forma redondeada; C4: Cruz con forma rectangular; D1: Forma de

ave; D2: Forma de felino; D3: Formas de perro; D4: Formas de camélidos – ovinos; D5: Forma de serpiente; D6: Forma de mariposa; D7: Forma de araña; D8: Forma de caracol; D9: Forma no definible; E1: Cabezas y extremidades; E2: Figura antropomorfa que sostienen objeto; E3: Figura antropomorfa que no portan objetos; E4: Figura antropomorfa con rasgos zoomorfos; F1: Figuras con forma de rayo; F2: Figuras con forma de camino; F3: Figuras fitomorfas.

De todas las categorías específicas la que presenta mayor recurrencia, en base al corpus analizado, 120 motivos en los tejidos Puruhá, son las figuras de tipo B3, figuras con formas de rombo que comprenden el 12,50% (n=15). También son significativas las figuras de tipo A2, líneas compuestas con el 11,67% (n=14), B1, figuras con formas triangular 10,83% (n=13), mientras que: B2, figuras con formas rectangular, B5, formas especiales, F3, figura fitomorfa corresponden al 10,00% (n=12) respectivamente. Las demás figuras aparecen en menor proporción, entre estas destacan las de tipo A1, líneas compuestas, D1, Forma de ave, tal como se puede apreciar en la siguiente tabla:

Tabla 3

Frecuencia de las categorías específicas



Fuente: Análisis de tejidos, elaboración propia

A continuación, se detallan las figuras encontradas en cada pieza de tejido analizado.

Figuras lineales

La primera categoría son líneas simples A1 y se dividen de la siguiente manera:

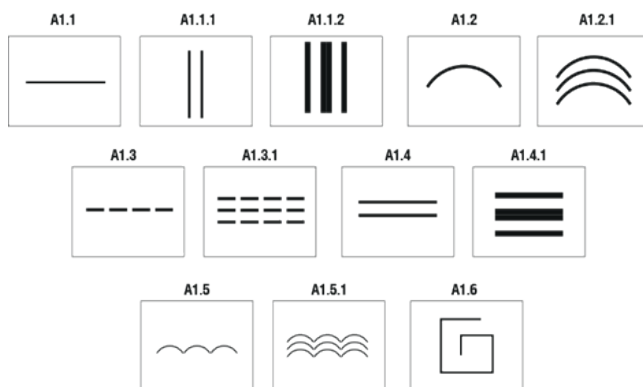


Figura 23. A1: Líneas simples

Esta categoría está dada por una condición: el cambio de dirección de la línea, es decir, por la desviación del sentido horizontal o vertical de la línea. De acuerdo con esto, la línea combina la dirección ascendente y descendente. La línea segmentada, combina la vertical y la horizontal en intervalos parejos o dispuestos en disposición recta. Este tipo de líneas son frecuentes en el poncho, fajas, shigras, indistintamente se usan líneas paralelas horizontales o verticales en las listas de los ponchos tanto al exterior como al interior. En general, pueden observarse algunos conceptos matemáticos: paralelismo, perpendicularidad, simetrías, traslaciones, rotaciones, semejanza y proporcionalidad.

La siguiente categoría está conformada por las líneas A2, las que se han denominado como líneas combinadas y la subclasificación de estas líneas se representa de la siguiente manera:

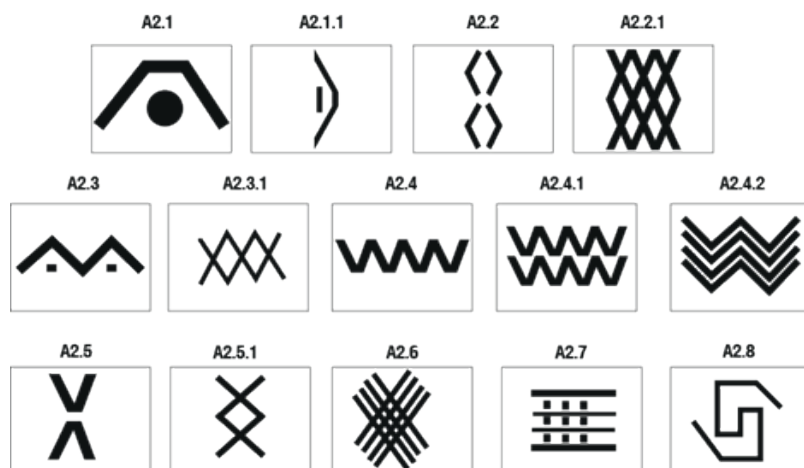


Figura 24. A2: Líneas compuestas

Entre estas destaca de manera significativa la A2.4. La línea quebrada, que comúnmente se conoce como zigzag, integra dos direcciones en contraposición. Este rasgo supone la presencia de dos fuerzas contrarias que producen la sensación de movimiento y ritmo. En algunos textiles, el espacio que deja la línea en zigzag es complementado por puntos o triángulos, cuadrados y rombos, esto surge de la necesidad de llenar el espacio vacío originado por las líneas. Este rasgo es predominante en las fajas.

Las demás figuras se representan en menor proporción. Sin embargo, están presentes con escasas variaciones en los motivos de los tejidos Puruhá. En la tabla morfológica de las figuras lineales se puede apreciar las variables de líneas que forman zigzag.

Tabla 4
Morfología de la categoría A figura lineal

 1	 2	 3	 4
 5	 6	 7	 8
 9	 10	 11	 12
 13	 14	 15	 16
 17	 18	 19	 20
 21	 22	 23	

Fuente: Ficha de análisis de tejidos Puruhá

Respecto a la categoría B: Figuras geométricas, encontramos triángulos, rombos, círculos cuadrados y algunas formas

especiales que se crean a partir de la asociación con formas más simples. Las figuras con forma triangular se clasifican en 11 tipos como se puede observar en la Figura 25, son las que presentan más variabilidad, entre esas la que corresponde a B1.5 es la más empleada en los tejidos Puruhá.

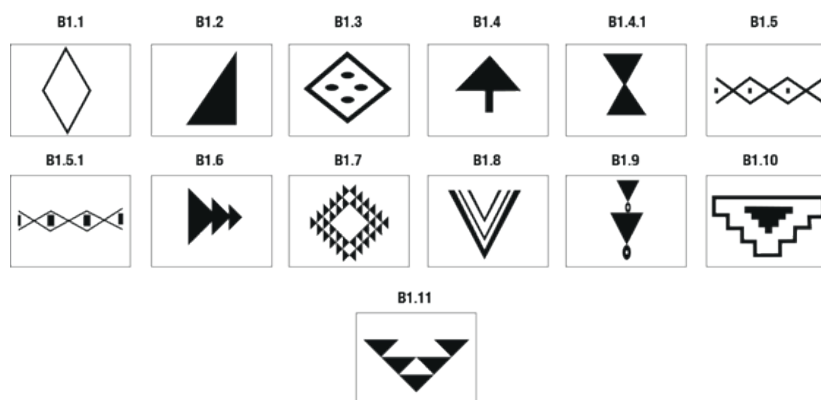


Figura 25. B1: Figuras con forma triangular

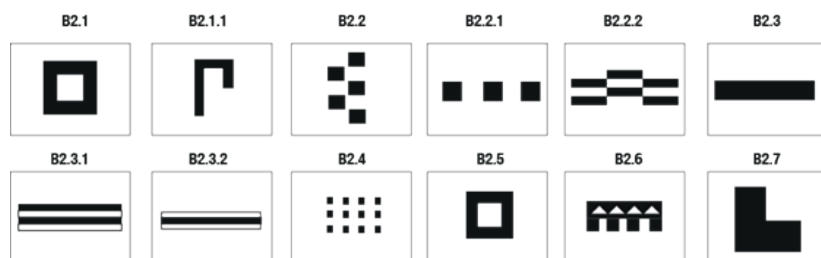


Figura 26. B2: Figuras con forma rectangular

Las figuras que se forman cuando el rombo es el protagonista de la composición en el tejido Puruhá, son dos: (a) un rombo-núcleo que agrupa diversas figuras fuera de sí, en ocasiones la

representación en pequeño de sí mismo; (b) el rombo que se incluye en un espacio mayor.

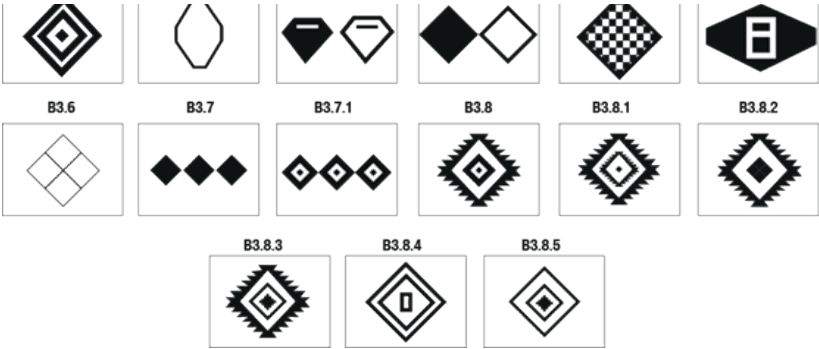


Figura 27. B3: Figuras con forma de rombo

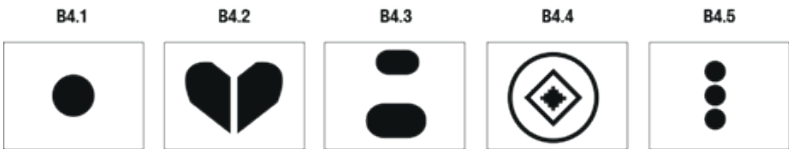


Figura 28. B4: Figuras con forma redondeada

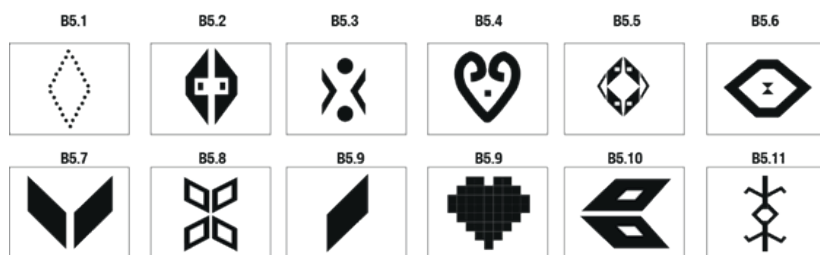


Figura 29. B5: Formas especiales

Tabla 5

Morfología de la categoría B: Figuras geométricas

Fuente: Ficha de análisis de tejidos Puruhá



Figura 30. C2: Sol con forma rectangular

La estructura de la cruz posibilita la división del espacio en cuatro partes, como se aprecia en la distribución convencional del espacio geográfico, en la cual se definen los cuatro puntos cardinales: norte- arriba; sur-abajo; este- izquierda y oeste- derecha; esta división se observa de manera gráfica en los mapas y brújulas. La forma que fundamenta la radialidad es la cruz, su base estructural está en la línea horizontal cruzada por una vertical que origina en el punto de toque un centro. Existen numerosas variables de la cruz, adicionando elementos a esta, o modificando sus proporciones, siendo motivo icónico relevante entre los Puruhá.

La cruz cuadrada según Zadir Milla (2008), quien ha estudiado la semiótica del diseño andino, constituye la síntesis del sistema de leyes de formación armónica y de composición simbólica de la iconología geométrica andina. Este signo conjuga los planos de significación en cuya síntesis se ordenan las connotaciones geométricas, míticas y naturalistas del pensamiento andino, por lo que “el significado propio de la cruz cuadrada se expresa geométricamente como

una operación mediante la cual se logra la cuadratura de la circunferencia en la que se obtiene una circunferencia de la misma magnitud que da un cuadrado” (p. 78).

La cruz sigue procedimientos relativamente opuestos, frecuentemente se encuentra en la parte interior de la figura, exactamente en el centro y en la mayoría de los casos dentro de un rombo. Esto es notorio aún en las formas compuestas, escalonadas, modulares y trapezoidales, donde con cierta frecuencia la estructura externa está hecha en base de rombos y en su interior tiene la forma de cruz o la presencia de una cruz.

