

**UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**  
**CARRERA DE ANTROPOLOGÍA - ARQUEOLOGÍA**



**“Tejiendo saberes: Conocimientos ancestrales  
vinculados a la producción del arte textil en los pueblos  
originarios de (Ch’aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal  
y Kewiñal) de Aiquile - Cochabamba”**

Trabajo Dirigido para obtener el título de Licenciatura

Por: Leslie Patricia Antezana Pablo

Tutor Académico: Ph. D. José Felipe Teijeiro Villarroel

Tutor Institucional: Lic. Gonzalo Vargas Rivas

La Paz – Bolivia

Julio 2023

### **Dedicatoria:**

A Marina mi mamá, imparable y valiente siempre con el deseo de aprender. A Willy mi papá,  
gran deportista, entusiasta y siempre con una sonrisa.

A mis hermanos Rodrigo, Orlando y Rolando valientes y con espíritu de superación.

A Shearela, Miguelina, Hortencia, Sebastian, Daniella, Valezka, Màximo, Misraim, Celeste y  
Eithan.

A Abel compañero de vida.

A Llovizna y Nieve, tiernos y sigilosos.

Gracias por cada momento vivido.

## **Agradecimientos:**

La experiencia de transitar por el Trabajo Dirigido ha sido una de las elecciones personales más interesantes de mi vida. Con momentos cargados de energía, curiosidad, admiración y también de inmovilidad intelectual. Ha sido una oportunidad para mi formación personal y crecimiento académico además de ser un aporte oportuno y preciso en la Unidad de Herencias Culturales Inmateriales del Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización del Estado Plurinacional de Bolivia.

Por todo lo recibido agradezco:

A la Universidad Mayor de San Andrés, a la Carrera de Antropología – Arqueología que me acogió como estudiante.

A mi Tutor Ph. D. José Felipe Teijeiro por sus oportunas conversaciones y reflexiones además de ser un gran guía y entusiasta.

A Lic. Carmen Díaz de Quintanilla, Directora de la Carrera de Antropología – Arqueología por su ánimo y generosidad.

A todos los docentes, al personal administrativo. Y a mis compañeros de Trabajo Dirigido, ya que somos precursores en esta modalidad de titulación.

Al Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización, que aceptó realizar mi Trabajo Dirigido, a la MAE Sabina Orellana Cruz y a todos los colegas y el personal amigo.

A mi Tutor Institucional Lic. Gonzalo Vargas Rivas, por su lectura minuciosa, sus pertinentes recomendaciones además de su serenidad.

A Lic. Cesar Saavedra, por su impulso a lo inexplorado y por su valioso apoyo en la traducción del quechua al castellano, por su confianza y por su incansable vocación de explorador viajero.

A Lic. Milton Contreras Orellana, por su apoyo y compromiso en la continuidad de la investigación, además de su alegría y aliento. A los compañeros de la Unidad de Herencias Culturales Inmateriales con quienes compartimos momentos de alegrías y tristezas.

A Aiquile por tan lindo recibimiento gastronómico y por la calidez de las personas como: René Ortuño Mamani Alcalde del Municipio de Aiquile, a Franz Navia Calvimontes gran protector de los loritos además de ser responsable de Culturas, a su programa radial K'úñi Yakitu y a Iván Molina Aguilera Secretario Municipal Administrativo.

A las hermanas y hermanos tejedores que representan la cultura viva del arte textil, por su acogida, su tiempo y generosidad, por compartir su sabiduría con todo el equipo de viaje:

De la Comunidad de Ch'aquí Mayu: A Miguel Flores. Nicolasa Vallejos. Juan Jiménez. Carmen Cabrera. Teodocio Jiménez Córdoba. Nicolasa Córdoba. León Montenegro.

De la Comunidad de Thola Pampa: A Ciprian Florentino Rojas Vallejos. Alfredo García. Rodolfo García. Marcelina Salazar. Zenón Rojas Vallejos. Edwin Salazar. Florencia Saavedra. Martina Ceballos.

De la Comunidad de Duraznal: A Pedro Vallejos Sosa. Freddy Luis Jiménez Andia. Justo Méndez Fernández. Paula Pinjal Oriona. Apolinar Jiménez. Noemí Flores Cardozo. Teodor Paniagua Galarza. Santusa Sánchez.

De la Comunidad de Kewiñal: A Dionicio Sánchez Vallejos. Valeriana Flores. Arminda Sánchez. Gabriel Sánchez. Tomasa García. Hilaria Flores. Luciano Zambrana. Herminia Juri. Dominga.

Mi admiración y gratitud a cada uno.

## **RESUMEN**

Este trabajo dirigido realizado en la Unidad de Herencias Culturales Inmateriales dependiente de la Dirección General de Patrimonio Cultural y éste del Ministerio de Culturas Descolonización y Desapatriarcalización presenta la exploración etnográfica que abordó el ciclo de elaboración de textiles y sus representaciones en las comunidades originarias: Ch'aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal, del Municipio de Aiquile del Departamento de Cochabamba, con la finalidad de promover la valoración y difusión de los saberes y conocimientos ancestrales así como su respeto en el marco de la interculturalidad y la diversidad.

La metodología empleada en el relevamiento de los datos incluyó técnicas de observación participante sistemática, entrevistas abiertas y semiestructuradas propias del trabajo etnográfico, obteniéndose un sondeo observacional de las distintas etapas de la actividad. Se cuenta con el registro completo en audio (quechua y castellano) y material en video.

Con esta investigación, se identificaron las potencialidades de la elaboración y producción textil de las comunidades originarias de Aiquile como una fortaleza de su identidad cultural, su proyección como patrimonio cultural inmaterial y como una alternativa de economía comunitaria.

### **PALABRAS CLAVE:**

ARTE TEXTIL, PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL, TEJIDOS, SABERES COMUNITARIOS, TEXTIL ORIGINARIO, IDENTIDAD CULTURAL, AIQUILE, CH'AQUI MAYU, THOLA PAMPA, DURAZNAL, KEWIÑAL.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
--------------------------	----------

### CAPÍTULO I

<b>1. PLAN DE TRABAJO .....</b>	<b>2</b>
<b>1.1. Justificación del Trabajo Dirigido .....</b>	<b>3</b>
<b>1.2. Problema de Investigación.....</b>	<b>5</b>
<b>1.3. Preguntas de investigación .....</b>	<b>6</b>
<b>1.4. Objetivo general .....</b>	<b>7</b>
1.4.1. Objetivos específicos.....	7
<b>1.5. Descripción del plan de trabajo realizado de acuerdo al objetivo general y objetivos     específicos .....</b>	<b>8</b>
1.5.1. Actividades programadas para el Trabajo Dirigido .....	8
1.5.1.1. Etapa I (Actividades de enero a abril).....	8
1.5.1.1.1. Actividades desarrolladas en la UHCI relacionadas al Trabajo Dirigido en los meses de enero a abril. ....	8
1.5.1.2. Etapa II (Actividades de mayo a julio).....	13
1.5.1.2.1. Actividades desarrolladas en la UHCI relacionadas al Trabajo Dirigido en los meses de mayo a julio. ....	13
1.5.1.3. Etapa III (Actividades de agosto a octubre).....	19
1.5.1.3.1. Actividades desarrolladas en la UHCI relacionadas al Trabajo Dirigido en los meses de agosto a octubre. ....	19

## **CAPÍTULO II**

<b>2. ANÁLISIS DE LA INSTITUCIÓN.....</b>	<b>25</b>
<b>2.1. Estructura Orgánica del Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización.....</b>	<b>26</b>
2.1.1. Misión.....	26
2.1.2. Visión .....	26
2.2. Unidad de Herencias Culturales Inmateriales .....	28

## **CAPÍTULO III**

<b>3. DESAGREGACIÓN DEL PROBLEMA, ORGÁNICA Y TÉCNICA, DE ACUERDO CON LAS RECOMENDACIONES DE LA INSTITUCIÓN .....</b>	<b>31</b>
<b>3.1. Desagregación .....</b>	<b>31</b>

## **CAPÍTULO IV**

<b>4. MARCO TEÓRICO, MARCO PRÁCTICO .....</b>	<b>33</b>
<b>4.1. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>33</b>
4.1.1. El Patrimonio Cultural en Bolivia.....	33
4.1.1.1. Antecedentes .....	34
4.1.1.2. Conceptos sobre patrimonio cultural.....	36
4.1.1.3. Tipos de patrimonio cultural .....	39
4.1.1.4. Marco Legislativo sobre el Patrimonio Cultural en Bolivia .....	46
4.1.2. Los Tejidos en Bolivia .....	52
4.1.2.1. Un poco de historia .....	54

4.1.2.2. Interpretación de aspectos socioculturales manifestaciones de patrimonio escritos en los diseños textiles .....	54
<b>4.2. ÁREAS DE ESTUDIO.....</b>	<b>56</b>
4.2.1. Ubicación geográfica. Cochabamba.....	56
4.2.1.1. La Provincia Campero.....	59
4.2.1.1.1. Aiquile: Municipio y Territorio Originario .....	59
4.2.1.1.1.1. Antecedentes históricos. Prehistoria.....	59
4.2.1.1.1.2. Ayllus originarios.....	61
4.2.1.1.1.3. Fundación colonial.....	62
4.2.1.1.1.4. Principales características del Municipio de Aiquile. Ubicación geográfica.....	63
4.2.1.1.1.5. División político – administrativa: distritos, subcentrales y sindicatos.....	65
4.2.1.1.1.6. Características socioculturales.....	67
4.2.1.1.1.7. Producción y economía.....	68
4.2.1.1.2. Comunidades originarias de Aiquile – Nación Chuwi.....	70
4.2.1.1.3. Comunidad de Ch’aqui Mayu .....	74
4.2.1.1.4. Comunidad de Thola Pampa .....	84
4.2.1.1.5. Comunidad de Duraznal.....	90
4.2.1.1.6. Comunidad de Kewiñal .....	94
4.2.2. El arte y la producción textil de las comunidades de Ch’aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal.....	100
4.2.2.1. El tejido tradicional de las Comunidades.....	100

4.2.2.2. Aprendizaje del tejido.....	105
4.2.2.3. Instrumentos utilizados en el tejido.....	108
4.2.2.4. Materia prima, insumos y herramientas del proceso textil.....	115
4.2.2.5. El proceso de la producción textil.....	123
4.2.3. Diversidad, variedad y riqueza de los tejidos originarios de Aiquile.....	125
4.2.3.1. Tejido hecho por mujeres y varones.....	125
4.2.3.2. La vestimenta femenina.....	127
4.2.3.3. La vestimenta masculina.....	140
4.2.3.4. Otros componentes de la vestimenta o manifestaciones del tejido en las comunidades.....	152
4.2.4. Las fiestas.....	155
4.2.5. Manifestaciones simbólicas escritas en los diseños textiles.....	161
4.2.5.1. Diseños y representaciones de los textiles.....	161
4.2.5.1.1. La iconografía.....	163
<b>4.3. MARCO PRÁCTICO .....</b>	<b>177</b>
4.3.1. Enfoque metodológico de la Investigación .....	177
4.3.1.1. Técnicas e instrumentos cualitativos de recolección de datos .....	180
4.3.1.1.1. La observación participante.....	180
4.3.1.1.2. Observación participante y trabajo de campo .....	180
4.3.1.1.3. Entrevistas .....	180
4.3.1.1.3.1. Entrevista no estructurada .....	181

4.3.1.1.3.2. Entrevista semiestructurada.....	182
4.3.1.1.4. La probanza del silencio.....	182
4.3.1.1.5. Registros tecnológicos.....	182
4.3.1.1.6. Uso de la grabadora de audio .....	182
4.3.1.1.7. Las notas de campo .....	183
4.3.1.1.8. La muestra de participantes voluntarios.....	184
4.3.2. Análisis de datos cualitativos .....	184
4.3.3. Resultados de la investigación .....	185
4.3.3.1. Problemática de la producción textil en las comunidades originarias de Aiquile .....	185
4.3.3.2. Problemática local en la producción textil .....	187
4.3.3.2.1. El desuso y la desvaloración .....	187
4.3.3.2.2. La ruptura generacional.....	191
4.3.3.2.3. Falta de condiciones materiales, materia prima, instrumentos, objetos, espacios para la reproducción de las prácticas tradicionales .....	199
4.3.3.2.4. Otros .....	201
4.3.3.3. Problemática de consecuencia social y factores externos .....	203
4.3.3.3.1. Migración .....	203
4.3.3.3.2. Ingreso de la ropa sintética (china) y usada (norteamericana) .....	205
4.3.3.4. Proyecciones y potencialidades de la producción textil en Aiquile.....	207
4.3.3.4.1. El arte textil como patrimonio cultural inmaterial .....	207
4.3.3.4.2. El arte textil como reafirmación de identidad .....	211
4.3.3.5. Potencial económico y turístico .....	216

4.3.3.6. Preservación del arte textil: Retos y desafíos.....	220
4.3.4. Conclusiones del trabajo de campo.....	223
<b>4.4. PROPUESTA.....</b>	<b>229</b>

## **CAPÍTULO V**

<b>5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES PARA LA INSTITUCIÓN .....</b>	<b>230</b>
5.1. Conclusiones .....	230
5.2. Recomendaciones .....	230
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>234</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>243</b>

## **INTRODUCCIÓN**

Propuesta de estudio vinculado a la producción del arte textil en los pueblos originarios de Ch'aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal desde un enfoque etnográfico.

La presente memoria de trabajo dirigido refleja los logros obtenidos al concluir el estudio de los textiles tradicionales de los pueblos originarios mencionados, investigación que se inserta en un campo de larga y profusa historia en Latinoamérica.

El trabajo dirigido realizado en la Unidad de Herencias Culturales Inmateriales (UHCI) de la Dirección General de Patrimonio Cultural (DGPC) del Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización (MCDyD) ha permitido aplicar una gama de experiencias y aportes de gran valía adquiridos en la universidad, que contribuyeron a concretar una investigación antropológica en el Municipio de Aiquile y otras acciones de apoyo que constituyeron la labor en la UHCI.

Este trabajo es el reflejo de una intervención en un medio laboral real y con responsabilidad en el marco de los planes del P.O.A. institucional y/o de las necesidades surgidas al interior de la UHCI en el transcurso de las tareas. Fue desarrollado entre enero y octubre de 2022 y presenta una organización de síntesis descriptiva en el marco de trabajo dirigido en la instancia mencionada.

## **CAPÍTULO I**

### **1. PLAN DE TRABAJO**

Se puso a consideración de las instancias correspondientes el Plan de Investigación del Trabajo Dirigido “Tejiendo saberes: Conocimientos ancestrales vinculados a la producción del arte textil en los pueblos originarios (Ch’aqwi Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal,) de Aiquile - Cochabamba”. Se planteó desarrollar una labor de campo con la tarea de describir, registrar y sistematizar los saberes y conocimientos ancestrales vinculados a la elaboración, las manifestaciones y expresión a través del arte textil en las comunidades quechuas mencionadas, como una forma de contribuir a su revaloración y fortalecimiento, además de incidir en su autogestión como patrimonio cultural inmaterial.

Los textiles recogen la historia, las costumbres, los ritos, la vida propia de cada comunidad. Los colores y las figuras que se plasman tienen su propia connotación y explicación, vinculadas a la cosmovisión y cultura de los pueblos.

Esta propuesta se desarrolló bajo la metodología y lógica de trabajo estratégico de *salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial y la declaratoria de patrimonio cultural inmaterial* que el Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización viene impulsando de manera permanente, particularmente desde la Unidad de Herencias Culturales Inmateriales.

Tomando en cuenta que, actualmente, se está viviendo un proceso de institucionalización de las culturas y defensa de nuestro patrimonio, esta cartera de Estado viene realizando una serie de

acciones que promueven y apoyan todas las iniciativas que buscan visibilizar nuestras herencias y patrimonio cultural: “Falta conocer y reconocer nuestra riquísima diversidad cultural, nuestro legado de bienes y de manifestaciones culturales existentes en nuestro territorio” (MCDyD. 2021:3).

### **1.1 Justificación del trabajo dirigido**

La cultura es la raíz de cada pueblo y nación, por lo que resulta menester recuperar, precautelar y difundir a las generaciones del país para su conocimiento, reconocimiento y revaloración. En caso de no intervenir se corre el riesgo de que la cultura se desvanezca con el transcurso del tiempo y las comunidades o pueblos, portadores del patrimonio, queden sin identidad propia o terminen cayendo en procesos de deculturación. La identidad cultural de una comunidad es fundamental como parte de su identidad étnica, y desde esa identidad se pueden generar lazos más amplios de interculturalidad para el conocimiento, reconocimiento y respeto mutuo entre portadores de culturas en una sociedad plurinacional y multicultural como es Bolivia.

En el país existe una gran gama de prácticas culturales que es importante recuperar, registrar, cuidar y difundir para que, con el paso del tiempo, se concrete la posibilidad de plasmar una historia desde una mirada propia.

Es necesario contraponer y matizar con mirada y concepciones teórico-prácticas propias el conjunto de publicaciones e investigaciones externas sobre las culturas bolivianas. Varios de estos trabajos aún son elaborados con perspectiva colonial europea y no refleja la esencia y riqueza de nuestras culturas y la plurinacionalidad de nuestro Estado.

Se denominan conocimientos y saberes ancestrales y tradicionales a todos aquellos saberes que poseen los pueblos y comunidades indígenas y que han sido transmitidos de generación en generación por siglos. Estos conocimientos, saberes y prácticas se han conservado a lo largo del tiempo principalmente por medio de la tradición oral de los pueblos originarios, pero también a través de prácticas y costumbres transmitidas de padres a hijos en el marco de las dinámicas de la convivencia comunitaria que caracterizan a los pueblos indígenas. (El Telégrafo, 13 de septiembre de 2015)

En la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (2001) se establece que los saberes tradicionales y ancestrales son un patrimonio cuyo valor no se circunscribe únicamente a las comunidades originarias, sino que dichos saberes constituyen un importante recurso para toda la humanidad, en tanto enriquecen el conocimiento mutuo por medio del diálogo, y permiten conservar el amplio espectro de la diversidad cultural existente en un territorio dado. Según se afirma en la declaración, la diversidad cultural es una fuente de creatividad y de innovación y su reconocimiento fomenta la inclusión social y la participación.

El arte textil originario se constituye en una manifestación cultural estimada para su salvaguarda. La UNESCO ha declarado patrimonio inmaterial a varias expresiones de este tipo, contribuyendo a su rescate y continuidad, asegurando, de cierta manera, la transmisión de estos conocimientos. Sin embargo, es necesario realizar una evaluación de los alcances de la patrimonialización haciendo un análisis de sus objetivos y resultados (Villaruel, 2014:1).

En este marco, los beneficios de la realización de este trabajo dirigido fueron:

- ✓ Salvaguardar y proteger la manifestación cultural del tejido, ya que se constituye en una herencia cultural inmaterial en el ámbito de la plurinacionalidad.
- ✓ Promover el conocimiento y reconocimiento de los saberes y prácticas ancestrales, en los marcos de la interculturalidad y la educación, y aprender a respetarlos como reflejos de la identidad cultural plurinacional que caracteriza a nuestro Estado.

## **1.2. Problema de investigación**

En Bolivia, afortunadamente aún se tiene una variedad de textiles tradicionales, cuyas prácticas se encuentran vigentes en nuestras culturas. Un conjunto de estos textiles han sido objeto de estudio, pero existen muchos otros casos por explorar, como los textiles de las comunidades originarias del municipio de Aiquile, en el departamento de Cochabamba. En estas comunidades, varones, mujeres y niños participan de la producción de tejidos en telar, conocimiento ancestral heredado principalmente vinculado a la elaboración de la vestimenta.

Si bien a través de la Unidad de Herencias Culturales Inmateriales del Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización se pretende registrar la totalidad del patrimonio cultural inmaterial de Bolivia, esta labor aún se encuentra en pleno proceso de desarrollo. En el caso del arte textil, se están llevando a cabo investigaciones con la perspectiva de consolidar la Declaratoria de Patrimonio Cultural Inmaterial en diferentes niveles (municipal, departamental, nacional y/o universal). En términos de gestión y salvaguarda patrimonial, el problema radica en la carencia de acciones y de gestión cultural para mitigar el riesgo y la vulnerabilidad del patrimonio inmaterial de las comunidades. Los efectos derivados del problema se reflejan en la fragilidad del patrimonio

cultural inmaterial, debido a su carácter vivo, dinámico y cambiante. Si no se resuelve esta carencia, el arte textil continuará invisibilizado y corre el riesgo de desaparecer, junto a la identidad cultural de los pueblos que los ostentan.

Para contribuir a la salvaguarda de las tradiciones textiles, a través de la presente investigación se exploró y se estudió ampliamente las características y la vigencia de los textiles de las comunidades originarias de Aiquile con la finalidad de dejar un cimiento, un referente sobre los saberes y conocimientos ancestrales que se desarrollan en torno a la producción del arte textil en este espacio.

La posibilidad de desarrollar el estudio mediante la metodología de trabajo de campo y el proceso de reflexión conjunta con los tejedores y las tejedoras fue desafiante y marcó un camino para abordar los conocimientos y las prácticas vinculadas a la producción de tejidos tradicionales.

### **1.3. Preguntas de investigación**

1. ¿Cuáles son los componentes del patrimonio cultural que representan los textiles de las comunidades originarias de Aiquile, Cochabamba?
2. ¿Cuál es el ciclo productivo y sus componentes vinculados al proceso de elaboración de los textiles?
3. ¿Cuáles son los usos y las potencialidades de los textiles en la vida actual, como una fortaleza de identidad cultural?

4. ¿Cómo se pueden establecer las bases fundamentales hacia el reconocimiento de los textiles de las comunidades de Aiquile como patrimonio cultural inmaterial y su autogestión?

#### **1.4. Objetivo general**

Promover el conocimiento, reconocimiento y difusión de los saberes y conocimientos ancestrales vinculados a la elaboración y producción del arte textil en las comunidades quechuas de Ch'aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal, así como su respeto en los marcos de la interculturalidad y la educación, en tanto acciones necesarias y pertinentes para la preservación, conservación y difusión del patrimonio cultural inmaterial de los pueblos indígenas originarios campesinos del Estado Plurinacional de Bolivia.

##### **1.4.1. Objetivos específicos**

- ✓ Recopilar y describir los componentes del patrimonio cultural que representan los textiles, profundizando en el conocimiento de las comunidades.
- ✓ Describir e identificar el ciclo productivo y sus componentes vinculados al proceso de elaboración de los textiles.
- ✓ Identificar y sistematizar los usos y las potencialidades de los textiles en la vida actual, como una fortaleza de identidad cultural.
- ✓ Establecer las bases fundamentales hacia su reconocimiento como patrimonio cultural inmaterial y la autogestión de este reconocimiento.

## 1.5. Descripción del plan de trabajo realizado de acuerdo al objetivo general y objetivos específicos

### 1.5.1. Actividades programadas para el Trabajo Dirigido

Luego de un análisis consensuado, participativo e incluyente, se llevó a cabo un plan de actividades que tuvo los siguientes pasos o etapas:

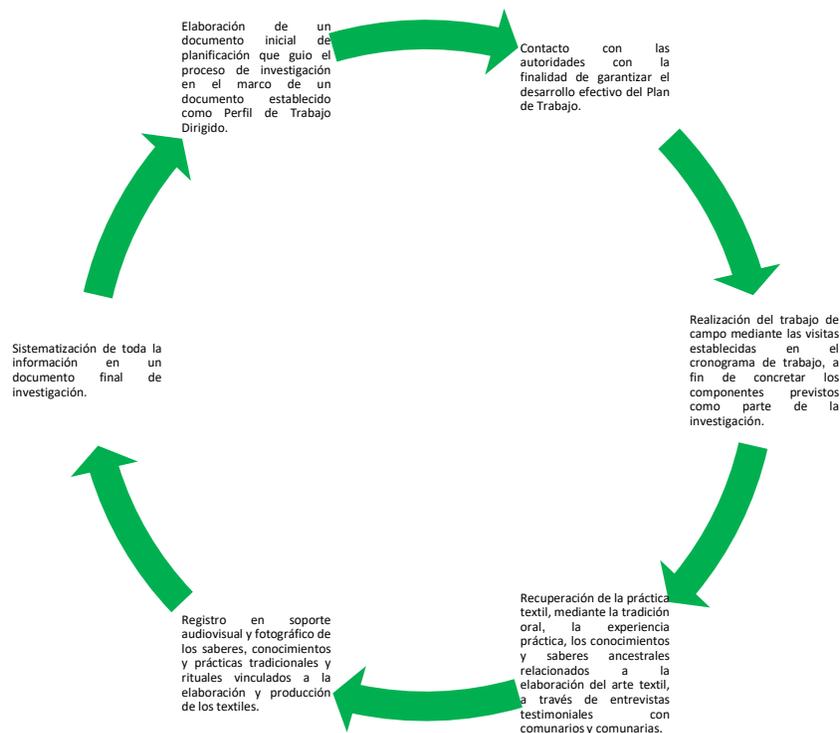


Figura 1. Etapas de la investigación del Trabajo Dirigido.

#### 1.5.1.1. Etapa I (Actividades de enero a abril)

##### 1.5.1.1.1. Actividades desarrolladas en la UHCI relacionadas al Trabajo Dirigido en los meses de enero a abril de 2022

Se llevaron a cabo reuniones de coordinación con el jefe de la UHCI, en las que se acordaron horarios y funciones de trabajo, y se delimitaron tareas inmediatas, entre otros aspectos.

La principal función designada fue la realización de trabajo de campo, para el cual se requirió definir la comunidad en la que se intervendría.

Como producto final resultantes de esta etapa se consolidó un documento de investigación (artículo para publicación) y un registro audiovisual.

#### **Enero 2022. Actividades desarrolladas.**

- Se elaboró y avanzó el plan de trabajo dirigido, según reglamento.
- Se revisaron las características institucionales del Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización, documentos legales, normativos, reglamentarios y operativos.
- Se consultaron y revisaron documentos de investigación, publicaciones del Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización y materiales de audio y video. Entre los documentos revisados en esta etapa figura la *Guía para la Declaratoria de patrimonio cultural inmaterial. Listas de Declaratoria Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial*, editada por el Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización. Los documentos consultados se encuentran registrados en la bibliografía de este trabajo.

### **Febrero 2022. Actividades desarrolladas.**

- Teniendo en cuenta criterios institucionales, se determinó la Comunidad de Raqaypampa, ubicada en el departamento de Cochabamba, para desarrollar el trabajo de campo sobre el patrimonio cultural de sus tejidos (arte textil).
- Se inició con la labor de elaboración del Perfil de Trabajo Dirigido, con tareas concretas, como la recopilación de la información bibliográfica sobre la comunidad mencionada, la definición de objetivos, metodología de trabajo y recursos técnicos y tecnológicos para concretar este trabajo. Toda esta información fue utilizada para elaborar el Perfil de Investigación.
- Se realizó el análisis y la revisión teórica de materiales bibliográficos y hemerográficos, entre ellos el Estatuto de la Autonomía Indígena Originario Campesina de Raqaypampa, editado por el Órgano Electoral Plurinacional de Bolivia. Los documentos consultados se encuentran registrados en la bibliografía de este trabajo. Se elaboró el cuestionario investigación, como instrumento metodológico para recopilar los conocimientos y saberes de la comunidad.

### **Marzo 2022. Actividades desarrolladas.**

- En cuanto al avance del perfil de investigación “Tejiendo saberes: Conocimientos ancestrales vinculados a la producción del arte textil en el territorio de la autonomía indígena originaria campesina de Raqaypampa – Cochabamba”, investigación designada

para el Trabajo Dirigido, se recibieron las sugerencias y recomendaciones del jefe de la UHCI, Lic. Cesar Saavedra Flores, del Tutor Institucional, Lic. Gonzalo Rivas Vargas de la Dirección General Patrimonio Cultural, y del Tutor Académico, Ph. D. José Teijeiro Villarroel de la UMSA. Se realizaron las correcciones y los ajustes respectivos para la posterior aprobación del perfil.

Para la mejora de los contenidos del perfil se enriqueció la consulta de materiales bibliográficos. Se rescataron los aportes de Cereceda, en su libro *De los ojos hacia el alma* (2017), y de Ledezma, en la publicación *Economía andina. Estrategias no monetarias en las comunidades andinas quechuas de Raqaypampa* (2013).

- Se elaboró una guía de observación participante, como instrumento de investigación cualitativa, que permitió una mejor comprensión de las dinámicas culturales y otorgó mayor credibilidad a las interpretaciones en el marco del trabajo de campo en el Territorio de la Autonomía Indígena Originaria Campesina de Raqaypampa – Cochabamba.
- Con el propósito de presentar la investigación, el 16 de marzo de 2022 se llevó a cabo una reunión de socialización con el Tata Florencio Alarcón, del Gobierno Autónomo Indígena Originario Campesino del Territorio de Raqaypampa (GAIOCTR), para ese entonces, con cargo de Autoridad Administrativa Autónoma; y Elizabeth Estrada P., Directora Administrativa Financiera del GAIOC; y Lic. Cesar Saavedra Flores de la UHCI – MCDyD. Las autoridades pidieron a la UHCI enviar una carta solicitando el permiso y consentimiento para realizar la investigación y la propuesta de la misma, a nombre de Raúl

Rodríguez, Ejecutivo de la Central Regional Sindical de Campesinos Indígenas de Raqaypampa. Tata Florencio Alarcón manifestó que socializaría la propuesta a la Asamblea en fecha 1 de abril y, posteriormente, haría llegar la respuesta.

- El 16 de marzo de 2022 se elaboraron la carta y la propuesta (perfil) para el GAIOCTR y se remitieron ambos documentos al jefe de la UHCI, para su respectiva revisión. Luego, el 25 de marzo, se envió la carta y el cronograma a Tata Florencio Alarcón, Autoridad Administrativa Autónoma de Raqaypampa.

#### **Abril 2022. Actividades desarrolladas.**

- Con la finalidad de analizar la solicitud de permiso y el cronograma para realizar la investigación “Tejiendo saberes: Conocimientos ancestrales vinculados a la producción del arte textil en el territorio de la autonomía indígena originaria campesina de Raqaypampa – Cochabamba”, el 18 de abril se llevó a cabo una reunión con el Director General de Patrimonio Cultural y el jefe de Unidad de Herencias Culturales. Se explicó que se realizaron varias llamadas y mensajes escritos a Florencio Alarcón y Elizabeth Estrada, sin obtener una contestación de su parte. Las mencionadas autoridades respondieron, indicando que no participaron de la Asamblea comunitaria de abril y que desconocían la respuesta a la solicitud formulada respecto a la investigación. Se acordó que el requerimiento sería analizado en la asamblea del mes de mayo, pero por la demora excesiva en la respuesta se decidió cambiar el espacio de investigación y trabajar con las comunidades de Kewiñal, Ch’aquí Mayu, Thola Pampa y Duraznal, ubicadas en el municipio de Aiquile, provincia

Campero del departamento de Cochabamba. Se realizó una carta de solicitud de permiso para la realización del trabajo de campo en dichas comunidades.

### **1.5.1.2. Etapa II (Actividades de mayo a julio)**

#### **1.5.1.2.1. Actividades desarrolladas en la UHCI relacionadas al Trabajo Dirigido en los meses de mayo a julio de 2022**

##### **Mayo 2022. Actividades desarrolladas.**

Se realizó revisión bibliográfica sobre comunidades originarias de Aiquile, Cochabamba, para replantear el perfil de investigación hacia el trabajo de campo. Se visitaron las instalaciones, repositorios y biblioteca del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) con el objetivo de conocer investigaciones sobre el arte textil de los pueblos indígenas originarios del Estado Plurinacional de Bolivia.

Siguiendo el curso de gestión administrativa ante las autoridades correspondientes, se modificó en el perfil de investigación el espacio de desarrollo del trabajo dirigido. El título corregido del perfil fue: “Tejiendo saberes: conocimientos ancestrales vinculados a la producción de arte textil en los pueblos originarios (Ch’ aquí Mayu, Thola Pampa, Duraznal, Kewiñal) de Aiquile – Cochabamba”.

- Con el objetivo de planificar, organizar y coordinar el trabajo de campo, el 16 de mayo de 2022 se llevó a cabo una reunión virtual con Franz Navia, responsable de cultura y turismo del Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile y el jefe de la UHCI. Se acordó realizar la

primera visita a las comunidades originarias y la colaboración del gobierno municipal de Aiquile en el recibimiento del equipo de La Paz.

- Se elaboró una guía estructural de temas a abordar en el primer trabajo de campo para recolectar la información y realizar el registro audiovisual y fotográfico de la investigación. Se determinó recopilar datos sobre contexto territorial, patrimonio textil de la región, descripción de los principales productos textiles (uso y significado), procedimiento de elaboración de tejidos (técnicas ancestrales), iconografía de los tejidos y el arte textil como alternativa de emprendimiento económico comunitario productivo.

La información fue recogida mediante entrevistas y testimonios de las personas, familias o representantes de experiencias productivas que desarrollan la labor de los tejidos. Para el registro audiovisual se puso en escena los lugares naturales de vida cotidiana de las personas o familias, con testimonios dinámicos, demostrativos y participativos.

- Con la finalidad de socializar la guía estructural de temas para el primer trabajo de campo, el 19 de mayo se realizó una reunión de coordinación con la jefa de la Unidad de Generación de Contenidos Interculturales Despatriarcalizadores y Descolonizadores (canal de TV Culturas), junto al jefe de la UHCI, el pasante de la Carrera de Diseño Gráfico y mi persona, considerando que la investigación tendría como resultado, además de un documento investigativo, una producción audiovisual.
- Dando continuidad a la investigación, se realizó el primer viaje de trabajo de campo entre el 22 y el 27 de mayo de 2022. Cabe mencionar que el trabajo de campo se efectuó con base

metodológica de la investigación cualitativa y el método etnográfico, cuyas principales herramientas y actividades de trabajo fueron: entrevistas, conversaciones espontáneas con familias y pobladores, diario de campo y observación participante. Así mismo, se gestionaron las condiciones para la realización del registro audiovisual y fotográfico.