Cabe mencionar que esta forma está presente de manera imprescindible en los ponchos elaborados por los Puruhá de Cacha.

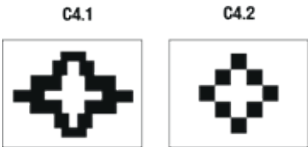


Figura 31. C4: Cruz con forma rectangular

Para efectuar una comparación entre las diversas expresiones de cruz cuadrada y estrellas se realizó una secuencia de síntesis en la tabla morfológica N. 6.

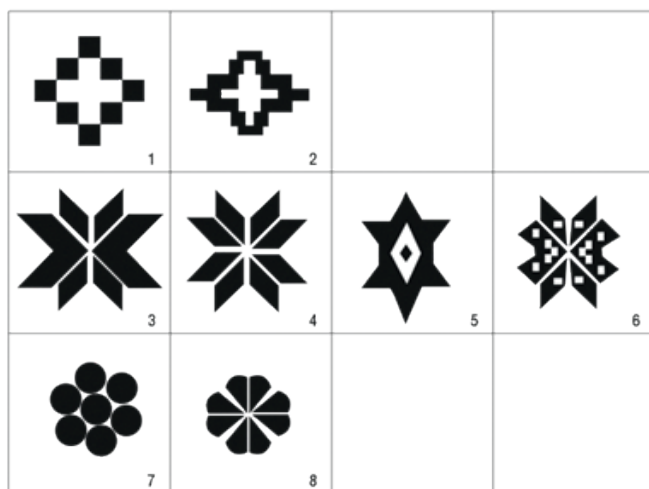
En las figuras 1 y 2 corresponden a la expresión de cruz cuadrada, llamada así por tener medidas iguales, tanto vertical como horizontalmente. Estas cruces están presentes en el poncho coco donde su estructura incluye la superposición estructural de un cuadrado.

Las figuras de la segunda línea de la tabla morfológica muestran los diseños de estrellas, que se caracterizan por los elementos gráficos que parecen coincidir con un centro, triángulos o líneas principalmente. La representación de estrellas en la mayoría de los casos presenta terminaciones en punta, siendo este un rasgo particular.

Las dos últimas figuras 7 y 8 que se encuentran en la tabla 6, muestran la adaptación de la forma de cruz en un formato circular, adaptándose a la curvatura en cuartos de círculo.

Tabla 6

Morfología de la categoría C: Figuras con apariencia de cruz - estrella



Fuente: Ficha de análisis de tejidos Puruhá

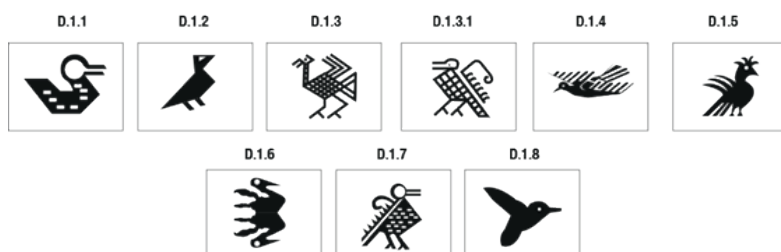


Figura 32. DI: Forma de ave

Los felinos fueron animales de gran importancia simbólica para los Puruhá, sus representaciones son variadas y se encuentran en diferentes prendas.



Figura 33. D2: Forma de felino



Figura 34. D3: Forma de perro



Figura 35. D4: Forma de camélidos



Figura 36. D6: forma de mariposa

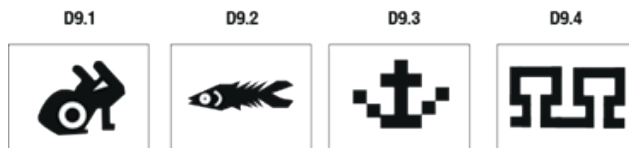


Figura 37. D9: Forma no definible

De acuerdo con lo anterior, podemos deducir que el reconocimiento de los animales representados, depende de las siguientes tres condiciones: la muestra esquemática de los atributos esenciales, la convencionalización de la forma bidimensional o tridimensional y el contexto.

Tabla 7
Morfología de la categoría D: Figuras zoomorfas

 1	 2	 3	 4	 5	 6
 7					
 8					
 9	 10				
 11	 12				
 13					

Fuente: Ficha de análisis de tejidos

E2.1



Figura 38. E2: Figura antropomorfa

F2.1



Figura 39. F2: Figura con forma de rayo

F3.1



F3.2



F3.3



F3.3.1



F3.3.2



F3.4



F3.5



F3.5.1



F3.6



F3.7



F3.7.1



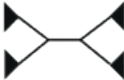
F3.8



Figura 40. F3: Figura fitomorfa

Tabla 8

Morfología de la categoría F: Figuras con otras formas

 1	 2			
 3	 4	 5	 6	 7
 8	 9	 10	 11	 12
 13	 14	 15	 16	
 17	 18			
 19	 20	 21		

Fuente: Ficha de análisis de tejidos

La iconografía presentada anteriormente puede ordenarse desde el punto de vista de su forma, en dos grupos: (a) diseños figurativos (fitomorfos, antropomorfos y zoomorfos) y (b)

diseños abstractos de carácter geométrico, entre los cuales se encuentran figuras como rombos, cuadrados, rectángulos y triángulos, de la misma manera se encuentran formas compuestas de tipo escalonadas, modulares, la cruz simple y simétrica o compuesta.

También se llama geometría a la presencia implícita de figuras geométricas en construcción, o dicho en otras palabras, a la disposición general de un conjunto plástico que tienen hacia ciertas figuras sin que estén expresamente presentadas. Esta geometría interna ha sido objeto de numerosos estudios, que ponen a la vista la estructura de un cuadro cuyos puntos fuertes se encuentran colocados en los vértices de un polígono, en una espiral o en líneas oblicuas paralelas.

La geometría tiene una amplia utilidad, aporta con normas auxiliares tales como proporción y perspectiva. Sin embargo, la geometría y la obra geométrica son cosas totalmente diferentes (Franco C. , 2003, p. 16).

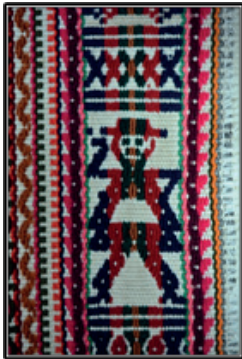
Según Gelabert (1999), las funciones ejercidas por la geometría en relación al arte son tres:

La geometría como discurso intelectual y racional sobre la forma. La geometría como instrumento técnico aplicado para solucionar los problemas prácticos que surgen en la ejecución de las obras particulares. La geometría como la disciplina

capaz de suministrar unos repertorios formales sugestivos, figuras geométricas, de fuerte carga simbólica, que los artistas utilizan para expresar su particular mundo espiritual. (p. 5)

De este modo podemos decir que el arte geométrico y la geometría comparten la utilización de los mismos signos visuales, en ocasiones con fines comunes y otras sin ninguna relación entre ambos.

Tabla 9
Figura geométrica realizada mediante técnicas de tejido como es el bordado y telar de cintura

Bordado Blusa	Faja
	

A continuación, se muestra una combinación de formas o figuras geométricas tales como: el cuadrado, triángulo equilátero y círculos como formas básicas universales con cualidades de simplicidad, regularidad, simetría y generación.



Figura 41. Combinación de figuras orgánicas y geométricas

Las formas geométricas construidas a partir del cuadrado, del círculo o del triángulo y algunas formas más, compuestas como el pentágono, el hexágono, el octaedro sin dejar de nombrar el cubo, la esfera, la pirámide; el escudo de armas también tiene arcos de circunferencia.



Figura 42. Motivo orgánico

En el motivo orgánico que se muestra en la figura 42, las formas utilizadas, exponen un entorno físico real, geométrico

orgánico, donde se muestran figuras geométricas como círculos y rectángulos en la flor, y rectángulos en forma de hojas. La palabra orgánico hace referencia al órgano o al organismo, a los seres vivos, los distintos módulos geométricos forman la composición (Franco C., 2003, p. 20).

A más del arte de carácter animalista, es posible encontrar la existencia de un arte representado por formas geométricas y trazos lineales de carácter abstracto. Su repertorio temático nos ofrece imágenes de líneas paralelas rombos series de puntos, ángulos, ondulados y círculos (Franco C., 2003, p. 25).

Tabla 9
Figuras geometricas básicas

			
Presencia de rombos en el tejido de fajas	Forma orgánica de la representación de una flor	Cruz, o chacana representada de forma vertical en el tejido de un pincho de Cacha	Bordados de figuras orgánicas en el anaco – vestimenta e la mujer Puruhá

Fuente: Elaboración propia

En este tipo de tejidos con figuras geométricas básicas, también se muestran subdivisiones en líneas rectas y curvas. En las formas compuestas por líneas rectas se mantiene la identidad hacia lo geométrico.

La **vigencia** del **color** en la
iconografía debido a la **variación**
en la **producción**

El acceso al color en la época de la colonia estaba bajo el control de especialistas en tintes llamados –tintóreos– quienes trabajaban en los pedidos de acuerdo a la disponibilidad y reservaban el uso del color a ciertas categorías de la sociedad andina. El proceso más lento era el fermentado de la materia prima, que podía tardar varios meses para obtener el tinte deseado.

Las sucesivas inmersiones en recipientes de tinción producían distintos tonos de color; con la primera inmersión, se obtenían colores fuertes que eran más apreciados, la segunda inmersión producía colores menos fuertes que eran menos valorados y así sucesivamente. En estas circunstancias, los clientes de escasos recursos económicos sólo podían optar por tejidos teñidos con colores pálidos obtenidos de las últimas inmersiones de la fibra, que alude al menor estatus (Arnold, 2013, p. 124).

El uso del color en las prendas estaba determinado por el rango de la persona. León (2014), identifica el rojo, azul y verde como los colores de mayor prestigio, asociados con las autoridades comunales. El rosado y blanco eran catalogados de menor rango. El uso de los colores rojo de cochinilla y azul de índigo era sumamente restringido, se utilizaba sólo en ciertas ocasiones como: reuniones festivas, rituales y ceremoniales.

Desde hace unos años se ha incorporado lana industrial con colores que no se pueden lograr con tintes naturales. Los textiles Puruhá mantienen los colores tradicionales como es el marrón oscuro, negro, rojo, azul, pero en distintas zonas se han incluido colores fosforescentes, como el verde limón, rosado eléctrico, azul y naranja. Muchas veces estos colores se ubican en el fondo del diseño formando una gama cromática similar a un arco iris, esto se debe a que la forma del tejido permite mayor claridad en el diseño, incorporando imágenes más pictóricas. Sin embargo, la mayoría de los colores que son utilizados en cada elemento compositivo se refieren a colores básicos y sólidos los cuales son más fáciles de concebir y usar.

Considerando que cuando un textil se lava existe el riesgo de que el color salga de las prendas, los tejedores toman precauciones en el proceso de tinturación de las fibras. La mayoría de los módulos concebidos toman propiedades cromáticas dependiendo de las necesidades que se presenten al momento de realizar el textil. Generalmente dentro de las composiciones los módulos de color van adaptando la cromática de acuerdo al diseño, al momento de ser observado como una sola pieza de tejido nos brinda sensaciones cromáticas dispuestas a transmitirnos mensajes y connotaciones diferentes.

Además, las figuras y los colores elaboradas en telar para la nacionalidad Puruhá registran gran significado asociado

a su visión cósmica. Es así como “los azules y el blanco están relacionados con el bien y el mundo celestial. Cuando aparecen en un poncho (...) significan que quien lo porta es un ser de bien, con altas cualidades morales, inteligentes y protector” (Fiadone, 2008, p. 234).

El uso del color es muy delicado, ya que si lo usamos de una manera inadecuada puede transmitir mensajes que tergiversen su verdadero significado, en este caso en la mayoría de los textiles Puruhá se puede evidenciar conocimiento en cuanto a combinación de colores, además de utilizar sutilmente y técnicamente la saturación entre colores.

Por otro lado, el rojo está asociado a la guerra, mientras que el negro evoca a la noche y con ello a la muerte. El verde es el color que utilizan para fiestas, ya que simboliza a la tierra y a la naturaleza, aunque también se lo asocia a la fertilidad y al bienestar. Esta manera de concebir la significación de cada color depende del contexto y el conocimiento que adquiere el tejedor Puruhá, ya que a lo largo de toda su vida puede ir adaptando conocimientos y experiencias las cuales otorgan un significado a ese color. Pedro Ipo menciona que “en la mayoría de textiles se utiliza el color rojo, porque además de representar a los guerreros, representa el ímpetu, valentía y las ganas de luchar por sus creencias y tradiciones” (*Entrevista a Pedro Ipo, Cacha. Agosto de 2016*).

La aplicación del color por medio de técnicas de tintoreo por inmersión, es una técnica por reserva, la cual se constata en la aplicación del color en los tejidos propios de los puruhaes, mayoritariamente el tinturado y la concepción de color de las fibras se realiza artesanalmente, lo que permite involucrarse directamente en todo el proceso de tinturación y concepción de color mediante las técnicas manuales del tinturado.

Los tejedores Puruhá reiteran constantemente la importancia de la complejidad estructural y técnica en sus tejidos. Son las estructuras y técnicas complejas las que cuentan con el uso de más colores y diseños iconográficos más complejos. El objetivo de combinar los colores para los puruhaes, es producir textiles con un mayor contraste en la aplicación de colores, lo que resalta más en los diseños, puesto que este factor es apreciado por quienes consumen los tejidos. Además, es importante recalcar que las combinaciones de color se asocian con ciertas comunidades.

En Cacha el color predominante es el rojo y el azul, preferentemente utilizan hilos de colores teñidos mediante las técnicas tradicionales o manuales que se desarrollan directamente en el lugar, las cuales son transmitidas como conocimiento de generación en generación. Los miembros de la comunidad de Cacha intentan mantener estas técnicas para conservar la vigencia de los textiles.

El uso del color en ciertas comunidades estaba restringido, siguiendo un patrón de uso extendido en la región andina. Además, los recursos naturales para la producción del color eran difíciles de encontrar y su obtención era costosa en términos de tiempo y de mano de obra. Esta situación cambiaría en la década de 1940 con la introducción de tintes como la anilina y posteriormente la lana acrílica a partir de los años setenta.

Los relatos descritos por tejedores puruhaes dilatan el desarrollo del color en el textil, en muchos casos esta transformación se debe a los experimentos realizados por los tejedores con plantas tintóreas del lugar. Algunos tejedores recuerdan que los textiles eran de un solo color, negro o marrón. Luego, con el deseo de introducir color en los tejidos se empezó a tinturar la fibra con pigmentos del lugar, de esta manera se utilizaba la fibra teñida para tejer (Ipo, 2016; Anilema, 2016; Chiluiza, 2016).

En este contexto, el rojo y el azul eran colores relacionados con los linajes de sangre y poder. El rojo define a las autoridades por sangre. Hasta la actualidad por las descripciones de los tejedores se hace referencia a la sangre que fluye de una persona a otra y de una generación a otra. El rojo es el color de la fertilidad y sexualidad. En cambio, el azul se relaciona con el poder político que deriva de esos derechos de linaje y se lo considera como el florecimiento. En cambio, el verde se vincula con la producción agrícola.

Por otra parte, la fibra de color blanca gozaba entre los tintóreos de un valor superior al de otros colores debido a la facilidad con que absorbía los otros colores en el proceso del teñido. Arnold (2013), menciona que “el derecho a usar colores teñidos y el uso de colores fuertes o débiles, señalaba no sólo las relaciones de clases, sino también las relaciones entre grupos de edad” (p. 126).

Por ejemplo, a los niños menores de diez años se les prohibía estrictamente el uso de colores fuertes, esto implica que el uso de los colores fuertes se asocia no sólo con la juventud, sino específicamente con el poder sexual, a tal punto que el color rojo era indicador de la potencia sexual por el lado del varón.

En cambio, el rojo en la mujer se le asocia con la plenitud sexual, en sentido de anunciar que una mujer se encuentra en el período fértil de su vida. Cabe destacar que el color dentro de esta cultura era tomando muy en cuenta con base a las experiencias y conocimientos adquiridos a lo largo de toda su vida. La cromática influía de manera directa a esta cultura en fundamentación con las creencias y pensamientos que se formaban dentro de la sociedad; es decir, el negro no siempre fue considerado como luto, sino que fue concebido como elegante y como principal matiz para combinar prendas de uso diario, mayoritariamente para salir a la ciudad o en festividades propias de los puruhaes, como matrimonios,

fiestas religiosas y tradicionales, por lo cual se puede expresar que el color forma parte esencial de la vida y creencias de esta cultura rica en conocimientos y tradiciones. (Gisbert T., 2010, p. 288)

La esencia del uso del color en los textiles Puruhá, como en el poncho, se realiza mediante la planificación de color y sus combinaciones. Se organizan los patrones de color en bloques o unidades en un sistema de enrollar hilos de colores en palos de madera; al momento de realizar el proceso de tejido las franjas cargadas de color mayoritariamente rojo siempre se combinan con negro y toques sutiles de blanco, este procedimiento se realiza para obtener un combinación cromática, típica de esta cultura la cual ha prevalecido a través del tiempo.

Franquemont (1992), sostiene que el diseño textil andino no era una representación del lenguaje, sino el medio primario que usaba “no simplemente imágenes visuales, sino también estructuras, procesos, cualidades táctiles y características de la fibra para codificar el significado” (p. 95). El significado es transportado por la estructura del textil y el proceso del tejido.

Mayoritariamente los textiles realizados transmiten significados connotativos a través de la creación de texturas visuales, las cuales generan sensaciones, aunque no sean

táctiles, son percibidas a través de la mirada, pero para crear esta textura se debe tener en cuenta la posición, tamaño y color de los iconos, ya que al momento de combinar todos estos elementos la composición genera sensaciones y transmite mensajes cargados de significado.

Según Flores Ochoa, la cromática siempre depende del tipo de materia prima, en este caso la lana de los animales seleccionados para ser trasquilados y tratados, puesto que existen diferentes tonalidades entre el pelaje de los animales. Además, de influir directamente el espesor del pelaje y las condiciones en las que fue producido, ya que generalmente los animales que están en corrales personales tienen su pelo más limpio, mientras que los que viven a la intemperie tienden a tener su pelaje más lastimado y sucio, siendo complicado realizar la limpieza de la fibra para luego ser procesada. Por ejemplo, el pelaje de las alpacas y llamas generalmente tiende a ser de color beige, gris y marrón, en diferentes saturaciones. La fibra de cada animal tiene diferentes manchas de color en su cuerpo, siendo las fibras más oscuras las más gruesas, mientras que las claras son más suaves y delgadas, lo que posibilita tintúralas con mayor facilidad (Gisbert T., 2010, p. 54, 58).

Como lo manifiesta Silverman (1988), los tejedores conciben y logran el color mediante el tinturado natural el cual se lo realizaba a base de plantas y de mordientes, lo que

permite que el color se concentre de mejor manera en cada fibra, logrando que el color sea más brillante a lo largo de su vida útil. No obstante, en la actualidad se tiñe con plantas porque es relativamente más barato (p. 53).

En la nacionalidad Puruhá, el color es importante en función de transmitir y aportar un valor estético a cada una de sus piezas textiles. A través de la concepción de elementos en base a la combinación de colores entre módulos, comúnmente se usan colores como rojo, azul, amarillo, naranja, verde, violeta e incluso rosa, pero predominan los colores amarillos, ocre y marrones ya sea por el color propio del pelaje de los animales o por el proceso de tinturado vegetal al cual son sometidos.

Los colores utilizados en cada una de las prendas hacen siempre referencia a elementos propios por lo que se traslada siempre el color presente en el objeto real al textil representado. Generalmente el paisaje es una fiel copia en cuanto a cromática de textiles, las montañas siempre son representadas en color marrón; animales y elementos propios de los puruhaes, tienen características y propiedades cromáticas bien concebidas, además de ser una herramienta para transmitir fielmente el objeto representado. El color también es utilizado para crear armonía y contraste entre el fondo y la forma, las composiciones realizadas tienen una combinación de color agradable hacia la vista, ya que dentro

de estos se trata de representar el carisma y entusiasmo de cada tejido (Entrevista a Juana Chiliza, Quinchuan. Diciembre de 2016).

Haciendo referencia a los textiles vivenciales, Gisbert (2010), señala que la concepción de la variedad de los colores existentes se realiza tradicionalmente mediante el proceso natural. Comúnmente se utilizan algunos elementos químicos para lograr una gama más amplia de colores. Es muy importante tener en cuenta el tiempo que toma realizar este proceso de tinturado, puesto que usualmente se empieza por idear el color que se requerirá para el textil, ya que en cada una de estas piezas se puede observar que generalmente se representan objetos naturales como animales, montañas y objetos geométricos. (p. 60-63)

En ocasiones, para adquirir un color más saturado es necesario tener en cuenta el tiempo de cocción de la materia prima, en este caso las fibras y las plantas o a veces los animales que son recolectados para crear pigmentos secundarios y terciarios como púrpuras y rosas, el resultado cromático siempre dependerá de la base, o sea, el color inicial de las fibras del animal. Entre más claro sea el pelaje la adición del tinte será mejor, por lo que la lana de los animales blancos es siempre la principal dentro de los textiles. (Gisbert T., 2010, pp. 77-80).

El proceso de teñido y fijación es clave para mantener el color durante la vida útil del textil, ya que las prendas mayormente son utilizadas para el uso diario. Las prendas de vestir están expuestas directamente al clima, más aún al ser expuestas directamente a los rayos solares, tienden a perder las características propias del color como su brillo o tono, ya que el ambiente desgasta el color.

Como se ha mencionada los puruhaes viven de la agricultura y crianza de animales, por lo que habitualmente pasan expuestos en diferentes medios ambientales, es ahí donde se evidencia la calidad de tinturación y elaboración de la prenda. Cabe mencionar que estas prendas pasan por un sinnúmero de actividades diarias, a pesar de lo antedicho existen ponchos u otras piezas textiles que han prevalecido a través del tiempo manteniendo la cromática, aunque el brillo se ha perdido el tono permanece y lo más importante es que se puede identificar el matiz y el significante con el cual fue concebido.

El color en la composición es importante siempre y cuando se utilice de manera adecuada, el proceso que realizan los puruhaes para la obtención de sus matices es una tradición que en la actualidad mayoritariamente se utiliza en ciertas comunidades, a pesar de que ahora existan fibras industriales los cuales se realizan con acrílicos y químicos. Cabe indicar que mediante estos procesos la variedad de gama cromática

es muy amplia, pero ni el valor ni el sentimiento es igual, ya que esto es producido en masa, mientras que el tinturado artesanal es realizado a base de conocimientos y esfuerzos diarios de cada uno de los tejedores (Gisbert T., 2010, pp. 77-80).

Hay que destacar que cada prenda tejida por los puruhaes es considerada única, ya que el proceso para concebir la pieza textil es extenso, donde el color es vital para que cada composición sea notable y refleje el significado para lo que fue creada. Dentro de la composición se debe tomar en cuenta que la materia prima es natural y el tinturado de igual manera pasa por un proceso artesanal y manual para lograr el objetivo de comunicar y mantener propiedades exclusivas de los puruhaes.

En los tejidos Puruhá, la mayoría de sus diseños se basan en colores básicos y planos, en este caso se puede evidenciar que la cromática se fundamenta en colores primarios en combinación con secundarios y terciarios. Por ejemplo, se toma en cuenta la combinación por saturación, temperatura y valor, el contraste más atrayente dentro de esta composición es el naranja con el violeta, los cuales son altamente contrastantes dentro de la rosa cromática. De este modo se hace que el textil exprese dinamismo en combinación con los elementos geométricos que lo componen, además si observamos en el fondo se contrasta con algunos colores generando movimiento por el

valor de cada matiz presentado. El color es elemento esencial en cada textil, ya que puede producir diferentes sensaciones generando la composición estética y delicada, en la mayoría de las prendas el fondo siempre debe ir en relación al diseño compositivo.