A continuación, presentamos el cronograma del primer viaje de trabajo de campo:

FECHAS	ACCIONES	REGISTRO FOTOGRÁFICO
22 de mayo	Viaje de La Paz a Cochabamba.	 <p data-bbox="896 1213 1344 1245"><b>Figura 2.</b> Terminal de la ciudad de El Alto.</p>
23 de mayo	Viaje de la ciudad de Cochabamba a Aiquile.	 <p data-bbox="896 1602 1344 1633"><b>Figura 3.</b> Camino asfaltado a Aiquile.</p>

<p>23 de mayo</p>	<p>Visita a la Comunidad de Ch'aqui Mayu.</p>	 <p><b>Figura 4.</b> Casa de la familia Jimenez Vallejos.</p>
<p>24 de mayo</p>	<p>Visita a la radio comunitaria de Aiquile.</p> <p>Visita a la Comunidad de Thola Pampa.</p>	 <p><b>Figura 5.</b> Entrevista por Guilber Flores, en la Radio Comunitaria de Aiquile.</p>  <p><b>Figura 6.</b> Reunión en la Sede de Thola Pampa.</p>

<p>25 de mayo</p>	<p>Entrevista a autoridades del Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile: René Ortuño Mamani, alcalde; Iván Molina Aguilera, Secretario Municipal Administrativo.</p> <p>Visita a Comunidad de Duraznal.</p>	 <p><b>Figura 7.</b> Reunión en la Sede de la comunidad Duraznal.</p>
<p>26 de mayo</p>	<p>Visita a la Comunidad de Kewiñal.</p>	 <p><b>Figura 8.</b> Camino de ingreso a Kewiñal.</p>
<p>27 de mayo</p>	<p>Visita al Museo del Charango de Aiquile. Retorno a La Paz.</p>	 <p><b>Figura 9.</b> Museo del Charango.</p>

### **Junio 2022. Actividades desarrolladas.**

- Después de llevar a cabo el trabajo de campo en Ch'aquí Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal y recolectar los datos antropológicos cualitativos a través de la observación participante, entrevistas y testimonios, se inició el trabajo de organización de la información recogida.
- Las entrevistas y datos obtenidos fueron traducidos del quechua al castellano con la colaboración de Cesar Saavedra, de la UHCI. Se transcribieron un total de 32 audios de la comunidad Ch'aquí Mayu y 18 audios de la comunidad Thola Pampa.
- Se elaboró el índice tentativo de la investigación, para revisión por los tutores institucional y académico. Así mismo, se continuó con el trabajo de revisión de materiales bibliográficos y documentos institucionales, entre ellos el Plan de Desarrollo Municipal de Aiquile (gestión 2005-2009). Los documentos consultados en este periodo se encuentran consignados en la bibliografía del trabajo.

### **Julio 2022. Actividades desarrolladas.**

- Continuando con la segunda etapa de la investigación, se finalizó el proceso de transcripciones literales de 16 audios de la comunidad de Duraznal y 14 audios de la comunidad de Kewiñal.

En síntesis, se contó con un total de 80 audios de registro de entrevistas:

Comunidad	Número de audios
Ch'aqui Mayu	32
Thola Pampa	18
Duraznal	16
Kewiñal	14
<b>Total</b>	<b>80</b>

**Tabla 1.** Audios de entrevistas transcritos.

Posteriormente, de acuerdo al índice planteado, se redactó el contenido correspondiente a la presentación y contextualización espacial de la investigación, con la descripción de la ubicación geográfica de Cochabamba, la provincia Campero, Aiquile: Municipio y Territorio originario y las comunidades originarias Ch'aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal (Nación Chuwi).

Se consultó la investigación Tejido e Identidad. Estilo textil de la provincia Kallawaya (Jordán, 2014), como línea de orientación para construir el marco contextual y teórico de la investigación sobre el arte textil en las comunidades de Aiquile.

### **1.5.1.3. Etapa III (Actividades de agosto a octubre)**

#### **1.5.1.3.1. Actividades desarrolladas en la UHCI relacionadas al Trabajo Dirigido en los meses de agosto a octubre.**

**Agosto 2022. Actividades desarrolladas.**

- Continuando con la tercera etapa de la investigación, se trabajó en la redacción de contenidos referidos a: El arte y la producción textil de las comunidades Ch'aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal; Diversidad, variedad y riqueza de los tejidos originarios de Aiquile; Tejido hecho por mujeres y varones y Vestimenta y fiestas de las comunidades originarias de Aiquile, del documento final de investigación.
- Se codificaron los testimonios de los participantes de las comunidades de Ch'aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal, con el fin de realizar el análisis de datos de la investigación cualitativa. La codificación es un proceso que consiste en identificar en un pasaje de texto u otro tipo de información (fotografía, imágenes, etc.) conceptos y relaciones conceptuales para entretelar los argumentos de la investigación. Posteriormente, la codificación se incorporó a los diferentes capítulos.
- El 18 de agosto, en reunión con el tutor institucional, Gonzalo Vargas Rivas, el jefe de la UHCI, Milton Contreras, y César Saavedra, se socializó y valorizó el avance de la investigación. Se recogieron aportes, sugerencias y recomendaciones para orientar, complementar y armonizar la investigación.
- Se planificó el segundo viaje a Aiquile (comunidad Kewiñal) para el 10 de septiembre.

## **Septiembre 2022. Actividades desarrolladas**

- Continuando con el avance de la investigación, se llevó adelante la redacción de los contenidos referentes a: Problemática de la producción textil en las comunidades originarias de Aiquile; Proyecciones y potencialidades de la producción textil en Aiquile; Conclusiones y Recomendaciones, además de la confección de la bibliografía del documento final de investigación.
- De la misma forma, se redactaron los contenidos relacionados a: Análisis de la Institución (Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización); Marco Teórico y Marco Práctico de la investigación.

Con este último avance quedó estructurado el primer borrador del documento de investigación, resultado del trabajo de investigación designado a mi persona para el periodo del trabajo dirigido. El borrador pasó a revisión y corrección de parte de los tutores institucional y académico.

- Durante el mes de septiembre se concretó el segundo viaje de campo al municipio de Aiquile y la comunidad originaria de Kewiñal. Para tal propósito, se realizaron reuniones de planificación con el tutor institucional, Gonzalo Vargas Rivas, y el tutor académico, José Felipe Teijeiro. Además, a través de César Saavedra, se envió una solicitud de permiso escrita al alcalde de Aiquile, René Ortuño Mamani, para realizar el registro documental y audiovisual complementario del arte textil en las comunidades originarias de Aiquile. También se organizó una reunión virtual con Franz Navia, responsable de cultura y turismo

del municipio de Aiquile, para coordinar la colaboración de esta instancia durante el segundo viaje de trabajo de campo para la investigación.

- Se preparó una guía estructural de temas pendientes para el segundo viaje de campo, teniendo en cuenta la recolección de información precisa y el registro audiovisual y fotográfico.
- A través del jefe de la UHCI, se gestionó el préstamo de equipos de TV Culturas para garantizar la calidad del registro.
- El segundo viaje de trabajo de campo se realizó entre el 9 y el 11 de septiembre de 2022, con la finalidad de recuperar mediante entrevistas a profundidad con comunarios y comunarias los conocimientos y saberes ancestrales relacionados al arte textil. La labor técnica de registro audiovisual estuvo a cargo del pasante de la UHCI.



**Figura 10.** En territorio Chuwi con el Khaqa Loritu (El Toyota) Fuente: página web del Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile.

- Se realizaron revisiones bibliográficas complementarias y se visitó la biblioteca del MUSEF con el objeto de indagar investigaciones sobre el arte textil de los pueblos indígenas originarios en el Estado Plurinacional de Bolivia. Entre otros artículos, se consultaron los aportes de Fabregas (2021) y Rivera (1994). Los materiales consultados se encuentran consignados en la bibliografía de este documento.

### Octubre 2022. Actividades desarrolladas.

- En esta última etapa de la investigación se seleccionaron e incorporaron las fotografías que ilustran el trabajo, se elaboró la lista de participantes de la investigación y el índice del documento final. Este quedó completado para su posterior lectura y revisión por parte de los tutores.



Figura 11. Tapa de la Investigación.

- Se participó en el lanzamiento de la XXXVIII Feria y Festival del Charango de Aiquile 2022, realizado el 18 de octubre en el Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización. La actividad contó con la presencia del alcalde de Aiquile, René Ortuño, otras autoridades del municipio de Aiquile y el Viceministro de Interculturalidad Juan Carlos Cordero.



**Figura12.** Autoridades de Aiquile y del MCDyD.

## **CAPÍTULO II**

### **2. ANÁLISIS DE LA INSTITUCIÓN**

En junio de 2020, el gobierno de Jeanine Añez determinó el cierre de tres ministerios: Ministerio de Culturas y Turismo, Ministerio de Deportes y Ministerio de Comunicación. Estas carteras fueron reducidas a viceministerios, los dos primeros dependientes del Ministerio de Educación y el tercero del Ministerio de Gobierno. Decisión tomada “para ahorrar recursos públicos e invertirlos en fortalecer la salud” (Opinión, 4 de junio de 2020), e instruyó “un análisis y revisión a detalle de todos los cargos innecesarios y de todos los gastos absurdos que inventó el MAS (Movimiento al Socialismo) y que eran puro despilfarro” (La Razón, 4 de junio 2020).

En noviembre de 2020, el Presidente Constitucional del Estado Plurinacional de Bolivia, Luis Alberto Arce Catacora, restableció el nuevo Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización, posesionando a Sabina Orellana Cruz como ministra, con la misión de promover políticas culturales de dignidad y soberanía para el desarrollo cultural, económico y social de nuestro país. Asimismo, el gobierno de Arce realizó este restablecimiento con la misión de descolonizar y despatriarcalizar, facilitando las condiciones para que los pueblos accedan a fuentes informativas de su pasado, en paridad de interés, valoración y utilidad. En ese marco, se crea la Unidad de Herencias Culturales Inmateriales del Ministerio.

Esta concepción implica que la salvaguardia del patrimonio cultural material e inmaterial es un conjunto de voluntades articuladas y no solamente una responsabilidad del Estado o de las comunidades, sino de la sociedad en su conjunto.

## **2.1. Estructura Orgánica del Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización**

El Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización del Estado Plurinacional de Bolivia fue creado por el actual presidente constitucional Luis Alberto Arce Catacora, mediante Decreto Supremo N° 4393, de 13 de noviembre de 2020 (Gaceta Oficial, 13 de noviembre de 2020)

Orienta su trabajo a través de:

### **2.1.1. Misión**

El Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización es la entidad estatal rectora de la generación, implementación y supervisión de políticas públicas de recuperación, protección, preservación, restauración, promoción, socialización y valoración de las culturas y expresiones artísticas de los pueblos y naciones indígena originario campesinos, comunidades interculturales de las ciudades y afro-bolivianos, así como de procesos de descolonización, despatriarcalización y revolución cultural para contribuir a la consolidación del Estado Plurinacional y el Vivir Bien, de acuerdo a lo establecido en la Constitución Política del Estado.

### **2.1.2. Visión**

El Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización se constituye en la entidad rectora del Estado Plurinacional del reconocimiento y valoración de nuestras culturas, expresiones artísticas y el diálogo intercultural de los pueblos y naciones indígena originario campesino, comunidades interculturales de las ciudades y afroboliviano, y de la promoción de la descolonización, despatriarcalización y revolución cultural, a partir de sus contribuciones a la



## **2.2. Unidad de Herencias Culturales Inmateriales**

En el 2007 se creó la Unidad del Patrimonio Inmaterial del Viceministerio de Culturas, teniendo como uno de sus objetivos promover los planes de salvaguardia en todas las regiones para fomentar la transmisión de las expresiones culturales (Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina, 2008: 93). Se generó “una red intercomunicacional a partir de relaciones externas e internas, asumiendo el reto de la descolonización y revalorización cultural originaria, sin descuidar otro tipo de manifestaciones que eran parte de la pluriculturalidad de Bolivia” (Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina, 2008: 95).

Hoy en día, la Unidad de Herencias Culturales Inmateriales, dependiente de la Dirección General de Patrimonio Cultural del Viceministerio de Interculturalidad, trabaja con los siguientes objetivos:

- Promover las prácticas culturales inmateriales en el ámbito de la plurinacionalidad de Bolivia.
- Generar planes de salvaguardia, protección y preservación de las manifestaciones culturales inmateriales en el ámbito de la plurinacionalidad.
- Capacitar, regular y fortalecer a los municipios, gobernaciones, comités, pueblos indígenas originarios campesinos, afrodescendientes y sociedad civil en acciones destinadas al desarrollo y protección de las herencias culturales inmateriales.
- Registrar manifestaciones culturales inmateriales para su salvaguarda.

- Generar acciones destinadas a proteger el patrimonio inmaterial en riesgo de desaparición (lenguas, música, costumbres, conocimientos).
- Gestionar financiamiento o asistencia técnica de la cooperación internacional para proyectos de salvaguardia del patrimonio inmaterial.



**Figura 15.** Organigrama de la Dirección General de Patrimonio Cultural. Fuente: página web de la cartera ministerial.

Bajo este contexto de trabajo, el Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización, desde la Unidad de Herencias Culturales Inmateriales, viene impulsando una serie de acciones destinadas a generar y concretar planes de salvaguardia, protección y preservación de las manifestaciones culturales inmateriales en el país.

Así también, se promueven estrategias concretas de intervención, entre las que destaca el proyecto multinacional iniciado en el año 2009 bajo el denominativo de “Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de las comunidades aymaras de Bolivia, Chile y Perú”, desarrollado en tres componentes: Registro de la música tradicional aymara, Oralidad aymara y Técnicas Agrícolas aymaras, este último implementado durante la gestión 2021.

En acuerdo con la Unidad de Herencias Culturales Inmateriales y en el marco de esta misma iniciativa estratégica de intervención hacia la salvaguardia del patrimonio inmaterial de las comunidades originarias de Bolivia, se realizó un estudio en las comunidades originarias de Ch'aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal, concretamente de su patrimonio de saberes y conocimientos ancestrales en torno al arte textil desarrollado en esta región.

### CAPÍTULO III

#### 3. DESAGREGACIÓN ORGÁNICA Y TÉCNICA DEL PROBLEMA, DE ACUERDO CON LAS RECOMENDACIONES DE LA INSTITUCIÓN

##### 3.1. Desagregación

La desagregación nos permitió separar y analizar el problema a través de las preguntas de la investigación, con la finalidad de alcanzar resultados.

1. ¿Cuáles son los componentes del patrimonio cultural que representan los textiles en las comunidades?

MEDIDOR	OBJETO/SUJETO	CONEXIÓN	CUALIDAD	ESPACIO
Cuáles	componentes	patrimonio cultural	representan los textiles	Comunidades de Ch'aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal, Kewiñal.

Tabla 2. Desagregación de la pregunta 1.

2. ¿Cuál es el ciclo productivo y sus componentes vinculados al proceso de elaboración de los textiles?

MEDIDOR	OBJETO/SUJETO	CONEXIÓN	CUALIDAD	ESPACIO
Cuál	ciclo productivo	componentes vinculados	elaboración de los textiles	Comunidades de Ch'aqui Mayu. Thola

				Pampa, Duraznal, Kewiñal.
--	--	--	--	------------------------------

**Tabla 3.** Desagregación de la pregunta 2.

3. ¿Cuáles son los usos y las potencialidades de los textiles en la vida actual, como una fortaleza de identidad cultural?

<b>MEDIDOR</b>	<b>OBJETO/SUJETO</b>	<b>CONEXIÓN</b>	<b>CUALIDAD</b>	<b>ESPACIO</b>
Cuáles son	usos y potencialidades de los textiles	fortaleza	identidad cultural	Comunidades de Ch'aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal, Kewiñal

**Tabla 4.** Desagregación de la pregunta 3.

4. ¿Cómo se pueden establecer las bases fundamentales hacia su reconocimiento como patrimonio cultural inmaterial y su autogestión?

<b>MEDIDOR</b>	<b>OBJETO/SUJETO</b>	<b>CONEXIÓN</b>	<b>CUALIDAD</b>	<b>ESPACIO</b>
Cómo	bases fundamentales	reconocimiento	patrimonio cultural inmaterial y la autogestión	Comunidades de Ch'aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal, Kewiñal.

**Tabla 5.** Desagregación de la pregunta 4.

## **CAPÍTULO IV**

### **4. MARCO TEÓRICO Y MARCO PRÁCTICO**

#### **4.1. MARCO TEÓRICO**

##### **4.1.1. El patrimonio cultural en Bolivia**

Bolivia como Estado Plurinacional es poseedor de una innumerable riqueza cultural patrimonial de las épocas prehispánica, colonial, republicana y plurinacional, que merece ser promovida, reconocida, resguardada, gestionada y proyectada como uno de los mayores legados para las nuevas generaciones.

La preservación, puesta en valor y gestión sostenible, participativa y socialmente equitativa de los bienes patrimoniales es un derecho y un recurso de la sociedad, inherentes a la identidad cultural de los pueblos, y un objetivo irrenunciable a promover en el marco de un desarrollo humano integral. La revalorización y el aprovechamiento del patrimonio, como recurso generador de riqueza material, puede ser, al mismo tiempo, un componente central en las políticas integrales de desarrollo.

El patrimonio cultural es importante porque transmite distintos valores, mensajes (históricos, artísticos, estéticos, políticos, religiosos, sociales, espirituales, naturales, simbólicos, etc.) que contribuyen a darle valor a la vida de las personas. Además, representa la identidad de una sociedad, el vehículo para entender la diversidad de los pueblos y desarrollar una política para la paz y la

comprensión mutua. Finalmente, es único es irremplazable y debemos conocerlo, preservarlo y salvaguardarlo.

En ese sentido, desde el Estado Plurinacional de Bolivia y el Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización se viene desarrollando en la actualidad un proceso de institucionalización de las culturas y defensa del patrimonio, para lo cual se realizan una serie de acciones, entre las cuales está la de impulsar investigaciones destinadas a promover y apoyar toda iniciativa que tienda a visibilizar nuestras herencias y patrimonio cultural, marco en el que se plantea el presente trabajo.

Para realizar el abordaje del ámbito conceptual acerca del patrimonio cultural se hará un recorrido por los principales aspectos que lo caracterizan y que resultan necesarios para el presente trabajo:

- Conceptos y principales características: patrimonio cultural y saberes y conocimientos ancestrales.
- La gestión cultural como estrategia de salvaguardia del patrimonio cultural.
- Marco legislativo sobre el patrimonio cultural en Bolivia.

#### **4.1.1.1. Antecedentes**

En América (Abya Yala), en el periodo prehispánico, muchas culturas construyeron templos, palacios, caminos y centros administrativos, así como produjeron bellas cerámicas y esculturas.

Hoy, todo ello es considerado patrimonio de nuestros países y es una herencia de carácter ancestral y milenaria de los pueblos indígenas originarios en todo el continente.

También la Iglesia Católica, en Europa y América, propició la producción de grandes obras de arte, en función de la evangelización. En todos los países, entre ellos el nuestro, esas obras de arte son consideradas en la actualidad como patrimonio de la nación.

En contrapartida, así como el ser humano ha sido el gran productor de bienes patrimoniales de valor local y universal, ha sido también el principal protagonista de su destrucción. Las guerras, las pugnas políticas, militares y religiosas, y la propia dinámica cultural, han sido la principal causa para ello. Hoy en día, también los fenómenos del cambio climático influyen sobre patrimonios arqueológicos, patrimonios naturales y otros.

Un ejemplo importante, por sus consecuencias de destrucción patrimonial, lo constituye la Segunda Guerra Mundial. En medio del desastre irreparable, el aspecto positivo de este caso fue que la humanidad en su conjunto decidió asumir el reto de crear organismos multilaterales para evitar las confrontaciones bélicas, defender los derechos humanos y culturales, promover la educación y también para la defensa del patrimonio cultural y natural.

Así se creó la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), institución que, luego de largos debates, a través de los representantes de países de todos los continentes aprobó en 1972 la Convención sobre la protección del patrimonio cultural y natural. Si bien esa protección ya se daba anteriormente, la Convención convirtió a la salvaguardia del patrimonio en una política cultural planetaria, a la que Bolivia se adscribió.

Precisamente fue Bolivia el primer país en reclamar que la Convención de 1972 no contemplaba manifestaciones como el folklore. Desde diferentes disciplinas se abogó para que las manifestaciones de todas las culturas vivas también sean consideradas patrimonio, lo que dio lugar a profundos debates. El resultado fue la aprobación de la Convención de protección del patrimonio inmaterial, en 2003.

#### **4.1.1.2. Conceptos sobre patrimonio cultural**

El patrimonio cultural es la expresión creativa de la existencia de un pueblo en el pasado remoto, en el pasado cercano y en el presente. Nos habla acerca de las tradiciones, las creencias y los logros de un país y su gente. La palabra patrimonio significa algo que ha sido heredado, el legado que recibimos de nuestros ancestros y que debe pasar a las futuras generaciones.

No existe una única concepción de patrimonio cultural, entre otras razones porque tampoco existe una única concepción de cultura. Si la cultura abarca toda la actividad humana, no sucede lo mismo con el patrimonio cultural. No todo bien ni toda expresión cultural es patrimonio cultural. Por lo tanto, surge la pregunta: ¿cuáles son los criterios para que un conjunto de bienes y de expresiones culturales sean considerados patrimonio cultural? Para dar respuesta a esa pregunta se toma en cuenta el criterio de varios autores y las Convenciones de la UNESCO de 1972 y 2003, como las principales referencias.

Prats considera que patrimonio cultural es todo lo que se considera digno de conservación: “es una invención y construcción social” (1998: 63), asociada a la capacidad de generar discursos sobre el proceso de legitimación y de asimilación social. Por su parte, Torres, siguiendo a varios autores,

afirma que el patrimonio cultural ha dejado de ser considerado simplemente como acervo (conjunto de bienes culturales acumulados por tradición o herencia) para ser considerado como una construcción social (2004).

Recordemos que la palabra patrimonio está vinculada a un sentimiento y conocimiento de pertenencia. Una parte de la sociedad siente ese bien como suyo y, por ello, el patrimonio cultural está estrechamente vinculado con la identidad y requiere ser proyectado en términos de interculturalidad.

Prats afirma que para que un bien sea considerado como bien cultural debe ser legitimado y sacralizado (otros autores utilizan el término “consagrado”, que denota mayor cercanía con la idiosincrasia boliviana). ¿Qué criterios existen para que un bien sea sacralizado-consagrado? ¿Quiénes sacralizan-consagran? Para Prats, los criterios constituyentes para sacralizar-consagrar son la naturaleza, la historia y la genialidad. Son elementos que tienen tal fuerza que van más allá del orden social, están fuera del control porque son excepcionales (1998).

El criterio de excepcionalidad cultural está estrechamente vinculado al de trascendencia. El patrimonio cultural trasciende al tiempo y al espacio, no es una simple moda pasajera. Prats también considera que los criterios de obsolescencia, escasez y nobleza son concomitantes, aunque no constituyentes (1998).

Ahora bien, ¿cómo y quién califica la pertenencia, la excepcionalidad y la sacralización-consagración? Los valores hegemónicos son cambiantes. Pintores como Van Gogh fueron considerados sólo después de su muerte; Melchor Pérez de Holguín fue olvidado por casi dos

siglos; los murales chiquitanos fueron cubiertos de blanco; los monolitos esperaron más de diez siglos para ser considerados excepcionales.

Para que un bien sea considerado como patrimonio tiene que reunir en sí mismo una confluencia de valores y significados que tienen que ver prioritariamente con la identidad. Prats considera a la identidad también como una construcción social y, por lo tanto, como un hecho dinámico: la identidad “es ideológica porque responde a ideas y valores” (1998: 67). ¿De quiénes? De los que la propugnan. Por eso el patrimonio cultural es, además de una construcción social, una construcción política (Prats, 1998: 67-69).

Obviamente, las autoridades por sí solas no pueden determinar la declaratoria de un patrimonio, tiene que haber un consenso, por lo menos con una parte de la sociedad civil. En general, es la sociedad civil la que impulsa las declaratorias de patrimonio, pero son las instituciones estatales las que institucionalizan la consagración.

Es también una construcción política por su vinculación con la identidad nacional y religiosa. Como afirma García Canclini, la apropiación del patrimonio cultural es un acto de cohesión social, pero también puede ser un espacio de enfrentamiento (en Torres, 1994: 3). La determinación del patrimonio cultural tiene que ver con la identidad, pero también con la diferencia.

Desde la segunda mitad del siglo XX, el patrimonio cultural está estrechamente vinculado al turismo cultural. Si un patrimonio es activado por las autoridades, por la sociedad civil, lo es también por el turismo. Prats considera que el patrimonio cultural es una construcción comercial (1998), aunque esta acepción no necesariamente coincide con el enfoque vinculado a la identidad

cultural que encarnan los pueblos indígenas originarios campesinos en Bolivia. Dadas sus profundas lógicas comunitarias y de sentimientos identitarios con su cultura, no necesariamente se sienten afines a la comercialización, sino a la pertenencia, además de valorar la cualidad sagrada que brinda al patrimonio sus cosmovisiones.

Finalmente, Prats considera que el patrimonio es una construcción científica. El patrimonio cultural inmaterial es todo “lo que no se transmite genéticamente sino mediante el aprendizaje”; es algo que “se hereda, pero se usa y en ese proceso se transforma” (1998: 72). El patrimonio cultural es la diversidad cultural, y la diversidad es cambiante. Y si es cambiante, ¿qué se conserva? El conocimiento. Por eso la ciencia es el nuevo gran activador del patrimonio cultural.

En esta línea, podríamos afirmar que actores, gestores e investigadores culturales son también los nuevos consagradores del patrimonio cultural. Es claro que no basta la ciencia racional para el conocimiento, son necesarias otras vías, como la intuición artística y, últimamente, las propias comunidades dueñas de la herencia y la memoria histórica que constituyen al patrimonio cultural.

#### **4.1.1.3. Tipos de patrimonio cultural**

El término de patrimonio cultural ha evolucionado durante las últimas décadas. Originariamente solo se refería a obras maestras de valor artístico e histórico, pero ahora se usa más ampliamente y abarca todo aquello que tiene un significado particular para los grupos históricos.

Podemos distinguir dos clases de patrimonio cultural: material e inmaterial.

- El patrimonio material (que se puede palpar, tocar) incluye monumentos, edificios, esculturas, pinturas, objetos, documentos, etc. Esta clase de patrimonio comprende el patrimonio mueble (que se puede transportar fácilmente de un lugar a otro) e inmueble (que no se puede retirar de su lugar de origen).
- El patrimonio inmaterial incluye la música, la danza, la literatura, el teatro, las lenguas, los conocimientos, las ceremonias religiosas, las manifestaciones tradicionales, etc.
- También está el patrimonio natural, que incluye paisajes, formaciones físicas y geológicas con valor científico y estético, y áreas delimitadas que constituyen el hábitat de plantas y animales en peligro de extinción, tales como parques naturales o marítimos.

De acuerdo al criterio de pertenencia, el patrimonio se clasifica en patrimonios locales, comunitarios, nacionales, regionales y mundiales. Cuando nos referimos al patrimonio mundial, no quiere decir que toda la población mundial se identifica o aprecia un bien, sino que personas de todo el mundo lo tienen como tal.

La principal clasificación está relacionada con el tipo de bien patrimonial y su principal soporte. Así los patrimonios se dividen en materiales e inmateriales. Sin embargo, esto quiere decir que, en el caso de los primeros, predomina el objeto material, y en el de los segundos, lo mental, pues en la realidad un patrimonio tiene elementos materiales e inmateriales a la vez. Por ejemplo, la iglesia de San Francisco representa la ideología religiosa y el mestizaje del siglo XVIII, pero lo más importante es cómo todo ello se ha plasmado en un monumento artístico. En cambio, si hablamos de los tejidos o el arte textil, este se manifiesta en piezas materiales como son las prendas de vestir

de hombres y mujeres de determinadas culturas, los tejidos para distintas actividades económicas, rituales y de otra naturaleza, etc., que se producen de manera cotidiana; pero, de manera simultánea, esa práctica conlleva valores, significados y representaciones de valor patrimonial con base en conocimientos y saberes ancestrales que se mantienen en la mente de las generaciones que las van transmitiendo en el tiempo.

El patrimonio cultural histórico está compuesto por los bienes culturales que permiten reconstruir la historia de los pueblos y mantienen la memoria colectiva, tales como los manuscritos, las fotografías, los objetos que pertenecieron a personas importantes, los sitios que fueron escenarios de grandes acontecimientos, etc.

Los bienes patrimoniales históricos tienen también su jerarquía. Parafraseando a Prats, en un país nacionalista todo lo que tiene que ver con sus héroes y los acontecimientos heroicos y fundacionales cobra mayor importancia (1998). Por ejemplo, probablemente el patrimonio histórico más sagrado y más sacralizado de Bolivia sea la Casa de la Libertad en Sucre.

A medida que de la historia exclusivamente política se ha dado paso a la historia económica, a la historia social, a la de las mentalidades y a la vida cotidiana, se ha ido ampliando el patrimonio histórico. Como dice Prats, a la larga todo elemento obsoleto, tarde o temprano, se convierte en un elemento histórico, y si escasea será valorado más como patrimonio.

Todos los objetos que permiten reconstruir la historia de los pueblos son parte del patrimonio histórico, pero, obviamente, existen jerarquías establecidas según las épocas y de acuerdo a los criterios que hemos anotado para todo tipo de patrimonio. Forman parte del patrimonio histórico

los archivos históricos, las bibliotecas patrimoniales, los museos de historia (Casa de Moneda), los sitios y museos arqueológicos (Samaipata y Tiwanaku), los sitios naturales históricos (Cerro de Potosí, Ruta del Che, Sistema Vial Andino Prehispánicos del Qhapaq Ñan), los sitios urbanos históricos (Casa de la Libertad, Palacio de Gobierno, Casa Portales).

El Artículo 11 de la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural de la UNESCO instruyó que cada Estado elabore el inventario de su patrimonio cultural y dé los criterios generales para la elaboración de una lista de los patrimonios mundiales, es decir, de las obras consagradas.

Luego, un Comité intergubernamental estableció una serie de requisitos para la presentación de candidaturas a la lista. O sea que los bienes culturales, para ser consagrados, necesitan, además de los criterios constituyentes señalados, una labor eficiente de cada uno de los Estados y de las instituciones culturales para elaborar los expedientes respectivos.

Los requisitos de la UNESCO son muchos, pero los criterios que más destacan son los de autenticidad e integridad. La obra patrimonial tiene que ser auténtica, no puede ser una copia, y por lo tanto debe ser única. También tiene que cumplir la condición de integridad. Este es un criterio que diferencia el patrimonio material del inmaterial, ya que en el segundo caso los bienes culturales se reproducen cientos y miles de veces y también cambian constantemente.

La Convención señala además las medidas de salvaguardia que todo Estado debe cumplir para la preservación de su patrimonio cultural, las mismas que están establecidas, en el caso de Bolivia, en la Ley N° 530, Ley de patrimonio cultural.

El concepto de patrimonio inmaterial está estrechamente vinculado con el criterio antropológico de la cultura, entendida esta como la manera de vivir de los pueblos. Es un patrimonio que es representativo de las culturas vivas, de las culturas del presente. Su principal criterio de consagración no es la excepcionalidad, sino la representatividad, lo distintivo.

La autenticidad no es requisito fundamental para el patrimonio inmaterial como lo es para el patrimonio material. Al patrimonio inmaterial no se lo puede individualizar, y si bien se objetiva y por ello puede ser captado y analizado mediante los sentidos, su esencia es intangible, inmaterial. Por ejemplo, las danzas folklóricas. Cada fraternidad se apropia de la danza por un tiempo, pero no de su esencia. Lo que es inmaterial es la esencia, y esta tiene larga duración; en cambio, los objetos representativos son, en su gran mayoría, efímeros, de corta duración.

El patrimonio inmaterial es de identidad dinámica. Si bien se mantienen elementos que permiten su reconocimiento, otros elementos cambian. Las comidas, las danzas, las costumbres, las vestimentas cambian progresivamente. Por ejemplo, la danza de la diablada se ha enriquecido con una decena de personajes desde que se ha permitido la participación de las mujeres.

Por otra parte, el término de patrimonio intangible o inmaterial es relativamente nuevo; en muchos espacios se sigue usando denominaciones como folklórico o etnográfico; por ejemplo, el Museo de Etnografía y Folklore o la Asociación de Conjuntos Folklóricos.

El artículo 2 de la Convención del año 2003 especifica con claridad que los principales criterios para denominar un bien como patrimonio inmaterial son la transmisión, la recreación, la identidad,

la continuidad, la diversidad, la creatividad, los derechos humanos, el respeto mutuo entre las comunidades y el desarrollo sostenible.

El documento de difusión publicado por la UNESCO aclara un poco más este punto:

El patrimonio inmaterial se transmite de generación en generación; es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia; infunde a las comunidades un sentimiento de identidad y continuidad; promueve el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana; es compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes; cumple los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible (UNESCO, 2003).

Ampliando un poco más, un criterio fundamental para calificar un bien inmaterial es la tradición que se transmite de generación en generación y que tiene una continuidad histórica; pero, a la vez, es una tradición viva que se hereda, pero también se recrea, se transforma. Tiene que relacionarse con la identidad de una comunidad y ser un aporte a la diversidad cultural, tiene que ser representativa de la creatividad de los pueblos.

Otro requisito importante es que esté relacionado con comunidades, con colectividades culturales, pues mientras la creación individual está protegida por los derechos de autor, esto no ocurre con las creaciones culturales colectivas de un pueblo. Otro punto importante a definirse en cada país es qué se entiende por comunidad, y si existen comunidades transterritoriales y transnacionales.

También es importante resaltar que los bienes culturales inmateriales, para ser considerados como patrimonio, no deben ser contrarios a los derechos humanos. Por otra parte, deben vincularse al desarrollo sostenible y contribuir al logro del bienestar.

Antes de que se ponga en vigencia la Convención de salvaguardia del patrimonio inmaterial, el criterio para incluir bienes culturales inmateriales en la lista del patrimonio mundial era el de obra maestra. Es el caso del Carnaval de Oruro. En cambio, el nuevo criterio fundamental es el de representatividad.

En cuanto a los ámbitos o dominios del patrimonio inmaterial, la Convención los especifica en el punto 2 del artículo 2. En el caso de Bolivia, es importante subrayar los siguientes ámbitos: idioma, vestimenta (especialmente cuando comunica identidad), gastronomía o artes culinarias, religiosidad y creencias sobrenaturales, paisajes culturales, usos y costumbres de la vida y de la muerte, saberes, conocimientos y técnicas, fiestas.

Como el patrimonio inmaterial se manifiesta a través de artefactos, de objetos y obras de arte, existen museos para su salvaguardia.

Bolivia ha logrado desde 1987 que once de sus patrimonios sean declarados Patrimonio de la humanidad por la UNESCO. Tres corresponden a la época prehispánica: Tiwanaku, Samaipata y el Qhapac Ñan; otros tres a la época colonial: Potosí, Sucre y las Misiones de Chiquitos; cuatro son patrimonio inmaterial: Carnaval de Oruro, Cultura Kallawaya; la Fiesta de San Ignacio de Moxos, el Pujllay; y uno es patrimonio natural: el Parque Noel Kempff Mercado. Recientemente, el 14 de diciembre de 2021, el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural

Inmaterial de la UNESCO, aprobó la inscripción de la Fiesta Grande de Tarija en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

A la vez existen cientos de patrimonios nacionales, muchos de ellos declarados antes de 1972, y otro tanto de patrimonios departamentales y locales. El patrimonio requiere de la consagración, sacralización, legitimación y apropiación, pero también de gestión. Como está claramente establecido en las convenciones de la UNESCO, a la par que las declaratorias de patrimonio tienen que darse las medidas de salvaguardia y de gestión.

#### **4.1.1.4. Marco legislativo sobre el patrimonio cultural en Bolivia**

En Bolivia, durante mucho tiempo, las normas sobre patrimonio cultural estuvieron dispersas. Existen antecedentes del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, pero en los últimos cincuenta años, internacional y nacionalmente, se enriquece la legislación cultural.

En la Constitución de 1967, vigente hasta 2009, el sector cultural era tratado en el capítulo dedicado al régimen cultural (artículos 177 a 192); la mayoría son artículos referidos a la educación, pero dos tratan específicamente de cultura:

- Artículo 191: Patrimonio Cultural del Estado

Los monumentos y objetos arqueológicos son de propiedad del Estado. La riqueza artística colonial, la arqueológica, la histórica y documental, así como la procedente del culto religioso son tesoro cultural de la Nación, están bajo el amparo del Estado y no pueden ser exportados.