Figura 43. Variación cromática en el tejido

Los textiles Puruhá utilizan la cromática por su forma de apreciar el contexto que los rodea, además de expresar su carácter en todo el sentido de la palabra. Como se puede observar en la mayoría de las piezas textiles, existe un amplio espectro de cromática que involucra colores brillantes, neutros y acromáticos haciendo que el textil destaque a nivel de color y de diseño. Los módulos se componen por varios puntos abundantes de color en diferentes posiciones creando elementos modulares, los cuales al ser visualizados como un

todo forman creaciones relacionadas a las expresiones del tejedor.

Para finalizar se puede manifestar que la cromática ha sido un elemento importante para la transmisión de mensajes. Mediante el color se permite transmitir mensajes, emociones y experiencias las cuales, al momento de conjugarlas con formas, el valor significativo crece y transmite una mayor cantidad de mensajes. Se debe tener en cuenta que el color utilizado exalta la composición, del mismo modo puede ser distorsionado y no cumplir con la función comunicativa. Es importante considerar que sin el color no existe ningún elemento compositivo que pueda expresar mensajes y prevalecer a través del tiempo.



Transformación de la **estructura**
compositiva en la producción
contemporánea del **tejido**

Transformación de la estructura compositiva en la producción contemporánea del tejido

En base al análisis de los diversos signos primarios y aglomeración de signos, en este apartado se pretende identificar la transformación de la estructura compositiva en el tejido Puruhá.

Los patrones de diseño encontrados en el corpus de análisis representan un tipo de iconografía genealógica, frecuentemente los motivos extraídos de patrones con significado genealógico acentúan esta separación entre mitades. Otro elemento común del simbolismo genealógico es una banda vertical delineada por un zigzag, la cual es interpretada como la columna vertebral que une y divide simultáneamente el cuerpo social (Schuster y Carpenter, 1996, pp. 60-154; Bray, 2004, p. 372).

Autores como (Isbell, 1978; Zuidema, 1964) destacan la importancia de la estructura tripartita en el pensamiento andino. El tejido está organizado mediante módulos arriba – abajo, adelante – atrás, de esta manera la organización nos ayuda a identificar el fondo y las formas del tejido. Como se menciona, el tejido Puruhá cuenta con un espacio tridimensional, vertical, horizontal y profundidad, lo que se le conoce como largo, ancho y profundidad.

En la estructura compositiva de los tejidos, la presencia del círculo es visible ante otras formas, la configuración en cuanto a líneas y posiciones ejerce mayor atracción que las configuraciones estáticas.

Las razones geométricas intrínsecas involucran directamente a las formas de la composición. En la mayoría de la composición del tejido existen figuras geométricas, las cuales se tocan o intersecan entre sí para formar módulos compositivos de mayor proporción.

La estructura compositiva está formada por pequeñas mallas o retículas internas que permiten la organización de elementos de manera ordenada, generando simetría la cual es identificable. Los Puruhá aplican la propiedad de reflejo en el tejido para componer diseños dinámicos y simétricos, de esta manera mantienen un peso visual y equilibrado. Esto se basa en las medias y diagonales que son concebidas mentalmente por los tejedores en su telar.

La disposición de formas en el diseño es aplicada por una diagonal central, de manera horizontal como vertical, la cual forma un punto central que va precedido por la forma e icono principal que predominará a lo largo de la composición. Habitualmente las formas que prevalecen son rombos y cruces, estos elementos facilitan el direccionamiento y proporcionalidad a través de la concepción del diseño,

también es identificable que cada módulo central se va integrado directamente en la estructura modular la cual se transforma para generar módulos de mayor proporción y dinamismo.

La estructura compositiva dispone el enfoque del diseño iconográfico en los tejidos Puruhá, los tejedores se basan en cálculos matemáticos y en proporción del cuerpo – antropometría– para generar elementos textiles utilitarios. Tener una visión amplia de la proporción del cuerpo es relevante para poder idear el diseño y la posición donde se utilizará el textil.

Así mismo, se involucra el principio de repetición, esto se basa en tomar un elemento y repetirlo para generar nuevas formas de diseño. Además, se disponen composiciones a partir de mitades duales simétricas. Si tomamos el rombo, puede ser dividido y aumentar módulos que al rotarlos e incluso escalarlos conservan las características físicas en cuanto a forma y significación (Gisbert T., 2010, p. 209, 211).

En cuanto al lenguaje textil y la transformación estructural de los elementos de diseño, se debe considerar que el fondo es un elemento de importancia, puesto que, sí la utilización del soporte es demasiado pequeño o excesivamente grande, los elementos compositivos no se ubican en proporción adecuada en el área del tejido. Por tanto, no cumple la función de transmitir mensajes visuales hacia el receptor.

En el tejido, al aplicar los motivos iconográficos se respeta el área compositiva en la cual se trabaja, brindando siempre descansos visuales que inconscientemente nos generan el dinamismo y limpieza de cada diseño. Los tejedores tienen en cuenta el principio de fondo y forma, el cual se interrelaciona con la estructura mental que ellos conciben en cada elemento. Al momento de crear los tejidos, tienen presentes las dimensiones en cuanto a todo el espacio de trabajo y de los elementos que van a componerse y organizarse dentro del diseño, aquí interviene la organización espacial que brinda características individuales de cada elemento compositivo en relación a su entorno.

La organización espacial involucra a los sentidos de la percepción visual y de cómo el ser humano concibe los elementos organizativos a través de la mirada, por ejemplo en el poncho coco la organización espacial se encuentra en relación al fondo rojo de toda la pieza y en las franjas negras, las cuales hacen simular a este elemento como la unión de elementos independientes que conforman uno solo, mientras que a nivel de diseño se lo concibe como un fondo rojo al cual se le superponen formas básicas para la generación de diferentes módulos compositivos (Gisbert T., 2010, p. 209).



Figura 44. Poncho coco tejido en telar

Dentro de las estructuras compositivas los tejedores Puruhá realizan la concepción de formas zoomorfas, por lo cual se ubican dentro de las estructuras generando movimiento de dicho motivo mediante la diferente posición, tamaño y escala de elementos. De esa manera se forma este tipo de estructuras compositivas organizacionales. Todo este proceso de creación y pensamiento de formas a través de estructuras compositivas es adquirido mediante la experiencia que influye directamente al momento de representar los diferentes elementos e iconos comunicativos. Los mismos mantienen un estilo o característica propia de cada tejedor, ya que cuando se realiza la creación de estos elementos el tejedor transmite una parte de conocimiento vivencial y técnico, vivencial porque pronuncia la experiencia que adquirió a través del tiempo en base a situaciones que

fue expuesto y técnicas por todo el proceso que pasa para concebir y realizar la pieza textil (Gisbert T., 2010, pp. 229-233).

Las estructuras compositivas en la creación de textiles determinan la posición de los iconos o formas compositivas, estos diseños generan proporción y movimiento dentro de toda la composición. Los tejedores mediante la práctica perfeccionan sus tejidos permitiendo una mejor organización de elementos, los mismos que están organizados dentro de un campo visual. Al momento de ubicarlos en diferentes posiciones dentro de un mismo espacio de trabajo adquieren un significado y transmiten un mensaje a los receptores, el tipo de estructura compositiva aplicada en los tejidos generalmente es artística y no técnica.

Varias funciones estructurales forman una estructura compositiva, una de ellas es el orden en el diseño que depende mucho de la posición de los módulos y la otra es la proporción de los elementos lo cual permite que sea estéticamente visible, además de existir una relación interna de forma, fondo y figura (Wong, 1992, p. 50).

En la creación textil Puruhá los tejedores consideran primordial tener conocimiento de proporción de elementos, esto les permite organizar dependiendo del concepto que quieran expresar. De esa forma los tejidos se generan a partir

de composiciones formales, semiformales e informales. Las formales involucran la repetición, mientras que la gradación y la radiación de elementos incluyen diferentes mensajes a través de los elementos expresados en el tejido. En los textiles analizados se identifica el uso de estructuras de medias y diagonales, todos los elementos se encuentran distribuidos exactamente de la misma forma o tamaño dependiendo de la composición (Wong, p. 52).

De hecho, la retícula básica es evidenciada frecuentemente, si trazamos medias y diagonales a través de toda la composición se puede localizar puntos intersecantes o focales que permiten la atención del usuario. Dentro de las estructuras compositivas influye la proporción y dirección de cada elemento, esto genera movimiento dentro de la composición haciéndola más dinámica y llamativa para el usuario (Scott, 1982, pp. 44, 50).



Figura 45. Estructura compositiva gradualmente modificada el modulo

Estos módulos muestran elementos que cambian gradualmente de tamaño generando sensaciones visuales progresivas en la composición, como se puede ver en la Figura 42. Los elementos involucran radiación partiendo de puntos focales que generan interés y producen movimiento (Scott, 1982, pp. 22-28).



Figura 46. Estructura compositiva, organización geométrica

Los tejidos Puruhá tienen una estructura compositiva que permite captar la organización dentro del textil. También, posee geometría básica que permite apreciar desde donde partieron para la elaboración de la prenda. Generalmente todas las composiciones mantienen una misma estructura compositiva de principio a fin, se involucra la estructura propia de cada elemento existente en la naturaleza.

Los tejedores toman como referencia a las montañas para su representación, pero al momento de convertir en icono, su concepción de forma la realizan simétricamente tomando en cuenta las proporciones del área y del elemento existente. Cada organización de elementos dentro de espacio de trabajo trae consigo ritmo y proporción en toda la composición. Mantienen una relación directa en cuanto a estructuras numéricas que generan proporción entre los elementos mediante el conteo de puntos o de hilos en el telar.

Las prendas elaboradas por tejedores Puruhá tienen su razón geométrica, si analizamos y contamos cada punto existente en el tejido tenemos proporciones exactamente iguales. Además, mantienen la relación de repetición de módulos, generando la sensación de unidad y movimiento a través de la cromática y organización (Scott, 1982, p 60).

La simetría dinámica se genera a través de la estructura compositiva de proporción áurea (Scott, 1982, p 62). Comúnmente se encuentra en las *shigras* que se forman de manera circular, parten desde un punto central, desarrollando la composición se genera una espiral característica de esta estructura lo que permite concebir dinamismo en el tejido.



Figura 47. Estructura compositiva, ritmo mediante repetición

La estructura compositiva genera ritmo mediante la repetición en orden sucesivo de progresión y alternación de elementos. Incluso se repiten elementos con diferente tamaño y posición. Para generar ritmo se parte de un solo módulo aplicando diferentes fundamentos como rotación, traslación y sustracción, siempre y cuando sea estético y se encuentre dentro de la estructura compositiva. Los elementos se transforman partiendo de estructuras compositivas propuestas que brindan múltiples mini retículas que sirven para distribuir los elementos que van en la composición.

Se debe considerar la alternancia con la que se pueden emplear ciertos elementos. Así mismo, se deben organizar de manera adecuada los elementos a ubicar en la retícula o estructura compositiva. De no existir el peso visual apropiado se afecta de manera negativa a toda la composición, ya que la sobrecarga de elementos no permite el descanso visual necesario para poder concebir los motivos en el textil (Scott, 1982, p. 61).

La estructura comprende: dirección, organización y relación de los elementos, en los tejidos Puruhá se evidencia la similitud de módulos como punto de partida para cada elemento compositivo, habitualmente este tipo de similitud se da en base al tamaño, color y textura de los diferentes motivos iconográficos.

En lo que concierne a las fajas, están conformadas por secuencias de líneas estructurales que parten desde la distribución centrípeta, donde el centro no converge, pero se forma la ley de cierre en nuestro cerebro, en donde todos los ángulos y formas van de acuerdo a la estructura generando un direccionamiento. Además de movimiento se observa dinamismo que se genera a través de la estructura adaptada al área de trabajo. Por lo tanto, se realizan módulos con mayor o menor tamaño dependiendo de la necesidad del tejedor.