El Estado organizará un registro de la riqueza artística, histórica, religiosa y documental, proveerá su custodia y atenderá a su conservación.

El Estado protegerá los edificios y objetos que sean declarados de valor histórico o artístico.

- Artículo 192: Protección al folklore

Las manifestaciones de arte popular son factores de la cultura nacional y gozan de especial protección del Estado, con el fin de conservar su autenticidad e incrementar su producción y difusión. Luego de la reforma constitucional de 1994, la Constitución Política del Estado establecía en su artículo 1 un antecedente para la plurinacionalidad, al señalar: “Bolivia, libre, independiente, soberana, multiétnica y pluricultural [...]”.

La toma de conciencia de la necesidad de proteger el patrimonio se refleja en numerosas normas emitidas por los niveles subnacionales de gobierno, durante las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, para salvaguardar el patrimonio departamental, municipal y de las comunidades.

Paralelamente al debate sobre el patrimonio cultural, en el mundo se dio el debate sobre los derechos culturales. Ante las terribles consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y numerosos sucesos de violencia, una de las primeras disposiciones de las Naciones Unidas fue la aprobación, en diciembre de 1948, de la Declaratoria Universal de Derechos Humanos.

Los derechos humanos se dividen en dos grandes categorías: derechos civiles y políticos; y derechos económicos, sociales y culturales. Si bien los derechos culturales estuvieron plasmados desde la Declaratoria de 1948, fueron enriquecidos posteriormente, especialmente por la acción de los países en vías de desarrollo y por todos los debates planetarios sobre cultura, patrimonio cultural, diversidad cultural, etc.

Así se aprobó, en 1976, el Pacto internacional de derechos económicos, sociales y culturales, que amplía los derechos culturales, especialmente en sus artículos 13 y 15. Luego se dieron otros documentos especializados, hasta la Convención de la diversidad (2005), que define mucho más ampliamente el campo de los derechos culturales, especialmente en el artículo 5.

Tomando en cuenta un concepto amplio de cultura, como transversal a todas las actividades humanas, son derechos culturales fundamentales el derecho a la educación, a la información, y los derechos relacionados con la identidad cultural de las minorías y de los pueblos indígenas. Asimismo, son derechos culturales el derecho a la no discriminación racial, cultural, de género y generacional, y el derecho de todas las personas a participar en la vida cultural que elijan.

Por otro lado, y tomando ahora en cuenta el concepto relacionado con lo que entendemos como sector cultura, son derechos culturales fundamentales el derecho a participar en la vida cultural, es decir, el acceso a la cultura; el disfrute de la cultura de su elección; el derecho a la expresión, comunicación y educación en una lengua propia y materna; el derecho a la libertad de religión; el derecho a la producción artística, literaria y científica; el derecho a la protección intelectual, es

decir, los derechos de autor; el derecho a la libertad de creación e interpretación artística; el derecho a la preservación del patrimonio cultural; y el derecho al descanso y al disfrute del tiempo libre.

En cuanto a Bolivia, se han dado importantes avances, especialmente respecto a los derechos de los pueblos indígenas. Ya en la reforma constitucional de 1994 se establecía, en el artículo 171, que “El Estado boliviano reconoce, respeta y protege los derechos sociales, económicos y culturales de los pueblos indígenas y defiende su identidad y sus valores, su lengua, sus costumbres y tradiciones”.

Paralelamente, se inició una reforma educativa bajo el principio de la interculturalidad, entendida como la autoafirmación de las identidades, y se realizaron varios proyectos para llevar adelante la educación en la propia lengua. Lastimosamente, por diversas circunstancias, la reforma no consiguió todos los resultados esperados.

En la nueva Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia, aprobada el año 2009, destacan las siguientes normas relacionadas directa o indirectamente con la cultura, el patrimonio cultural y los derechos culturales:

- Bolivia como Estado Plurinacional donde existen la pluralidad cultural y lingüística (artículo 1).
- Reconocimiento a la autonomía indígena, a la autogestión, a las culturas indígenas, a sus instituciones, control territorial, cosmovisión, prácticas, costumbres, lugares sagrados,

saberes, protección intelectual colectiva, lengua, etc. (artículo 2, Cap. IV, artículo 5, artículos 30, 31 y 190, y el capítulo de las autonomías indígenas).

- Reconocimiento a la cultura afroboliviana con los mismos derechos de los pueblos indígenas (artículo 32).
- Libertad de religión (artículo 4).
- Reconocimiento de derechos fundamentales, entre ellos a la no discriminación de género, sexo, orientación sexual, cultura (artículo 14); a la educación gratuita e intercultural (artículo 17) y a la autoidentificación cultural (artículo 21).
- Protección de la diversidad cultural, la interculturalidad, el patrimonio cultural, la creación artística y científica y la propiedad intelectual (Sección III, Culturas, artículos 98 a 102).
- Respecto al patrimonio cultural, los artículos 99, 100 y 101 establecen que es inalienable, que los recursos económicos que generen se regularán por ley, para atender prioritariamente su conservación; que el Estado garantizará el registro, protección, restauración, recuperación, revitalización, promoción y difusión; que el patrimonio del pueblo indígena (mitos, cosmovisiones, danzas, tecnologías) forman parte de la identidad del Estado boliviano.
- En la tercera parte, referida a la organización territorial, se establece de manera general, entre las competencias de las autonomías departamentales, municipales e indígenas, las referidas a la gestión cultural.

En Bolivia, no existe todavía una ley marco de cultura, pero sí se ha dado un paso fundamental con la aprobación de la Ley del patrimonio cultural boliviano, Ley N° 530 de 23 de mayo de 2014, y la Ley N° 1220 de 30 de agosto de 2019, que realiza modificaciones e incorporaciones a la Ley N° 530. Actualmente, bajo la coordinación del Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización, se está discutiendo su reglamento.

La Ley N° 530 establece como objetivo normar y definir políticas públicas que regulen la clasificación, registro, restitución, repatriación, protección, conservación, restauración, difusión, defensa, propiedad, custodia, gestión, proceso de declaratorias y salvaguardia del patrimonio cultural boliviano. Y tiene como finalidad poner en valor las identidades culturales del Estado Plurinacional de Bolivia, sus diversas expresiones y legados, promoviendo la diversidad cultural, el dinamismo intercultural y la corresponsabilidad de todos los actores y sectores sociales, como componentes esenciales del desarrollo humano y socioeconómico del pueblo boliviano.

La ley define la clasificación del patrimonio cultural boliviano, define la propiedad y custodia del patrimonio cultural boliviano al propio pueblo boliviano y reconoce la propiedad del patrimonio comunitario, inmaterial y etnográfico a nombre de las comunidades, las naciones y pueblos indígena originario campesinos, de manera colectiva.

Así mismo, determina los parámetros para planificación de la gestión del patrimonio cultural boliviano, otorgando estas atribuciones y su reglamentación al nivel central del Estado a través del Ministerio de Culturas.

Por otra parte, crea el Sistema Plurinacional de Registro del Patrimonio Cultural Boliviano, con el objetivo de almacenar y gestionar de manera coordinada, la información referente al patrimonio cultural boliviano existente.

También establece que los órganos del Estado y las entidades territoriales autónomas pueden emitir leyes Declaratorias de Patrimonio Cultural, lo cual implica tomar medidas para registrar, proteger, fortalecer y difundir la expresión cultural portadora de esa identidad.

Finalmente, define y establece los criterios para la prevención, protección y salvaguardia del patrimonio cultural boliviano y define los recursos destinados a la sostenibilidad e incentivo para la gestión del patrimonio cultural boliviano, creando el Fondo de Fomento del Patrimonio Cultural Boliviano, estableciendo las fuentes de recursos económicos y dejando a la reglamentación su conformación y administración.

#### **4.1.2. Los tejidos en Bolivia**

La elaboración de textiles tradicionales en la historia de Bolivia tiene sus orígenes en técnicas que han sido perfeccionadas para lograr piezas finas, provistas de iconografía rica en términos de identidad cultural. El arte textil contiene conocimientos sobre el manejo de ganado para la producción de lana; técnicas de teñido e hilado; producción de las herramientas específicas para la producción textil; técnicas de tejido trama y urdimbre, trenzado y otras. Son conocimientos de elaboración articulados con los conocimientos simbólicos y las formas de entender y representar el entorno construido por la comunidad social.

Varias culturas en el territorio poseen técnicas de tejido que las diferencian, como la cultura aymara o la quechua. Al presente, estas culturas han mantenido y transformado sus simbolizaciones que no dejan de remitir a un pasado histórico y a una cosmovisión propia; sin embargo, sus representaciones se relacionan también con realidades actuales. La conjunción entre pasado y presente posibilita comunidades con significados propios. Estos contenidos relacionan conocimientos del entorno natural, medicinal, social, productivo, ritual y festivo.

Por su parte, el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), reconocido por la Ley No 530 del Patrimonio Cultural Boliviano (2011), tiene como uno de sus principales objetivos la preservación de sus manifestaciones para las generaciones futuras. El PCI ha desarrollado un marco jurídico, administrativo y financiero para la salvaguarda del patrimonio. En este contexto, los conocimientos textiles se convierten en un elemento para su salvaguarda, por sus contenidos sociales. Sin embargo, su aprendizaje y práctica se han reducido y las técnicas de producción están siendo olvidadas.

Si bien las tareas y proceso de patrimonialización están dadas, quedan incógnitas respecto al proceso posterior. Los resultados del PCI no están claros, se encuentran resquebrajamiento entre los objetivos y lo esperado, la relación entre patrimonio y los conocimientos textiles, sus alcances y resultados.

#### **4.1.2.1. Un poco de historia**

El tejido empezó con las culturas preincaicas. Estas pensaban que la ropa representaba a los dioses y al origen del linaje. Muchas veces, los dioses estaban representados con animales como aves, serpientes o el cóndor.

Los incas fueron una cultura que tejía. En sus piezas textiles, usaban formas geométricas en líneas verticales u horizontales. Una decoración típica de esta cultura es la estrella de ocho puntas que representaba a Tupac Amaru, el último gobernante de los incas antes de la invasión española en Los Andes. Por la mezcla de razas y el dominio español, los tejidos cambian al tipo barroco e incorporan figuras de caballos y flores ornamentales. En los tejidos y por la influencia de la iconografía occidental, aparece la figura de la sirena que, a la vez, está presente en la tradición oral vinculada con el lago Titicaca de Bolivia y Perú. Este es un ejemplo del sincretismo cultural que alojan los tejidos.

#### **4.1.2.2. Interpretación de aspectos socioculturales y manifestaciones de patrimonio en los diseños textiles**

Los aspectos socioculturales que expresan los diseños textiles pueden ser sujetos de salvaguarda. La UNESCO previene el rescate no solo de expresiones practicadas actualmente, sino de expresiones pasadas, promoviendo el redescubrimiento de técnicas antiguas. En el tema del arte textil, las poblaciones que lo practican se están reduciendo en todo el territorio boliviano. Las mujeres jóvenes pierden el interés por aprender el oficio y el ejercicio del rol de tejedora pierde

prestigio ante el surgimiento de otras actividades, como el comercio o el estudio, aptitudes que abren nuevas posibilidades de vida a las mujeres campesinas.

Las nuevas actividades de mujeres y varones de comunidades han quitado tiempo a la actividad de elaboración de textiles tradicionales. Junto a la introducción de ropa industrial, paulatinamente durante décadas, esto ha dado lugar al relegamiento del tejido. Actualmente, solo las autoridades originarias de representación política son las que visten la ropa originaria. Estos se constituyen en los principales mediadores para la continuidad de esta actividad, ya que no solo son actores de representación política, sino también de representación identitaria. Sin embargo, ya en muchas comunidades, las autoridades originarias usan prendas de estilo tradicional pero elaboradas con telas sintéticas, prescindiendo del trabajo de las tejedoras.

Los diseños y colores y la disposición de los elementos en las prendas tejidas representan conocimientos y experiencias de los comunarios y la tejedora, en función de su historia y pertenencia cultural.

Se puede realizar una clasificación de los diseños de acuerdo a sus significados e interpretaciones. Los tejidos son expresiones de una cultura, por lo que sus representaciones contienen significados vinculados a una experiencia comunitaria concreta, con costumbres, ritos, fiestas y cosmovisiones muy particulares. Las interpretaciones antropológicas del diseño textil articulan estas relaciones entre la iconografía y las realidades culturales.

Entre los aspectos diferenciales en función de la naturaleza del ambiente cultural y físico, se encuentran diseños relacionados a la representación de la naturaleza (aspectos climatológicos,

geográficos), los relacionados a la estructura y el desempeño de roles sociales (género). También existen diseños que representan la concepción del universo mitológico y sagrado. En otro tipo, están representados los sucesos históricos acontecidos en un determinado espacio y tiempo que han determinado la distribución territorial de una comunidad.

## 4.2. ÁREAS DE ESTUDIO

### 4.2.1. Ubicación geográfica. Cochabamba



**Figura 16.** Mapa de Bolivia con la ubicación de Cochabamba. Fuente: [www.alamy.es](http://www.alamy.es)

El departamento de Cochabamba se encuentra ubicado en la parte central de Bolivia, es el único que no posee frontera con otros países vecinos. Es el tercer departamento en importancia económica de Bolivia. Cuenta con 55.631 km<sup>2</sup> de extensión, tiene su capital en la ciudad y municipio homónimo. Tiene 1.758.143 habitantes según el censo de 2012, lo que lo convierte en el tercer departamento más poblado –después del departamento de La Paz y el departamento de

Santa Cruz— y, con 31,6 hab/km<sup>2</sup>, es el más densamente poblado. El departamento se creó por decreto el 23 de enero de 1826. Su aniversario cívico es el 14 de septiembre (1810), en conmemoración de la revolución de Cochabamba encabezada por Esteban Arce.

Según datos oficiales del Instituto Nacional de Estadística de Bolivia, en 2016 la economía de todo el departamento de Cochabamba (Producto Interno Bruto) alcanzó los 5265 millones de dólares, con lo cual llega a representar al 15,46 % de la economía total de Bolivia (34.053 millones). En cuanto al ingreso por habitante (PIB per cápita), el departamento cerró el año 2016 con 2.749 dólares en promedio por cada habitante.



**Figura 17.** Mapa de Cochabamba – Aiquile. Fuente: [www.cochabambabolivia.net](http://www.cochabambabolivia.net)

El departamento de Cochabamba cuenta con 16 provincias y 47 municipios. Las provincias son: Arani, Arque, Ayopaya, Bolívar, Campero, Capinota, Carrasco, Cercado, Chapare, Esteban Arce,

German Jordán, Mizque, Quillacollo, Tapacarí, Tiraque, Villarroel. Los municipios más poblados de Cochabamba se concentran en la gran Área Metropolitana de Cochabamba, formada por Cochabamba, Sacaba, Quillacollo, Vinto, Tiquipaya y Colcapirhua. Otras localidades urbanas importantes son Sipe Sipe, Villa Tunari, Arani, Aiquile, Chimoré y Tarata.

Este departamento es agrícola por excelencia, por esta razón se lo conoce como el granero de Bolivia. Sus productos más importantes son el maíz, el trigo, la cebada, la avena, el lino, la papa, las hortalizas, la oca, la papalisa y las frutas. También tiene los siguientes minerales: plomo, plata, antimonio, oro, diamantes, rubís, etc. En el Chapare encontramos los únicos yacimientos de asbesto del país y el departamento tiene gran cantidad de bosques de maderas finas. En este departamento concluye el oleoducto Camiri a Cochabamba y se encuentra la refinería de Gualberto Villarroel. Tiene industrias como PIL, la cervecería Taquiña, fábricas de calzados, cemento, llantas, tejidos, jabones y cosméticos en general. Actualmente, la ciudad de Cochabamba es conocida como el Valle del Silicio de Bolivia, por la fuerte presencia de grandes empresas de desarrollo de software.

La cultura cochabambina se considera como única y típica, esto se debe a la reunión de diferentes orígenes étnicos que han formado la identidad de los cochabambinos. La Nación Quechua predomina entre las comunidades originarias, que cuentan con una gran diversidad de territorios e identidades, entre las que podemos destacar a la Nación Soras y a la Nación Chuwi, entre otras (CONAMAQ, 2017). Además, están los pueblos indígenas de la región del trópico de Cochabamba, provincias Chapare y Carrasco (municipios de Puerto Villarroel, Chimoré y Villa Tunari), comunidades indígenas que pertenecen principalmente a las etnias Yuracaré, Yuqui, Trinitario, Mojeño y Movima (Égido, 2003).

#### **4.2.1.1. La provincia Campero**

La provincia de Narciso Campero, llamada provincia Campero, está situada en el centro del país, en el Departamento de Cochabamba. Tiene como capital a la localidad de Aiquile en el municipio homónimo. Se encuentra ubicada en la región del cono sur cochabambino. Lleva su nombre en honor al presidente boliviano Narciso Campero.

La creación de la provincia Campero, con su capital Aiquile, se efectuó a través de un Decreto Supremo del 8 de julio de 1899, ratificado después por Ley de 22 de enero de 1900, durante la Junta de Gobierno de José Manuel Pando, Macario Pinilla y Serapio Reyes Ortiz.

Está conformada por los municipios de Aiquile (primera sección), Pasorapa (segunda sección) y Omereque (tercera sección), regiones agrícola-ganaderas altamente productivas, además de ser potenciales atractivos por su vocación cultural y turística. Constituye un centro integrador que se consolida con la construcción de la carretera denominada la “Y” de la Integración, un proyecto caminero que vincula los departamentos de Cochabamba, Santa Cruz y Chuquisaca.

##### **4.2.1.1.1. Aiquile: Municipio y Territorio Originario**

###### **4.2.1.1.1.1. Antecedentes históricos. Prehistoria**

Los primeros habitantes del valle cochabambino se establecieron hace unos 10.000 años, fueron cazadores y recolectores. El año 2000 a.C. llegaron los primeros alfareros, sociedades más complejas que combinaban sus actividades artesanales de cerámica con la agricultura. Se establecieron preferentemente en Aiquile y prueba de ello son las vasijas, objetos de cerámica monocroma, de forma globular, keros (especie de vasos), pipas, instrumentos musicales en

cerámica y hueso, así como algunos artefactos agrícolas hallados en la zona (Pomacusi, 2019: 27).

Al respecto, Faustino Suarez (1958), siguiendo al historiógrafo Eufonio Viscarra, afirma:

“Difícil sería enunciar con precisión cuál fue la tribu que habitó dichas comarcas (se refiere a Mizque), pero podemos expresar como verdad asentada, que los primeros hombres que pertenecían a las naciones que, desde una época muy remota, ocupaban la dilatada hoya del Lago Titicaca, o, lo que es lo mismo, el país que entonces se denominaba el Kollao” (Suarez, 1958: 23).

En el año 200 d.C. los antiguos cochabambinos se expandieron hacia Mojocoya, al sudeste del departamento y al norte de Chuquisaca. En el siglo VIII, en su época expansiva. Tiwanaku<sup>1</sup> se extendió al sur sobre el desierto de Atacama y Cochabamba, donde se establecieron principalmente en Aiquile. Los tiwanakotas desarrollaron varias estrategias de ocupación; en los valles, se articularon con otros grupos locales de tradición cultural diferente, para obtener e intercambiar productos alimenticios y bienes suntuarios. Su influencia llegó al valle central, pasando al valle alto y los valles calientes. En el siglo X, el imperio entró en crisis y colapsó en el siglo XII, surgiendo nuevos estados aymaras, entre ellos los collas (Pomacusi, 2019: 27).

Los incas vieron que los límites de su imperio les resultaban pequeños, entonces se lanzaron en

---

<sup>1</sup> En el periodo pre-hispánico, la cultura del Tiawanaku (200 a.C. – 1200 d.C.) es una de las pocas culturas que ha dejado impresionantes vestigios arqueológicos a lo largo del territorio nacional. Cochabamba fue parte de la expansión del imperio Tiawanaku, así como de su cultura.

procura de mayores conquistas y llegaron hasta lo que hoy es Bolivia. Sometieron a los aguerridos aymaras (dueños de esa región) y empezó un largo proceso de expansión en territorio aymara; todos los pueblos existentes en la región fueron anexados a la cultura inca (Pomacusi, 2019: 27). La región de Aiquile desempeñó un rol histórico tanto en el periodo colonial, como en las etapas de revolución independista y republicana de la historia de Bolivia.

#### **4.2.1.1.1.2. Ayllus originarios**

Hacia fines de los años 1550, los ayllus Qutas y Chuys de los repartimientos de Pocona y Pojo habitaban una amplia zona de los valles de la región este de Cochabamba, que se extendía desde Sacaba y Cliza hasta la región de cultivo de coca de los Yungas de Arepucho, Chiquioma e Ichamoro al norte, desde los valles de Pojo y Aiquile al este y hasta las pantanosas orillas del río Chinguri al sur. Al extremo sudeste, estaba el repartimiento de Aiquile, habitado en su mayoría por la etnia de los Muyus, que se extendían al límite oriental entre los andes y las tierras bajas (Pomacusi, 2019: 27).

Otros datos históricos hacen referencia a la presencia de españoles y de indígenas en Aiquile en el año 1625, como parte de la jurisdicción de la Villa de Salinas del río Pisuerga, nombre con el que era conocida Mizque en ese entonces. En el “Padrón de Yanaconas de la Provincia Mizque en 1625”, se mencionan los lugares visitados y empadronados por el Maese de Campo don Gómez de Figueroa, Corregidor y Justicia Mayor de la Villa mencionada, y en el que encontramos lugares que se consignan como parte del “Valle de Aiquile”, entre estos Oloy, Salancachi, Hyo, San Pedro, Chinguri, Novillero, Laybato, comunidades que aún mantienen sus nombres y son parte

del municipio de Aiquile. Gabriel Paniagua, Encomendero de Mizque, poseía un terreno en el valle de Chinguri. El nombre del terreno –Novillero– nos indica la actividad para la que estas tierras servían. Desde el año 1584, Paniagua tenía allí un criadero de ganado. Novillero es, seguramente, uno de los primeros nombres geográficos españoles de los valles de Mizque, Cochabamba y Chuquisaca (Pomacusi, 2019: 27).

#### **4.2.1.1.1.3. Fundación colonial**

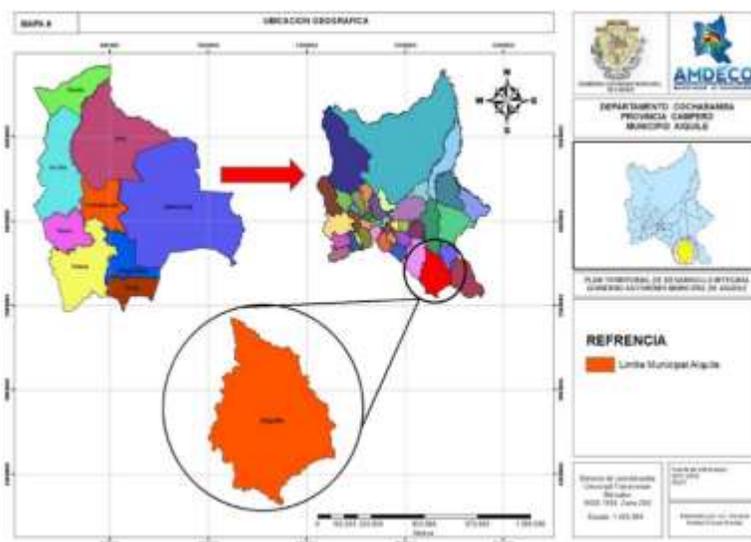
Aiquile se constituyó como pueblo o curato (parroquia) en 1661, año en que los Padres de la Orden de San Francisco, establecidos en Mizque, vieron la necesidad de organizar un pueblo, aprovechando de un numeroso caserío de indígenas que ya existía en aquel lugar (Suarez, 1958: 17). Las referencias de la historia eclesiástica sostienen que “... el 1 de agosto de 1661, los franciscanos de Pocona erigen el poblado de San Pedro de Aiquile...”. Hasta hoy, es el único dato que se tiene como una probable fecha de fundación de Aiquile. Otro dato importante consigna la visita del Obispo de Santa Cruz de la Sierra. Don Alejandro José de Ochoa Murillo, en el mes de julio de 1783, viajó al pueblo de San Pedro de Aiquile para verificar el estado de la iglesia parroquial que se encontraba en ruinas como consecuencia de fuertes terremotos ocurridos el año 1779. El prelado dispuso la construcción de una nueva iglesia parroquial (Pomacusi, 2019: 28).

En mayo de 1785, se encomendó al arquitecto Joseph Mexia para dirigir la construcción del templo. En aquel entonces, Aiquile contaba con 347 españoles, 930 mestizos, 341 mulatos y 1.414 indios, haciendo un total de 3.032 habitantes (Pomacusi, 2019: 28).

Sin embargo, la creación formal y documentada de la provincia Narciso Campero con su capital Aiquile se efectuó durante la Junta de Gobierno de José Manuel Pando, Macario Pinilla y Serapio Reyes Ortiz, a través de Decreto Supremo del 8 de julio de 1899, ratificado después por Ley de 22 de enero de 1900 (Suarez, 1958: 21).

#### 4.2.1.1.4. Principales características del municipio de Aiquile. Ubicación geográfica.

El Municipio de Aiquile corresponde a la primera sección de la provincia Narciso Campero. El centro urbano de Aiquile se encuentra a 220 km (Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile, 2020) de la ciudad de Cochabamba.



**Figura 18.** Ubicación geográfica del municipio de Aiquile. Fuente: Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile (2020).

Aiquile tiene una extensión de 5.550 km<sup>2</sup>, limita al norte con la provincia Carrasco, al sur con el departamento de Chuquisaca, al este con el departamento de Santa Cruz y al oeste con la provincia Mizque. Según el Censo Nacional de 2012, la población total es de 35.763 habitantes, divididos

en secciones municipales de la siguiente forma: 23.267 habitantes en la sección municipal Aiquile, 6.696 en la sección municipal Pasorapa y 5.800 en la sección municipal Omereque. En la sección municipal Aiquile existen 11.616 mujeres y 11.651 varones.<sup>2</sup> La extensión de esta sección es de 2.652 km<sup>2</sup> y la densidad poblacional es baja, de 8,77 habitantes por km<sup>2</sup>.

Fisiográficamente, Aiquile se caracteriza por ser una región de serranías altas alternadas con terrazas y planicies aluviales, valles y mesetas entre los 2.200 a 2.800 m.s.n.m. El municipio tiene una altura de 2.564 m.s.n.m. Los valles son intermedios y bajos, principalmente de pisos estrechos. Las cimas de las serranías se encuentran erosionadas y niveladas como efecto de un ciclo anterior de erosión.

El 73% de la población es rural y se encuentra distribuida en 115 comunidades. El 27% de la población es urbana, localizada en la ciudad de Aiquile, organizada en 12 juntas de vecinos. Según el Instituto Nacional de Estadística, la tasa de migración interna neta para el municipio de Aiquile es de -19,5. Este dato indica que, cada año, de cada 100 personas 19 migran a otras regiones.

En Aiquile la migración se da de manera temporal o definitiva, siendo los destinos de mayor preferencia la ciudad de Cochabamba y Santa Cruz y, en el exterior, los países de Argentina, Italia y España. La migración de la población rural responde a factores económicos, búsqueda de

---

<sup>2</sup> Hubo una disminución en el número de habitantes de esta sección municipal, con respecto a los datos del Censo de 2001, en el que se registraban 26.281 pobladores.

fuentes de trabajos alternativos y temporales que incrementen los ingresos adicionales a la actividad principal agrícola o pecuaria. Por otra parte, también destaca la migración de población joven para realizar estudios universitarios.

El municipio de Aiquile, a partir de la concepción del paradigma del Vivir Bien, pretende construir de forma activa y armónica una forma de vivir entre los seres humanos con la naturaleza, respetando los derechos de todos los seres vivos que habitan en equilibrio y complementariedad con la Madre Tierra (Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile, 2020).

#### **4.2.1.1.1.5. División político-administrativa: distritos, subcentrales y sindicatos**

El Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile cuenta con cuatro distritos, 18 subcentrales y 106 sindicatos/comunidades. Villa Granado es el primer distrito, está conformado por seis subcentrales y cuenta con 28 sindicatos. El distrito Quiroga comprende a 14 sindicatos, en una sola subcentral. El distrito de Lagarpampa aglutina a seis sindicatos en forma dispersa y conforma una sola subcentral. Finalmente, el distrito Aiquile agrupa a 52 sindicatos, distribuidos en 10 subcentrales. La Central Campesina de Aiquile pertenece a la Central Sindical Única de Trabajadores Campesinos de la Provincia Narciso Campero.

#### ***Sindicatos y centros poblados***

Las comunidades constituyen unidades básicas de organización social del ámbito rural y así ocurre en casi todo el Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile. Las comunidades están constituidas por grupos de campesinos que comparten un territorio común en el que desarrollan sus actividades

productivas, económicas, sociales y culturales, de acuerdo a sus usos y costumbres. Este tipo de organización sindical que constituyen las asociaciones de sindicatos (central y subcentrales) está supeditado a los distritos de Villa Granada, Quiroga, Lagarpampa y Aiquile, que representan a las autoridades sindicales. Tienen fundamental importancia en la relación con los órganos públicos del Estado y, particularmente, con el Gobierno Autónomo Municipal.

La ubicación de los distritos tomó en cuenta criterios que permitieron –de manera concertada– distribuir el espacio territorial del Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile respetando las organizaciones campesinas como unidades socio-culturales, la división política administrativa, las características físico-naturales, la distribución de la población, la provisión de los servicios de educación y salud, la accesibilidad y vinculación caminera existente entre algunos centros poblados y las comunidades –que en su mayoría se comunican con caminos vecinales.

### ***Organización de sindicatos y subcentrales***

El centro urbano de Aiquile está organizado en 22 juntas vecinales (OTB). Se tienen registrados nueve barrios con personería jurídica verificable, tres barrios que se encuentran desarrollando este trámite, siete barrios con personería jurídica no verificable y tres nuevos barrios por consolidar.

En el distrito Quiroga se encuentra la comunidad originaria denominada Kewiñal, ubicada en el límite con el departamento de Chuquisaca, antes del puente Arce. Esta es la única comunidad de la jurisdicción municipal de Aiquile, que se mantiene vigente como organización étnica tradicional descendiente de grandes unidades pre – hispánicas.

Gradualmente, la comunidad originaria Kewiñal ha asimilado la importancia de la estructuración de las Organizaciones Territoriales de Base (OTB) y ha incorporado esta forma orgánica a la organización sindical, por lo que cuenta con personería jurídica. El asentamiento humano está caracterizado generalmente por familias del mismo parentesco.

#### **4.2.1.1.1.6. Características socioculturales**

Socialmente, están organizados en comunidades que conforman sus sindicatos. A su vez, estas comunidades, según parentesco, propiedad e ideología común, se organizan en subcentrales, que agrupadas estructuran sub centrales y la Central Campesina Regional. Tal organización les permite interactuar interna y externamente, y participar de organismos a nivel departamental y nacional. Por otra parte, en el territorio del municipio existe una comunidad originaria denominada Kewiñal, la cual se caracteriza como Tierra Comunitaria de Origen (TCO). Pertenece a la Nación Chuwi. Para fortalecer su relacionamiento con las otras comunidades y al igual que ellas conforma su propia organización comunitaria o sindicato comunal.

Socioculturalmente, el municipio de Aiquile se caracteriza por auto identificarse en pertenencia al pueblo indígena originario Quechua, manteniendo el habla originaria. Se practican valores ancestrales de reciprocidad comunitaria, además de mantener creencia en la religión católica, que van relacionadas a la actividad agrícola productiva.

Las comunidades que existen en Aiquile constituyen una de las unidades básicas de organización

social. Están compuestas por grupos de campesinos y/o comunarios que comparten un territorio en común en el que desarrollan sus actividades productivas, económicas, sociales y culturales de acuerdo a sus usos y costumbres.

En estos últimos años, la organización de mujeres Bartolina Sisa de Aiquile fue fortaleciéndose, llegando a conformarse en la mayoría de las comunidades, como también a nivel sub central y central regional. Se articulan paralelamente a la organización de los varones.

Según los datos del Censo de 2012, un 79% de la población pertenece a una nación o pueblo indígena, el 17% no declara pertenencia étnica y el restante 3% no especifica.

El municipio de Aiquile es quechua: el 92,15% se identifica como población originaria quechua, el 2,55% indican pertenecer al Suyo Chuwi, el 2% que no corresponden al nombre de un pueblo y el 1,6% que no pertenece a ninguna nación o pueblo indígena originario campesino.

Los principales idiomas hablados por la población de Aiquile son quechua, castellano, aymara y otras lenguas nativas.

#### **4.2.1.1.1.7. Producción y economía**

El municipio de Aiquile tiene como principal vocación económica la producción agrícola, los principales productos que se cultivan son: papa, frijol, trigo y maíz. Las zonas con mayor abundancia de agua producen, cebolla, tomate y frutas, además de anís, maní, quinua y linaza.

La producción pecuaria se centra en la crianza de ganado vacuno, ovino, caprino, porcino y aves

de corral. Por otro lado, las actividades socioeconómicas en el área urbana del municipio de Aiquile se centran en el comercio al por mayor y menor (productos alimenticios, ropas, otros) y la reparación de vehículos; posteriormente, figuran los servicios de educación y construcción.

Existe una interesante producción artesanal. Aiquile cuenta con una importante tradición en la fabricación de charangos. También se desarrollan otras actividades llamativas, como la alfarería y la producción de tejas y ladrillos.

Desde el punto de vista cultural, Aiquile cuenta con un gran potencial turístico, ya que tiene una gran riqueza histórica, un importante patrimonio de sitios arqueológicos de valor histórico, además de espacios y paisajes naturales.

La forma de acceder a Aiquile es por transporte vial carretero. El servicio de transporte se compone de buses, minibuses y taxis. La duración del viaje desde Cochabamba es de cuatro horas, aproximadamente.

En cuanto al sistema de comunicación con el que cuenta el municipio, se destaca la telefonía fija y móvil, con una cobertura de 40% y 85%, respectivamente, en todo el municipio. El municipio tiene dieciseis radio bases consolidadas en Aiquile, Quiroga y Villa Granado, y cuatro en proceso de gestión.

En cuanto a educación, el Distrito Educativo de Aiquile cuenta con los subsistemas de educación regular, educación alternativa y especial, y educación superior de formación profesional. El subsistema de educación regular cuenta con los niveles de inicial, primaria y secundaria, con doce núcleos educativos y un total de 75 unidades educativas, la mayoría de

turno mañana. El Distrito Educativo de Aiquile también cuenta con educación alternativa de adultos.

Por otra parte, la Red IX de salud a la que corresponde el municipio de Aiquile, cuenta con dos hospitales: Carmen López (público) y Berthol (privado). Además, funciona la Caja de Seguro Social. El hospital Berthol es de segundo nivel y constituye el centro hospitalario de referencia del cono sur del departamento de Cochabamba. El hospital Carmen López cuenta con una capacidad aproximada de seis a ocho camas. También se debe mencionar la existencia de 8 centros de salud, ubicados en Lagarpampa, Elvira, Villa Granado, Quiroga, Mataral, Estanzuelas, Kewiñal y Ch`aqui Mayu.

#### **4.2.1.1.2. Comunidades originarias de Aiquile – Nación Chuwi**

Las comunidades originarias del municipio de Aiquile provienen de una misma raíz cultural: la Nación Chuwi, que tiene su origen en Raqaypampa, pero se extiende por Mizque y termina en Kewiñal, la parte más alta de Aiquile. Adopta su nombre de una planta cuya semilla tiene rayas; los niños usan esa semilla para jugar. “Era un pueblo guerrero. Resulta que ellos, para poder enfrentarse, agarraban pinturas y se pintaban la cara y, desde ese entonces se identifican con el Chuwi” (Correo del Sur, 6 de octubre de 2019).

En referencia a la historia de la Nación Chuwi, encontramos datos en el Atlas de Territorios Indígenas y Originarios en Bolivia que, en la sección Pueblos Indígenas Tierras Altas, señala:

En el Memorial de Charcas se hace una mención directa a cuatro extensas naciones: Charka, Qhara

Qhara, Chuwi y Chicha. Las cuatro naciones tenían la misma cultura material y espiritual. Inclusive pertenecían a la misma sociedad aymara.

Sólo se diferenciaban en la forma y color de tocado y decorados de sus trajes. Sobre los Chuwi, no hay informes frondosos y puntuales en el Memorial de Charcas, ni en otras crónicas de los siglos XVI y XVII. Sarmiento de Gamboa manifiesta que fue una nación del Qullasuyu, conquistada por Amaro Túpac Inga y por Páucar Usno en los tiempos de Túpac Inca Yupanqui (Viceministerio de Tierras, 2002: 1).

En relación a su territorio ancestral, hábitat y organización espacial se puede mencionar que la “tierra de los Chuwis” se extendió en el valle alto de Cochabamba desde Potopoto hasta Canata y Sacaba junto con los Cota y los Sipe Sipe, naciones de menor relevancia frente a ellos:

La población Chuwi estaba dispersa por los valles de Cochabamba hacia Mizque y Pocona, no se reconoce un centro específico, aunque parece que hubo cierta concentración en Punata y Sacaba. Junto con los Charka, Qhara Qhara y Chicha formaron parte de la confederación Charka en tiempos inkaicos. Durante la conquista inkaica fueron sacados del valle y reubicados en lugares de frontera del este a los fuertes de Pocona, Montepuco y Pucara (Viceministerio de Tierras, 2002: 1).

Los Chuwi, como los pueblos de tierras bajas, fueron denominados como indios de “arco y flecha”, pues eran las armas de la gente de guerra de esta zona. Esta denominación era compartida con los Yamparaes, Churumatas y Chichas. Existen datos de las relaciones entre los Chuwi con diversas etnias, particularmente con los Cotas con quienes aparecen en la

documentación siempre juntos. Incluso es posible reconocer una posible obediencia de los Cota hacia los Chuwi. Se relacionan también con yamparaes, urus, churumatas, juries, yuracarés, amos, moyomoyos, chichas y charkas (Viceministerio de Tierras, 2002: 1).

En relación a la historia y a los vestigios dejados por el desarrollo de su cultura podemos mencionar los siguientes datos de importancia:

La cerámica de la región de Cochabamba se caracteriza por decoración geométrica en blanco, negro, café y naranja. Por su ubicación geográfica los Cotas y los Chuwis podrían ser los grupos que produjeron esta cerámica durante el periodo intermedio tardío (1100-1470 d.C.).

En cuanto a la presencia inka, el valle de Cochabamba fue primero conquistado por Tupac Yupanqui (1471-1493) y luego reorganizado para convertirlo en un inmenso centro de producción agrícola estatal para el Tawantinsuyu. Con esta finalidad el hijo de Tupac Yupanqui, Wayna Kapac, pobló la zona con centenares de mitimaes venidos de todas las zonas del imperio.

Se sabe que la resistencia de los Chuwi a la presencia inka fue feroz tanto así que prácticamente fueron exterminados. Este dato da a entender que los Chuwi eran una etnia guerrera de arco y flecha, ligada con las tierras bajas. De este modo los Chuwi que quedaron, fueron trasladados a zonas de frontera donde tuvieron una misión defensiva en los fuertes inkaicos contra los pueblos de tierras bajas. Lo que significa que luego de

sometidos, los Chuwi pasaron a formar parte del ejército inka con quienes realizaron algunas conquistas.

Cuando llegaron los españoles, los Chuwi juntamente con las “siete naciones” de la región resistieron su ingreso en el valle de Cochabamba. Por entonces el jefe de esta nación se llamaba Xaraxuri, quien también habría tenido señorío sobre los urus de la zona (Viceministerio de Tierras, 2002: 1).

Los actuales municipios de Aiquile, Mizque y Totora fueron señoríos de la nación Chuwi. Algunos comunarios resaltan que, en la actualidad, a la nación Chuwi se la conoce casi y exclusivamente en relación a Raqaypampa, en términos de cultura, historia y autodeterminación. Sin embargo, ellos sostienen que la nación Chuwi es mucho más grande y extensa.

Comunidades originarias del municipio de Aiquile y de la provincia Campero se autoidentifican como descendientes legítimos de la nación Chuwi, no solamente el Jatun Ayllu Kewiñal, sino más de cuarenta sindicatos o comunidades de Aiquile, como Ch’aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal, Ch’akho K’asa, Tabla Mayu, Agua Blanca, Rumi Corral K’asa, Cercado, Puka Puka, Wara Wara, Thako Thako Chico, Thako Thako Grande, entre otros. “En Raqaypampa, que es toda una central, están llevando adelante esta cultura, aquí nosotros en Kewiñal llevamos, y también en Ch’aqui Mayu, en Thola Pampa estamos llevando esta cultura” (Sánchez, 2022).

Es indudable que todos los pueblos y comunidades de esta región comparten una misma raíz cultural asociada a su descendencia Chuwi, por lo que sus lazos están conectados históricamente, tal como relata León Montenegro, comunario de Ch’akho K’asa: “Nosotros desde siempre somos

alteños, mi mamá es raqaypampeña, yo he sido dirigente también en Raqaypampa, a mis 22 años, joven he sido dirigente, yo allá en mi casa me había nacido... Mi papá había sabido trabajar con el patrón de Raqaypampa y con el patrón de Novillero, encontrando a mi mamá, de su papá de mi mamá había sido la tierra, y mi papá siendo yerno ha ayudado a su suegro a servir y a trabajar, ¿no?, en ese sentido algunos paran en dos lugares, ¿no?” (Montenegro, 2022).

Entre todas las manifestaciones culturales de estas comunidades son el vestuario y los textiles tradicionales los que más destacan y los que mejor expresan la identidad de quienes los llevan como vestimenta. En los varones la indumentaria tradicional se compone de las siguientes prendas: camisa, abarcas, sombrero –todas blancas–; encima, pantalón y chaqueta bordados con lentejuelas e hilos de colores. Las mujeres llevan abarcas y sombrero blanco, pollera de color y una blusa blanca bordada con una tela de color que cruza desde el hombro hasta la cintura. Según el alcalde de Aiquile, Rene Ortuño, “el uso de la vestimenta indica que aún valoran a sus ancestros. El pantalón se teje de la lana y sus fajas, todo, ellos mismos hacen su ropa para vestirse, del bordado participan tanto hombres como mujeres” (Ortuño, mayo 2022).

#### 4.2.1.1.3. Comunidad de Ch’aqui Mayu



**Figura 19.** Ingreso a Ch’aqui Mayu

La comunidad Ch'aqui Mayu es un ayllu quechua descendiente de la nación Chuwi. Forma parte de las tres comunidades de la subcentral Ch'aqui Mayu. Está situada a unos 30 kilómetros de Aiquile, con acceso por una carretera de tierra. Por voluntad de sus propios integrantes, han logrado vencer al tiempo y preservar su identidad cultural, sus costumbres y tradiciones milenarias.

El nombre de la comunidad deriva de la condición de sequía que alguna vez afectó a esta zona, pues Ch'aqui Mayu significa Río Seco: “Bueno, ahora ya se está secando el agua, ¿no? probablemente por eso le decían Río Seco, aunque hay siempre o tiene siempre su agüita, pero por eso seguramente le han nombrado así, Ch'aqui Mayu o Río Seco, ¿no?” (Jiménez, 2022). “Nosotros hemos encontrado con el nombre de Ch'aqui Mayu, yo creo que con ese nombre siempre estaba, eso sabemos” (Flores, 2022).



**Figura 20.** Miguel en el patio de su casa junto a Wilder Manuel Saavedra Flores (Concejal de Aiquile), Franz Navia (responsable de culturas de la alcaldía de Aiquile) y Cesar Saavedra Flores (MCDyD).

Es una comunidad rural relativamente pequeña. Según el Censo Nacional de 2012 cuenta con 385 pobladores y 169 viviendas. Junto a Ch'aqui Mayu Grande y Ch'aju alcanzan en total a unos 1.800 habitantes. Se ubica a una altura aproximada de 2.396 m.s.n.m.

Algunos comunarios recuerdan la época histórica en que la comunidad era una hacienda y estaba al mando de un patrón del cual, se liberaron durante la Revolución Nacional de 1952: “Antes no había sindicato, ni organización, entonces para que se forme, a lo que me contaban sabían reunirse dentro del monte, ¿no?, seguramente de esa manera han empezado el sindicato, su organización sindical, para poder justamente ver con el tema de la hacienda, ¿no? A lo que podemos ver, casi todas las familias habían servido a los patrones, hay varias familias que han estado ahí” (Jiménez, 2022).

El comunario León Montenegro también hace referencia a ese aspecto histórico: “Antes había un curco de casa, no sabía haber ni de adobe, era apilado de piedra. Ya después de que hubo la reforma agraria, después de que han hecho desaparecer a los patrones, recién se han hecho ellos, los de Ch'aqui Mayu son del lugar” (Montenegro, 2022).

“Me parece que Domingo Argandoña era el patrón de Novillero, el primer patrón, y en Raqaypampa el patrón era uno [de nombre] Carlos Camacho y el otro era Ernesto Camacho, eran hermanos, ¿no?” (Montenegro, 2022).

Son indudables los excesos y el abuso cometidos por parte de los hacendados patrones en contra de los campesinos, los hechos aún permanecen vigentes en la memoria de los hijos o nietos de los que vivieron esas épocas: “El arrendero, [al servicio del patrón] sabía agarrar al que tiene varias

cabezas de ganado o de caballo, si no tenían animales no querían agarrarles, aunque sepa trabajar, ese era el interés del patrón. De cada diez cabezas de ganado el patrón se llevaba una, la mejor, de la oveja lo mismo, y así el patrón ha hecho crecer el número de cabezas de sus ganados... eran terrible los patrones, dice que los patrones podían nomas acercarse a tu mujer, a tu hija, igual a la más jovencita, sabían abusar nomás... de esa forma han empezado las demandas, ¿no? Ya mucho era el abuso diciendo, ¿no?” (Montenegro, 2022).

La estructura organizativa de Ch’aqi Mayu se basa en los denominados sindicatos comunitarios o sindicatos originarios: “Antes, como hace siete años, era un solo sindicato, sabíamos depender solamente de Novillero, pero no había mucha producción, entonces nos hemos dado cuenta y después hemos empezado a dividirnos, hemos querido convertirnos en subcentral porque somos varios afiliados, en todo el sindicato sabíamos ser casi 150 afiliados, y solo era un sindicato, ¿no? Entonces nos hemos dividido a cincuenta personas a cada sindicato, uno es Chago, otro es Ch’aqi Mayu y otro es Ch’aqi Mayu Grande, y su subcentral está como Ch’aqi Mayu” (Jiménez, 2022).

La estructura sindical empieza por los sindicatos originarios que representan la base y luego están las subcentrales, centrales, la regional y la provincial, donde las autoridades son elegidas por las bases: “Primero está el sindicato originario y después la subcentral Ch’aqi Mayu, después regional, después provincial, en el sindicato nosotros decimos, [al líder], dirigente, ¿no? Y en la subcentral decimos secretario general y en la regional decimos ejecutivo de la central regional y en la provincia casi igual, ejecutivo, decimos” (Jiménez, 2022).

La designación o elección de autoridades se fundamenta en la mencionada estructura sindical que se elige anualmente y a nivel

de la subcentral cada dos años: “En el sindicato escoge sus autoridades una vez al año y para el subcentral es cada dos años” (Jiménez, 2022).

Los sindicatos y sus bases se reúnen mensualmente al menos una vez y, en casos de urgencia o requerimiento específico, cuando es necesario: “Nosotros hacemos la reunión una vez al mes, a no ser que haya a veces algo muy importante. Nosotros llevamos adelante nuestras reuniones para tratar algunos asuntos, de la misma manera hacen tanto en el sindicato y en la subcentral” (Jiménez, 2022).

El alcalde de Aiquile, René Ortuño Mamani, destaca algunas características de la comunidad y las gestiones realizadas para su beneficio: “Es una comunidad un poco baja y una pequeña parte tiene valle, es bastante grande, tiene ya primaria y también secundaria, tiene su centro de salud, también una iglesia. Los comunarios organizan su fiesta correspondiente como un aniversario. Y la comunidad es un poco alejada, pero ya cuenta con energía eléctrica. Evidentemente, hay dificultades en el tema de agua potable, eso lo estamos trabajando, y al mismo tiempo el camino, el acceso” (Ortuño, 2022).



**Figura 21.** Carmen en el patio de su casa al anochecer.

Una fortaleza de la comunidad de Ch'aqui Mayu es su potencialidad turística, de hecho se encuentran impulsando un emprendimiento de turismo comunitario, tal como lo refrenda Iván Molina Aguilera, Secretario Municipal Administrativo de Aiquile: “Lo interesante de esto es que esa iniciativa ha nacido de ellos, ellos han pedido que como municipio les apoyemos en este emprendimiento de turismo comunitario, donde se ofrecía la gastronomía típica del lugar, se mostraba la vestimenta, se mostraba la música. Generó bastante expectativa. Creemos que eso hay que retomarlo, hay que seguir fortaleciendo porque el turismo comunitario, especialmente en estos lugares con esa gran riqueza cultural, es para explotarlo, ¿no?” (Molina, 2022).

“Yo me siento orgulloso [...] yo vivo aquí, yo he nacido aquí, es bien nuestro trabajo de nosotros. Aquí ahorita vivimos con todos los animales, con lluvia aquí, con papa, trigo, maíz, eso es nuestra comida, eso es lo que vendemos, con eso cuando falta para las clases hacemos estudiar a los niños. De esa manera, a veces la producción es bien, a veces no, a veces es año seco, o granizada, en eso en triste vida estamos, ¿no?” (Jiménez, 2022).

Ch'aquí Mayu tiene una gran tradición agrícola: “Antes sabíamos sembrar maíz, papa, bastante sabíamos poner aquí en las puntas, pero, después viendo de que no hay mucha producción y rendimiento porque hay poca lluvia, en aquellas puntas ya no se siembra, se está disminuyendo, ¿no? El maíz, sembramos para consumir, ¿no?, para motecito. Cuando sembramos produce todo: arveja, papa, triguito, y ahora que tenemos agüita nos ponemos otro tipo de verduras también, ¿no? (Jiménez, 2022).

Si bien los tiempos han cambiado y el cambio climático afecta y se siente en todos los lugares, Ch'aquí Mayu continúa desenvolviéndose con base a las temporadas o el calendario agrícola: “A veces nuestro trabajo empieza en diciembre cuando llueve, ahí sembramos con los animalitos que criamos, con esa pareja de torillos. Después ya cosechamos, ahora estamos en tiempo de cosecha, de aquí a allá tal vez nos vamos a liberar. En junio hasta diciembre, en ese tiempo podemos ir a visitar a cualquier otro lugar, cualquier municipio, departamento, podemos salir, pero nuestras señoras no pueden salir, se quedan, ellas trabajan aquí” (Jiménez, 2022).

Si bien se percibe una relación de complementariedad entre el varón y la mujer, al mismo tiempo se nota una prevalencia del varón en términos de la economía familiar: “Cuando falte dinerito quien tiene que buscar es el hombre pues, por eso salimos de la comunidad, después volvemos para prepararnos, cuando hay Todos Santos, agosto, Pascua, para las fiestitas, así hacemos” (Jiménez, 2022).

“Aquí en las alturas hombre y mujer por igual hacen nomás, igual los hijos. Mis hijos hacen todo, agarran y se costuran nomás el pantalón, no es costoso, la mano nomás domina” (Flores, 2022).

Además de la agricultura, otra de las actividades importantes de los comunarios en Ch'aquí Mayu son los tejidos y la costura, oficios en los que el rol de las mujeres es determinante: “Nosotros nos tejemos en el campo, ahora a nuestros maridos ayudamos en el trabajo, ese tiempo no tejemos, porque hay que cuidar a los animalitos. Cuando acaba la cosecha, esto vamos a hacer [señalando los tejidos], esto igual ahí siempre hacemos, esto en un día yo trenzo, esto igual desde que hemos venido he empezado a hacer, todo esto en un mes hago” (Vallejos, 2022).

En un día cualquiera Carmen se dispone a tejer, teje a ratos o en la noche, cuando no hay que atender a las chivas o al ganado, o desgranar las mazorcas: “[...] colchas voy a hacer diciendo, pero no hay tiempo para que haga, estoy sola con las vacas, con las chivas, en la noche nomás hago, de día me dejan sola, los dositos nos quedamos [refiriéndose a su esposo], no hay tiempo. Pero como sea me voy a animar, hay harto hilo, está listo para teñir, pero no hay tiempo, no hay tiempo para hacer” (Cabrera, 2022).

Ellas intercalan sus tiempos de acuerdo a las temporadas del ciclo agrícola, y durante la siembra corresponde trabajar en el campo. Cuando esta concluye, las mujeres trabajan en la casa con los tejidos: “En cosecha siempre hacemos eso, en este tiempo verde detrás de las chivas trabajamos en la rueca, ¿no?, como para ahora tiene que estar listo el hilo, ¿no? Cuando se suelta al ganado nos vamos a dedicar a tejer. En el tiempo de verde hay que cuidar a la vaca, a la chiva, no se teje en tiempo de verde, no hay tiempo, pero en tiempos de cosecha se teje, por eso que cada vez que vengan me van a encontrar tejiendo. Por ejemplo, aquel poncho igual para San Miguel ya estaba tejiendo, no se avanza, estaba avanzando, pero se ha quedado atrás, así es el trabajo aquí en el campo” (Cabrera, 2022).

El tejido, el textil y la costura son actividades en las que también se involucran los varones ch'aquimayaños: “En la familia casi todas las mujeres saben tejer, saben hacer costales, colchas, todo, ¿no? Pero el pantalón, en esta comunidad no saben hacer, ¿no? Es tarea de los hombres, tal vez mi difunto padre, él nomas sabía hacer” (Jiménez, 2022).

La estructuración de las familias sigue una lógica patrilocal y patrilineal. Es el caso de muchos como Don Juan Jiménez, cuya esposa proviene de otro municipio: “En tiempo de soltero nosotros caminamos y nos encontramos y nos hacemos de pareja, ella es de otro lado, [refiriéndose a su esposa], es de otro municipio, yo soy del municipio de Aiquile, de la sub central Ch'aqui Mayu” (Jiménez, 2022).

Algunas costumbres antiguas tanto de sobrevivencia, como de confraternidad y solidaridad, aún permanecen vigentes en la práctica de la vida cotidiana comunitaria, por ejemplo, el intercambio de productos entre zonas de diferente tradición productiva: “Todos sabían ir por aquí hacia Lagunas, sabían venir en treinta burros, hartos sabían venir, venían por papa, ¿no? Desde Omereque, desde Pasorapa, [desde] tan lejos venían por papa. Antes era cansador, ¿no? No había ni auto, nada, en puro burro teníamos que caminar” (Montenegro, 2022).

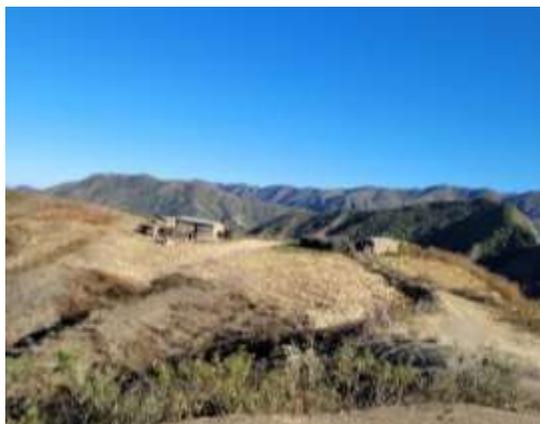
“Antes sabíamos hacer las umalagas y los préstamos. Entre quince pares de ganados, entre diez pares de ganados sabíamos hacer el umalaga, para cavar papa, eso era la cultura. Ahora también siguen haciendo eso, aún sigue esta cultura” (Montenegro, 2022).

El paso del tiempo no ha desestructurado la vida comunitaria, las relaciones de solidaridad y reciprocidad entre familias de la misma comunidad, especialmente en las labores agrícolas: “Si

hacen chichita igual uno va y ayuda, y eso desde hace tiempo hay, el umalaga, ese favor mutuo o préstamo cuando se hace la chichita. Toma un poquito, le ayuda y se va, eso se sigue manteniendo. En tiempo de patrón no sabía haber eso, el patrón no permitía que hagan, ni cuando hacían chicha, no dejaba, les decía que tenían que pagar impuestos si hacia chicha. Si hacia pascua igual, para hacer pascua, para hacer carnaval, primero se tenía que pagar impuesto en el tiempo del patrón. Después de la reforma agraria volvió [la tradición] y hay de nuevo ese ayni, ese favoritismo, umalaga, esas colaboraciones, hasta ahora eso se continúa” (Montenegro, 2022).

Así transcurre la vida en Ch’aqui Mayu y las generaciones practican las labores de la tierra y las relacionadas al tejido, en ellas Ch’aqui Mayu encuentra el sentido de la vida: “Si podemos estar hablando del 2022, todo ha producido, bien nomás ha sido este año, todo lo que sembramos ha producido, para comer y para alimentación hay este año, por eso estamos felices, bien alegre hemos compartido. Yo tengo otra casa, pero aquí por motivo de los niños, vivo aquí cerca del colegio, yo vivo allá abajo, allá tengo mi casa de adobe, allá es mi trabajo, allá hay todo tipo de producción” (Jiménez, 2022).

#### 4.2.1.1.4. Comunidad de Thola Pampa



**Figura 22.** Sede de Thola Pampa.

Thola Pampa es una comunidad originaria ubicada en la región de las alturas del municipio de Aiquile. Los pobladores son descendientes de la Nación Chuwi y la comunidad colinda con Raqaypampa, con cuyos habitantes comparten una misma raíz cultural: “Es una comunidad indígena originaria campesina que es parte de nuestro municipio, tiene mucha relación con la autonomía indígena de Raqaypampa, precisamente por compartir esas características culturales, como la vestimenta, la forma de organización, pero ellos están muy identificados con nuestro municipio y son parte también de la dinámica productiva, de la dinámica cultural que se da día a día en nuestro municipio” (Molina, 2022).



**Figura 23.** Tejedores de Thola Pampa. Fuente: Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile.

Actualmente, podemos estimar que la comunidad está integrada por 130 familias aproximadamente: “En este momento nosotros [tenemos alrededor]de 46 afiliados, pero en total deben ser unas 130 familias, los hombres deben ser unos 40 y las mujeres unas 50, ¿no? Casi mitad a mitad somos (Rojas, 2022).

Tienen al sindicato originario como la estructura base de organización: “Aquí en Thola Pampa el sindicato originario tiene en este momento casi 48 afiliados. En la subcentral hay afiliados como 120, más o menos. Dentro de esa subcentral hay tres comunidades: Thola Pampa, Thola Pampa Grande y Jarka Mayu Grande. Entre esos tres sindicatos hay como 120 afiliados” (Rojas, 2022). Además de la tradición cultural y la identidad que conserva Thola Pampa, esta comunidad tiene una fuerte vocación productiva, siendo la papa, el trigo y la linaza los principales productos (Ortuño, 2022).

El principal problema que afecta a su labor productiva es la llegada del invierno y, consecuentemente, las heladas que afectan a las regiones de altura del municipio: “Thola Pampa

es eminentemente altura, hay problemas cuando llega la helada, pues se lo lleva todo el sembradío, como no tiene riego, entonces evidentemente ahí nomás se queda, y ese es uno de los problemas que tenemos con las comunidades de las alturas” (Ortuño, 2022).



**Figura 24.** Zenón explicando el proceso del tejido.

Entre las principales variedades de productos que cultiva Thola Pampa están la papá, el trigo, la cebada y el maíz.

Por otra parte, el tema de la indumentaria tradicional es importante en esta comunidad: “En los últimos años han sido nuestros representantes en muchas actividades que hemos realizado a nivel local, departamental y nacional, a nivel productivo, a nivel cultural y turístico también” (Molina, 2022).

Actualmente los comunarios recuerdan algo de su historia y el porqué del nombre de la comunidad: “En aquellos tiempos nuestros abuelos han nombrado este lugar Thola Pampa. Este sector es Thola Pampa Grande y la subcentral también Thola Pampa se llama. Thola hay por allá, por aquellos

sectores, aunque no hay mucha thola, pero se llama Thola Pampa, han nombrado eso nuestros abuelos, seguramente hace tiempo había, ¿no?” (Rojas, 2022).

La principal autoridad es el secretario general del sindicato, cargo que se asume y se cumple de manera rotativa entre los miembros de la comunidad: “Para nombrar una autoridad se escogen tres nombres y de ahí se escoge a uno solo. El ganador se convierte en dirigente y en un congreso decidimos al secretario general, y ellos se conforman una mesa directiva. Y ellos son lo que representan a todos los que formamos parte de un sindicato” (Rojas, 2022).

Asumir y cumplir el cargo de autoridad es un servicio a la comunidad, no es privilegio, sino un compromiso de vida colectiva, por ello es que muchas veces resulta complejo convencer a quienes deben asumir: “Si es que no quieren, a la fuerza, aunque rogando te tienen que convencer, si no quieres siempre te cierran y ahí te hacen animar” (García, 2022).

La autoridad sindical cumple también roles en el ámbito social y familiar en la cotidianeidad de la comunidad: “Dentro del sindicato hay una autoridad, ¿no? Para ver estos problemas, a veces de mareados se pelean, o entre hombres y mujeres dentro del matrimonio, sí, hay algo de estos problemas, pero de manera sencilla. Nosotros somos católicos, ¿no? Y algunos son evangélicos” (Rojas, 2022).

Hace algo más de una década se ha constituido la subcentral Thola Pampa con sus tres sindicatos, ya que antes pertenecían a la subcentral Novillero, que quedaba muy distante a estas comunidades, por lo que decidieron crear una subcentral propia: “No recuerdo muy bien en que año nos hemos separado, pero debe ser hace unos once años, como dos años estuvimos así nomás, después de dos

años se ha llamado a un congreso para que nos reconozcan como subcentral. En aquella oportunidad vinieron de Aiquile, ¿no?, a organizar y reconocernos legalmente” (Rojas, 2022).

En relación a los servicios básicos con los que cuenta la comunidad, las principales falencias y demandas radican en salud y educación: “Dentro de Thola Pampa no hay escuela, no hay centro de salud. Thola Pampa es nueva todavía, debe ser hace algo más de nueve años que se ha creado. Algunos de nuestros hijos están yendo a la escuela a Santiago, algunos de aquí, de Jarka Mayu Grande están yendo a Kaspi Kancha, y otros van a Ch’aqui Mayu o Aiquile” (Rojas, 2022). Por otro lado, “si hay mal de salud [los comunarios] tienen que ir a Santiago o a Salvia, algunos van hasta Aiquile al hospital, hasta ahí vamos, ¿no?, pero es lejos. Algunos llegamos y algunos en el camino podemos morir” (Rojas, 2022).

Ante la falta de asistencia sanitaria en Thola Pampa, se acude a los saberes y conocimientos ancestrales relacionados con la medicina tradicional, que es en muchos casos la única alternativa con la que cuenta la comunidad: “Conocemos la medicina tradicional, algunos con eso sanamos y algunos no. Hablando de la medicina natural, aquí hay la muña, el tian tian, la quilquiña, el payco. Nos curan el dolor de barriga o de cabeza, para eso también hay el tártago. Pero no a todos nos cura, a algunos nos cura, a algunos no, porque nuestro cuerpo es diferente y nos cuidamos de diferente manera. También hay molle, eso hacemos hervir y tomamos, a algunos cura y a otros no; algunos tienen que ir siempre al hospital, así es” (Rojas, 2022).

Los curanderos o médicos tradicionales son miembros de la propia comunidad, que han aprendido la práctica tradicional de sus abuelos y abuelas generacionalmente: “Hay curanderos aquí, hay los

que ven la coca. Cuando alguien está muy enfermo, él viene y cura, a veces nos indican y nosotros les hacemos humear y eso nomás es, con k'oa hacemos humear, con coca, ¿no? Cuando los niños se asustan, con el curandero hacemos ver en coca y hacemos humear, con eso sanan. Las creencias que hay son las k'oas que hacemos a la Pachamama” (Salazar, 2022).

Además de la práctica de la agricultura y la vocación productiva, destacan en la comunidad dos actividades: la crianza de animales a escala pequeña, sobre todo ganado vacuno y caprino, y la elaboración de textiles y/o tejidos, también llamada “costura”: “Cuando no es tiempo de lluvia nos dedicamos a la costura, esta ropa costuramos, esto que me estoy poniendo, eso hacemos, son tres o cuatro meses para que nos hagamos estas prendas. Después sembramos, sembramos para que también podamos sobrevivir, aquí también hay animales, vacas, bueyes, toros, cabras, hay esos bichitos también, hay venado, león, zorro. Solamente hace renegar el zorro y el león que a veces aparecen. También hay estos pájaros, palomas y loros que en este tiempo aparecen. El que hace daño es el tararachi que decimos, él se aparece en tropa” (Salazar, 2022).

“En esta comunidad nos dedicamos más al trabajo de la agricultura, pero en tiempo de cosecha nosotros nos dedicamos a la costura. En mayo y junio, cuando soltamos ya al ganado, ya no hay nada que hacer y por eso nosotros nos hacemos la ropa, ¿no? Y algunos se van a conseguir trabajo a otros lados” (García, 2022).

Así transcurre la vida en Thola Pampa. Varones, mujeres y niños sonríen a la vida a pesar de los contratiempos y las carencias, tienen su territorio, sus cultivos, sus casas, el alimento que ellos mismos producen y la naturaleza que les rodea y les protege: “Aquí a veces trabajamos los dos,

esposo y esposa. A veces depende, a veces los hijos cuidan a las ovejas, a las vacas y nosotros trabajamos con los bueyes en yuntas. La mujer aquí no ara, ¿no?” (Salazar, 2022).

Thola Pampa mira con optimismo la vida. No es casual que la comunidad no cuente con un cementerio, quizás ellos no quieren pensar en otra vida sino en esta, quizás ellos quieren estar lejos de la muerte y cerca de la vida, es su manera de seguir adelante: “Dentro de Thola Pampa no hay cementerio para las almas, vamos a otros lados para visitar a nuestras almas para cada año. Lo único que no hay en nuestro territorio es el cementerio” (Rojas, 2022).

#### **4.2.1.1.5. Comunidad de Duraznal**



**Figura 25.** Centro de reunión Duraznal.

Duraznal es otra de las comunidades originarias pertenecientes al municipio de Aiquile, se encuentra situado en la región de las alturas, a unos 2.171 m.s.n.m., en las altas serranías donde colinda con el municipio indígena originario de Raqaypampa, con la que comparten la misma cultura, vestimenta y tradiciones. Cuenta con un camino de tierra para su acceso, pero con grandes

dificultades de tránsito, en un recorrido aproximado de una hora y veinte minutos desde la capital Aiquile.



**Figura 26.** Noemi y Paula tejedoras de Duraznal.

Duraznal constituye un sindicato originario relativamente nuevo. Alberga entre ochocientos a mil habitantes que se autoreconocen como descendientes de la nación originaria Chuwi y que se dedican principalmente a la producción agrícola: “Hablando de familias, aquí somos casi cerca de ochocientos habitantes, un poco más entre hombres y mujeres, pero no somos menos de ochocientos, eso debe ser un promedio. Y bueno, también nos dedicamos más, para que podamos

vivir, a la agricultura, los hombres y de igual manera que las mujeres, ambos trabajamos [la tierra]” (Vallejos, 2022).



**Figura 27.** Pedro acullicando su coca y explicando sobre educación y salud en Duraznal.

Como en toda la región de las serranías altas de Aiquile, la producción tradicional de Duraznal incluye la papa, el trigo y el maíz, y productos particulares como la linaza.

Antes, la comunidad dependía de Novillero, comunidad más grande, pero por la distancia que implicaba el frecuente traslado para participar de las reuniones, decidieron desvincularse y crear el nuevo sindicato Duraznal, que actualmente forma parte del ayllu Kewiñal junto a otros dos sindicatos: “Este sindicato se ha creado hace tiempo, antes esta comunidad sabía estar en Novillero, desde aquí sabíamos ir hasta Novillero a las reuniones, ¿no? Por lo que era muy lejos nos hemos venido aquí y después se ha nombrado Duraznal este sindicato. Estamos dependiendo del ayllu Kewiñal, tres sindicatos dependemos” (Vallejos, 2022).

En cuanto a los aspectos de educación y salud, la comunidad tiene carencias en su territorio, por lo que los niños deben trasladarse a diferentes lugares vecinos de Aiquile o Mizque: “[...] no tenemos escuelita en nuestra comunidad, tampoco puesto de salud ni posta sanitaria, para eso tenemos que ir nosotros hasta Aiquile, para hacernos curar. Después, escuela hay en Mizque, allá en Rosas Mayu que decimos, ahí les enviamos a nuestros hijos, como no es muy lejos, ahí les enviamos, y algunos enviamos a Laguna, que está un poco más allá. Hablando de la posta, nos vamos hacia Laguna. Antes sabían venir desde Aiquile una enfermera y un doctor, sabíamos indicar una fecha. Ahora se nos ha olvidado, tal vez porque es muy grande el municipio, tal vez por eso no abastece, ¿no? Bueno, el camino también es un poco inaccesible, quizás por eso no vienen” (Vallejos, 2022).

Los comunarios antiguos de Duraznal también fueron víctimas del régimen de patronazgo existente en el país hasta antes de la Revolución de 1952 y la reforma agraria. Cuentan que sus abuelos se instalaron en esta comunidad huyendo del dominio de los patrones hacendados: “Mi abuelo antes, en los tiempos de los patrones, sabía vivir allá en Lagunas y, al no aguantar el abuso de los patrones, se vino a este lado. Llegando acá es que a los arrenderos y a los patrones se los había botado, justo esa vez fue la liberación. Si es que no hubiese habido esa liberación seguramente nosotros igual hubiésemos seguido bajo el patrón, no hubiésemos estado así como estamos ahora. De esa manera es que mi abuelo se había quedado acá y mi papá también, él nació acá y yo también” (Jiménez, 2022).

Duraznal es parte del entorno originario de Aiquile, conformado por tres subcentrales y más de diez comunidades indígenas originarias campesinas, que comparten una forma de vida, un espacio geográfico, una forma de organización y expresiones culturales como la música, el canto y el baile.