En cuanto a la materia prima, a mayor grosor mayor riesgo de poder concebir un diseño de módulos pequeños; en cambio, si el material es delgado y manejable existe mejor posibilidad de componer estructuras modulares funcionales que se fundamentan en base a los diferentes tipos de composición, se puede usar más hebras de lana en diferentes colores que sirven para generar contraste a lo largo de toda la composición modular.

Por las manifestaciones de los tejedores nos atreveríamos a decir que los tejidos en la nacionalidad Puruhá adaptaron un sistema de organización de estructuras compositivas empíricas mediante la experiencia. La forma de concepción de elementos es dilatada al momento de analizar el textil. Se evidencian elementos simétricos con un nivel organizativo estético para la percepción del ser humano. La concepción de elementos a partir de la técnica del conteo produce simetría en la composición, de igual manera poseen la capacidad de crear elementos basados en su alrededor, los cuales son reproducidos sin perder las características básicas que lo hacen identificable hacia la sociedad.



La **composición**
modular en la producción
del **tejido**

Todo elemento compositivo inicia y termina con un punto, por lo tanto, toda forma representativa es la unión de una secuencia de puntos, determinando coordenadas que adoptan atributos de visibilidad como relleno, color y trazo para la generación de sensaciones y así lograr ser identificables como figuras compuestas, las cuales se determinan por los procesos de adición, sustracción, multiplicación y división de estas.

Dentro de la iconografía textil Puruhá se adaptan elementos compositivos esenciales para transmitir sensaciones, experiencias y conocimientos, se hace uso de formas básicas como círculos, cuadrados, rombos y cruces tomando en cuenta que los tejedores lo hacen como experiencias en relación a actividades cotidianas y a todo lo que los rodea consiguiendo composiciones de un significado de existencia.

Los motivos en la pieza textil describen principios de repetición, una forma puede mostrarse dentro de una misma textura, cromática y grosor, adaptando propiedades diferentes en cuanto a tamaño y dirección. La repetición en los tejidos es usada para generar sensación de movimiento y unidad de diseño, este fundamento se aprecia mayormente en fajas, ya que son prendas extensas a las que se puede aplicar formas dentro de la estructura, proporcionando movimiento, dinamismo y estética visual.

La ponderación de color y la gradación de matices en las formas aplicadas varían de acuerdo a la pieza que se desee obtener. Anteriormente se explicó acerca de la variación de los matices en cuanto a los resultados de tinturación de la materia prima. Considerando que, la concepción de la forma se obtiene por el contraste del objeto observado en el campo visual, la semejanza cromática expresa la organización y composición del tejido.

Con respecto a la textura podemos manifestar en primer lugar, la textura visual –textura que no es táctil, pero sí visible–, esta hace referencia a experiencias obtenidas en el transcurso de la vida, de tal forma se generan sensaciones de percepción a través de la vista. En segundo lugar, la textura táctil se obtiene con la combinación de las diferentes formas, matices y materiales usados en el tejido. No siempre lo que se puede tocar genera sensaciones, dentro de esta textura visual se toma en cuenta la percepción del ser humano involucrándonos psicológicamente con la persona que adquiere el textil, también se involucra a la textura táctil que comúnmente es usada en la creación de tejidos.

Existe mayor accesibilidad para crear texturas ásperas, suaves o rígidas para que la vivencia expresada en el tejido sea más realista, tomando en cuenta la relación de figura y fondo en cada una de las composiciones. En la faja el color predominante en los extremos es el fondo, mientras que los

elementos decorativos en cuanto a formas y cromática viene a ser la figura, pero dentro del contexto social la faja pasa a ser la forma y el fondo es el anaco. Es decir, hace referencia que el anaco contiene a la faja tomando esa significación de fondo y figura. El fondo puede ser visto como una superficie o como un espacio mientras que la figura es vista habitualmente en la parte delantera del fondo, o sea, existe una superposición de elementos ante un fondo (Wong, 1992, p. 18).

En cuanto a la distribución modular y colocación de elementos en el área de tejido se toma en cuenta la cromática, el tamaño y la posición. Esto genera atracción y valor de tensión, la atracción influye psicológicamente constituyendo una fuente de energía en cuanto a las cualidades visuales de la pieza textil.

De ahí que, el tejedor desea expresar en la composición del tejido una experiencia propia que adquiere un valor significativo personal. De esa manera, la producción textil se convierte en la transmisión vivencial, donde las personas transfieren las características compositivas a otras generaciones, por tal motivo los tejedores pretenden efectuar composiciones atractivas con un valor de atención considerable en los materiales y colores utilizados.

En las composiciones textiles se genera la tensión espacial, de tal manera permite que las formas se organicen y formen

una estructura completamente independiente, es decir, funcional. Considerando estas características permite que las formas sean entendibles. Con respecto a los elementos que influyen en la composición de los tejidos, la tensión espacial se crea al momento de tejer una pieza, por ejemplo: vértice con vértice, vértice con lado y lado con lado, la mayoría están separados por la propiedad de la cromática.

En referencia al tamaño y cromática para generar la propiedad de fondo - figura y tridimensionalidad en las composiciones, en las prendas se observa que las figuras se interconectan, se encadenan o entrelazan para generar movimiento dentro de la composición dando como resultado la profundidad de superposición.

Del mismo modo, se consideran los diferentes factores de la figura como son: tamaño, posición, dirección, intervalo y actitud conjugándolos directamente con los factores tonales como valor, matiz e intensidad que determinan el resultado final de cada pieza en cuanto a textura y percepción de diseño. La transmisión de experiencia mediante la representación, asociación y simbolismo de los elementos dependerá de lo que desee expresar, cada elemento cuenta con un movimiento y equilibrio dentro de la composición.

Ahora bien, en cuanto se refiere a lo vivencial se debe tener en cuenta que si observamos la naturaleza, todas sus

partes forman un solo elemento, los tejedores tienen en cuenta el movimiento y el equilibrio. Se toman el tiempo para la creación de diferentes piezas textiles y añaden inconscientemente estos aspectos de diseño a cada una de sus composiciones. Conocen de antropometría porque saben las medidas de cada prenda para llegar a ser funcional, ubican el diseño en referencia al campo visual para la percepción de formas. Además, crean ilusiones ópticas mediante la generación de movimiento, el cual es percibido por el uso de diferentes materiales y cromática.

En la proporción reflejada en una pieza textil, se considera el tamaño de cada una de las figuras, mientras que el ritmo es el movimiento que se encuentra dentro de la composición asignada. Teniendo en cuenta los fundamentos orgánicos de la proporción y el ritmo, la composición se origina a partir de un elemento real o cotidiano que exista a su alrededor. De esa manera los puruhaes utilizan como modelo las llamas, pájaros, perros, ovejas, plantas, montañas y elementos de uso cotidiano como cucharas, frutos, etc. Partiendo de lo antes dicho logran abstraer los elementos compositivos teniendo en cuenta las características de cada uno para expresar el motivo de manera entendible.

Los elementos compositivos Puruhá tienen proporción y estructura, existe una razón numérica para los diseños, por tal motivo poseen equilibrio radial. La simetría dinámica permite

generar movimiento y sensaciones. Asimismo, se debe tener en cuenta el control del pigmento y de tono, esto constituye visualmente la parte de la percepción en cuanto a significado y organización de cada uno de los elementos.

Se considera el color en base a la comprensión íntima de la naturaleza y para generar este efecto se tiene el control de tono que hace referencia a los valores, matices e intensidad de cada uno de ellos. En las fajas y chalinas se puede evidenciar este fundamento, son piezas grandes y con mayor variación de color, esto se origina por el proceso de tinturación que se realiza manualmente. Los colores se obtienen de plantas, sustancias vegetales y animales, tradicionalmente primero se debe seleccionar la materia prima o lana, procesarla o hilarla, luego lavarla para sacar las impurezas.

Luego de seleccionar el color que se desea teñir, se realiza el proceso de tinturado. Para el proceso de tejido de prendas se debe tener un diseño mental de cómo se verá en cuanto a forma y cromática, además de generar dinámicas de color o la combinación de estos matices en el textil. Partiendo del contraste simultáneo, los tonos entran en contacto directo, los dos generan contraste haciendo que se intensifiquen visualmente, pero también se puede usar el contraste de valor donde se combina dos colores iguales, pero en menor cantidad de pigmentación, de esa forma visualmente da la sensación de separación de colores internamente del diseño.

Tomando en cuenta el contraste tonal sobre la forma, como ya habíamos explicado antes se refiere al fondo y figura en la composición, pero en este caso nos hace referencia al color sobre la forma, el cual genera un valor visual en cuanto a estética en el textil. Se debe tener en cuenta que cada prenda utiliza un fondo por lo general oscuro, en cambio para la figura se emplea un color. Así mismo para reflejar los diferentes tipos de climas existentes se toma el contraste por temperatura, esto genera sensaciones de frialdad o calidez dentro del tejido.

Los tejedores nos comentan que los colores fríos se perciben más elegantes, mientras que los colores cálidos son más dinámicos y divertidos dentro de la pieza expuesta, generado así un contraste tonal, de composición que hará que sea más atractivo visualmente y transmita más mensajes y vivencias.

Al momento de realizar el textil los tejedores Puruhá por lo general aplican elementos como son los rombos, que forman la repetición dentro del mismo para así generar movimiento, también se pueden representar cruces tetraédricas que representan al universo y a la figura humana estilizada dentro del mundo.

Es importante recalcar que las formas y temas reflejados son figurativos, captan las características básicas de los

elementos reales, permitiendo diferenciarlas entre sí. Existe una gran variedad para expresar la cotidianidad, por lo que es útil observar e identificar lo que se desea representar. Se puede escoger una composición independiente que se refiere a una forma singular que es de fácil identificación tomando en cuenta sus valores estéticos.

Los elementos representados en una sola trama no deben ser exactamente idénticos, sino que pueden ser representados con la misma forma, pero en diferente tamaño, color o textura. Por la relación que existe se crea dinamismo en la composición, además de expresar repetición de elementos tomando en cuenta el punto focal, o sea, donde queremos que exista peso visual (Scott, 1982, p. 135).

Los tejedores consideran la articulación del borde con el diseño, ya que algunos elementos se incrustan en otro elemento y si no se considera estas precauciones el tejido carecería de estética visual. Además de tener en cuenta los bordes y el área de trabajo se debe discurrir la representación abstracta de cada elemento.

Los elementos estructurales en los tejidos se basan en un lenguaje gráfico y no verbal, tomando en cuenta las valoraciones objetivas con las que se quiere interpretar el mensaje. La recepción de los elementos en el campo sensorial requiere de un proceso mental para la interpretación de

mensajes visuales a través de los iconos expresados en los textiles.

Si nosotros queremos interpretar un mensaje o un icono en base a la definición denotativa, nos va a expresar un mensaje diferente en base a la definición connotativa que los tejedores Puruhá plantean. El mensaje es psicológico o emotivo, en la definición depende de la mirada y la percepción visual del creador y consumidor. Para el creador la secuencia de círculos puede significar la ciclicidad del tiempo en toda su vida, mientras que para el consumidor puede expresar solamente unos círculos que forman parte de la estética. Entonces debemos tener en cuenta la exploración visual e incluso debemos enfocarnos al mensaje que se quiere transmitir.

La percepción visual es una construcción mental que se encarga de relacionar experiencias previas para luego recordarlas, retener o idear una realidad. Por lo tanto, los tejedores tratan de mostrar por medio de sus composiciones un sentido de vida y experiencias propias del ser humano, sobre todo expresan el valor del medio que los rodea, desde la unidad mínima de expresión hasta los elementos más grandes de adoración como volcanes, montañas, sol, pachamama y otros elementos en base a sus creencias.

A causa de ello, las formas de expresión han servido como punto inicial para investigar la significación de cada uno

de los elementos expresados en los textiles. Los mismos se fundamentan en cuanto a cromática, forma y composición dentro del espacio de trabajo por lo que cada pieza nos traslada a una realidad visual que permite diferenciar entre lo subjetivo y objetivo de cada uno de estos objetos que vienen cargados de representaciones e interpretación acerca de la cosmovisión andina (Micelli y Crespo, 2011, p. 7).

En síntesis, los puruhaes realizan la iconografía textil por medio de una retícula, la misma que genera módulos y da como resultado una composición modular. En ella se puede evidenciar simetría, traslación y reflexión, además de rotación y equilibrio lo cual permite identificar la técnica en el proceso de construcción del tejido. Por consiguiente, se puede manifestar que los puruhaes destacan la composición modular como medio de expresión en el cual los signos se consideran capaces de representar y comunicar valores en la elaboración del tejido.





Conclusión

En esta obra se aborda la iconografía en el diseño textil de la nacionalidad Puruhá y sus formas de producción en la elaboración del tejido. Como resultado de la participación en la cotidianidad y tratar de entender el lugar que ocupa el tejido en los Puruhá, puede explicarse como una experiencia personal del tejedor, pero que también supone una interacción comunal, ya que existe una correspondencia en términos iconográficos y conceptuales con la naturaleza, los animales y otras representaciones pertenecientes al mundo circundante, siendo estos elementos los de mayor difusión.

Por otra parte, se pudo conocer sus pensamientos al compartir en la cotidianidad junto con los tejedores Puruhá. Así, el valor de esta investigación se refleja en presentar lo que los propios tejedores piensan y sienten, cómo se ven a sí mismos, qué buscan, qué reflexionan sobre el tejido, sus aspectos cosmológicos y otras cuestiones de la vida. A través de esta experiencia se reveló un mundo complejo en donde los roles de género no se limitan a los estereotipos.

El presente trabajo destaca la realidad histórica, cultural, organizativa y sociopolítica de la nacionalidad Puruhá, la cual posee características propias en continua transformación,

otorgando identidad étnica y singularidad propia en su carácter de elemento cultural distintivo, que los actores consideran significativas de otras nacionalidades indígenas del Ecuador. Sin embargo, no estamos hablando de cualquier rasgo distintivo, sino de aquellos que la memoria colectiva de los puruhaes no ha cesado de transmitir e interpretar de manera selectiva convirtiendo ciertos acontecimientos en símbolos significativos. Dicho lo anterior, la organización fundamental en los Puruhá inicia con el ayllu, valor que se practica en actividades cotidianas, del mismo modo el indígena Puruhá está ligado a la tierra –Pachamama– con la cual concibe una relación física mediante el trabajo, y religiosa por medio de creencias y rituales que aún se practican en determinados momentos del calendario agrícola, festivo y en el quehacer cotidiano.

La población indígena Puruhá mantiene un sistema comunitario que sustenta la concepción y práctica de la vida en reciprocidad, esta tiene su efecto en un sistema de favores mutuos denominada *minka*. De acuerdo con lo mencionado la reciprocidad es un concepto que intenta explicar la transferencia de bienes tangibles e intangibles que surgen como aspectos no diferenciables de los procesos culturales y sociales que practican los Puruhá.

En cuanto a la producción textil Puruhá, ha atravesado por diferentes rupturas históricas y culturales, principalmente

desde la Colonia. Sin embargo, ciertas características del tejido aún se mantienen vigentes, es decir, han permanecido relativamente constantes a largo plazo, a pesar de haber recorrido por discontinuidades, que en ocasiones han intentado compatibilizarlas o hibridarlas. Es así que la transformación modernizadora del tejido en las comunidades de la nacionalidad Puruhá, responde al criterio del abandono de la vestimenta tradicional, no sólo como indicador de pertenencia a una comunidad, sino también como signo distintivo y de identificación de la condición indígena.

Por otra parte, hay que considerar el importante vínculo entre el momento de la creación con el origen del aprendizaje y el conocimiento, estos aspectos se consideran como parte esencial en cada tejedor. Es en este sentido, se intenta mostrar cómo estos factores: la creación, el aprendizaje y el conocimiento se encuentran esquematizados en los textiles fabricados por los Puruhá.

De hecho, el aprendizaje del tejido se caracteriza por ser un proceso colectivo y colaborativo, donde la comunidad y la naturaleza interactúan para producir conocimientos. De esta manera, el proceso de interacción entre los elementos de fabricación textil no implica necesariamente enseñanza, más bien se trata de un aprendizaje sustentado en la estrategia de la visualización antes que en la de verbalización. Con lo manifestado, no se pretende decir que las formas de producción

de conocimiento se limitan solamente a la observación, en la nacionalidad Puruhá existen formas de aprendizaje como es el autoaprendizaje; de esa manera, el aprendizaje del tejido entre los Puruhá no radica en el dominio técnico y estético y en el conocimiento de las pautas culturales.

Por otro lado, la importancia del vestido y su uso expresa de manera general un modelo de sociedad, de hecho, algunas comunidades que pertenecen a la nacionalidad kichwa Puruhá conservan vestidos que los distinguen e identifican. En este punto hay que mencionar a la parroquia de Cacha, donde la vestimenta se considera como valor cultural, es así como en el estatuto del gobierno comunitario, se menciona que todas las autoridades están obligadas por orden tradicional y por la comunidad a llevar puesta la vestimenta simbólica de autoridad en todos los acontecimientos, caso contrario entran en falta grave.

Del mismo modo en la parroquia se han impulsado diversas iniciativas para fortalecer y mantener las técnicas de tejido que con el tiempo se han debilitado. Uno de los sucesos relevantes es la que generó el padre Modesto Arrieta, impulsando la organización de tejedores de Cacha, donde la principal tarea era la productividad de los tejidos, ahí surge la elaboración de los primeros ponchos de Cacha con el diseño iconográfico que se mantiene hasta la actualidad. He podido constatar que un pequeño porcentaje de familias

todavía mantienen la tradición textil, sobre todo las personas de mayor edad conservan procedimientos ancestrales de elaboración manual, tal es el caso que los artesanos disponen de un telar de cintura colocado a la entrada de la vivienda.

Se ha argumentado en este trabajo que uno de los factores principales en el proceso de elaboración artesanal textil es la obtención de las fibras que se realiza a partir de recursos naturales que se encuentran en el contexto local. Las comunidades de la nacionalidad Puruhá continúan utilizando lana en su tono natural, así mismo utilizan pigmentos naturales que se encuentran en las plantas de la zona para teñir la fibra.

A partir de lo expuesto, afirmamos la vigencia artesanal en la producción textil Puruhá, en la que se evidencia la perdurabilidad en el tiempo de los elementos, técnicas y los instrumentos utilizados para el proceso de elaboración del tejido. Aunque existen algunas variaciones dadas por la reciente incorporación de instrumentos de producción que facilitan algunas tareas. Como es el caso del empleo de la fibra de orlón, lo que generalizó y determinó la ruptura de una tradición en la producción de tejidos, que establecía en el seno familiar la distribución de diversas actividades desde la obtención de la lana hasta el acabado de la tela. De esa manera con el uso de fibras sintéticas y la introducción de telares mecánicos en la producción de tejidos, los tejedores puruhaes que carecen de recursos económicos se han visto afectados,

ya que el proceso de transformar el taller artesanal en una pequeña empresa es complicado debido al conocimiento técnico y capital.

Por tal razón la feria local en la Plaza Roja se ha convertido en su tradicional forma de vender, a pesar de la abundante oferta de textiles que da lugar a una fuerte competencia entre los propios artesanos. Las apreciaciones anteriores contribuyen a entender la producción artesanal de los tejedores Puruhá, siendo la venta directa especialmente en ferias populares, el sistema más efectivo para la comercialización textil.

El diseño iconográfico en los textiles elaborados por los puruhaes se constituye, en gran parte por la herencia cultural. Las imágenes producidas por los tejedores plasmaron una variedad de signos sobre distintos medios y soportes, alcanzando niveles complejos de realización. Las imágenes en su conjunto son la representación y funcionalidad político – religiosa, las mismas que encierran múltiples significaciones, además de manejar su propio lenguaje icónico.

El análisis iconográfico permitió la descripción y clasificación de las imágenes que hacen referencia a los elementos que lo acompañan, los atributos y características. En tal virtud, corresponde a transmitir no sólo los elementos estéticos, sino también el contenido intrínseco. De esa manera la iconología es un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis.

En la iconografía textil Puruhá es posible encontrar a partir de su apariencia valores utilitarios o estéticos, portadores de valores simbólicos e identitarios. Mediante el análisis morfológico y semiótico de la iconografía textil Puruhá se pudo comprender los fundamentos y elementos constitutivos a partir de signos y de una teoría de signos, mediante el proceso constructivo como sistema semiótico de significación y de comunicación en la nacionalidad Puruhá, que lo emplean como medio de representación y expresión del pensamiento.

Tal como como se manifiesta, en el desarrollo de este libro la permanencia del diseño iconográfico dentro de los textiles de la nacionalidad Puruhá son el resultado de sus experiencias diarias en cuanto a la agricultura y crianza de animales. Por lo tanto, cada técnica textil y su iconografía conforman una sola unidad y tienen coherencia entre cada pieza, además de estar cargados con un gran valor cultural y espiritual en los cuales se representa la religiosidad y la tradición.

Al respecto, el diseño iconográfico está representado especialmente por camélidos, aves, águilas, jaguares y serpientes, porque en la antigüedad eran considerados seres supremos y mitológicos. Por otra parte, en la agricultura se da especialmente de plantas, sembríos y granos. Se hace referencia a la luna, el sol, las montañas y el agua, puesto que son elementos fundamentales dentro de su vida cotidiana.

A consecuencia de aquello se realizan abstracciones de cada uno de los elementos para generar iconos con características y propiedades que permiten su identificación cuando plasman en un textil, ya que continuamente la abstracción de los iconos se hace a partir de las formas básicas como el círculo, cuadrado y triángulo, que al momento de unirlos o repetirlos forman una composición identificable.

Dentro de este marco los tejedores Puruhá a través de sus textiles representan vivencias, ya que forman parte de la expresión cultural construida por los miembros de la comunidad; de esa manera, hacen prevalecer sus creencias y tradiciones. En cada composición es imprescindible el uso de las formas básicas de las cuales se origina el diseño de la figura. En primer lugar, se toma un cuadrado o un círculo que representa la unidad mínima, si se divide con una diagonal se genera una dualidad y simetría ocasionando dinámica en el proceso de tejido. La comparación entre tejidos contemporáneos, en todas sus dimensiones y significados técnicos, estéticos e iconográficos, nos da la pauta para determinar el desarrollo de determinados avances técnicos y tecnológicos en las prácticas de elaboración textil, además de las diferencias y continuidades que se ha generado en los motivos iconográficos.

Con respecto a las formas geométricas, sostenemos que todos los diseños estructurales no son geométricos, existen motivos bastantes realistas tejidos mediante otras técnicas llegando a tener un alto grado de estilización. En cambio, los motivos ornamentales que se observan en los tejidos Puruhá son de tipo prehispánicos, contemporáneos y naturalistas. Los motivos contemporáneos como casas, Iglesias, vehículos, bicicletas, etc., así como los naturalistas, pájaros, plantas, animales pertenecientes al mundo circundante, siendo estos elementos los de mayor difusión. En la vestimenta Puruhá encontramos dos tipos de diseños: geométricos y figurativos, estos últimos muestran el contexto natural próximo. Los dibujos geométricos, a su vez son de dos tipos: unos utilizan las plantas y otros están referidos a la representación de los astros y parecen obedecer a una concepción simbólica y mágica

Respecto a la organización compositiva los números y las matemáticas juegan un papel fundamental en el desarrollo del diseño de formas en los Puruhá, ya sea dentro de su misma estructura y también por el alto contenido simbólico, especialmente en relación con la interpretación de los textiles Puruhá. Así mismo, el color es importante en función de transmitir y aportar un valor estético a cada una de sus piezas textiles. A través de la concepción de elementos en base a la combinación de colores entre módulos, comúnmente se usan colores como rojo, azul, amarillo, naranja, verde, violeta e

incluso rosa, pero mayoritariamente predominan los colores amarillos, ocres y marrones ya sea por el color propio del pelaje de los animales o por el proceso de tinturado vegetal al cual son sometidos.