Destaca nítidamente la vestimenta tradicional que les caracteriza e identifica. “Hace poco hemos tenido uno de los primeros festivales de música tradicional, con apoyo del gobierno municipal, es muy agradable ver a las comunidades participando con sus atuendos de fiesta, su vestimenta propia, que es el orgullo que debe impulsarnos a los que somos parte del municipio y a nivel departamental y nacional también. A pesar del desarrollo, a pesar de todo, mantienen todavía sus características, mantienen esa identidad, ese orgullo por su vestimenta, por su música, por su tradición y obviamente hay que seguir apoyando, hay que seguir fortaleciendo. Y es un compromiso no solo del municipio, también del gobierno del Estado a través del Ministerio de Culturas. Hacer que esto se mantenga, pero que se mantenga con mejor calidad de vida, para que ellos también puedan sentirse orgullosos de ser lo que siempre han sido, ese referente, ese tesoro que tenemos de nuestra identidad. Creemos que como municipio tenemos que seguir apoyando y seguir fortaleciendo” (Molina, 2022).

#### **4.2.1.1.6. Comunidad de Kewiñal**



**Figura 28.** Jatun Ayllu Kewiñal de las alturas.

El Ayllu originario Kewiñal, según refiere la memoria colectiva de los comunarios, tiene antecedentes precoloniales de su existencia, relacionados con la Nación Originaria Chuwi. El mural de bienvenida a la comunidad señala: “Kewiñal: El último refugio de los Chuwi”.

El Jatun Ayllu Kewiñal está ubicado en el límite tridepartamental entre Cochabamba, Chuquisaca y Potosí, aproximadamente a dos horas de viaje del centro urbano de Aiquile. Su nombre hace referencia a la abundante existencia en su territorio de una variedad de árbol denominado tradicionalmente como “kewiña” (*Polylepis besseri*). La kewiña es un árbol relativamente pequeño, que alcanza un tamaño máximo de 1,80 metros de alto, y cubre extensos bosques que rodean a la comunidad Kewiñal.

Kewiñal pertenece al distrito municipal Quiroga, donde habitan 150 familias en medio de una topografía ondulada y seca con escasa vegetación, a una altura aproximada de 2.912 m.s.n.m.

De acuerdo con datos del Instituto Nacional de Estadística (INE), Kewiñal contaba con 516 habitantes y 160 viviendas, según el Censo de 2012:

Sin embargo, comunarios y comunarias de Kewiñal tienen la seguridad de que ese número no refleja la verdadera cantidad de habitantes actuales con los que cuenta la comunidad. Según Dionicio, comunario de Kewiñal: “Hartos son pues, casi seiscientas personas somos. Si, casi seiscientas personas, por ejemplo, yo no más soy, somos hartos en mi familia, mis hijos son seis personas, conmigo más somos ocho en mi familia” (Sánchez, 2022).

El espacio territorial de este ayllu se divide en tres parcialidades: pata (arriba), ura (abajo) y chawpi (centro), zonas de representación simbólica que ocupan los miembros del ayllu, que no se han identificado ni dividido con referencias físicas claras, pero esta forma de organización territorial condiciona comportamientos culturales de identidad, sitios sagrados, espacios de cultivo, pastoreo y la disposición de las comunidades (Viceministerio de Tierras, 2009).

La principal actividad a la que se dedica la comunidad de Kewiñal es la agricultura, a mediana escala y, en muchos casos, solo a escala familiar y de auto subsistencia. Los principales productos son la papa, el trigo, el maíz, la cebada, la oca y hortalizas como la cebolla. La producción se desarrolla bajo sistemas a secano, donde las unidades familiares realizan labores agrícolas tradicionales. El agricultor Dionicio señala: “Aquí nos trabajamos en la agricultura, pura agricultura trabajamos, aquí no hay riego, no hay nada, ¿no? Son solamente tierras temporales” (Sánchez, 2022).

Otro ámbito importante es la actividad pecuaria, de la misma forma a escala familiar, con la producción de carne y especialmente leche y sus derivados, como quesos y quesillos. El ganado, en general, aporta con abono para los cultivos y se aprovechan los rastrojos de la cosecha para su alimentación. Las familias en su mayoría tienen la tradición de criar en pequeña escala cabras, ovejas y bueyes; estos últimos son fundamentales para la actividad agrícola, pues aún permanece vigente la práctica del arado con yunta de bueyes.

El acceso a los recursos está regulado por las normas internas del ayllu, las mismas que reconocen la propiedad individual y colectiva de los espacios. Entre otros aspectos, se caracterizan por ser una cultura agrocéntrica, por lo que establecen su calendario en torno a la actividad agrícola. Las parcelas distribuidas en tres zonas contemplan la rotación ordenada para el aprovechamiento de todas las familias. El acceso a los espacios de pastoreo presenta una combinación mixta y asimétrica entre lo familiar y lo colectivo, pues las familias también poseen sus chacos particulares en los montes comunales. La propiedad común de los montes permite el uso colectivo de áreas de pastoreo y el acceso a recursos naturales para la recolección (Viceministerio de Tierras, 2009).

También es destacable la potencial actividad de la producción artesanal tradicional de prendas de vestir y tejidos, arte textil que es realizado principalmente con lana de oveja.

La zona goza de una peculiar riqueza en recursos forestales, con especies nativas y predominancia de tarco, algarrobo y kewiña. Tradicionalmente, estos recursos son aprovechados como material de combustión y construcción, para fabricación de arados, yugos, timón y otros.

Respecto a la educación, la comunidad cuenta con la Unidad Educativa Kewiñal: “La comunidad tiene bastante población y está en crecimiento, por tanto, hay una importante cantidad de alumnos y trabajan ocho o nueve profesores ya, casi es un núcleo” (Ortuño, 2022).



**Figura 29.** Primera promoción 2022 de la U.E. Kewiñal. Fuente: Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile.

Las personas más ancianas aseguran que recién a partir del año 2019 se empezó a impartir la educación secundaria, lo cual abrió más posibilidades para que los jóvenes se queden en su tierra. Un dato al respecto es que en 2022 se graduó la primera promoción de jóvenes de la unidad educativa de Kewiñal, algo muy significativo para toda la comunidad. El alcalde de Aiquile, comenta sobre ello: “Estamos muy orgullosos de ellos y de la cultura de las alturas de nuestro municipio” (Ortuño,2022).

En 2019 se concluyó la construcción del centro de salud de la comunidad, lo cual ha mejorado la calidad de vida de su población. El centro de salud se construyó con aportes del municipio y la cooperación internacional, además del apoyo de los propios comunarios.

Por otro lado, se destaca la práctica de la medicina tradicional ancestral, con el uso de plantas medicinales existentes en la zona, como la muña y la menta, entre otras especies de importancia, que son útiles y alternativas para el tratamiento y prevención de algunas enfermedades.

El idioma predominante es el quechua, su lengua materna, y en la escuela se enseña el castellano. Es importante recalcar el uso del idioma ancestral y la preservación de su práctica en las nuevas generaciones. Niños y jóvenes en la actualidad utilizan cotidianamente el quechua y, simultáneamente, el castellano en los procesos educativos, de ahí la fortaleza y vigencia del idioma originario y la cultura.

En referencia al ámbito cultural, reiteramos la afirmación de que Kewiñal se constituye, según sus propios habitantes, en el último refugio de los Chuwi, una nación originaria quechua, ostentando una extraordinaria muestra de riqueza histórica y cultural. Una de sus principales manifestaciones culturales son los vistosos atuendos y vestimenta tradicional, elaborados por la comunidad y que representan parte de su patrimonio cultural. Además, “aún mantienen su danza llamada lichuwayos, en la que llevan plumas en el sombrero” (Saavedra, 2022).

“Si hablamos de Kewiñal, siempre, hasta en sus trabajos, [los y las habitantes] están con la vestimenta, en Duraznal, en Ch’aqui Mayu y todos esos sectores, siempre. Pero para las fiestas tiene que ser nuevo, nuevito, y lo tienen que hacer ellos con bastante tiempo, por ejemplo, para la fiesta de Todos los Santos ya tienen que empezar hacer su terno desde septiembre, ¿no?, porque se lleva bastante tiempo, ya que hasta letras ponen en el tejido, entonces lleva tiempo elaborarlo ¿no? Por ello. nosotros valoramos a nuestras comunidades indígenas, quienes todavía cuentan con esta vestimenta, y el gobierno municipal siempre va a impulsar, estamos buscando algunos proyectos para lograr de alguna manera dotar de máquinas, ¿no?, para que tengan mayor facilidad y condiciones en el tema de tejidos” (Ortuño, 2022).

En suma, el potencial cultural y patrimonial que ostenta Kewiñal, junto a comunidades vecinas como Thola Pampa, Duraznal y Ch'aquí Mayu, es la vestimenta patrimonial: “Kewiñal es un espacio que representa la identidad en la vestimenta, la identidad en la música, representa lo más lindo que presentamos nosotros al visitante en términos de naturaleza pura, ¿no? Entonces, es un lugar que está enclavado en las alturas de nuestro municipio y que felizmente ha ido creciendo en población, de todas estas comunidades de la parte alta, creo que Kewiñal es el ejemplo más lindo que representa este espacio sociocultural, sociopolítico, geográfico, y es un referente a nivel cultural en nuestro municipio” (Molina, 2022).

#### **4.2.2. El arte y la producción textil de las comunidades de Ch'aquí Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal**

##### **4.2.2.1. El tejido tradicional de las comunidades**

Milenaria es la búsqueda de cobijo corpóreo, de guaridas que contengan nuestros cuerpos. Por eso, desde el principio de los tiempos nos refugiamos en cuevas y pusimos pieles sobre nuestros cuerpos. Fue así que los que nos anteceden tejieron su estar en el mundo e idearon distintas maneras para sobrevivir en él. Vestir también tiene que ver con cubrirse de territorios y de sus moradores, de identificarte con algo y denotarlo. Los textiles, como sujetos-objetos culturales, son por ello recursos de memoria, narrativas que nos cuentan el paso del tiempo y que se actualizan ofreciendo sustanciales significados relacionales que se adaptan al tiempo (Castillo, 2019: 126).

En relación a la aparición y el desarrollo del arte textil en las naciones y los pueblos andinos del

altiplano y los valles del país, autores como Gisbert, Jordán o Villarroel hacen estudios retrospectivos de acuerdo a los periodos históricos transcurridos por las culturas antiguas y las transformaciones progresivas que han caracterizado su avance hasta la actualidad. Estos y otros autores abordan aspectos concernientes a los materiales utilizados en la elaboración de textiles, a los usos destinados en cada etapa de la vida cotidiana y a sus contenidos simbólicos y sociales.

Si nos referimos de manera concreta al surgimiento de los textiles en las regiones de los valles altos y los valles cochabambinos en la actualidad, conjunto en el que se ubican las comunidades de Ch'aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal, tomamos la referencia establecida por Villarroel, que sitúa el origen del arte textil en el periodo denominado tardío, entre los años 1400 a 1500 d.C.

El periodo Tardío está vinculado con el imperio incaico y su extensión territorial entre puna, valle y costa. En este periodo de tiempo el textil se convirtió en el instrumento de intercambio económico y adquisición de prestigio. Así mismo, en este tiempo es importante la existencia de grupos sociales especializados en la producción textil, como los cumbicamayos y las ajllas o ñustas, que engrandecieron la creación del textil cumbi, el tejido fino destinado a la élite inca. Debido a su importancia, durante la colonia el textil también se convirtió en el medio de pago de tributo. En 1532, con la instauración de los obrajes, miles de indios e indias murieron por enfermedad a causa del exceso de trabajo (Villarroel, 2004: 55).

Es necesario comprender que el arte textil es un arte vivo. Los diseños, los colores y otros aspectos se han transformado, pero han pervivido algunas formas tradicionales de producción.

Testimonios de tejedoras y tejedores de las cuatro comunidades incluidas en el presente estudio ratifican la histórica procedencia del arte textil. Aunque no se tiene el dato exacto de su antigüedad, ellas y ellos lo asumen como una herencia cultural de sus antepasados, de sus abuelos y abuelas. La tejedora Nicolasa, en referencia a su vestimenta tradicional, expresa con convicción: “Esto es cultura desde antes, esto es cultura, por eso nos ponemos, porque es cultura. Vemos siempre estos colores, esto igual desde el nacimiento usamos. Antes eran más grandes las figuras, ahora ya son más pequeñas, hay figuras de toda clase” (Vallejos, 2022).

En las comunidades de Aiquile existe una fuerte conciencia identitaria sobre los tejidos tradicionales. Las actuales generaciones los identifican como lo más representativo y tangible que ha quedado de la milenaria presencia de un pueblo ancestral. “Aquí en el municipio de Aiquile cuatro subcentrales están llevando esta ropa, nosotros igual de eso dependemos e igual nos ponemos, mis papás esto siempre se han puesto. Ahora ellos igual lo han dejado, nosotros nomás ya estamos manteniendo sin querer dejar, pues representa a mi lugar, a mi cultura, a mi subcentral” (Jiménez, 2022).



**Figura 30.** Apolinar: “Desde el tiempo de nuestros abuelos tejemos esto”.

“Mi nombre es Apolinar Jiménez Flores soy de aquí Duraznal y yo tejo esto. Esto es desde antes, desde el tiempo de nuestros abuelos que tejemos en esto. Yo, recién después de que mi papá ha fallecido, he empezado a tejer y también para que me ponga este pantalón” (Jiménez, 2022). “Para mí la vestimenta significa lo que se ponían antes, nosotros no podemos hacer desaparecer eso, ¿no? Estamos manteniendo eso culturalmente, nos ponemos desde niños, desde los 10 o 12 años, las chaquetas, ¿no?” (García, 2022).

Del mismo modo, en el ideario del tejedor Rodolfo queda claro el origen del arte que practica la comunidad como herencia de su cultura e identidad: “Esta cultura es desde antes, de lo que yo sé, desde mis abuelos podíamos decir que es, ¿no? Así nos contaban nuestros abuelitos, el papá de mi papá, todo es cultura, decían. No traemos de otra nación, hablamos de lo que hay aquí mismo, no podemos mentir, no podemos hablar cualquier cosa” (García, 2022).

Bajo el mismo criterio, la tejedora Carmen afirma: “Yo eso he aprendido desde que era una niña, con esa cultura tanto mi mamá, mis abuelitos han estado, ¿no? Eso yo hago” (Cabrera, 2022). Ciprian, tejedor, hace referencia a la antigüedad de esta práctica y cómo se ha mantenido hasta nuestros tiempos: “Yo, estas costuras, estas costumbres de los abuelos, no he olvidado, pero antes no costuraban como hoy. Hoy nosotros hemos avanzado un poco más, como están viendo aquí este pantalón. Esta cultura nosotros siempre estamos manteniendo, de nosotros todo es hecho a mano, no hay nada que haya sido comprado” (Rojas, 2022).

Respecto al uso social, una de las principales utilidades del textil es la elaboración de las prendas de vestir cotidianas, tanto para hombres como para mujeres. Esta vestimenta, más allá de la utilidad

cotidiana, representa la herencia y memoria de sus antepasados, que ha sobrevivido hasta las épocas actuales a pesar del desarrollo y los cambios traídos por la modernidad.

Los textiles de Aiquile, en general, se caracterizan por sus teñidos de colores vivos y sus diseños inspirados en creencias, tradiciones, animales, plantas y flores del entorno en que viven. Los tejidos demuestran la destreza manual y la concepción emocional y mental de las tejedoras y los tejedores. Una de las características más notables del arte textil de esta región es el relieve que presentan las figuras en la parte decorada (*pallay*).

Respecto a la belleza de los textiles, es un aspecto muy bien comprendido y apreciado por los propios comunarios tejedores y tejedoras, tal como afirma Teodocio, quien al mismo tiempo manifiesta su preocupación por la pérdida progresiva de los atributos estéticos de los textiles. “Antes los jóvenes se vestían bonito, cuando mirábamos de aquí hacia allá eran como flores, como un grupo de flores que caminaban para pascua. Pero ahora ya no se ponen esa ropa, ¿no?” (Jiménez, 2022).

De modo general, en la región andina se reconoce una estructura básica del textil en cualquiera de las manifestaciones de los tejidos. La textura básica de un textil andino tiene una parte trabajada (*pallai*) y otra carente de toda decoración que se conoce como pampa. La cultura y las creencias se expresan en el *pallai* (Gisbert, 2013: 95). La parte trabajada muestra donde se vive, se transporta, se baila y se honra a los dioses. La pampa es la tierra carente de actividad humana donde se proyectan los caminos, es tierra de paso y de actividad eventual. La cultura, el arte y las creencias se expresan en el *pallai* que, según las culturas que lo producen, tiene diferentes

diseños: vizcachas y pájaros (incluidos cóndores), y en la actualidad automóviles, trenes, aviones, etc. El hombre andino, a través de sus tejidos, muestra lo que es y lo que desea ser. Rememora a sus antiguos dioses y se rebela ante la agresión de extraños (Gisbert, 2013: 95).

Es posible identificar este tipo de estructura en las prendas elaboradas por tejedoras y tejedores de las comunidades originarias de Aiquile. Desde la antigüedad, han ido reflejando en el tejido elementos de su medio ambiente, como los paisajes montañosos, los animales domésticos, aves como los loritos, entre otros seres. Además, están los iconos que reflejan las creencias y las divinidades, y que son recogidos en los diseños y decorados. Estos aspectos se mantienen hasta la actualidad.

El uso de la faja o *ch'umpi* tiene un gran significado para el imaginario de los originarios de Aiquile: “Al hombre, para que sea fuerte, decían, le envolvían en un aguayo. Yo así siempre envuelto he crecido con *ch'umpi*, con eso nos envolvían” (Montenegro, 2022).

#### **4.2.2.2. Aprendizaje del tejido**

Para la elaboración de los tejidos se continúan empleando los mismos instrumentos y técnicas que se utilizaban en el pasado, aunque se han generado algunos cambios en el uso de materias primas y tintes. Los conocimientos adquiridos durante centurias se han ido transmitiendo de generación en generación, en forma oral, como ocurre en la mayor parte de los pueblos (Cereceda, 1992).

En el caso de las comunidades, las primeras incursiones de las mujeres en el tejido comienzan en la infancia, entre los 8 y 13, e incluso antes, como en el caso de Paula. “Veía a mi mamá y viendo a mi mamá sabía ver que envolvía en rueca, de lana de oveja, y después lo teñía y lo volvía a afinar en otra rueca. Eso yo he agarrado y hago lo mismo yo” (Pinjal, 2022). O como el caso de Nicolasa, quien aprendió de su madre y de otra mujer tejedora: “Esto no sabía tejer mi mamá, yo esto cuando era chiquita, así como aquella mi hija, me gustaba tejer, entonces mi mamá me hizo enseñar con una señora que había en mi comunidad. Esto cuesta caro para vender, por eso mi mamá me hizo enseñar pagando una chiva, antes así costaba, ahora debe costar más. Yo en medio día he aprendido a hacer... esto tiene hartas illawas. Esto tiene cuatro illawas, eso no he podido hacer, esto me hizo enseñar con una señora porque yo he querido. Ahora mis papás se han muerto, ya no tengo ni mi papá ni mi mamá, mi mamá me ha enseñado, me ha dejado esto, ¿no?” (Vallejos, 2022).

Bajo la guía de madres, abuelas o amigas, las mujeres se adiestran en el tejido, logrando con el tiempo la práctica, la destreza y una rapidez manual asombrosa.

Las ancianas, que por su avanzada edad ya no pueden tejer, ayudan en el hilado y el torcido de la lana y el tejido es realizado por las hijas o yernas. Así el anciano, sea varón o mujer, tendrá asegurada su indumentaria de estreno para la fiesta de la comunidad: “A lo que he ido envejeciendo, mis ojos igual han perdido la visión, ya no puedo ver. Ahora, la bolsa, el costal, eso nomás ya hago. El poncho, con otro hago hacer. Tengo dos hijas mujeres, ellas igual que yo están creciendo, sabiendo hacer” (Cabrera, 2022).

Los hombres también aprendieron a tejer y a bordar, algunos de sus padres y otros de sus abuelos: “De esa manera, mi papá me ha enseñado y yo también voy a enseñar a mis hijos. Eso es importante y por eso sigo tejiendo” (Jiménez, 2022).

La habilidad de tejer es casi homogénea entre las mujeres de las comunidades. Sin embargo, existen algunas que se destacan por una mayor sofisticación en el combinado de colores o gran variedad de diseños iconográficos. Estas especialistas del tejido son buscadas por personas que, por alguna razón, no pueden tejer: falta de tiempo, falta de material o porque no tienen la habilidad para el oficio.

El pago de este trabajo, dependiendo de la prenda, se lo realiza mediante productos. Sin embargo, actualmente se paga con dinero y los costos oscilan entre 50 y 500 bolivianos. Estos montos representan el pago de la mano de obra, ya que las personas que encargan el tejido entregan la lana y los principales insumos a la tejedora.

“Cuando tengo tiempo, siempre hago. Cuando me dicen házmelo, yo se los hago. Casi en un mes yo tejo, a veces cuando tardo muy poco avanzo, tejiendo seguido avanzo más. Si no hago seguido avanzo poco, trabajo es hacer, hay que ver así de cerca, la espalda cansa, por eso algunos no saben” (Vallejos, 2022).

El tejido exige mucho trabajo visual, especialmente para las piezas de luto (que emplean colores oscuros) o para la elaboración de los detalles más pequeños. Lo que mayormente está definido es

el rol de las mujeres como tejedoras, aunque culturalmente tejer y/o bordar es un oficio tanto de varones como de mujeres.

Este conocimiento etnológico nos permite apreciar que, en el campo textil, podemos conocer un modo propio y particular de percepción de la realidad, aspecto que abordaremos más adelante.

#### **4.2.2.3. Instrumentos utilizados en el tejido**

En las comunidades estudiadas se utilizan una serie de instrumentos, elaborados por los mismos comunarios, que sirven para armar los telares y trabajar los tejidos. Estos instrumentos son comunes en las prácticas tradicionales de los tejidos en la región de los valles altos de Cochabamba y probablemente en toda la región andina.

Un telar completo puede tener, aproximadamente, hasta 15 elementos básicos: dos o cuatro estacas, dos sogas, dos barras para fijar la urdimbre (travesaños), una barra para enrollar la tela acabada, un palo de lizos colgantes más conocido como *illawa*, un palo separador, una espada (apoyo para fijar la trama), un palo para insertar la trama, *wich'uñas*, una aguja larga, etc. (Magne y Nina, 2017: 114).

Estos elementos también son descritos por Arnold y Espejo (2013) y son clasificados entre palos fijos y móviles. Entre los fijos están los dos travesaños principales y separadores; entre los componentes móviles se tienen separadores, lanzaderas y cinco tipos de varas con diferentes funciones, por ejemplo, doblar la tela que va saliendo del telar y levantar distintas capas de

urdimbre. Otros componentes son el lizo o *illawa*, hilo sostenedor, seleccionadores de colores o *jaynu*, *wichuñas* y lanzadera (Magne y Nina, 2017: 115).

Se observa que muchos de estos instrumentos aún permanecen vigentes en su uso. Entre ellos podemos señalar los siguientes:



***Awa k'urkus (quechua)***. Son dos palos rectos de 2 metros de largo, aproximadamente, con 6 a 8 centímetros de diámetro. En algunos casos tienen ranuras (especie de gradas) a la misma distancia en ambos palos. Estos palos se apoyan verticalmente, ya sea en la pared o en otra madera dispuesta de forma horizontal.

**Figura 31.** Telar de Tomasa armado en dos Awa k'urkus (palos).

***Pata awa y kinray awa (quechua)***. Son dos palos rectos de 120 a 150 centímetros de largo, con 4 o 5 centímetros de diámetro. Son livianos y se utilizan como travesaños para sujetar la urdimbre. Están hecho de madera *quina quina* (García, 2022).

***Sonq'oncha (quechua)***. Es un palo recto de 120 a 150 centímetros de largo, con 4 a 5 centímetros de espesor. Sirve para separar los hilos de la urdimbre.

***Illawa k'aspi*** (aymara, quechua). Es un palo delgado, muy duro, preferentemente de *kuri* (planta leguminosa de nudos largos y fuertes). Tiene 120 centímetros de largo (dependiendo el tamaño del ancho del tejido). En la *illawa k'aspi* o segundo lizo está sujeta la *illawa k'aytu*. Mediante este hilo sube la segunda urdimbre a primer plano.



**Figura 32.** Illawa K'aspi.

**Los lizos o *illawas*.** Son varas de madera que sirven para separar las capas de urdido (tramado). Se combinan con los hilos sujetadores. Son colocados para sujetar algunos grupos de hilos de urdimbre a los lizos. La cantidad de estos depende de la complejidad del textil, pero se pueden usar hasta seis *illawas* (Magne y Nina, 2017: 116). “En ese telar se tela [se hace el tramado]. Terminando el telado se hace con la *illawa*, si va a ser bonito con dos *morokos* arrojando se forma la *pallay* [diseño del tejido]” (Cabrera, 2022).

***Luk'i*** (quechua). De madera muy dura y pesada (*jarka* o *quina quina*). Instrumento aplanado, con desgaste en las puntas, su largo depende del ancho del tejido. Sirve para ajustar el cruzado de la urdimbre sobre la trama. Los campesinos obtienen este palo en los valles cercanos mediante el trueque.

**Chukurk'ata (aymara).** Hilo grueso y resistente, hecho de pelos de lana criolla (*k'ajchas*), que sirve para sujetar la urdimbre a las barras horizontales (*pata awa* y *kimray awa*).



**Figura 33.** Sujetando los palos con Awa watanas.

**Awa watanas (quechua):** Hilo grueso que sirve para sujetar los palos horizontales a los verticales.

**Awa liyu (quechua):** Lazo de cuero de vaca que sirve para tesar la urdimbre.



**Figura 34.** Tesando la urdimbre con Awa liyu.



*Mini k'aspi* (quechua): Palo de 30 centímetros de largo, en el que se envuelve la trama (*mini*).

**Figura 35.** Mini k'aspi.



**Figura 36.** Instrumentos: wich'uñas (hueso de llama y de fierro).

**Wich`uña (aymara - quechua).** Instrumento hecho del fémur de los camélidos, o de madera dura o fierro. Tiene aproximadamente 12 centímetros de largo. Su punta afilada sirve para levantar y separar las urdimbres y ajustar la trama. Sobre esta herramienta, la tejedora Carmen refiere: “la *wich`uña* con el hueso de la llama se hace. La *wich`uña*, después cuando ya va a ser pequeñito se hace *tejra*” (Cabrerera, 2022).



**Figura 37.** Chapuña.

**Chapuña (aymara).** Instrumento de madera dura, con una punta más ancha que la otra. Tiene unos 10 centímetros de largo y sirve para ajustar y cruzar los hilos estirando la *illawa* (o segundo lizo).

**P`itana (quechua).** De hueso o madera dura muy delgada, con una punta afilada de 20 centímetros de

largo. Se utiliza para avanzar y seleccionar los hilos de la urdimbre.

**Yarwi.** Especie de aguja grande: que sirve para hacer el terminado y el tejido de los bordes (*awakipa*).

**Phusqa (quechua).** Huso o rueca. Es de madera torneada y sirve para hilar la lana.



**Figura 38.** Phusqa.

**K'anti (quechua).** Huso o rueca de mayor tamaño que el anterior, que sirve para torcer dos cabos juntos y formar el hilo final (Dávalos, Cereceda, Martínez, 1992).

**Estacas.** Pueden ser de madera o metal. Se clavan en el suelo y sirven para dar estabilidad al telar (Magne y Nina, 2017: 114). “Esto es para tejer, se llama pulsera, para que no haya fallas. Después esta

trampera hace la pulsera, con eso no hay fallas. Si se rompe ese rato se encuentra en esta pulsera, para eso son estas estacas, aquí se hace” (Rojas, 2022).

El testimonio de Carmen contiene el relato de los procesos desarrollados simultáneamente al elaborar un tejido. Resulta interesante como ella concibe su trabajo y la forma en que lo comparte:

“A ver, a ver, vamos a hablar del telar. Para el telar, cuatro postes se paran, a los cuatro postes se los tranca a ambos lados, primero dos y después más abajo dos. Luego, para poner la caja, dentro de la caja tiene que entrar el peine, y luego tienen que entrar lisos, y esos lisos se amarran con correa. Después recién hay que alistarnos para empezar a trabajar y para eso se amarra con correa. Después se tiene que pinchar, para eso usamos una maderita, ¿no?

Luego hay que hacer una crucera y agarrando esa crucera se hace *wichukata* [ajuste del tejido] con *wich`uña*, ¿no? Y luego hay que volcar y de vuelta hay que tejer. Después hay

que trabajar hasta la proporción de dos dedos, ¿no?, después con cuidadito hay que hacer, con maderita siempre se hace, con puro palos trabajamos nosotros. Con ese palo se trabaja las cruceras, de pequeños *sunchus* hacemos *jajche*, decimos *jajche*. Después, cuando ya no se puede siempre se hace con *yarwi* [aguja gruesa] para que salga igualito, se hace con agujita nomás ya, así se hace el poncho, la colcha, el costal y el aguayo” (Cabrera, 2022).

#### **4.2.2.4. Materia prima, insumos y herramientas del proceso textil**

La preparación de los materiales para lograr la confección de tejidos, desde la esquila de lana, hasta el lavado, el hilado y el teñido, se realizan en las comunidades originarias prácticamente durante todo el año.

Las materias primas, los insumos y las herramientas necesarias que se utilizan en las comunidades pueden ser descritas de acuerdo al ciclo productivo en el que transcurre, etapa por etapa, la elaboración de los tejidos.

De acuerdo a lo observado en las comunidades y coincidiendo con las autoras Alejandra Magne y Hortensia Nina, podemos identificar tres etapas:

- En una primera etapa se realiza la obtención de materia prima (fibra o lana de oveja), además de los insumos necesarios para la elaboración final de los productos (hilos, cintas, canutillos, etc.).
- En una segunda etapa se aborda el tratamiento de las fibras: esquilado, hilado, teñido, etc.

- En la tercera etapa se registra el proceso de tejido, con sus diversas técnicas, los acabados y terminaciones (Magne y Vargas, 2017).

Dichas etapas serán explicadas a continuación, exponiendo las alternativas que se pueden encontrar y describir para cada una, en función a los datos obtenidos en las visitas realizadas a las comunidades originarias de Aiquile.

Las materias primas empleadas para los tejidos son, en su mayoría, de origen natural, y pueden obtenerse y tratarse de diversas formas de acuerdo a la disponibilidad y las necesidades de los tejedores y las tejedoras. También se utilizan otros insumos para la confección y el acabado final de las prendas (Magne y Nina, 2017: 84).

**Fibras naturales.** La fibra más usada es la lana de oveja, por su mayor calidad y suavidad, y por ser una fibra durable y buena para el teñido. El ganado ovino es la fuente primaria de la cual se obtienen las fibras para la posterior realización del tejido. La parte central de los vellones, de fibra más larga (10 centímetros como mínimo) es para los tejidos finos, como los ponchos, *ch'uspas* y *llijllas*. El resto de la fibra se destina para el tejido de colchas y otros elementos. Con los vellones de fibra gruesa se tejen bolsas/costales para transportar los productos agrícolas.

En las comunidades es intensiva la crianza, el pastoreo y el aprovechamiento del ganado ovino, a partir del cual se obtiene la principal materia prima del tejido, primordialmente la lana de oveja. El cuidado, el pastoreo y la crianza de las ovejas es una tarea mayoritariamente destinada a las mujeres: “Las mujeres no salimos de la comunidad, esto siempre nos hacemos [señalando su

tejido]. Si no, ¿qué vamos a hacer? Siempre tejemos, *p'ushkamos*, nos criamos oveja, luego trasquilamos, luego *p'ushkamos*” (Vallejos, 2022).

**Tratamiento de las fibras y proceso de esquilado.** Este paso consiste en cortar el pelo del animal para obtener la fibra. Este proceso se realiza mayormente en animales vivos. La preparación consta de amarrar las patas de los animales con sogas y poner lonas en la parte inferior donde cae el pelo. Una vez preparado el animal, se corta la fibra igual y al ras (Magne y Nina, 2017: 93). “Después de trasquilar lavamos, después de lavar envolvemos en rueca, después de envolver en rueca, cambiamos de rueca y afinamos a la envoltura en *k'anhi*” (Salazar, 2022).

**Esquila (*rutuna*).** El proceso se inicia trasquilando la lana de las ovejas, que las tejedoras convierten en delgados hilos blancos. Piden permiso a las ovejas, conversan con ellas diciendo “ya no hace frío, te voy a sacar tu lana, van a empezar las lluvias, si te mojas vas a estar más pesada, no podrás caminar” (Sánchez, 2022). De esa manera alistan a las ovejas para después cortar su lana.

**Cortadores de fibra.** Para cortar el pelo de los animales se utilizan diversos instrumentos. En la antigüedad se utilizaban piedras afiladas y fragmentos de cerámica con filo. Ya desde épocas posteriores y hasta la actualidad se utilizan láminas de hojalata afiladas (obtenidas de latas de conserva) y cuchillos. Esta costumbre se mantiene a pesar de la incursión de máquinas eléctricas y tijeras especiales para el esquilado (Magne y Nina, 2017: 94). “La esquila del ganado se realiza en verano y el calor es fuerte. El trabajo se realiza utilizando el cuchillo sin una técnica especial para

el corte de lana” (Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile, 2016). “Trasquilamos a la oveja en el tiempo de sembrado del maíz” (Salazar, 2022).

**Escarmenado.** El escarmenado es la limpieza de la fibra extraída del animal o vellón. Con la técnica manual se extiende la fibra con las manos para poder quitar las impurezas, como pajas o bolitas de pelo, entre otras (Magne y Nina, 2017: 96).

**Cardadora.** Es una herramienta mecánica diseñada especialmente para separar las impurezas del vellón de lana. En su uso, esta pasa a través de una peineta activada al girar una manivela con una mano, mientras que con la otra mano la persona sujeta la lana (Magne y Nina, 2017: 97).

**Hilado.** Este proceso consiste en enroscar en una mano la fibra previamente escarmenada y con la otra mano sujetar la rueca, haciéndola girar hacia el lado derecho, para convertir la fibra en un hilo, producto de la tensión. Dependiendo de la habilidad de la persona y la prenda que se elabore, se designa una velocidad determinada (Magne y Nina, 2017: 98). Generalmente, se puede ver a las mujeres hilando la lana mientras caminan hacia sus actividades diarias, cuando se dirigen a sus chacras, cuando están en la labor de pastear las ovejas, cuando van a participar de las reuniones o cuando se trasladan de una comunidad a otra. Herminia refiere: “Cuando voy caminando hasta Aiquile, hilando voy y también voy cantando. Así voy creando la letra de lo que voy a cantar en el Festival. Llegando a Aiquile, lista está la canción” (Juri, 2022).

Este proceso en las comunidades se conoce como *p’ushkar* y, al igual que el pastoreo de las ovejas, es una tarea encomendada mayoritariamente a las mujeres. Así cuenta Carmen: “De lana

*p'ushkamos*, de lana de oveja. Después de *p'ushkar* comprando polvo teñimos y eso *k'anthimos*" (Cabrera, 2022).