Para finalizar se puede manifestar que la cromática ha sido un elemento importante para la transmisión de mensajes, mediante el color se permite transmitir mensajes, emociones y experiencias las cuales al momento de conjugarlas con formas el valor significativo crece y transmite una mayor cantidad de mensajes, se debe tener en cuenta que el color utilizado exalta la composición, del mismo modo puede ser distorsionado y no cumplir con la función comunicativa, se debe tener en cuenta que sin el color no existe ningún elemento compositivo que pueda expresar mensajes y prevalecer a través del tiempo.

De igual manera puede concluirse que los motivos presentes en los tejidos, sean estos geométricos o figurativos develan un saber compartido con la experiencia de los tejedores. Lo anterior sugiere, además que este conocimiento es adquirido en un contexto específico. En otras palabras, se puede decir que lo proporciona el entorno vivido y que se revela en patrones o figuras repetitivas, en la actividad del tejedor.

Los cambios en las formas de producción artesanal textil Puruhá transformaron los elementos iconográficos de sus tejidos. Por lo que resulta fructífera la comparación en el

tiempo y el espacio particularmente, pues apunta a ilustrar cómo el textil es una representación de un principio esencial en el pensamiento Puruhá.

Para concluir, la presente obra desea contribuir a la cultura Puruhá, es decir tratar de demostrar la vigencia de la producción artesanal del tejido. Con esa finalidad, se pretende que la persona que lea este texto pueda sentir curiosidad sobre el proceso de composición y creación del tejido elaborado por los tejedores Puruhá.





Referencias

Acan, D. (15 de Agosto de 2016). Instrumentos usados en la fabricación textil Puruhá. (P. Arévalo, Entrevistador)

Aguirre, A. (1997). *open course word*. Obtenido de open course word: <http://ocw.unican.es/humanidades/introduccion-a-la-antropologia-social-y-cultural/lectura-obligatoria>

Alcántara, J. A. (2001). *educar la autoestima*. España: CEAC.

Alcoser, E. (29 de Noviembre de 2016). Concepto propio del valor textil. (P. Arévalo, Entrevistador)

Almeida, I., Rodas, N. A., y Segovia, L. O. (2005). *Autonomía indígena: frente al estado nación y a la globalización neoliberal*. Editorial Abya Ayala.

Alvarado, A. C. (31 de marzo de 2016). Sumak Churay actualiza la vestimenta Puruhá. *El Comercio*.

Anilema, C. (8 de Diciembre de 2016). Concepto propio en el valor textil. (P. Arévalo, Entrevistador)

Annis, S. (1987). *God and Production in a Guatemalan Town*. Austin: University of Texas Press.

Ariel de Vidas, A. (2002). *Memoria textil e industria del recuerdo en los Andes. Identidades a prueba del turismo en Perú, Bolivia y Ecuador*. Quito: Editorial Abya Yala.

Arnold, D., y Espejo, E. (2012). *Ciencia de tejer en los Andes: Estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. La Paz: Fundación Albó.

Arnold, D., y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional: La naturaleza el tejido como objeto y como sujeto* (1ra edición ed.). La Paz, Bolivia: ILCA: Serie Informes de Investigación.

Arrieta, M. (1984). *Cacha raíz de la nacionalidad ecuatoriana*. Quito: Foderuma.

Asamblea Nacional Constituyente del Ecuador. (2008). *Constitución de la República del Ecuador*. Montecristi: Asamblea Nacional.

Asqui, M. (15 de Noviembre de 2016). Aproximación del tejido Puruhá. (P. Arévalo, Entrevistador) Pompea.

Ayala, T. (2015). Reforma al artículo 2 literal de las identidades culturales de la ley de educación intercultural a fin de garantizar que se respete la utilización de la ropa tradicional indígena de los niños, niñas y adolescentes en las instituciones educativas prima. Loja, Ecuador: Universidad Nacional de Loja.

Barreiro, A. M. (2006). *La difusión de la moda en la era de la globalización*. Universidad de La Coruña. Papers.

Barth, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bayart, J.-F. (1996). *L'illusion identitaire*. Paris: Fayard.

Beck, U. (1997). *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

Bonell, C. (1999). *La divina proporción. Las formas geométricas*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

Boom, H. (1998). *Arte fractal: estética del Localismo*. Braunschweig, Alemania: ADI.

Botero, L. F. (1990). *Chimborazo de los indios: estudios antropológicos*. Quito: Editorial Abya Yala.

Bourdieu, P. (1980). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, P. (1987). "What Makes a Social Class? On The Theroetical and Practical Existence Of Groups". *Berkeley Journal of Sociology*, XXXII.

Branden, N. (2002). *El poder de la autoestima*. México: Paidós.

Bray, T. (2004). La alfarería imperial inka: una comparación entre la cerámica estatal del área de Cuzco y la cerámica de las provincias. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 36, 365-374.

Bonfil, G. (1991). La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, IV(12), 165-204.

Burgos, H. (1970). *Relaciones interétnicas en Riobamba*. México: Instituto Indigenista Interamericano.

Bustos, G., y Pilco, M. (1987). *Chumbis diseño de fajas*. Riobamba, Chimborazo, Ecuador: Abya Yala.

Castillo, M. (2005). *Aprendiendo con el corazón: el tejido andino en la educación quechua*. La Paz, Bolivia: Plural Editores.

Cepeda, J. (10 de Diciembre de 2016). Cambios culturales generados por la globalización. (P. Arévalo, Entrevistador)

Cereceda, V. (2010). Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungará (Arica)*, 42(1), 181-198.

Chiluiza, J. (9 de Diciembre de 2016). Concepto Propio del Valor del textil. (P. Arévalo, Entrevistador)

Christie, S. (2005). El acto observador que integra los mundos. *Serie Anales de la Reunión Anual de Etnología*, 2.

Cieza de León, P. d. (1982). *La crónica del Perú*. Madrid: Biblioteca de Autores Espanoles.

Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador. (2006). Manual de registro de estatutos. Quito: CODENPE.

Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador. (2011). *Interculturalidad*. Quito: Tecnología Gráfica .

Contreras Hernández, J. (1985). *Subsistencia, ritual y poder en los andes*. Barcelona: Mitre.

Correa, M. E. (2016). 'Con sello propio': singularidad e innovación en casos de emprendimientos autogestionados de diseño de indumentaria en la ciudad de Buenos Aires. *Trabajo y sociedad* (26), 23-33.

Cortez, P., Suárez, T., Prado, N., y García, W. (1989). *Socialización del Niño Indígena*. Colombia: Universidad del Cauca.

Costales Cevallos, A. (1972). *Historia de Riobamba y su provincia*. Quito.

Cuestiones Indígenas Americanas. (1995). Lima – Perú.

D'Andrea, D. (1999). Le ragioni dell'etnicità tra globalizzazione e declino della politica. *Democrazia e diritto*, 3, 83-102.

Decoster, J. J. (2005). Identidad étnica y manipulación cultural: La indumentaria inca en la época colonial. *Estudios atacameños*, (29), 163-170.

Descola, Philippe 2004. "Las cosmologías indígenas de la Amazonía" En: Surrallés A. y P. García Hierro (comps.). *Tierra Adentro. Territorio Indígena y Percepción del Entorno*. Serie Documentos en Español Número 39. Pp. 25-36. Lima: IWGIA.

De Velasco, J. (1960). *Historia del Reino de Quito*.

Deruyttere, A. (2001). *Pueblos indígenas, globalización y desarrollo con identidad: algunas reflexiones de estrategia*. InterAmerican Bank for Development: IADB.

Desrosiers, S. (2013). El textil como matriz para el desarrollo de las artes plásticas en los Andes. *Revista Española de Antropología Americana*, 43(2), 477-514.

Díaz Bolio, J. (1995). *La geometría de los mayas y el arte crotálico*. México: Documento del Museo de Antropología.

Dierckxsens, W. (2013). *La transición hacia una nueva civilización*. La Habana: Casa Editorial Abril.

Duncan, R. (1989). El Arte precolombino como iconografía. *Memoria de eventos científicos. Icfes V Congreso Nacional de antropología*.

Durkheim, É. (1987). *La división del trabajo social*. Ediciones Akal.

Eco, U. (1970). *Semiología de los mensajes verbales, La estructura ausente*. Barcelona.

Espinoza, W. (1987). *Los Incas: economía, sociedad y Estado en la era del Tawuantinsuyu*. Lima: Anaru.

Estermann, J. (2006). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un nuevo mundo*. La Paz, Bolivia: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.

Estermann, J. (2009). *Filosofía Andina Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz, Bolivia: Instituto Superior Ecuaménico Andino de Teología (ISEAT).

Fiadone, A. E. (2014). *El diseño indígena argentino: Una aproximación estética a la iconografía precolombina*. Buenos Aires: Biblioteca e la mirada.

Franco, B. (2003). *Arte geométrico: Análisis y tenencias de su desarrollo plástico*. Universidad de Granada. Granada: Facultad de Bellas Artes.

Franco, C. (2003). *Arte Geométrico*. Granada: Universidad de Granada.

Francois, H. (2011). el concepto del sumak kawsay . 57-76.

Franquemont, E., Franquemont, C., & Isbell, B. (1992). *Awaq ñawin: El ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido* (Vol. 10). Chinchero, Perú: Revista andina.

Freire, C. (2005). *Origen de los Puruháes*. Riobamba: Freire.

García Canclini, N. (1982). Las culturas populares en el capitalismo. sot 1.

Gay, A. (2003). *La lectura del objeto: propuesta metodologica para el analisis de objetos*. Ediciones Tec.

Gelabert, L. C. (1999). *Análisis gráfico y representación geométrica*. Barcelona, España: Ed. Universitat de Barcelona. Barcelona.

Gerdes, P. (1992). *Sobre o despertar do pensamento geométrico*. Curitiba: Editora da UFPR.

Giménez, G. (septiembre de 2006). El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad. *Cultura y representaciones sociales*, 1(1), 129-144.

Gisbert, T. (2010). *Arte Textil y Mundo Andino*. La Paz: Plural.

Gisbert, T., Arze, S., y Cajías, M. (2010). *Arte textil y Mundo Andino*. La Paz: Plural editores.

Glynn, W. B. (1981). *Introducción a la clave de la escritura secreta de los Incas*. Lima: Los Pinos.

Godelier, M. (2000). *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

González Acosta, M., y Freire, A. J. (Junio de 2016). Saberes ancestrales: entre Bourdieu y el estado plurinacional. *Espaço Ameríndio*, 10(1), 165-194.

González, C. (1984). *Simbolismo en la alfarería mapuche: claves astronómicas*. Santiago: Colección Aisthesis.

Grillo, E. (1993). La Cosmovisión Andina de Siempre y la Cosmología Occidental Moderna. En P. A. Campesinas, *Desarrollo o Descolonización en los Andes* (págs. 9-62). Lima: Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas.

Gualan, O. (23 de Noviembre de 2016). Significado de símbolos representados en los tejidos de Cacha. (P. Arévalo, Entrevistador)

Guandinango, Y. (2013). Sumak Kawsay-buen vivir: comprensión teórica y práctica vivencial comunitaria, aportes para el ranti ranti de conocimientos. *Tesis de grado, Maestría en Estudios Socioambientales. (Ecuador): Flacso*. Ecuador.

Guerrero, A. (1975). *La hacienda precapitalista y la clase terrateniente en América Latina y su inserción en el modo de producción capitalista: el caso ecuatoriano*. Quito: Universidad Central.

Güillín, L. (24 de Agosto de 2014). La ropa indígena con nuevos estilos se impone en Chimborazo. (C. Márquez, Entrevistador, & E. Comercio, Editor) Quito.

Haro, S. L. (1977). *Puruhá nación guerrera*. Quito: Editora Nacional.

Hendrickson, C. (1997). Imágenes del maya en Guatemala: El papel del traje indígena en las construcciones del indígena y el ladino. 15-40.