El hilado requiere cierta práctica, sostener el eje de la rueca entre los dedos pulgar, índice y anular, haciéndola girar de izquierda a derecha, mientras se va estirando el vellón con los dedos de la otra mano. Cuando la operación lo requiere, el estirado se realiza con las dos manos.

**Rueca vertical.** La rueca vertical (*p'ushka*, en quechua) descrita por Arnold y Espejo (2013) está compuesta por dos elementos: un eje vertical y una tortera o huso, del cual depende la calidad y el grosor del hilado, debido al peso y a la forma. Las prácticas de hilado tradicional son realizadas por mujeres y hombres (Magne y Nina, 2017: 98).

Los procesos hasta aquí descritos son desarrollados en las comunidades originarias de Aiquile por las mujeres. "Así también mi mamá, para la pollera, sabía hacer el hilo en rueca, ¿no? Para la pollera, para el pantalón, para el costal se sabe hacer la lana en rueca. Para aguayo, para el poncho, para el rojo, para cualquier color saben hacerse su telar. Así hemos vivido nosotros" (Montenegro, 2022). "El hilo siempre nos hacíamos desde antes, sabíamos envolverlo en rueca y hacer, sabíamos teñir. Antes el polvo agarraba bien, ahora ya no, con hartito polvo lo teñimos y nada y no quiere agarrar ni para la colcha" (Flores, 2022).

**Torcelado.** Este paso consiste en torcer la fibra hacia la izquierda, procurando doblar el hilo fuertemente y envolviéndolo en un ovillo. Por lo general, se tuercen cabos del mismo color; pero, en algunos casos, son cabos de colores diferentes que producen un efecto jaspeado denominado

*ch'imi* (Gisbert et al., 2006). Para este paso se utilizan ruecas especiales llamadas *k'anthi* (quechua), las cuales son de mayor tamaño y peso que las ruecas para hilar. Se pueden distinguir tres tipos de ruecas: en primer lugar, la rueca más grande y de mayor peso sirve para torcelar o torcer hilos gruesos; la siguiente en tamaño es la rueca intermedia, que se utiliza para torcelar hilos medianos; y, finalmente, la rueca pequeña tuerce hilos finos (Magne y Nina, 2017: 102).

Esta tarea sigue siendo responsabilidad de las mujeres, quienes la realizan de igual manera que el hilado, en diferentes momentos de su vida cotidiana: “Después de *p'ushkar* comprando polvo teñimos y eso *k'anthimos*. Después de *k'anthir* en el suelo telamos, entre dos personas telamos en el piso” (Cabrera, 2022). “La rueca y la *k'anthina* cualquier momento alzamos, cuando tenemos tiempo. Después de envolver en rueca, pintamos. Después de pintar, tejemos” (Salazar, 2022).

El torcido de los *kaytos* (fibras ya hiladas) se realiza con una rueca de mayor tamaño que la que se utiliza para el hilado. A esta rueca de mayor tamaño se la conoce con el nombre de *k'anthi* y a la operación del torcido de la fibra se le da el nombre de *k'anthir* o *k'anthido*.

**Madejado.** Para el proceso de madejado o *juñiña* (quechua) se envuelve el hilo o *kayto* en los brazos extendidos de una persona, dibujando la forma de un número ocho. En la parte central de unión de la figura de ocho se amarra un hilo que se llama *k'hata*, del cual se tira para quitar la madeja de los brazos de la persona y que no se enrede. En este estado la fibra es lavada y teñida (Magne y Nina, 2017: 103).

**Lavado.** Previo al proceso de teñido se efectúa el lavado de la madeja para quitar de la fibra la suciedad y la grasa que impedirían que el tinte se fije. Para el lavado se utilizan agua y algunos elementos de limpieza naturales. En algunos casos, se adquieren productos artificiales (Magne y Nina, 2017: 104). Una vez que la lana está seca y limpia, se la vuelve a ovillar como un *murug'u*, para que pueda permanecer largo tiempo almacenada.

**Teñido de las fibras.** El desarrollo de los tintes se remonta a la época en la que aparecieron los primeros textiles. Los primeros tintes naturales fueron obtenidos a través de diversos procesos, empleando como materia prima varios tipos de plantas, insectos o minerales. Ya para el período colonial, estas prácticas se ampliaron por la introducción de vegetaciones procedentes de distintas regiones del mundo, además de la inserción de sustancias tintóreas sintéticas, a mitad del siglo XIX (Fisher, 2008).

El teñido de las fibras es un paso importante en la elaboración de los textiles, ya que a través de los colores dispuestos en un tejido los artesanos crean diseños gracias a la diferenciación cromática lograda por la tinción (Arze, s/a). Es así que los textiles muestran características, motivos o combinaciones de colores que los hacen particulares; por ejemplo, pueden denotar filiación cultural, estatus, edad, aspectos relacionados al clima, etc. También transmiten ideas o conceptos más complejos.

En las regiones estudiadas, el teñido se realiza con base a anilinas que son adquiridas en el mercado de Aiquile. El proceso de teñido consiste en hacer hervir agua limpia con el jugo de varios limones y tres o cuatro puñados de sal cristalina. Luego, se sumerge y se saca la lana y se la enjuaga varias

veces. Finalmente, se la deja secar al sol, que además actúa como fijador del tinte. “El polvo compro de Aiquile, lo que gusto, los colores que quiero, eso compro. Para teñir en olla pongo agua, pongo limón, lo exprimo, eso lo hago hervir, removiendo con palo hago hervir. Luego saco, lavo, y después de lavar hago secar. Luego envuelvo, lo guardo por una semana y después recién hago. Trabajo es hacer” (Vallejos, 2022).

El oficio y el arte del teñido se construyeron hasta conformar un corpus de conocimientos, técnicas y saberes tradicionales, del cual son herederos muchos de los actuales artesanos textiles (Arze, s/a: 28). Estas formas tradicionales fueron transmitidas de generación en generación, pero cada vez con menor frecuencia debido a diversos factores. Hace unas décadas, el uso de tintes naturales fue retomado con más empeño por tejedores y tejedoras (Magne y Nina, 2017: 105).

Luego de teñir las hebras en ollas, con polvos de anilina y limón, las tejedoras tesan los hilos en soportes. Al respecto, Valeriana argumenta: “Envolvemos en rueca, tejemos, tejemos con nuestras manos. Con *t’orín*, mi mamá sabe todavía teñir, *thurumis*, *kujñaquipa* dicen, con eso sabían teñir” (Flores, 2022).

**Tintes naturales.** Los tintes naturales se obtienen a través de la utilización de plantas, insectos y minerales. Entre los tintes naturales empleados con mayor frecuencia están los extraídos de la *ñaca thola*, la thola, la queñua, la lampaya y la cochinilla, que son obtenidas mediante la recolección en las áreas circundantes a la población, a través del intercambio con diferentes comunidades o por la compra, en Cochabamba y La Paz (Magne y Nina, 2017: 106).

**Anilinas.** Las anilinas son tintes químicos que contienen una amplia gama de colores y se compran en ferias. Las influencias foráneas en la producción de tejidos tradicionales se sintieron con más fuerza desde los años sesenta, cuando insumos como las anilinas ingresaron al mercado. Además de colorantes artificiales en polvo, hacia la década de 1980 aparecieron lanas sintéticas en el mercado textil boliviano (Magne y Nina, 2017: 106).

Pese a esto, en las comunidades optan por el uso de tintes naturales y solo en algunos casos se emplea la combinación con anilinas. La labor del teñido es también predominantemente realizada por las mujeres.

**Ovillado final.** El ovillado es el último paso antes del tejido y se realiza luego del proceso de tinción. Consiste en envolver la fibra ya teñida en forma de una bola o *murucu* (Magne y Nina, 2017: 110).

#### **4.2.2.5. El proceso de la producción textil**

**Proceso de urdido.** También llamado “tendido del telar”. Es el primer paso para iniciar la labor de tejido y es uno de los más complejos. Como resalta Fischer, la buena calidad del tejido dependerá en gran medida de un buen urdido (2008). Los hilos deben ser colocados de forma ordenada y en filas exactas manteniendo una tensión equilibrada, lo que permitirá un reparto de color armónico y evitará las rupturas de las hebras.

Otro aspecto importante es el manejo de los ovillos obtenidos previamente. Estos deberán ser de tamaño mediano a modo de facilitar el agarre con las manos y poder agilizar el pase hacia la barra

opuesta (Fischer, 2008). Luego, se seleccionan las lanas para ser urdidas, se les combina y ordena de acuerdo al diseño que desee representar la tejedora (Magne y Nina, 2017: 111).

**Urdidores verticales u horizontales.** Este proceso se realiza con urdidores especiales para telares a pedal. Los distintos tipos de urdidores fabricados de madera o metal comprenden un eje sobre el cual giran las estructuras que sirven de soporte a la fibra, que pueden ser verticales u horizontales. Estas herramientas son construidas en algunos casos por los mismos artesanos. De esta forma urden la lana que se trasladará al telar (Magne y Nina, 2017: 112).

“En esto siempre nosotros telamos, así como esto nomas hago parar, solo que esto tuve que guardar, lo he desarmado, después en este *kurku* siempre armo, luego arrojó, entre dos telamos, esto escogiendo hago, con esto *illawa* y después ya pongo el palo, y esto mini, mis *chuas* están guardados adentro, esto voy a pinchar y después va a pasar, éste termina pasando de un lado a otro lado, con esto yo hago. Yo siempre me lo escogía me lo armaba el telar y yo me hacía, miraba y hacía” (Vallejos, 2022).

**Telar de cintura.** La estructura básica de los telares de cintura se caracteriza por estar amarrada en uno de sus extremos a un poste, árbol o pared en forma horizontal u oblicua mediante una soga (Ravines, 1978). El otro extremo se sujeta en la cintura de la tejedora, dando así tensión a los hilos. Estos telares son empleados desde épocas prehispánicas y fueron representados por el cronista Guamán Poma de Ayala.

Arnold y Espejo mencionan que los telares son clasificados por su tamaño como telares pequeños, telares intermedios y telares grandes (2012). Los telares pequeños son de cintura, solo permiten tejer piezas angostas y largas de formato pequeño o mediano. Se usan para elaborar diversas prendas como fajas angostas llamadas *t'isnu* (Magne y Nina, 2017: 117).

Es evidente el uso de telares de cintura solo para la elaboración de prendas angostas. Como hacen referencia Gisbert et al, para el tejido de piezas angostas se emplea el telar de cintura y pie, donde uno de los extremos se sujeta en la cintura de la tejedora y el otro al dedo pulgar del pie (2006). Una variante registrada es el telar de cintura y estaca, que sujeta el extremo en vez del dedo del pie. Este telar se utiliza para la elaboración de piezas angostas, como es el caso de los *watos* o *t'isnus*, que sirven para sujetar las polleras, las fajas o para adornar los sombreros (Magne y Nina, 2017: 118).

#### **4.2.3. Diversidad, variedad y riqueza de los tejidos originarios de Aiquile**

##### **4.2.3.1. Tejido hecho por mujeres y varones**

En las comunidades originarias visitadas la elaboración de los textiles es realizada por mujeres y varones. Actualmente, su práctica se mantiene aún con los cambios surgidos en los últimos tiempos, siendo revalorada por la población mediante el uso social cotidiano de las prendas tradicionales y el interés de transmitir el arte del tejido a las nuevas generaciones, aspectos importantes para su continuidad y la prevención de su desaparición. Las mujeres se dedican mayormente al tejido en los telares y los varones a la confección y los bordados de ropa a máquina.

Los pantalones, tan particulares de esta cultura, son confeccionados casi exclusivamente por varones. En algunos casos, ellos también tejen la bayeta en telares de pedal.

Se teje en los meses de mayo y junio, después de la pascua. Varones y mujeres tejen y bordan a cierto número de horas con luz en el día y durante este tiempo dedican sus esfuerzos a confeccionar las prendas que estrenarán en las fiestas. En cuanto a la representación de género podemos distinguir que, en las actividades textiles la mujer teje para el varón el poncho, la *ch'uspa*, la tela para el pantalón y el *ch'umpi*. Para ella misma teje la pollera, el *wato*, la *llijlla* y el *ch'umpi*. Para la casa teje las colchas y los costales para la labranza, el transporte y el almacenamiento de productos. Mientras que el varón teje para la mujer la *bayeta* para la *almilla* de su traje, borda los rebozos y el contorno de la *almilla*, así como de las *llijllas*, además de otros elementos realizados con máquina de coser y los bordados.

En las zonas altas los varones utilizan pantalones de lana de oveja, tejidos por las mujeres, pero también tejidos, diseñados, costurados y bordados por ellos mismos. Usan sombreros blancos, camisa, chaleco y chaquetas de colores, y llevan colgado en el cuello una *ch'uspa* para la coca. Usan abarcas de color blanco y negro en cruzado.

Cada familia elabora su propia vestimenta, mediante el tejido, la costura y el bordado; es una actividad arraigada culturalmente. Por lo tanto, tejer no solo se remite a la actividad práctica, manual o utilitaria, sino es altamente simbólica y significativa para las comunidades originarias. Es entregarse a otros, es regalar el tiempo de creación a un ser amado, pero también es un medio de subsistencia, resiliencia, resistencia y empoderamiento.

“Casi a mis quince años yo ya sabía hacer, manejar la máquina, yo viendo hacía nomás. Viendo a mis vecinos, a mis primas hermanas, mi papá mismo hacía siempre, su máquina de mi papá siempre estoy manejando. Nosotros hacemos todo lo que se pueda, para las mujeres polleras, sacos costuramos, no solo para hombres costuramos, también para mujeres y niños. Sabiendo hacemos nomás” (Flores, 2022).

Las mujeres también mantienen su vestimenta tradicional, con sombreros blancos, blusas blancas con adornos de colores, polleras de tela y lana de oveja, mandil de tela con múltiples colores y abarcas de color blanco y negro en cruzado. “Después de cosechar vamos a hacer estas cosas, volviendo tejemos, ahora todavía estamos cuidando a los ganados en este tiempo, y en este tiempo toca envolver la lana y luego eso vamos a tejer” (Salazar, 2022).

Estas costumbres solo pueden ser entendidas asumiendo el carácter utilitario comunal que tiene la actividad textil, pues la vestimenta es emblemática y define el origen étnico de la población. La vestimenta es uno de los rasgos más característicos de la Nación Chuwi, pues en ella reflejan su identidad e historia.

#### **4.2.3.2. La vestimenta femenina**

La vestimenta femenina muestra representaciones luminosas y claramente perceptibles que definen su personalidad. Está compuesta de las siguientes prendas:



**Figura 39.** Marcelina. Vestimenta vista de adelante y vista de atrás.

El sombrero de la mujer regularmente es de copa alta, blanco y de ala corta; alrededor de la copa se observan abundantes cintas coloridas y largas con diseños vistosos, denominados *chakuñas*. “Nosotros decimos *chakuña*, algunos dicen cinta ¿verdad? pero lo que va en el sombrero nosotros decimos *chakuña*”, refiere la tejedora Carmen Cabrera (2022). El sombrero viene forrado y adornado con lentejuelas brillantes y coloridas y lleva un borlo grande elaborado con lanas de colores y externamente con lana de color blanco. Los adornos y cintas gruesas colgantes de varios colores llegan casi hasta las pantorrillas.

En cuanto a la iconografía que se observa en los toquillos, por lo general, se ven diferentes figuras de la naturaleza, como plantas, flores y animales de la región.



**Figura 40.** Marcelina. Sombrero de mujer.

El **sombrero** tradicional tiene base de lana de oveja y actualmente ya no se elabora en la comunidad. Se lo puede adquirir ya fabricado en las ferias de Aiquile o de Cochabamba. Pero se lo adquiere aún no caracterizado, pues una vez comprado, son las mujeres quienes se encargan de decorarlo con adornos, con las *chakuñas* que ellas

tejen, como nos refiere Carmen:

“El sombrero así nomás ya nos compramos, comprando el sombrero nosotros adornamos con cualquier tipo de adornos, nosotros hacemos, ¿no? El adorno del sombrero igual ya no es como antes, antes sabía ser mucho más bonito, ya no es lo mismo ahora. Ahora los que compran nomás le ponen, antes chispita había, eso se sabía poner. Después para el sombrero sabía haber todo tipo, toda clase de bichitos, sabía haber loritos, gallitos, *thararankas*, de mi más bien está todavía así adornado” (Cabrera, 2022).



**Figura 41.** Las tullmas coloridas.

Las *tullmas*, también elaboradas por las manos de las mujeres, son hechas con hilo de oveja. Predominan diferentes tonos oscuros, negro o marrón, que contrastan con coloridos adornos de mostacillas y lentejuelas. Tienen doble función: por un lado, sujetan los largos cabellos trenzados de las mujeres; por otro lado, constituyen elegantes adornos de borlas para el cotidiano y de flores de colores para determinadas ocasiones, por ejemplo, fechas festivas y fiestas. “Esto

de antes es [mostrando una *tullma* antigua], esto es de hilo de oveja también, y estos también decimos nosotros *tullmas*, es también hecho con la mano”, relata Valeriana Flores (2022).

Prácticamente todas las mujeres de las comunidades lo usan: “Estas *tullmas* los jóvenes de ahora se ponen, también nosotros nos ponemos. Yo con *tullma* siempre vivo. Yo no sé ponerme las *tullmas* de ciudad” (Flores, 2022).

Las blusas o camisas, generalmente de color blanco, son realizadas de tocuyo o tela y decoradas con bordados multicolores que contrastan con la lana brillante. Lucen de diferentes colores, con bordados en el cuello, y tienen las mangas adornadas con motivos de plantas y flores y/o figuras geométricas.



**Figura 42.** La blusa con los respectivos bordados.

Las **enaguas** son prendas de ropa interior. Están elaboradas de tela de algodón, generalmente blanca, con encajes o bordados. Se coloca por arriba, caen desde los hombros como pieza entera y cubre hasta las rodillas.

La camisa y la enagua constituyen una sola pieza, como un enterizo, suele ser de color blanco, aunque también existen otros tonos como rosado, celeste y naranja. Tiene bordados en la pechera, en los hombros y las mangas. Es una prenda de uso cotidiano, vestida por niñas y mujeres: “Esto dicen aquí blusa, pero nosotros decimos camisa, cuenta Valeriana Flores, enseñando prendas que tiene bien guardadas (2022).



**Figura 43.** Pollera bordada con su wato tejido.

La **pollera** se elabora en el telar con lana de oveja. Se caracteriza por su diseño fruncido, está bordada con diferentes colores y diseños de flores en la parte media e inferior. Los colores celestes, fucsias, rojos y verdes de la pollera destacan y varían según el gusto de las mujeres. Carmen señala: “La pollera se hace en telar, grande se tela la pollera, en telar siempre se hace la pollera” (Cabrera, 2022).

La tejedora Paula explica el proceso de tejido como la acción de dibujar en un cuaderno:

“Hablando de la pollera que nos ponemos, así como esto [mostrando una pollera], así costurado. Ahí combinamos esto que tejemos con nuestras manos, de lana, así como dibujamos en el cuaderno así dibujamos aquí también con nuestras manos, todo lo que queremos hacemos y después adornamos” (Pinjal, 2022).



**Figura 44.** Paula: “Así como dibujamos en el cuaderno, así dibujamos en el telar”.

Antes de dibujar uno imagina, siente, piensa, son momentos de creación y en el

tejido se plasman emociones, pensamientos y sentimientos de la propia persona y en relación a su entorno. Eso se llama arte y, mediante esta analogía, podemos afirmar que los tejidos son libros, libros con un lenguaje simbólico y narrativo.

Del mismo modo, en la vestimenta se expresan sentimientos y momentos del ciclo vital de las comunidades y sus habitantes: “Cuando fallecen nuestros familiares nos hacemos tejer esto en negro y también nos ponemos en verde, estamos de luto, se pone luto, ¿no? Cuando las personas fallecen” (Salazar, 2022). “Mi hermano mayor se ha muerto por eso me pongo pollera negra, en los días de pascua esto lo he desechado y me he puesto [señalando su pollera]” (Vallejos, 2022).

La pollera se sujeta a la cintura con una especie de cinturón que recibe el nombre de *wato* (nombre quechua para el cordón). Es un cordón tejido en lana fina con la técnica del telar de cintura, con bolados a los extremos.



**Figura 45.** Seleccionando los hilos para iniciar los diseños.

“El *wato* de pollera yo estoy haciendo, es para pegarlo a la pollera, ¿no? Sirve para que se amarre en la cintura y quede asegurada. Terminando de hacer este telar voy a pallar o escoger, voy a escoger para hacer las figuritas. Esto rápido hago, debe

ser en unos cinco minutos que lo hago. Ahora sólo una vez voy a escoger, ¿no? Pero para tejer

voy a escoger cada vez, ¿no? Para que salgan las figuras” (Córdoba, 2022).

“Nosotros esto siempre utilizamos, con esto nosotros amarramos duro, con otras lanas nosotros no nos conformamos, porque esto nos agarra duro, nuestra espalda igual, ¿no?” (Córdoba, 2022).



**Figura 46.** Nicolasa C. demostrando cómo se inicia el tejido del *wato de pollera*.

Las mujeres utilizan **mandiles** de tela con costuras y cintas delgadas de colores intensos en la parte superior e inferior. Es una prenda plisada y lleva una cinta para amarrar a la cintura. Se la sujeta con la faja o *ch'umpi*. “Y esto que va encima es mandil”, ratifica la tejedora de Kewiñal Valeriana” (Flores, 2022).



**Figura 47.** Mandil plisado y bordado con variedad de colores.



**Figura 48.** Rebozo bordado con motivos geométricos, variedades de plantas y flores de la región.

El **rebozo** es una prenda tejida en telar, sirve de abrigo para cubrir la espalda. Los bordes están decorados con técnica de bordado en diferentes formas como zigzag, y motivos geométricos entrelazados. En los cuatro bordes del rebozo se puede apreciar la decoración iconográfica representada por ramilletes de variedades de plantas y flores de la región, tejidos y bordados con múltiples colores.

“Encima de todo esto nos cubrimos con este rebozo para que no nos haga frio, así nos colocamos, ¿no? También es para ir a las fiestas, con esto vamos a las fiestas nosotros, ¿no?” (Salazar, 2022).

El *ch'umpi* o la *faja* es tejida en telares de cintura con lana de oveja. Lleva acabados en los extremos que ayudan a amarrar la cintura. La decoración se realiza con motivos de animales, flores o figuras geométricas como las estrellas de seis puntas. Se usan varios colores y combinaciones llamativas y visualmente muy coloridas. Es una prenda de uso cotidiano, aunque también se luce en las fiestas. Esta prenda es una de las más elaboradas en la actualidad, como indica Valeriana: “Esto es faja, esto nosotros hacemos con nuestras manos, con nuestras manos tejemos y bordamos, no hacemos ni con máquina ni nada, nosotros tejemos con nuestras manos” (Flores, 2022).



**Figura 49.** La faja o *ch'umpi* sostiene la pollera o pantalón de los varones.

La elaboración de la faja ha permitido mantener vigente el uso del telar de cintura en las diferentes comunidades originarias. “Esto yo en la cintura tejo, aquí en la cintura nomás tejo esto, yo guardo como esto y cuando voy a fiestas nomás me pongo. Esto está hecho para que no se deshaga, con lana está hecho para que dure mucho guardado, esto para Pascua ya me he puesto” (Vallejos, 2022).



**Figura 50.** Aguayo decorado con la técnica del crochet.

El **aguayo**, *llijlla* en quechua, es una prenda tejida en telar vertical con hilo de oveja, teñido en vistosos colores y atractivas combinaciones; lleva variedad de diseños relacionados con el hábitat, las personas y la naturaleza. Sirve de abrigo para proteger la espalda y también para transportar objetos amarrados o cargados en la espalda. Los bordes están decorados con técnica de crochet, generalmente con formas de flores.

Valeriana Flores explica que su elaboración es compleja y lenta, ya que su avance no es continuo sino intercalado con las otras tareas cotidianas que desarrollan las mujeres en la comunidad y la familia:

“Y después esto es aguayo, esto es hecho también con nuestras manos. Esto es un aguayo de hilo, aguayo de hilo decimos nosotros a esto. Esto es bordado también, hacemos con nuestras manos. Hacemos en harto tiempo, cuando tenemos tiempo avanzamos” (Flores, 2022).

“Este aguayo igual nosotros tejemos, haciendo igualar los colores de lana, yo también hago este aguayo” (Flores, 2022). Las utilidades del aguayo son múltiples en la comunidad, en general está ligado al transporte de productos y también se usa para cargar a los bebés recién nacidos: “Si vamos

a una fiesta o vamos a un lugar lejano en este aguayo nosotros nos cargamos ropita, comida algo nos llevamos, ¿no? Aquí va” (Salazar, 2022).

Las **abarcas** son elaboradas de cuero, aunque en el pasado eran elaboradas con madera y cuero. Hoy en día se compran en ferias locales y son confeccionadas de cuero, son de color blanco y negro en cruzado, con un particular brillo que resalta toda la vestimenta.

“Nosotras las mujeres nos colocamos estas abarcas, todas usamos todos los días, pero no lo hacemos, esto nosotros nos compramos, ¿no?” (Salazar, 2022).



**Figura 51.** Abarcas antiguas de madera (G.A.M. Aiquile).



**Figura 52.** Aretes de Valeriana.

Los **aretas** son accesorios que se usan como complemento a la vestimenta y el porte de las mujeres. Son accesorios muy coloridos y con diseños relacionados a la naturaleza: flores, estrellas, animales, etc. “Los aretes solamente se ponen las mujeres, por lo que hay costumbre, esto compramos, ¿no? No podemos hacer. Antes sabían

hacer de lata, más grandes, así, hasta aquí [mostrando su cuello], sabían hacer de *chullchus*, de esos sencillos, de monedas” (Flores, 2022).



Figura 53. Pañoleta.

Por último, las **pañoletas** son accesorios para colocarse en la cintura o en la espalda. Se elabora con telas de colores que se compran en los mercados, las cuales se diseñan y se adornan con elementos propios como borlas y otros adornos también coloridos.

Esos son los componentes de la vestimenta de la mujer, que son elaborados, tejidos, confeccionados, adecuados o adquiridos por ellas mismas. Las prendas tejidas de

este atuendo responden al criterio de que el tejer implica “todo”, la mujer está haciendo referencia a su autoidentificación y a su autoconciencia (Bromley, 1966).

El todo incluye los elementos textiles que no son precisamente de vestir, pero que forman parte de la vida y los espacios cotidianos de las mujeres originarias, como las colchas, el aguayo, o accesorios como las *ch'uspas* y los *ch'umpis*. “Todo yo hago, todas estas prendas igual siempre me hago, pollera igual me hago, son diferentes los colores para la pollera, solo que no me he puesto, es pesada la pollera” (Vallejos, 2022).

Las habilidades de la mujer son variadas, unas son tejedoras naturales, otras son expertas en el hilado o en el teñido. Por ejemplo, Nicolasa es considerada experta en tejidos, teje para sí misma,

para su familia y también teje a pedido: “Colcha hago, *ch’umpi* hago, poncho hago [...] hilo para pollera hago, cinturón igual hago, todo hago. Hay harto que hacemos, primero la colcha, después el poncho, luego la *llijlla*, después esto hago, más atrás, todas esas cosas hago” (Vallejos, 2022).

La identidad de tejedora o tejedor es una identidad adquirida y aprendida que se reproduce a lo largo de sus vidas y tiene importancia a nivel de la comunidad, por ser una habilidad reconocida por el resto. La vestimenta de las mujeres es mucho más amplia, compleja y variada que la de los varones.



**Figura 54.** Martina y Marcelina. “Nosotras casi trece prendas nos colocamos ¿no?  
las mujeres plantamos más prendas y más bonito”.

### 4.2.3.3. La vestimenta masculina

La vestimenta masculina, al igual que la vestimenta femenina, se destaca por sus características coloridas, tiene representaciones luminosas y claramente perceptibles que definen su carácter particular.



**Figura 55.** Ciprian. Vestimenta vista de adelante y vista de atrás.

La transmisión de los conocimientos y las técnicas de elaboración de la vestimenta se realiza de generación a generación y el proceso de aprendizaje empieza a temprana edad. “Yo esto he aprendido más o menos a mis 18 años, hasta ahorita, casi 20 años debe ser. Mi papá sabía costurar,

le veía a él costurar y de él he aprendido, pero las primeras veces costuraba [prendas] más grandes, no como estos pequeños. Poco a poco he ido mejorando mi costura, he aprendido a costurar mejor, he costurado pantalón, chaqueta, toda clase de prendas” (Jiménez, 2022).

La vestimenta de los varones de las comunidades originarias de Aiquile consta de las siguientes prendas:



**Figura 56.** Sombrero con adornos y cintas de colores.

El **sombrero** es de copa alta, color blanco, de ala corta, con toquillos y cintas delgadas que van forradas alrededor de la copa. Lleva un borlo grande, internamente con lanas de colores y externamente con lana de color blanco. Tiene adornos y cintas gruesas colgantes de varios colores que llegan casi hasta las pantorrillas.

Dionicio destaca su estricto uso en tiempos actuales: “Esto es el sombrero, es hecho de lana de oveja, pero esto compramos de Cochabamba, nos traen de Cochabamba y aquí compramos, porque aquí no nos ponemos ni gorra, ni nada, aquí caminamos con este sombrero” (Sánchez, 2022).

Los adornos especiales son los que diferencian los sombreros de uso cotidiano de los sombreros de fiesta: “Utilizamos también este sombrero, este sombrero que estás viendo utilizamos más cuando hay fiestas, ¿no? Así con estos pañuelos y sus adornos, cuando hay fiestas patronales, Pascuas, carnavales, en cualquier fiesta, ahí utilizamos” (Rojas, 2022).

Luego se lleva la **camisa**, que generalmente es de color blanco y está elaborada de tela de tocuyo. Algunos comunarios señalan que, antiguamente, la camisa se tejía con lana de oveja: “Antes la camisa era tejida y eso sabía ver a mis abuelos que se ponían. Ya después apareció el lincio [lienzo] y de eso sabían hacer y bueno de ese lincio [lienzo] también sabían ponerse sus camisas” (Jiménez, 2022).

Actualmente, la camisa se elabora de tela industrial: “Compramos tela y de eso se hace la camisa. Eso se compra, se corta y se costura, pero antes dice que no había máquina y bueno tenían que hacer con sus manos con una aguja, con su mano tenían que costurar, así se costuraban dice” (García, 2022).

En algunos casos y en el último tiempo se compra la camisa de las ferias de Aiquile o de Cochabamba: “La camisa de la ciudad nomás compramos, igual esto comprando en máquina costuramos” (Flores, 2022).

El **chaleco** está elaborado con bayeta de lana de oveja. Por lo general, la parte de atrás tiene colores diversos, con un largo hasta antes de la cintura. Lleva decoración en la parte delantera, en la que se aprecian bordados con cintas delgadas y adornos con colores vistosos, representando diferentes figuras de animales, flores y plantas; en otros casos, llevan formas geométricas, muy brillantes y coloridas. “Este chaleco nosotros mismos nos hacemos, no tejemos ni nada, sino que



**Figura 57.** Chaleco bordado con diseños de colores y adornos brillantes.

compramos la tela, pero estas figuritas que ven y estos bordes nosotros nos ponemos, con máquina costuramos, de este su nombre es chaleco” (Vallejos, 2022).

A la elaboración del chaleco se incorporó el uso de la tecnología reflejada en las máquinas de coser que actualmente tienen un carácter generalizado: “Esta máquina, máquina decimos nosotros, no con otro nombre, esto es chaleco. Esto es para pequeñitos, no es para persona grande, esto se pone un varón, persona varón. Para nosotros hacemos un poco más grande, esto en medio día podemos



**Figura 58.** Chaqueta, equivalente de la chamarra.

costurar” (Flores, 2022).

La **chaqueta** está elaborada con bayeta de lana de oveja. Por lo general es de color negro con un largo hasta la cintura. Su diseño incluye el cuello, la camisa y las mangas largas. Lleva

decoración bordada en el cuello, la parte de las pecheras y la parte inferior de las mangas, en las que se aprecian los adornos de figuras con colores contrastantes: “Esta chaqueta nos ponemos a cuenta de la chamarra, como chamarra nos ponemos. Esto yo me hago con mis manos, lo que puedo hago”, refiere Dionicio Sánchez Vallejos, tejedor de Kewiñal (2022).

En la actualidad, es evidente que el uso de las máquinas domésticas de coser y bordar se ha multiplicado, sobre todo para la elaboración de los chalecos y las chaquetas: “También aquí hay

una chaqueta... eso también costuramos en máquina, la máquina es para costurar nuestro chaleco. Nosotros costuramos con hilo, con hilo nomás, con máquina siempre” (Flores, 2022).



**Figura 59.** Justo: “Nosotros cortamos por cálculo, ya sabemos cómo es”.

“Nosotros lo costuramos con hilo, comprando hilos y lanas en máquina costuramos. Para la chaqueta cortamos por cálculo, nosotros ya sabemos cómo es, y cortamos en función a eso, sin molde ni nada. Tal vez algunos están usando moldes, pero algunos no. Es costoso hacer, esto se termina casi en cuatro días, hasta que esté completo para ponerse” (Méndez, 2022).

La *ch'uspa* (quechua) es una bolsa tejida pequeña. Sirve para llevar la hoja de coca y es parte complementaria e infaltable de la vestimenta masculina. Su uso es cotidiano y también festivo, por lo cual, sus diseños con motivos geométricos son más elaborados. Es tejida por mujeres usando un telar horizontal de cuatro estacas, con hilos naturales teñidos. Con un tiro delgado sujeto a los costados, es una sola pieza doblada con los costados unidos, dejando la parte superior abierta. Alrededor, la *ch'uspa* lleva adornos de coloridos borlitos.



**Figura 60.** La *ch'uspa* para colocar la coca.

“Tenemos la *ch'uspa*, esto es una bolsita para *pijchar* la coca, para trajinar la coca” (Flores, 2022).

“Después también nos ponemos *istalla*, aquí está esta *istalla*, es para pijchar la coca, alzando esto nosotros caminamos y pijchamos ya sea en fiestas, en el trabajo, en donde sea” (Rojas, 2022).

El **pantalón** es elaborado con tela de oveja. Es una prenda realizada por mujeres y varones.



**Figura 61.** El pantalón, una de las prendas más representativas de las comunidades originarias de la Nación Chuwi.

Previamente, la tela se teje con lana blanca y negra, formándose un diseño de cuadrícula menuda llamado bayeta. Muchas tejedoras y muchos tejedores tienen conocimiento del preparado de la lana hasta el tejido. El pantalón tiene decoración en la parte delantera, desde la línea de los bolsillos, que es muy colorida y con motivos bordados, como flores y plantas. En la parte inferior el pantalón lleva bordados en líneas horizontales, que son unidos a la prenda mediante costura.

La preparación del material necesario para la elaboración del pantalón, así como la costura de la prenda, son procesos arduos y prolongados: “La lana tiene que pesarse mezclada, tanto negra como blanca. Se termina de tejer un pantalón en cuatro días más o menos. El trabajo tiene que ser desde que sale el día hasta que se entra el sol” (Rojas, 2022).



**Figura 62.** Tejiendo la tela que se utilizará para el pantalón.

“Esto se hace de la lana de oveja, de eso se hace de una libra de lana sale un pantalón. Tenemos que pesar en vara, de una vara con un poquito más es una libra, de una libra sale un pantalón así como este. Después se coloca al telar y ahí se teje, así como esto se teje. Ya después de eso cortan para pantalón y lo bordan y se ponen, de esa manera se ponen esto” (Rojas, 2022).

Valeriana afirma que son los hombres los más activos confeccionadores de pantalones en la actualidad: “El pantalón se ponen los hombres y lo costuran ellos. Esto se llama corte, así se conoce, también se teje de lana de oveja. Así costuran ellos, así como ven” (Flores, 2022). “Este pantalón nosotros nos hacemos, es hecho de hilo, de lana de oveja, y esta otra tela es puesta, la compramos. Estas lanas hacen las mujeres y la tela nosotros hacemos” (Vallejos, 2022).

Si se trata del pantalón de un hombre soltero, los bordados serán llamativos, con doce colores vivos. Si, en cambio, quien viste el pantalón es un varón casado o un anciano, las aplicaciones serán más sobrias y distantes entre sí.

Hay casos en que la mujer alista la lana, encarga a otra persona el tejido de la tela y, una vez realizada, entrega la tela al esposo para que él realice el corte y bordado del pantalón con la máquina de coser. Así cuenta Dionicio: “Y este otro es pantalón, esto mi mujer me lo hace, me lo envuelve en rueca de la lana de oveja y de ahí hace tejer. Este otro me he bordado con mi mano lo que me gusta. Sí, estas son plantitas, bueno, todo lo que nosotros queremos nos hacemos, ¿no? Lo que tú quieres, lo que tú sabes hacer, te haces nomás” (Sánchez, 2022).



**Figura 63.** Bordado de flores y figuras ornamentales en el pantalón.

Los hombres también utilizan el *ch'umpi* o faja en vez del cinturón. Se usa alrededor de la cintura, hasta con triple finalidad: para sujetar el pantalón, con fines estéticos y para proteger la espalda baja y la cintura al realizar grandes esfuerzos físicos. Tiene decoraciones geométricas, también figuras de animales y flores.



**Figura 64.** En el *ch'umpi* predominan los colores rojo, celeste y verde.

El *ch'umpi* se teje con tres *illawas*, y lleva varias figuras, todo lo que quieres hacer se hace, ¿no? Quieres hacer personas, no sé qué animalitos quieres dibujar, en esas tres

*illawuas* del *ch'umpi* se hace con dos *kajllanas*, porque en telar también eso se hace, ¿no? (Cabrera, 2022).

Miguel Flores describe este accesorio de la siguiente manera: “Tenemos el pantalón, el bulto o cinturón, nosotros no decimos cinturón le decimos *ch'umpi*” (Flores, 2022). Y Dionicio también: “Así, aquí cada persona lo que nos gusta nos hacemos y esto es *ch'umpi* para envolvernos la cintura por cuenta del cinturón” (Sánchez, 2022).

La elaboración del *ch'umpi* es una tarea destinada en su mayoría a las mujeres, por tratarse de una prenda liviana: “Esto hacen las mujeres tejiendo con sus manos, con su mano bordan esto, y esto se adorna con lana, y con eso nosotros nos envolvemos” (Rojas, 2022). “También hacemos esto para los hombres, se llama *ch'umpi*, hacemos de lana, trenzamos y adornamos un poco. También este adorno de lana hacemos” (Pinjal, 2022).



**Figura 65.** Flores elaboradas para el uso de los varones.

La **flor** es una prenda utilizada por los varones, a la altura de la cintura sobre el pantalón. Son borlones grandes de lana multicolor. Este uso es para identificar su estado civil y virilidad: se dice que las flores más grandes son utilizadas por los varones solteros. Aunque Dionicio tiene una versión diferente: “Esto es flor, flor

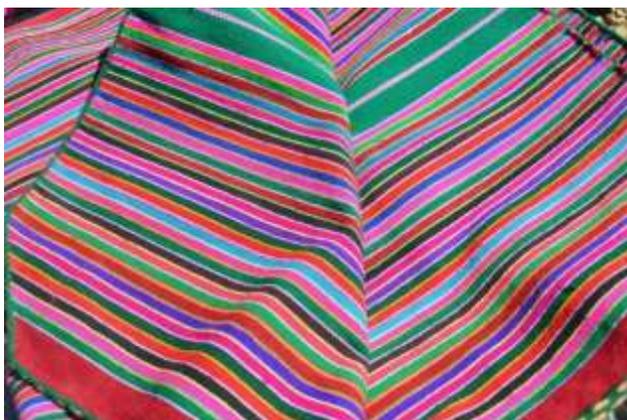
diciendo nos ponemos, algunos dicen que el soltero se pone esto, pero después no, aquí por lo que es costumbre nos ponemos todos para conservar la cultura” (Sánchez, 2022).

Al respecto existen varios criterios y el más generalizado es que se relaciona el tamaño del pompón con la virilidad y fertilidad de los jóvenes que se encuentran solteros y están buscando pareja. En cambio, los hombres casados visten un colgante menor: “Bueno el joven del *ch’umpi* o el cinturón la cola se



**Figura 66.** Comunarios músicos vistiendo los pompones (flores).

ponen más grandes, ¿no?, con más colores, eso significa que es joven. Por ejemplo, en el sombrero se pone también *chakuñas*. En cambio, el mayor se pone normal nomás” (Jiménez, 2022). La elaboración de la flor toma una semana.



**Figura 67.** El poncho se utiliza para protegerse del frío o para lucirlo en las fiestas.

El **poncho** se teje con fibras de oveja previamente teñidas. El diseño y colores son elegidos por las mujeres. La prenda está compuesta por dos piezas iguales unidas por el centro, dejando un espacio sin coser para que pueda entrar la cabeza. El diseño tiene características de la naturaleza de la región.

Los varones los usan para abrigarse y en días soleados se los cuelgan sobre el hombro; también se utiliza en las fiestas y ocasiones especiales.

Los usos, las variedades y los colores de ponchos son diferentes y se determinan según la ocasión en que la prenda será vestida: “Hacemos este poncho de color rojo para que se pongan en las fiestas.



Figura 68. Carmen en la labor de tejido del poncho.

También hacemos este de color negro para que nos pongamos cuando fallece algún familiar” (Pinjal, 2022).

” Nosotros nos colocamos poncho ya sea en fiesta [o en otra ocasión], igual nosotros utilizamos el poncho. A veces cuando el papá o la mamá fallecen utilizamos este poncho negro, y este otro utilizamos en las fiestas patronales o a veces hay esos... hay esos [para] jopeos, carnaval, Pascua. A este poncho, esto decimos poncho rojo nosotros” (Rojas, 2022).



Figura 69. Abarcas de cuero en la actualidad.

Las **abarcas** de los varones, al igual que las de mujeres, en el pasado eran elaboradas con madera y cuero. Hoy en día se compran en ferias locales y son confeccionadas de cuero de color blanco y negro en diseño cruzado, que es típico de esta región y la cultura Chuwi. Las

abarcas son utilizadas por varones y mujeres y su uso está muy generalizado hasta la actualidad: “Estas son las abarquititas, así siempre nosotros usamos, no nos ponemos zapato aquí en el campo” (Sánchez, 2022).

Las abarcas de madera no he visto, pero las abarcas de cuero he visto todavía, he visto a mi mamá ponerse, esto había en mis tiempos de niño, diciendo nos mostraba mi mamá. Bueno, eso dice que se ponían, he visto pero yo ya no he llegado a ponerme eso (Jiménez, 2022).

Si bien ya no se elaboran las abarcas en las comunidades, estas no han dejado de tener características particulares que identifican a quienes las visten: “Aquí ya no hacemos las abarcas, esto nosotros nos compramos de Aiquile. Nosotros utilizamos más esta que tiene una crucera blanca y una crucera negra también, la planta es de cuero también y solamente la planta de abajo es cuero” (Rojas, 2022).

Tanto en las comunidades originarias como en todo el municipio de Aiquile, es imposible dejar de nombrar al **charango**, no como una prenda de vestir propiamente dicha, sino como un instrumento musical que acompaña a la indumentaria de los varones y es la mayor expresión de su cultura. Además, el charango lleva correas tejidas con diseños multicolores que se usan para sostenerlo y para realzar su belleza.

Dionicio, además de tejedor, es el charanguista oficial de Kewiñal: “Bueno, el charango de cada uno depende [aprender a tocar], ¿no? A algunos les gusta y tienen, yo desde pequeño he aprendido a tocar y me ha gustado. Cuando escuchaba tocar charango yo también quería tocar y le decía a mi

papá que me lo compre, pero mi papá no sabía tocar charango. Después, de por sí, escuchando he aprendido, he podido nomás. Sí, así nomás, escuchar y tocar charango” (Sánchez, 2022).

#### 4.2.3.4. Otros componentes de la vestimenta o manifestaciones del tejido en las comunidades

Además de los componentes del vestuario que forman parte de la vestimenta de las comunidades originarias de Aiquile, el arte textil de las mismas comprende la elaboración de un conjunto de otras prendas y objetos que son confeccionados con diferentes utilidades para la vida cotidiana.



**Figura 70.** La colcha tejida para la familia.

La **colcha o cubrecama** tiene una gran variedad de tipos, tamaños y colores. También lleva diseños de figuras de flores, plantas, animales, huellas de león, inclusive en algunos casos se pueden apreciar los nombres de las personas que la tejieron de aquellos para quienes se tejió.

Su elaboración es muy popular en todas las familias de las comunidades, aun cuando lleva bastante tiempo: “Para cuando hace más frío siempre hacemos esta colcha, es bien para el frío” (Vallejos, 2022). “Esto es una colcha, esto hacemos con nuestras manos, envolvemos en rueca, luego teñimos y después tejemos, según lo que queremos, hacemos”, manifiesta Valeriana Flores de Kewiñal (2022), enseñando la variedad de sus colchas.

Esta colcha yo también hago para que nos abriguemos, esta tiene un diseño diferente, esta es salto de antes. Eso es para que nosotros durmamos o para prestar cuando viene una visita. Esto se hace en mucho tiempo, tejiendo continuo en unos dos meses yo creo que podemos acabar (Flores, 2022).



El **bolso escolar** se utiliza para que los niños y las niñas lleven sus cuadernos y otros útiles a la escuela. Es una prenda tejida, que lleva un sujetador para colgar del hombro.

**Figura 71.** Bolso tejido por Santusa Sánchez de Duraznal.

Las **manillas de lana** son accesorios de adorno para utilizar en las muñecas.



**Figura 72.** Manilla elaborada por la niña Esther Jiménez, de Duraznal.

El **costal** es tejido por las mujeres con fibra de oveja, teñida con tintes naturales. Por lo general no lleva diseños, sólo tiene un combinado de dos a tres colores. Los costales se destinan para el almacenamiento y transporte de productos agrícolas, que generalmente se realiza con mulas o caballos.



**Figura 73.** Costal



**Figura 74.** Transporte de productos en los costales.

Valeriana describe el costal y sus variadas utilidades: “la bolsa o costal sirve para trajinar la carga en caballos, para llevar productos, trigo, papa, maíz, para eso nos sirve y eso hacemos también nosotros de la lana de oveja” (Flores, 2022).

Este costal utilizamos los hombres, utilizamos más para el grano, para el maíz y la papa, para el trigo, en esto nosotros manejamos. Esto las mujeres lo tejen y lo costuran y los hombres utilizamos, con esto cargamos al burro. Para ir a Aiquile a la feria en esto llevamos, para eso sirve este costal (Rojas, 2022).

El arte del tejido no sirve solamente para realizar prendas, sino para otros elementos cotidianos. En esta cultura, el tejido marca el sello de la individualidad, proclama la distinción y demuestra la identidad y pertenencia a una comunidad, además de reforzar la seguridad y la autoestima a nivel individual y colectivo.

#### **4.2.4. Las fiestas**

Todas las comunidades del municipio de Aiquile cuentan con un calendario ritual y festivo anual relacionado con la tierra y el calendario agrícola heredado de sus antepasados. Este calendario está sincretizado por el santoral católico desde la época colonial. Las fiestas representan una oportunidad ideal para lucir y estrenar las prendas textiles elaboradas, por lo que hombres y mujeres con entusiasmo se encargan de alistar la vestimenta destinada para cada fiesta: “Yo esto me ponía desde mis quince años, tenía mi abuelita, ella me lo hizo hacer, antes que yo sepa costurar ella me lo hizo hacer. Yo sabía ir a cada fiesta bien vestido y desde ese entonces yo sé ponerme esta ropa para las fiestas, ¿no?” (Jiménez, 2022).



**Figura 75.** Feria Festival Cultural de Kewiñal, septiembre de 2022.

Lucir ropa nueva en determinadas fechas es muy importante para los comunarios. Así como trabajan en el cultivo de la tierra, entienden que la fiesta es una forma de pago. Sobre esto nos cuenta Teodocio Jiménez:

Cuando era joven antes teníamos que hacer [ropa] para cada fiesta, pero ahora un poco estamos haciendo perder [esa costumbre], ¿no? Pero nosotros estamos queriendo recuperar, porque los jóvenes de ahora ya no quieren ponerse, es áspero, así dicen, se avergüenzan de ponerse, pero lastimosamente creo que es costoso hacer, desde mis pies hasta el sombrero unos 5000 Bs., o un poco más debe costar ponerse una ropa nueva, así cuesta, ¿no? Pero nosotros sabíamos armarnos de poco en poco. Por ejemplo, primero nos hacíamos el chaleco, después el sombrero y ya después el pantalón. De poco en poco para cada fiesta nos armábamos (Jiménez, 2022).

De la misma forma, las mujeres también alistan su vestimenta para el estreno en las fiestas y tienen prendas que son de uso exclusivo para determinadas ocasiones:

Esto es diferente, ¿no?, Esto yo en la cintura nomás tejo, aquí, yo ya no me pongo esto, yo guardo nomas como esto, cuando voy a fiesta nomas me pongo, cuando deshago esto me pongo. Esto está para que no se deshaga, con lana está hecho para que yo guarde. Esto para Pascua ya me he puesto. Mi mayor se ha muerto por eso me pongo aquellos otros, en los días de Pascua esto lo he desecho (Vallejos, 2022).

Por eso nosotros nos tejemos, ya sea para caminar cualquier día y también para caminar en las fiestas nosotros nos hacemos. Esto es lo que nosotros nos tejemos, nosotros no olvidamos nuestra cultura, por eso siempre nos tejemos (Córdoba, 2022).

Las fiestas, tanto las comunitarias como las que se realizan en el espacio urbano de Aiquile, mantienen un nexo directo con el uso, estreno y presunción de la vestimenta, por lo que las comunarias y los comunarios describen con marcado entusiasmo sus principales celebraciones, que representan espacios singulares de convivencia social. “Fiesta hacemos, fiesta de charangos, es lo que sabemos hacer, siempre yo puedo recordar en la fiesta de Pascua, de Todos Santos, en el mismo mes de agosto, en las *pukaras* que hacen, yo siempre toco este mi charango, así es la vida aquí, así nos vivimos aquí” (Jiménez, 2022).

Las principales fiestas que viven las comunidades, y que son celebraciones generalizadas en la región, son: la fiesta del carnaval, la fiesta de Pascua, fiesta de San Juan y también la fiesta de

Todos Santos: “Estas fiestas grandes son en carnaval, pascua, hay ese Santo también Santiago. Pero otras fiestas no hay, antes no había, pero ahora Pascua, carnaval, de igual manera Todos Santos” (Rojas, 2022). “En carnaval, *ch'allamos* el martes de carnaval, también a veces cuando queremos y necesitamos los viernes también *k'oamos*, ¿no? Echamos singanito, a veces le alcanzamos siempre, bien martes en la tarde o viernes en la tarde, debe haber siempre Pachamama” (Montenegro, 2022).

Nuestros bisabuelos sabían creer en la Pachamama. Cada lugar tiene un nombre, ¿no? Por ejemplo, este lugar se llama Thola Pampa, otro lugar tiene su nombre y bueno, ahí antes sabían hacer su *k'oa*, en su nombre sabía haber compartimiento, sabían *ch'allar*, sabían alcanzar chicha, comidas sabía haber ¿no? Ahora algunos nomás ya estamos haciendo esas cosas, es el agradecimiento a la Pachamama que decimos, ¿no? (Rojas, 2022).

Hablando de la marcada de vaca, Pascua o San Juan, en esos tiempos hacemos fiesta, la marcada de vaca, Raymi, podemos decir, o fiesta de Tata Santiago. En esas fiestas se tocan zampoñas, lo que decimos *lakita* nosotros, nos formamos en círculo y eso tocamos. La fiesta de los pasantes es de junio para adelante, ¿no? (García, 2022).

Zampoñas es más de San Juan para adelante, en tiempo de lluvia decían vamos a soplar el viento, no hay que tocar decían, para que está tocando [si] está espantando la lluvia, decían. Bueno, en este tiempo seco no hay mucha lluvia, entonces tocan nomás (García, 2022).

En estas festividades la gente se alegra al ritmo de melodías suaves, que les permiten zapatear al compás que marca el bombo y el charango.

A propósito, con referencia a los festivales culturales, el más importante, tanto a nivel local como nacional e internacional, es el Festival y Feria del Charango. En este evento, las comunarias y los comunarios exhiben sus mejores galas y demuestran su talento en la interpretación del instrumento símbolo de la región. Dionicio, intérprete del charango, refiere:

Este charanguito es el charango originario de palo, no es mecánico, ni nada, es originario. Esto tocamos solamente en los tiempos de carnavales, no llevamos en cualquier tiempo, esto utilizamos en carnaval, de Todos Santos para allá casi empezamos a levantar. Pero ahora hay poco, ya no hay de estos charangos, ahora ocupan puro mecánicos, de estos ya no hay y tampoco ya hay el que hace, ya se están perdiendo poco a poco (Sánchez, 2022).

Así como existe la preocupación por transmitir sus destrezas en los tejidos a las nuevas generaciones, también existe la preocupación por la continuidad de la interpretación de la música y los instrumentos tradicionales propios y representativos de su cultura, como el charango:

Me parece que aquí en este lugar no hay quien toque, me parece que yo nomás ya soy el que toca esto [mostrando el charango]. Si esto se acaba, yo igual seguramente ya no voy a poder trajinar esto. Sí, así es, y después esto [el charango] no llora [no suena]

cualquier tiempo, solo en los tiempos de carnaval nomás llora, en tiempo de seco este no llora. A ver un poquito voy a tocar (Sánchez, 2022).



El charango de Dionicio desgrana sus notas, que parecen recorrer las distantes casitas de adobe de la comunidad, extenderse por los campos de cultivo y llegar hasta las montañas colmadas del verde de kewiñales y molles batidos por el viento que recorre las alturas. Su canto refleja la nostalgia de la dura realidad actual colmada de anhelos no cumplidos, pero también de fuerza y coraje para enfrentarla, que se mezcla con la alegría y esperanza en los jóvenes y niños, que acechan sus miradas por las añejas ventanas y puertas, escuchando la melodía del charango, la misma que escuchó Dionicio cuando era niño y que lo mantuvo esperanzado y trabajando hasta estos tiempos, por mejores días para él, su familia y su comunidad.

**Figura 76.** Dionicio es agricultor, tejedor y artista.

## **4.2.5. Manifestaciones simbólicas escritas en los diseños textiles**

### **4.2.5.1. Diseños y representaciones de los textiles**

Según Gloria Villarroel:

Las representaciones textileras de diseños, color y disposición de los elementos en la prenda permiten conocer contenidos que son interpretados por los comunarios y la tejedora en función de su historia y pertenencia cultural. Esta clasificación representa las formas de entender la realidad, son expresiones de una cultura [...] ha develado significados propios de entenderes específicos de una identidad comunitaria con costumbres, ritos, fiestas y cosmovisiones muy particulares (2014: 5).

La autora sistematiza las relaciones que los diseños tienen con los entornos donde se desenvuelven las comunidades, con los tejedores y las tejedoras que crean estos diseños:

Entre los aspectos diferenciales en función de la naturaleza del ambiente cultural y físico se encuentran diseños relacionados a la representación de la naturaleza (aspectos climatológicos, geográficos), los relacionados a la estructura y el desempeño de roles sociales, en este caso del género. Existen diseños que representan la concepción del universo mitológico y sagrado. También están representados los sucesos históricos acontecidos en un determinado espacio y tiempo que han determinado la distribución territorial de una comunidad (Villarroel, 2014: 5).

Los diseños contienen referencias de los tiempos pasados y de los actuales: iconografías tradicionales y creaciones recientes. Aunque, con el tiempo, algunos de los significados se van olvidando y solo se puede decir de ellos que forman parte de la memoria tradicional que permanece en el ideario colectivo, y no deja de ser esencial que sigan representando un rol significativo dentro de la cultura textil de la Nación Chuwi.

En las comunidades originarias no se evidencia una conciencia precisa de este tipo de sistematización, existe más bien un sentido espontáneo de representar estas facetas en los diseños y la estética, reflejando su entorno y su vida cotidiana planteados icónicamente en los tejidos. Valeriana expresa, por ejemplo, su preocupación en la elección y definición de los colores que utiliza y la manera en que este detalle influye en los diseños:

Esto [los colores] viendo hacemos igualar, no es que cualquier color que pongas va igualar, hay que escoger. Si no, no se va a hacer este diseño, cada uno de estos no se hace así no más, hay que igualar, hay que igualar el color, igualando el color escogemos un tanto y de esa manera es que se hacen los dibujos, a lo que nos gusta a nosotros, lo que nos gusta escogemos y hacemos igualar (Flores, 2022).

En los tejidos y bordados encontramos multiplicidad de narrativas de formas, siluetas, líneas, colores y texturas: el diseño que contiene la indumentaria es tan vasto como lo es la diversidad de culturas. No solo responde a la manera de vestir, también es el resultado de los recursos y las estéticas locales y que en cada forma se cuenta una historia que muchas veces guarda relación,

principalmente, con la naturaleza y el ambiente del entorno, pero también con lo sagrado, la identidad y el devenir cotidiano. Aquí hacemos un recorrido por algunos de estos simbolismos.

Previamente, es necesario distinguir dos tipos de figuras: aquellas que representan elementos de la vida real, como personas, plantas y animales. Y, por otro lado, las figuras abstractas y continuas (como tiras decorativas, rectas, curvilíneas y otras definidas de acuerdo al sentido estético propio de cada tejedora o cada tejedor). La iconografía es dinámica, ya que las tejedoras y los tejedores recrean su entorno en el textil.

#### **4.2.5.1.1. La iconografía**

La iconografía es la disciplina de la historia del arte que se enfoca en el estudio, la descripción, el análisis y la clasificación de las imágenes sobre personajes, temas o tradiciones contenidas en retratos, cuadros, retablos, estatuas y monumentos, así como de su simbología y atributos.



**Figura 77.** Variedad de tejidos reflejan el imaginario colorido con el que el tejido representa a la naturaleza.

Los textiles son ampliamente variados en su expresión. Las representaciones pueden ser zoomorfas, fitomorfas, antropomorfas, o de clara inspiración geométrica, sin excluir posibles combinaciones, no faltando los de tipo abstracto o figurativo. Tampoco se descartan los diseños simbólicos y aquellos que plasman la realidad circundante, como letras, camiones, monumentos ecuestres, etc.

Al parecer en el diseño iconográfico textil andino, una lógica extensa guía su selección y creatividad, todo aquello que se conoce, todo aquello del mundo cercano que forma la experiencia directa de las mujeres u hombres que lo tejen. Decimos experiencia directa porque no hay en el *pallay* (parte del tejido donde se elaboran los diseños) animales de otras ecologías externas.

La mayor inspiración de las tejedoras es el ambiente natural donde se desarrolla su vida cotidiana y su alta relación con la naturaleza en todas sus expresiones, que se materializa en su vida familiar y comunitaria directa. Ello se ve reflejado en el testimonio de la tejedora Nicolasa Vallejos y del tejedor Ciprian Rojas, cuando muestran sus diseños:



**Figura 78.** Los diseños plasmados en los tejidos encuentran su mayor inspiración en la representación del entorno natural.

Aquí podemos ver una llama, aquí mujer y varón están, aquí hay un oso, esto es una gallina, esto es como un elefante, esto es toda clase de dibujitos, esto es gallina, esto es florcita, plantitas, esto es tijera, peine, esto es otra llama..., aquí hay pajaritos, peines, tijeritas, todo hay aquí. Lo que podemos hacer, eso hacemos. Aquí hay pescados también,

pájaros, llamas, gusanitos, cóndor. Esto es un gallo que representa el canto de la mañana, del amanecer y también del atardecer. El caballo, las gallinas, es lo que nos criamos, todo lo que se puede lo hacemos (Vallejos, 2022).

Este arbolito representa lo que hay aquí, lo que tenemos, eso es lo que representa. Estos colores que se ven, este blanco representa al cielo, cuando está blanco ¿no ve? Este amarillo representa todo lo que está dentro de la tierra, ¿no?, eso representa. Este rojo representa a la sangre, ¿no? En este mundo seguramente todos hemos derramado sangre, eso representa. Luego este verde representa o significa salud, ¿no? También hay aquí otros colores, pero aumentamos en función a lo que nos gusta, ¿no? (Rojas, 2022).

La elección de los colores y su combinación toma referencia de los colores que brinda la propia naturaleza, el campo, las montañas, los ríos y, por supuesto, el arco iris con los colores de la *wiphala*:

Hablando de los colores, nosotros un poquito recordando y estudiando decimos que estos colores representan a la *wiphala*. En función a eso nosotros

decimos que seleccionamos y adornamos nuestra vestimenta. Y hablando de estas



**Figura 79.** Los colores referencian el campo, las montañas, los ríos.

figuras rememorando, refrescando la historia, nosotros decimos esto es el símbolo del chuwi, que tiene varios colores y eso nos representa, ¿no? (Jiménez, 2022).

Evidentemente, una de las características resaltantes en el colorido del vestuario de las



**Figura 80.** Varias facetas de la vida se ven reflejadas en los diseños, como las figuras de parejas tomadas de la mano, figuras en forma de zigzag que representan los caminos o las montañas.

A la concepción del colorido de la indumentaria se fueron incorporando algunas significaciones más contemporáneas, como, por ejemplo, los tres colores de la bandera boliviana: “Hay diferentes colores, algunos antes hacían más una combinación del rojo, amarillo, verde, estos colores de nuestra Bolivia.

comunidades Chuwi es la secuencia de colores del arco iris o de la *wiphala*, que predomina en los adornos y que, según refieren, es una característica identitaria:

Los colores de las cintas, eso es la cultura de nuestros papás. Esos colores pintados en nuestros chalecos, eso nuestros papás nos lo han costurado, eso viendo nosotros lo mismo nos costuramos, seguimos practicando, como una moda pues” (Montenegro, 2022).



**Figura 81.** Los diseños permiten apreciar el talento artístico de las tejedoras y los tejedores, como se puede apreciar en la representación del loro, ave más representativa de la región.



**Figura 82.** Las figuras geométricas y abstractas, generalmente en zigzag, hacen referencia al universo que forma parte del entorno natural de las comunidades como el sol, la luna, las estrellas.

Para otras [prendas] ya lo han mezclado todos los colores, por lo que más bonito se quiere ver” (Jiménez, 2022).

En la lógica del colorido de las cintas existe el criterio cabalístico del número doce, es decir, una secuencia de doce colores como referencia: “Docena siempre, estos colores son, este es celeste, rosado, rojo harto, pero son doce colores,

mejor es de doce, con todos los colores es docena” (Vallejos, 2022).

Depende de nosotros, ponemos colores de toda clase de este hilo, pero deben ser doce colores pues, entero. Algunos solo ponen con cinco colores, igual hacen, pero entero es doce (Flores, 2022).



**Figura 83.** Detalle de aves, flores y variedad de plantas en los pallay de una chaqueta.

Últimamente también se han incorporado

criterios estéticos subjetivos en la definición de los colores: “Estos colores tienen que igualar, hay



que seleccionar para que vayan en armonía, ¿no? Porque si no, no se ve bien, hay que saber buscar los colores que se acompañan el uno con el otro” (Córdoba, 2022).

**Figura 84.** Momentos de la vida social, niño y niña jugando a la cuerda y aspectos modernos como los colores de la bandera boliviana.



**Figura 85.** Detalle iconográfico del pantalón, bajo el criterio secuencial de la combinación de doce colores.



**Figura 86.** Motivos figurativos estéticos u ornamentales, siguiendo la lógica cabalística de 12 colores.



**Figura 87.** Detalles de representación de la vida comunitaria: mujer y niño, cabras, perros, gatos.



**Figura 88.** Detalle de flores bordadas en el pantalón, predomina el color naranja y verde claro, característico de la época seca.



**Figura 89.** Detalle del contraste entre la vida y lo que se desconoce, el color representa a la gente, el campo, la vida, el espacio oscuro representa lo desconocido más allá de la vida.

De todas maneras, existe siempre un criterio de simbolismo y de representatividad en la elección de los colores: “Estos colores nos representan a nosotros, no es en vano, tienen un significado para los que vivimos encima la tierra” (Rojas, 2022).



**Figura 90.** Tejido actual, diseño de figuras geométricas representadas en el aguayo.



**Figura 91.** Detalle de un *acsu*, donde se aprecia los diseños y colores con elementos modernos como el año de elaboración del tejido.



**Figura 92.** Terminado ornamental en forma de flores, aves y gusanitos.

La vida social entre seres humanos, que surge de la interrelación entre ellos o con objetos, es reflejada de la misma forma en los diseños. Además, recientemente se incorporan frases escritas, dedicatorias, por ejemplo, quien teje hacia el destinatario del tejido, o de quien ha encargado el tejido para un acontecimiento especial.



**Figura 93.** Diseños nuevos, con nombres y apellidos plasmados en el tejido.

Por otro lado, los diseños adquieren un nuevo encanto, que es el de la miniatura, circunscribiéndose a los espacios que dispone cada prenda, sea extensa como en una *llijlla* o una pollera, o muy pequeña como en un *ch'umpi* o una manilla. Si bien las figuras son pequeñas evocan con gran fuerza la realidad. Y todo ese mundo recreado no es cualquier mundo: es la representación del propio mundo de tejedoras y tejedores, de quienes visten la indumentaria tradicional, en general.



**Figura 94.** Diseños y representaciones textiles, destacan flores de diversos colores.

Los diseños se plasman en las prendas de vestir como en elementos de uso en la vida cotidiana, especialmente aguayos, fajas, colchas, entre otros. “Esto decimos tjeritas, después aquel otro decimos huella de león, que representa al león que nuestro lugar ha tenido, esto hacemos de oveja, de lana de oveja es esta colcha” (Flores, 2022).

Las tejedoras y los tejedores insertan en sus diseños conocimientos sobre elementos de la naturaleza y actividades productivas vinculadas con la tierra, como la siembra. También encontramos en los diseños hileras de flores que representan el crecimiento del maíz, por ejemplo, en prendas como el pantalón: “Estas flores hacemos para que sea más bonito, ¿no? Porque si no

los adornamos de esa manera no sería pantalón, no sería como una ropa, así miramos nosotros. Con estas flores, con estos bordados eso es lo adecuado, ¿no? Eso levanta hacia adelante, podríamos decir, ¿no?” (Jiménez, 2022).



**Figura 95.** Faja que incluye diseños de figuras de mujeres, caballos y la huella de león, flanqueadas por motivos geométricos.

Así, en los tejidos se encuentra un número considerable de animales, plantas y objetos que pertenecen al entorno, que la cultura considera valiosos y que representan el apego al modo de vida agrícola y campesino. Se denotan lazos estrechos con la tierra y el territorio, es más que el espacio físico donde se habita, es también donde se aprende.

Cerramos este acápite no sin antes señalar que, en las comunidades, y tal vez en la mayoría de las culturas originarias, los diseños están atravesando un deterioro en su calidad, riqueza y estética, por las condiciones en las que se elaboran. Existe una valoración general de que antes el trabajo era más prolijo, por tanto, más estético, algo que la mayoría de las tejedoras y los tejedores

menciona: “Los diseños cambian cada año un poco más, antes era mucho mejor, más bonito” (Méndez, 2022).

Son muchos y variados los motivos de esta realidad, es posible que las generaciones anteriores le hayan dedicado mayor tiempo y atención a esta labor. Actualmente, de acuerdo a los testimonios de los mayores, un factor fundamental es la pérdida de interés de parte de las y los jóvenes hacia el desarrollo del tejido, pues su atención está dirigida a otros aspectos que les atraen con más fuerza, como los avances tecnológicos. Este criterio coincide con lo que señala Villarroel:

La falta de tiempo ante las nuevas actividades ha quitado tiempo a la actividad textilera. Junto a la introducción de ropa industrial, paulatinamente durante décadas, ha dado lugar a su relegamiento. Actualmente solo las autoridades originarias de representación política son las que visten la ropa originaria. Estos se constituyen en los principales mediadores para la continuidad de esta actividad, no solo son los actores de representación política, también identitaria y principales actores que mantienen viva la actividad textilera. (2014: 4).



**Figura 96.** Diseño y representación en doble hilera, la mujer al lado del varón a caballo, separados por hileras de huellas de león.

Otro aspecto que ha transformado la elaboración y el diseño de los textiles ha sido la incorporación de las máquinas de coser y bordar en la cadena productiva de los textiles: “Mi papá de Cochabamba ha traído la máquina, ¿no? Y sabían traer desde Laguna para que se lo costuren, solo sabía haber máquinas de las personas pudientes, ¿no? ¿Con cuánto sabría traer? Sabía traer enormes cantidades como está en Aiquile, así apilados, en función a eso terminaba de costurar y les entregaba. Era sastre siempre mi papá, yo igual también, ya a mis 10 años ya estaba costurando, es mi cultura. (Montenegro, 2022).



**Figura 97.** Miguel, uno de los expertos en el manejo de la máquina de coser y bordar.

El uso de las máquinas también influyó en la creación de los diseños y las figuras de las prendas: “Algunos manejando la máquina saben nomás, hacen más bonitos diseños, pero eso cuesta, ¿no?, porque entra más hilo. Antes no se ponían con muchos adornos, solo algunos, ahora nomás están haciendo muy bien con más adornos” (Flores, 2022).

De todas maneras, el resultado final de las prendas sigue dependiendo en gran medida de la destreza y la habilidad del tejedor o la tejedora, independientemente del aporte de la máquina:

Se costura casi igual nomás, algunos tienen figuritas que varían, ¿no? Algunos son diferentes, se costuran más sencillos y otros mejor trabajados, más bonitos. A veces para un joven nosotros costuramos como para un joven, y para un adulto como para un

adulto. Para el mayor los árboles son más grandes, un poco más largo, ¿no? Algo más ligero nomás, para los jóvenes se hace más pequeñitos (Jiménez, 2022).

En consecuencia, las manifestaciones simbólicas en los diseños de los textiles son expresiones de cambio y continuidad, de presente, pasado y futuro. Son identidad cultural, son diversidad, creatividad y puentes de vitalidad cultural: “Hacemos a lo que nos gusta, lo que queremos nos hacemos cada uno, en función a su criterio de cada uno. Con esto no estamos olvidando nosotros a las personas mayores principalmente, ¿no?” (Vallejos, 2022).



**Figura 98.** León: “Mi mamá sabía enseñar a mi hermanas a tejer a costurar y bueno a mí, mi papá me enseñaba ¿no?”.



**Figura 99.** Nicolasa C.: “Nosotros no tejemos en el campo, ahora a nuestros maridos ayudamos en el trabajo, hay que cuidar a los animalitos”.