Hidalgo, A., y Cubillo, A. P. (2014). Seis debates abiertos sobre el sumak kawsay. *Íconos-Revista de Ciencias Sociales* (48), 25-40.

Hoces, S., y Brugnoli, P. (2006). *Manual de técnicas textiles andinas: terminaciones*. Santiago ed Chile, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Icaza, J., y Corrales, M. (1990). *Cholos*. Quito: Libresa.

ICSU-UNESCO (1999). *Declaración sobre la ciencia y el uso del saber científico*, París.

ICSU-UNESCO (2002). *Ciencia, conocimiento tradicional y desarrollo sustentable*, París.

Iglesias, Á. M. (1987). *Los cañarís: aspectos históricos y culturales*. Cañar, Ecuador: Consejo Provincial del Cañar.

Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. New York, USA: Routledge.

Ingold, T. (9 de Julio de 2010). The textility of making. *Cambridge Journal of Economics* (34), 91-102.

Ingold, T. (Junio de 2015). Desde la complementariedad a la obviación: sobre la disolución de los límites entre la antropología social, biológica, arqueología y psicología. *Avá. Revista de Antropología* (26), 12-51.

Ipo, P. (15 de Agosto de 2016). Testimonios de tradición Puruhá. (P. Arévalo, Entrevistador)

Isbell, W. H. (1997). *Mummies and mortuary monuments: a postprocessual prehistory of Central Andean social organization*. Austin: University of Texas Press.

Jaramillo, H. (2010). Visión panorámica de la artesanía textil de Otavalo. *Revista Sarance*, 29-54.

Jaramillo, H. (Agosto de 1990). Indumentaria indígena de Otavalo. *Revista Sarance* (14).

Knoke de Arathoon, B. (2005). Huellas Prehispánicas en el Simbolismo de los Tejidos Mayas de Guatemala. *XVIII Simposio De Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, 13.

Lapierre, J.-W. (1996). “Préface”. En: *Philippe Poutignar y Jocelyne Streiff-Fenart*, 1995. *Théories de l’ethnicité*. París.

Lauer, M. (1984). Producción artesanal de América Latina.

León, A. (2014). *territorio y gobierno comunitario*. Quito, Ecuador: Empresdane.

Lévi-Strauss, C. (1972). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Live, D. D. (1997). *Encuentro de cosmovisiones: el encuentro entre la cultura y la religión de los autóctonos del Cañar y el evangelio*. Quito: Abya Yala.

Lorandi, A. M. (2000). Identidades ambiguas. Movilidad social y conflictos en los Andes, siglo XVII. *Anuario de Estudios Americanos*, 57(1), 111-135.

Lumbreras, L. G. (1977). Introducción al arte textil . *Arte precolombino. Primera Parte, Arte textil y adornos*, 8-23.

Macas, L. (2010). Sumak Kawsay: La vida en plenitud. *América Latina en movimiento*, 452, 14-16.

Magrassi, G. (1986). Mito, magia y tradición.

Manosalvas, M. (2009). *Gestión de proyectos productivos comunitarios: entre la tradición y el mercado: el caso de la Asociación de Apicultores Autónomos de Cacha* (APICA). Quito: Flacso-Sede Ecuador.

Martínez, J. S. (1998). Las clases sociales y el capital de Pierre Bourdieu. Un intento de aclaración. *Comunicación presentada en el VI Congreso de Sociología de la FES*. Salamanca.

Martínez, J., y Sojos de Peña, D. (1982). *Cuadernos de Arte Popular: El traje popular ecuatoriano*. Cuenca, Ecuador: Centro Interamericano de artesanías y artes populares.

Mastandrea, María, *Telar Mapuche: de pie sobre la tierra*, Editorial Artemisa S.A., Buenos Aires, Argentina, 2012

Meier, P. (1985). *Artesanía y modernización en el Ecuador*. Ecuador: Unidad de artesanía.

Micelli, M. L., y Crespo, C. R. (2011). La geometría entretejida. *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*, 4(1).

Milla, C. (1992.). *Génesis de la cultura andina*. Lima: Colegio de Arquitectos.

Milla, Z. (2008). *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. Lima: Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra.

Milla, Z. (2012). *Semiótica del diseño andino precolombino*. En semiótica del diseño andino precolombino (págs. 42-46).

Montaluisa, L. (Abril de 1985). La cultura quichua: aportes para el análisis de algunos de sus componentes. *Cultura*, VII.

Morales, I. (1990). U Cayibal Atziak. *Imágenes en los tejidos de Guatemala*. Guatemala: Ediciones Cuatro Ahau.

Mordo, C. (1997). *Artesanía, cultura y desarrollo*. Buenos Aires: Secretaría de desarrollo Social.

Morocho, M. (1 de Diciembre de 2016). Concepto propio en el valor textil. (P. Arévalo, Entrevistador) Gompueñe.

Munari, B. (1985). *Diseño y comunicación Visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

Oberem, U. (1973). *Die indianische Gesellschaft der Kolonialzeit*.

Ocaña, A. (2013). *Análisis de los rasgos textiles representativos del cantón Colta. Aplicación en el diseño de un programa señalético turístico*. Riobamba.

Olazábal, H. A. (2014). Bossert, Federico, Pablo F. Sendón y Diego Villar Introducción, selección y traducción El parentesco. Textos fundamentales. *investigaciones sociales*, 208-210.

Oliven, R. (1999). *Nación y modernidad*. Buenos Aires: Eudeba.

Oviedo, A. (2011). *Qué es el Sumakawsay*. Quito: Sumak.

Pacari, N. (2013). Sumak Kawsay para que tengamos vida. *Conferencia pronunciada en las Jornadas de Misiones Diocesanas, Bilbao* (Vol. 12).

Palazuelo, P. (1998). *Escritos y Conversaciones*. Murcia, España: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos.

Panofsky, E. (1995). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.

Parco, J. (22 de Septiembre de 2017). La interculturalidad en los Puruhá. (P. Arévalo, Entrevistador)

Paz, M. (2015). *El tejido con sistema de hilos y su relación con la geometría elemental*. Valparaíso, Chile.

Pérez Ruiz, M., y Argueta Villamar, A. (Marzo de 2011). La sabiduría local frente a las disciplinas científicas occidentales. *Cultura y representaciones sociales*, 5(10), 31-56.

Pérez, A. (1970). *Los Purubuyes I*. Quito: Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Pilamunga, M. (13 de Diciembre de 2016). Concepto propio del valor textil. (P. Arévalo, Entrevistador)

Pilco, M. (15 de 12 de 2016). Concepto propio en el valor textil. (P. Arévalo, Entrevistador) Cacha, Ecuador.

Pita, E., Meier, P., Samaniego, P., & Mora, M. (1985). *Artesanía y modernización en el Ecuador: análisis de la situación socio-económica de la artesanía ecuatoriana, perspectivas de desarrollo y políticas de fomento*. (C. N. Ecuador, Ed.) Quito, Pichincha, Ecuador: Editorial Fraga.

Quiñonez, A. C. (2003). *Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia*. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Ramón, G. (Junio de 1983). Supervivencia y ritualidad en la reivindicación indígena de la tierra. *Cuadernos de Nueva*, 100-101.

Riquelme, G. (1996). El principio tetrádico en diseños textiles mapuches. *Arte y Creencias Mapuches*, 152-164.

Rotman, M. (2003). Modalidades productivas artesanales: expresiones de “lo local” en un mundo globalizado? *CAMPOS-Revista de Antropología Social*, 3, 135-145.

Rowe, J. (1946). Inca Culture at the Time of the spanish conquest. *En Handbook of South American Indians* (Vol. II, págs. 183-330). Washington: Smithsonian Intitution.

Rowe, W., y Schelling, V. (1991). *Memory and modernity: Popular culture in Latin America*. Verso Books.

Ruiz Durand, J. (2000). *Introducción a la iconografía andina. Muestrario de iconografía andina referida a los departamentos de Ayacucho, Cusco y Puno en Perú*. Lima. Lima: Banco de Crédito/Compañía Minera Antamina/Ikono Multimedia.

Sánchez Parga, J. (2009). *Qué significa ser indígena para el indígena*. Quito: Abya-Yala.

Saulquin, S. (2014). *Política de las apariencias. Nueva significación del vestir en el contexto contemporáneo*. Buenos Aires: Paidós.

Scott, R. (1982). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires: Don Bosco.

Schuster, C., y Carpenter, E. S. (1996). *Patterns that connect: Social symbolism in ancient & tribal art*. Harry N Abrams Inc.

Silva, O. (2005). *Un modelo de comercialización de la artesanías ecuatorianas*. Instituto de Altos Estudios Nacionales. Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales.

Silverman, G. (1998). *El Tejido Andino, un libro de sabiduría*. Perú: Cultura S.A.

Solís, R. (2006). *Producción de camélidos sudamericanos* (2ª edición ed.). Lima.

Tayupanda, S. (12 de Abril de 2016). Testimonios de tradición Puruhá. (P. Arévalo, Entrevistador)

Tingo, S. (9 de Diciembre de 2016). cambios culturales generados por la globalización. (P. Arévalo, Entrevistador)

Toasa, M. (13 de Agosto de 2016). Ampliación del mercado en los tejidos Puruhá. (P. Arevalo, Entrevistador)

Torres, A. (2004). *El espejismo de la igualdad*. Quito: Abya Yala.

Torres, C. (2004). Imágenes legibles: la iconografía Tiwanaku como significante. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 55-73.

Turner, V. W. (1967). *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual*. Nueva York: Cornell University Press.

Ushcani, M. (12 de Agosto de 2016). La ampliación del mercado en los tejidos Puruhá. (P. Arévalo, Entrevistador)

Valladolid, J. (1993). El Arte en las Culturas Andina y Occidental Moderna. En P. A. Campesinas, *Desarrollo o Descolonización en los Andes*. Lima: Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas.

Van den Berghe, P. (1980). *Tourism as ethnic relations: A case study of Cuzco, Peru*. Ethnic and Racial Studies.

Vilches, L. (1993). *La lectura de la imagen*. Buenos Aires: Paidós.

Weber, M. (1944). *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Whitten, N., y Dorothea, S. (2008). *Puyo Runa: imagery and power in modern Amazonia*. Illinois: University of Illinois Press.

Williams, R. (2012). *Cultura y materialismo*. Buenos Aires, Argentina: la marca editora.

Wong, W. (1992). *Fundamentos del diseño*. España: Gustavo Gili.

Zaruma, V. (2006). *Wakanmay, aliento sagrado: perspectivas de teología india: una propuesta desde la cultura cañari*. Quito: Abya Yala.

Zuidema, R. T. (1964). *The Ceque system of Cuzco, the social organization of the capital of the Inca* (Vol. 50). Leiden

Iconografía en el diseño textil de la nacionalidad **Kichwa Puruhá**

Esta obra aborda, la iconografía en el diseño textil de la nacionalidad kichwa Puruhá, ubicada en la provincia de Chimborazo. Una parte vital de esta investigación es presentar las ideas en torno al textil y la necesidad de considerar la iconografía desde el punto de vista del tejedor o la tejedora, sobre todo en los contextos etnográficos en que se puede tener acceso a esta información. El análisis de los tejidos realizado mediante registro fotográfico, junto a las reflexiones teóricas, establece como eje principal la producción artesanal textil en el contexto comunitario, es decir, que mecanismos existen al interior de la nacionalidad Puruhá para transmitir el conocimiento en relación a la elaboración textil según las condiciones y limitaciones de los tejedores en los procesos manuales de la elaboración del tejido. Los motivos figurativos y geométricos que se ha planteado en el desarrollo de esta investigación evidencian un lenguaje visual de significaciones conectadas a la organización social. El desarrollo de este proceso implica proponerse y aclarar la interrogante planteada mediante el análisis morfológico de la iconografía textil Puruhá, y a posterior buscar una explicación del significado de ciertas constantes en las categorías iconográficas del tejido.

ISBN: 978-9978-395-90-5



UNIVERSIDAD
TÉCNICA DE
COTOPAXI