El lenguaje de la vestimenta es asimilado visualmente. Al ser un código visual y espacial, y al estar fuertemente condicionado por la mirada de los demás, la vestimenta se advierte como una envoltura expresiva y significativa del sujeto ante la mirada de los otros. En algunos casos busca complacerla y, en otros, desafiarla.

### **4.3. MARCO PRÁCTICO**

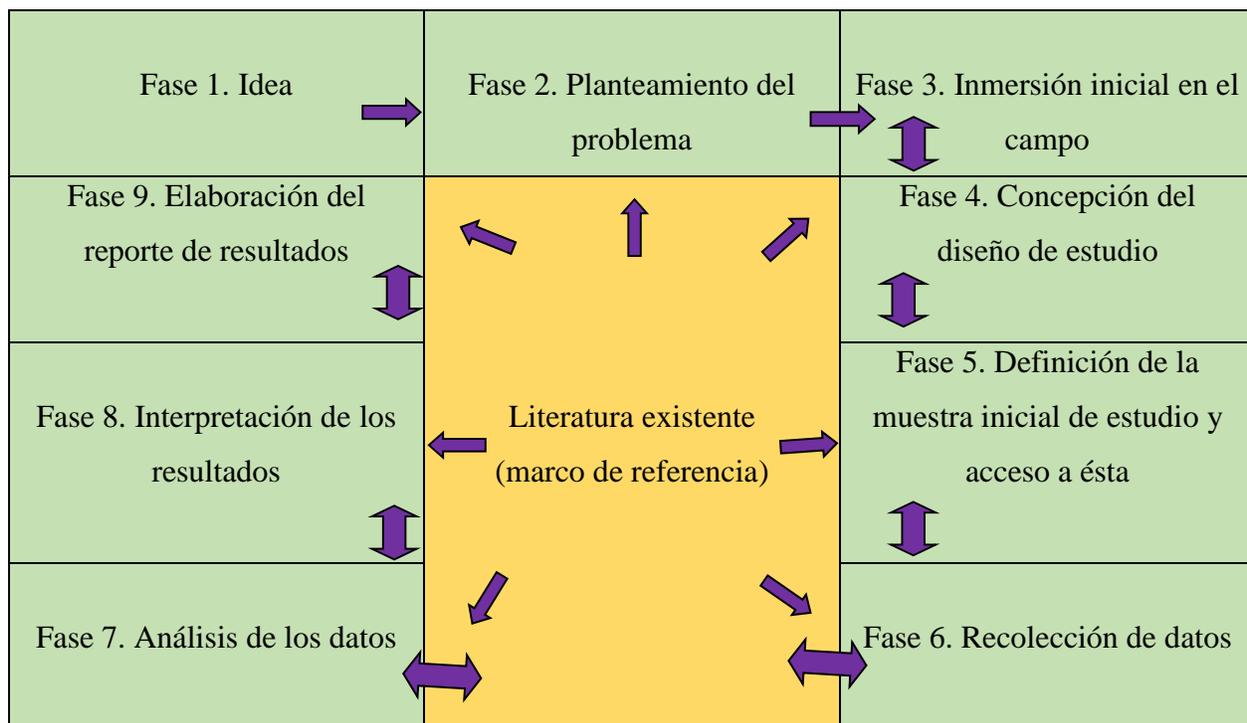
#### **4.3.1. Enfoque metodológico de la investigación**

La investigación cualitativa se enfoca en comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto (Sampieri: 2014).

El enfoque cualitativo tiene el propósito de examinar la forma en que los individuos perciben y experimentan los fenómenos que los rodean, profundizando en sus puntos de vista, interpretaciones y significados (Punch, 2014; Lichtman, 2013; Morse, 2012; Encyclopedia of Educational Psychology, 2008; Lahman y Geist, 2008; Carey, 2007, y DeLyser, 2006). El enfoque cualitativo es recomendable cuando el tema del estudio ha sido poco explorado o no se ha hecho investigación al respecto en ningún grupo social específico (Marshall, 2011; Preissle, 2008).

Para el presente estudio se utilizó el enfoque cualitativo, que se sirve de la recolección y el análisis de los datos para afirmar las preguntas de investigación o revelar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación (Sampieri: 2014).

A continuación, se representa este proceso en un diagrama referencial, porque su complejidad y flexibilidad son mayores. El proceso cualitativo tiene nueve fases:



**Figura 100.** Proceso de la investigación cualitativa. Fuente: Sampieri, 2014.

De esta manera, el presente estudio se organizó a través de las fases descritas.

Se desarrolló un proceso de trabajo de campo, con base metodológica de la investigación cualitativa y el método etnográfico, cuyas principales herramientas y actividades de trabajo comprendieron la entrevista, el diario de campo y la observación participante, complementado con el registro audiovisual y fotográfico.

Después de realizar el contacto y lograr los permisos con las autoridades originarias, se recogió la información y se participó de actividades cotidianas y demostrativas prácticas con las tejedoras,

los tejedores y sus familias. También se realizaron conversaciones espontáneas con algunos pobladores y sus familias.

Durante el proceso de investigación de campo, se recopilaron los conocimientos y saberes mediante el registro audiovisual y fotográfico, y en grabaciones de audio. Para la recopilación de textos, información significativa y recolección de datos se aplicaron las siguientes técnicas específicas: notas de campo, entrevistas con informantes, mapeo de las comunidades estudiadas, listas de rasgos (elementos culturales), cuestionarios, textos inducidos (texto lingüístico de la lengua de la comunidad), fotografías.

Operativamente, se realizó el contacto con las autoridades del municipio y las autoridades comunitarias para el permiso correspondiente para el ingreso a los espacios y el desarrollo del trabajo en las comunidades. Para el proceso de recopilación de datos de la tradición oral y las experiencias prácticas se concretaron los contactos con los comunarios referidos por las autoridades.

Se planificaron y acordaron las visitas de campo necesarias a las comunidades mediante un cronograma consensuado, para desarrollar el proceso de manera efectiva y oportuna, respetando el ritmo cotidiano de las comunidades comprendidas en el trabajo de campo.

### **4.3.1.1. Técnicas e instrumentos cualitativos de recolección de datos**

#### **4.3.1.1.1. La observación participante**

La observación participante, o el trabajo de campo etnográfico, es el fundamento de la antropología cultural. La observación participante implica establecer una relación de buen entendimiento mutuo en una comunidad; establecer un ambiente espontáneo de modo que la gente siga haciendo sus cosas como siempre cuando el investigador o la investigadora aparecen; y retirarse cada día de la inmersión cultural para poder intelectualizar lo que se ha aprendido, ponerlo en perspectiva y escribir sobre ello de modo convincente (Russell Bernard, 1995).

#### **4.3.1.1.2. Observación participante y trabajo de campo**

Toda observación participante es trabajo de campo, pero no todo trabajo de campo es observación participante. Observación participante en trabajo de campo puede involucrar una serie de métodos de recolección de datos. Dichos métodos incluyen observación, conversaciones espontáneas, varios tipos de entrevista (estructuradas, semiestructuradas y no estructuradas), listas de chequeo, cuestionarios y métodos no obstructores (Russell Bernard, 1995).

#### **4.3.1.1.3. Entrevistas**

La entrevista cualitativa es más íntima, flexible y abierta que la cuantitativa (Savin-Baden y Major, 2013; y King y Horrocks, 2010). Se define como una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado) u otras (entrevistados). En el último caso podría ser tal vez una pareja o un grupo pequeño como una familia o un equipo de

manufactura. En la entrevista, a través de las preguntas y respuestas se logra una comunicación y la construcción conjunta de significados respecto a un tema (Janesick, 1998).

Las entrevistas se dividen en entrevistas estructuradas, semiestructuradas y no estructuradas o abiertas (Ryen, 2013; y Grinnell y Unrau, 2011). En las primeras, el entrevistador realiza su labor siguiendo una guía de preguntas específicas y se sujeta exclusivamente a ésta (el instrumento prescribe qué cuestiones se preguntarán y en qué orden). Las entrevistas semiestructuradas se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información. Las entrevistas abiertas se fundamentan en una guía general de contenido y el entrevistador posee toda la flexibilidad para manejarla.

Regularmente en la investigación cualitativa, las primeras entrevistas son abiertas y de tipo “piloto”, y van estructurándose conforme avanza el trabajo de campo. Regularmente el propio investigador conduce las entrevistas.

#### **4.3.1.1.3.1. Entrevista no estructurada**

La entrevista no estructurada es el método más ampliamente usado para la recolección de datos en antropología cultural. Entrevistamos de modo informal en el transcurso de un día habitual de observación participante; entrevistamos a las personas en sus casas, en sus campos, en sus reuniones (Russell Bernard, 1995).

#### **4.3.1.1.3.2. Entrevista semiestructurada**

Conserva mucho la calidad despreocupada de la entrevista no estructurada, y requiere las mismas habilidades, pero la entrevista semiestructurada está basada en el uso de una *guía de entrevista*. Esta consiste en un listado de preguntas y temas que deben ser tratados en un orden particular.

#### **4.3.1.1.4. La probanza del silencio**

Es otra técnica aplicable en el trabajo de campo, conocida como técnica de la exploración silenciosa, consiste simplemente en permanecer quieta y dejando que el informante siga adelante. El silencio puede ser acompañado por una aserción con la cabeza, o por un “mm” o un “ahí” murmurado cuando se presta atención al cuaderno de notas. El sondeo silencioso produce en ocasiones más información que la obtenida preguntando directamente.

#### **4.3.1.1.5. Registros tecnológicos**

Los registros tecnológicos incluyen videos, grabaciones magnetofónicas, las fotografías. Constituyen una vía para recabar información que posteriormente puede ser observada en repetidas oportunidades por diversos investigadores para efectos de análisis (Rojas Belky, 2014).

#### **4.3.1.1.6. Uso de la grabadora de audio**

Los archivos grabados en audio constituyen un registro permanente de información primaria. Los informantes tienen consciencia de la presencia de la grabadora, se les puede explicar que se

procederá a grabar sus testimonios incluso se puede pedir que sostengan el micrófono; explicándoles que no se desea perder nada de lo que digan (Russell Bernard, 1995).

#### **4.3.1.1.7. Las notas de campo**

Con seguridad la técnica más tradicional del trabajo de campo, aun en la actualidad y con el desarrollo tecnológico con el que se cuenta. Es necesario llevar registros y elaborar anotaciones durante los eventos o sucesos vinculados con el planteamiento. Estos registros deben realizarse lo más pronto posible después de los hechos o, como última opción, concretar las anotaciones al terminar cada periodo en el campo, es decir, al momento de un receso, al inicio de una mañana o posterior a un día, como máximo para no perder lo mediático del proceso.

En cuanto a la labor específica desarrollada en la presente experiencia de investigación: resultó conveniente que tales registros y notas se guarden o archiven de manera separada por evento, tema o periodo, como recurso básico de sistematización de los mismos.

Por otro lado, con la facilidad tecnológica actual, resultó muy beneficioso grabar simultáneamente en una variedad de soportes: audio y video, así como fotográfico.

Más allá de respetar y mantener las rigurosidades propias de la técnica, en las anotaciones fue importante incluir nuestras propias palabras, sentimientos y conductas. Asimismo, cada vez que sea posible es necesario volver a leerlas y, desde luego, registrar nuevas ideas, comentarios u observaciones que generan y motivan las mismas.

#### **4.3.1.1.8. La muestra de participantes voluntarios**

En ciencias sociales y médicas son frecuentes las muestras de voluntarios. Pensemos, por ejemplo, en los tejedores y tejedoras que voluntariamente accedieron y se brindaron a participar en un estudio que profundiza en las experiencias de compartir sus saberes sobre el arte textil. A esta clase de muestra también se le puede llamar autoseleccionada, ya que las personas se proponen como participantes en el estudio o responden a una invitación (Battaglia, 2008b).

#### **4.3.2. Análisis de datos cualitativos**

Comenzó incluso antes de la entrada al campo, leyendo la bibliografía relevante, y continuó a lo largo de todo el esfuerzo investigativo.

Las entrevistas fueron grabadas en videos, posteriormente fueron traducidas del quechua al castellano y luego transcritas textualmente para su posterior análisis.

En esta fase se reconstruyó la realidad a partir de una reflexión crítica orientada hacia una conceptualización. Se dieron procesos de codificación, clasificación e integración de la información obtenida.

La estructuración del argumento analítico siguió parámetros correlativos de desarrollo lógico de los conceptos, las referencias bibliográficas encontradas, los paradigmas principales vigentes, con una correspondencia complementaria con lo observado de modo participante en el trabajo de campo y afianzado con las versiones y experiencias propias de los protagonistas de la investigación,

que en muchos casos refrendaban y en otros confrontaban en mayor o menor medida a las aseveraciones conceptuales propuestas.

### **4.3.3. Resultados de la investigación**

#### **4.3.3.1. Problemática de la producción textil en las comunidades originarias de Aiquile**

Como punto de partida para este análisis y tomando en cuenta los criterios expuestos desde el Ministerio de Culturas y Patrimonio del Ecuador (2014), podemos destacar que: “La memoria, la herencia y la identidad son los tres elementos clave que permiten que el patrimonio cultural inmaterial se mantenga vivo y sea un referente de identidad para las comunidades” (2014: 22). Sin embargo, la dinámica y la adaptación son aspectos inherentes a este patrimonio pues “no se basa en distintores esenciales constantes e inamovibles, sino que se trata de una construcción social, producto de relaciones políticas que se significan y resemantizan conforme el cambio social” (Ministerio de Culturas y Patrimonio del Ecuador, 2014: 22).



**Figura 101.** Teodor de Duraznal.

En este análisis se debe tomar en cuenta diversos factores, tanto internos como externos, que inciden en la continuidad del patrimonio cultural, lo que constituye su mayor riesgo:

Entre ellos, el desconocimiento, la insuficiente valoración o la pérdida de continuidad en la transmisión de los saberes y conocimientos hacia las nuevas generaciones que hacen que la función sociocultural y simbólica de patrimonio inmaterial sea vulnerada. Pero también factores externos como los acelerados procesos de homogeneización de la cultura y la globalización, así como las condiciones socioeconómicas de la comunidad, influyen decisivamente en el abandono de las prácticas tradicionales, y con ello, a una paulatina fragilidad de la(s) identidad(es) (Ministerio de Culturas y Patrimonio del Ecuador, 2014: 22).

Una realidad que viven las comunidades originarias en la actualidad es la influencia de factores y fenómenos sociales universales a todo nivel: económico, tecnológico y cultural, que van cambiando su manera de vivir y pensar, especialmente de sus nuevas generaciones.

El PCI se encuentra expuesto a los procesos de globalización económica y mundialización cultural que acechan a las identidades diversas y tradicionales, lo que provoca la escasa valorización desde las nuevas generaciones, la usurpación simbólica por razón de la introducción de contenidos foráneos a la cultura local, los cambios y choques culturales y tecnológicos, acelerados e impetuosos, entre otros (Ministerio de Culturas y Patrimonio del Ecuador, 2014: 23).

#### **4.3.3.2. Problemática local en la producción textil**

Los factores, causas y condiciones para que el patrimonio cultural inmaterial entre en riesgo de debilitamiento o desaparición son múltiples y responden a realidades concretas de cada comunidad, pueblo o nación. En el caso de las comunidades originarias de Aiquile, nos concentraremos específicamente en tres aspectos principales identificados en las conversaciones sostenidas con sus actores, mismos que nos serán útiles para analizar, por un lado, sus posibilidades de riesgo y debilitamiento progresivo y, por otro lado, como los factores clave de su posible fortalecimiento, revitalización y preservación. Tomando como referencia criterios del Ministerio de Culturas y Patrimonio del Ecuador, nos referimos a los siguientes aspectos:

- El desuso y la desvalorización
- La ruptura generacional
- La falta de condiciones materiales, como materia prima, instrumentos, objetos y espacios para la reproducción de las prácticas tradicionales

##### **4.3.3.2.1. El desuso y la desvaloración**

El desuso y la desvaloración del textil en las comunidades originarias de Aiquile responde a factores internos y externos, relacionados a la pérdida de valores o adquisición de otros, como la moda y el consumismo que inevitablemente llegan mediante la tecnología y los medios de comunicación incidiendo sobre todo en las nuevas generaciones.

Sin dejar de lado, aspectos indirectos como la discriminación o la exclusión social y cultural que implica, por ejemplo, el uso cotidiano de la ropa o vestimenta tradicional por parte de las comunarias y los comunarios jóvenes. Apolinar Jiménez refleja esta realidad: “Antes sí, cuando era changuito [niño] sabían decirme *ch’ampita*, *p’asposo*. Ahora ya no nos dicen porque se lo considera como discriminación. Antes [me decían] este alteño, este *t’aku* [insulto], así nos sabían nombrar, pero bueno, ahora esta nuestra ropa está más arriba, es más valorada casi en toda Bolivia” (Jiménez, 2022).

Sin embargo, existe una tradición histórica, pues a partir de la colonización los tejidos fueron prohibidos, desvalorizados y desprestigiados. En muchos casos aún es latente este sentimiento: “A veces los jóvenes ya no quieren ponerse, mis hijos igual, esto tan feo me dicen, el sombrero igual, no quieren” (Vallejos, 2022).

En la ciudad nos sabían decir *ch’ampas*, indios *cacachaquis*. Mi papá sabía decir: “¡cómo indio!, ¡cómo cacachaqui! ¡La papa, el trigo, ellos les hace comer!” Él sabía discutir, ¿no? Y así es pues, ellos están llevando para la ciudad a consumir nuestra comida, aunque [sea de] *cacachaquis*. En el campo, al trabajar y vivir en casas enramadas, nuestros pies se parten siempre pues, porque no hay ni zapato ni nada, ¿no? Todavía en esas épocas sabíamos estar con abarcas de cuero de ganado, yo iba a la escuela con esas abarcas, detrás del buey con esas abarcas, sabían mojarse y resbalaba, y por eso descalzos sabíamos caminar, hasta mis quince años yo estaba vistiendo así. Así era antes la cultura (Montenegro, 2022).

Experiencias poco gratas de discriminación afloran de manera permanente en la memoria de las comunarias y los comunarios. Un pantalón bordado, a la usanza de Luciano Zambrana Juri de Kewiñal, fue el vehículo que trajo de vuelta recuerdos amargos:

Mi papá me llevó a la escuela. Ahí me discriminaban, me decían *ch'ampa*. Mi papá me sacó del colegio, me he ido al cuartel, esta ropa odiaba, grave... Por esta ropa me han discriminado mis compañeros. Después, ahora de nuevo he alzado, me he dado cuenta ahora que ha aparecido la ley contra el racismo. He leído, cargado de eso ando, voy a La Paz, Cochabamba, a Sucre, a todas partes, así voy con mi cultura, ahora bien, preferido, bien querido de mi cultura ando (2022).

De acuerdo a los testimonios recogidos se puede plantear que era evidente la desvalorización identitaria general hacia las comunidades originarias, por lo que se consideró que, para revertir la situación, era necesario establecer normativas que establezcan a la identidad, la memoria y la herencia cultural como Derechos constitucionales, Derechos de las Naciones y Pueblos Indígena Originario Campesinos, mediante la promulgación de una nueva Constitución Política del Estado (CPE), en un largo proceso que se extendió de 2006 a 2009.

Entre otras conquistas, en el capítulo cuarto, artículo 31 parágrafo I de la nueva CPE, se establece: “Las naciones y pueblos indígena originarios en peligro de extinción, [...] serán protegidos y respetados en sus formas de vida individual y colectiva”.

Se reconoció la exclusión histórica y el permanente olvido al que fueron sometidos los pueblos y naciones originarias, por cientos de años, por lo que la estructuración del Estado Plurinacional fue

una medida necesaria para su reconocimiento y protagonismo reciente: “Históricamente hay que ser conscientes que nuestras comunidades originarias han sido expulsadas, apartadas del municipio, ¿no? Hay que ser honestos y decir que eran prácticamente regiones olvidadas” (Molina, 2022).

Reconocer la existencia de la diversidad y riqueza de culturas es respetar la individualidad atesorando una sana interrelación, elemento fundamental para vivir la interculturalidad: “Como municipio se ha tomado la decisión política institucional de apoyar nuevamente a estas comunidades originarias para fortalecerles en su identidad, fortalecer en sus usos y costumbres. Son comunidades que siguen manteniendo su forma de organización ancestral, entonces lo que hacemos como municipio es apoyar en todo sentido” (Molina, 2022).

Actualmente, en las comunidades originarias de Aiquile se observa que la mayoría de los hombres jóvenes prefieren utilizar cotidianamente pantalones, gorras, poleras y chompas contemporáneas, muy similares a los que se encuentran en la ciudad, y poco a poco van relegando la vestimenta tradicional a usos generalizados solamente en fiestas y ocasiones especiales. Juan Jiménez asocia esta idea a la problemática de la migración y de los nuevos intereses adquiridos por los jóvenes: “De mí, mis hijos algunos quieren interesarse, pero les hace aburrir el hacer, ¿no? Ahora, la tecnología ha avanzado, ya no quieren hacer, [solo piensan en] ser parte de algún trabajo, ahora piensan en dinero nomás, en trabajar en otro lado. Antes nosotros no éramos así, a ningún lado salíamos, ni a la ciudad, a ninguna ciudad” (Jiménez, 2022).

#### 4.3.3.2.2. La ruptura generacional

La creación de los tejidos y bordados como una existencia viva se nutre de las historias y se mantiene gracias a la sabiduría que mujeres y varones transmiten dentro del ámbito familiar de generación en generación, a través de la imitación gestual, el ejemplo o la práctica, y de forma oral. Según el estándar científico occidental, la creación de los tejidos se basa en la teoría y la práctica.

Lenguaje corporal	Lenguaje oral
Habilidad en los movimientos de las manos para todo el proceso que implica, desde armar un telar, hasta tejer y bordar.	Explicación oral de los saberes, conocimientos y técnicas propias del tejer. Narrativa.
Práctica	Teoría

Tabla 6. Creación de los tejidos. Elaboración propia.

La forma de aprendizaje es “aprender mirando, aprender haciendo”, lo que significa que la enseñanza, el aprendizaje y la producción se realizan en un mismo momento. De esa manera, al mismo tiempo que se produce, se transmite la cultura instaurándose una continuidad entre el pasado y el presente: “Mi mamá sabía enseñar a mis hermanas a tejer y a costurar. A mí, mi papá me enseñaba, ¿no? Además de trabajar, arar, amarrar las rejas, esas cosas me enseñaba mi papá, ¿no?” (Montenegro, 2022).

Desde temprana edad, las niñas y los niños reciben una guía en el aprendizaje de los tejidos, aunque no siempre puede resultar de gusto o agrado y no se garantiza necesariamente la inclinación de ellas y ellos por esta práctica. Sin embargo, ello no es motivo para declinar en esta tarea de

transmisión a las nuevas generaciones: “Si ella igual sabe *khantir*, ¿no? [refiriéndose a su hija de 8 años]. Pero ellas todavía no saben tejer, solo saben *khantir*, tienen que crecer un poquito todavía para tejer, de sus doce años para adelante van a poder aprender” (Cabrera, 2022).

El resultado del esfuerzo de las actuales generaciones es que niños, niñas y jóvenes, cuando menos, no desconocerán la existencia de estas manifestaciones y el contacto cercano con su práctica: “Yo he aprendido porque mi papá hacía y cuando costuraba me sabía meter, viendo me hacía costurar mi papá, mi papá me sabía indicar y de eso he aprendido a hacer. Algunos sólo viendo aprenden también y mejor todavía pueden costurar” (García, 2022). Encontramos también a algunos que sienten una motivación propia y espontánea por aprender el arte del tejido, no necesariamente por obligación: “A mí nadie me ha enseñado, mi mamá sabía hacer eso y viendo yo he aprendido, por mi cuenta he aprendido” (Salazar, 2022).

Con estas dinámicas de interrelación generacional a través de la elaboración de los tejidos, las mujeres regeneran y fortalecen los lazos con las generaciones que las precedieron y las que vienen después, y entre ellas y su comunidad, enriqueciendo los vínculos internos de toda la comunidad. “Esta nuestra ropa es desde nuestros abuelos, del abuelo de nuestros abuelos vienen estas ropas. Mi abuelo sabía vestir esta nuestra cultura. Cuando era joven, yo detrás de él caminaba, cuando íbamos a buscar a nuestros ganados” (Montenegro, 2022).

En referencia a lo que representa la ruptura generacional, el proceso de tejido es conocido por las personas mayores, quienes tienen la mejor voluntad e intención de transmitirlo a sus descendientes. Pero las nuevas generaciones no parecen estar interesadas en el uso y la producción

de los tejidos. Valeriana Flores, en relación a la transferencia de conocimientos y prácticas a las jóvenes de hoy, manifiesta: “Yo esto por mi cuenta he aprendido, esto no sabía ni mi mamá. Después ahora a mis hijas igual estoy enseñando, no están así nomás [...] Las niñas jovencitas de ahora ya no hacen esto [...] Si bien mi papá, mi mamá no nos han enseñado a nosotros, pero nosotros vamos a enseñar” (Flores, 2022).

No hay una sola explicación al respecto, los puntos de vista y las reflexiones son diversas, sin embargo, el sentimiento es único: las generaciones adultas tienen decidido mantener su cultura, entretanto que las nuevas generaciones van perdiendo el interés por estas manifestaciones de la cultura: “De ahora para adelante ya no quieren usar... diferente es, como flojera es hacer estas cosas. Primero intentaban, algún vestido hacen, se aburren, ya lo están dejando, yo eso puedo decir, ojalá quieran hacer y puedan hacer, sacrificio es, no quieren poner” (Jiménez, 2022).

Las personas que aún practican y llevan a cabo el arte textil en las comunidades originarias de Aiquile expresan no solamente su voluntad férrea para que sus conocimientos y prácticas en la elaboración de los tejidos y la vestimenta propia no se pierdan, sino que realizan el esfuerzo de preservarlo en el tiempo y transmitirlo a las nuevas generaciones. Mujeres y varones llevan muy dentro el valor de su identidad y lo que significa el tejido y la vestimenta para sus comunidades:

“Esto en el sector de Raqaypampa todos se ponen y aquí en Aiquile nosotros en este cantón estamos conservando también. Y estamos conservando nuestra ropa de nuestra cultura, no es solo el raqaypampeño que se pone esta cultura y bueno en Kewiñal y otras comunidades también estamos manteniendo, todos nos estamos poniendo nuestra cultura” (Sánchez,

2022). “En Raqaypmapa es toda una central que está llevando adelante esta cultura, aquí nosotros llevamos y también Kewiñal y Ch’aqi Mayu estamos llevando esta cultura” (Rojas, 2022). “Yo me siento orgulloso, por eso llevamos la vestimenta y mantenemos la cultura donde hemos nacido. Yo digo que no olvidemos lo que llevaron los abuelos” (Sánchez, 2022).



**Figura 102.** Freddy de Duraznal.

Para ello, la actual generación mantiene una búsqueda permanente de mecanismos para persuadir a las nuevas generaciones y motivarlas en la valoración de la cultura y sus manifestaciones:

Estas cosas hablamos a veces en algunas reuniones. Pero los jóvenes de ahora ni siquiera quieren escuchar, pese a que esto es algo propio, es nuestra comunidad, es nuestro pueblo. Siendo de estos lados donde vayamos es bueno recordar cómo era nuestra vestimenta, qué representa, porque no está bien avergonzarse. Eso siempre hay que llevar adelante porque es lo que nosotros somos, no hay porque manejar ropas

ajenas. Pero bueno, hay que seguir insistiendo con los jóvenes, con nuestra cultura enterrarnos o morir, ¿no?” (Jiménez, 2022).

A niveles comunitario, orgánico y familiar, la búsqueda de mecanismos de transmisión de los saberes y las prácticas tradicionales no cesa:

Es diferente por los hijos, a veces a algunos con gusto les enseñamos, aunque le riñas no les va a doler, siempre tiene que ser de manera educada: esto vas a poder hijo, de esta manera, y de otra manera tienes que poder, así hay que decirle. Si eres muy estricto no es bueno, hay que mostrar un poco de cariño, eso les va a servir. De mí, mi hija hace manillas. Creo que en dos semanas aprendió a hacer manillas (Jiménez, 2022).



**Figura 103.** Portando la vestimenta originaria en la vida diaria.

Sin embargo, este conocimiento es un referente simbólico e identitario de las comunidades, el sentir de sus habitantes expresa un gran apego a su cultura, a su territorio e identidad, algo que resulta fundamental como punto de partida para contrarrestar la ruptura generacional de la continuidad de

estas prácticas y manifestaciones de la cultura, y de una posible como necesaria revitalización, que las generaciones actuales han mantenido con mucho esfuerzo. “Ahora las personas mayores ya se han muerto y los jóvenes de ahora ya no hacen [los tejidos]. Quién va a querer golpear el fierro [mostrando los aretes], ahora se van a la ciudad, que van a golpear esto, no, ahora no, eso las personas de antes nomás sabían hacer” (Flores, 2022).

En la escuela nosotros seguimos queriendo mantener esta cultura, pero yo hablo diciendo que otras personas no pueden llevar esta cultura. Pero a veces sin saber ni siquiera hacer, ni ponerse, por ejemplo, en la fiesta de Candelaria yo he visto en Aiquile, a los que dicen *ch'ampas* de Aiquile, ellos por ejemplo ni siquiera saben el significado de nuestra cultura, pero trajinan, bailan, ni siquiera saben hablar, ni siquiera saben hacer y están queriendo ponerse. Y nosotros como dueños de esta cultura no queremos, ¿no? (Vallejos, 2022).

A pesar de ello, a través del diálogo de saberes y haceres y la relación intergeneracional se van transmitiendo los conocimientos sobre el arte textil, desde la práctica y el ejemplo de las generaciones actuales que mantienen esta tradición milenaria: “Después, las niñas de aquí para adelante también están aprendiendo, igual les estamos enseñando, les estamos diciendo que tienen que hacer así, o así. “Cuando me muera, quién te va enseñar, les decimos”, y de esa manera están haciendo siempre mis hijas” (Flores, 2022).

Ajenos a lo que sucede en la vida moderna, entre junio y octubre, varones y mujeres de las comunidades se dedican a tejer y confeccionar las prendas de vestir que estrenarán en las fiestas

posteriores, sobre todo en la Fiesta de Todos Santos. Para entonces, se supone que la cosecha ya fue almacenada, de manera que en su mesa no faltarán los alimentos elaborados en base a quinua, papalisa, oca, papa, arveja, trigo y algo de carne de cordero o llama. Con la etapa de cosecha finalizada y los alimentos garantizados, el tiempo es dedicado a la confección textil.

Sin embargo, la experiencia nos muestra que cada vez hay menos personas que mantienen la práctica de estas manifestaciones del arte textil por lo que las comunidades se encuentran en alerta: “Aquí dos, dos nomas ya saben hacer esto. Aquí también poquitos aun saben, trecitos no más saben aquí. Hoy en día los jóvenes ya no quieren hacer, esto igual ya no pueden como antes, ya no pueden hacer siempre” (Vallejos, 2022).

“Va a desaparecer siempre pues, si es que sus mamás no les enseñan, pero si sus mamás les van a enseñar no va a desaparecer, yo no veo a estas futuras generaciones con sus ruecas. Antes nosotros sabíamos ir a Aiquile, en nuestra cintura amarrados de un bulto de lana para que en Aiquile a manera de vender nos pongamos a hacer. Pero ¿ahora?, ya no, de las alturas en puro auto vienen, ya no es como antes, antes veníamos en burro, en un día sabíamos llegar a Aiquile, con nuestras ruecas sabíamos ir, ahora ya no veo eso. Si sigue así puede desaparecer, pero si van a seguir manejando la rueca no va a desaparecer” (Cabrera, 2022).

“Yo les diría mantener la costumbre y las tradiciones, ya que muchos jóvenes están perdiendo los valores de la cultura, que no se olviden y lo que es el idioma también” (Sánchez, 2022).

Para cerrar esta reflexión, más allá de las adversidades, se impone un sentimiento de pertenencia y apego a la identidad y a las manifestaciones de la cultura que representa el arte textil de las comunidades, su vestimenta y sus raíces, por lo que la convicción de mantenerla en el tiempo seguirá vigente. “Nosotros no vamos a olvidar nuestra cultura, nos tenemos que hacer siempre, a los hijos igual estamos enseñando siempre, algunos que son más habilosos, aunque algunos no quieren hacerse también ¿no?” (Córdoba, 2022).



**Figura 104.** Noemí: “Yo no quiero hacer desaparecer mi cultura”.

“Bueno yo lo sigo haciendo (tejer), de esa manera yo no quiero hacer desaparecer mi cultura. Mis hijos tampoco están haciendo desaparecer, solo que algunos jóvenes de ahora ya no quieren hacer” (Flores, 2022).

#### **4.3.3.2.3. Falta de condiciones materiales, materia prima, instrumentos, objetos y espacios para la reproducción de las prácticas tradicionales**

La falta de condiciones materiales como materia prima, instrumentos, objetos y espacios para la reproducción de las prácticas tradicionales es evidente en las comunidades. Por ejemplo, la crianza y el manejo de los rebaños de ovejas y cabras son cada vez más desatendidos por las nuevas generaciones, quedando la responsabilidad casi exclusivamente en las personas adultas y adultas mayores. Por ende, las actividades relacionadas con el tejido corren la misma suerte.

A este debilitamiento, se suman otros que reflejan lo profundo de la problemática. Los testimonios hacen permanente referencia a que antes el tejido era mejor, en todos los sentidos, y que ahora se puede percibir un debilitamiento progresivo, por ejemplo, de los saberes y conocimientos tradicionales vinculados con las técnicas de producción, así mismo, de los diseños estéticos y del significado del uso del color y de las iconografías. Muchos de estos valores prácticamente han desaparecido en el tiempo, actualmente lo que transmiten los textiles en términos de lectura se ha reducido considerablemente, como en el caso de los significados religiosos o espirituales que antes reflejaban.

Otro factor es el cambio en la calidad y procedencia de los materiales e insumos para la elaboración del textil, como los hilos industriales, los tintes sintéticos y otros materiales que en la actualidad se han introducido a la cadena productiva, que inciden en el resultado final y la calidad de los textiles.

Valeriana Flores refleja esta problemática:

Antes hacíamos de la lana de oveja, pero ahora de la lana comprada no más hacen, antes de la oveja de castilla seguramente hacían. Ahora ni el polvo agarra cuando hacemos de la lana de oveja, ya no sirve el polvo, ya no podemos hacer agarrar tiñendo, teñimos nosotros con polvo el hilo solamente para la colcha, para el *wato* de pollera y para el aguayo. Ya no es bueno [el polvo del tinte], es poroso [...] ahora que ya no agarra el polvo solamente de la lana nomás hacemos” (Flores, 2022).

De igual manera, se identifica un cambio drástico en la tarea del teñido, especialmente porque se percibe una baja en la calidad de los tintes en relación a años anteriores. Con la aparición sobre todo de tintes demasiado sintéticos, de fácil alcance y uso más cómodo, se ha ido dejando de lado de gran manera el uso de los tintes naturales.

“Año tras año esto está cambiando en el tema de bordados, como también en el tema de tejidos, por ejemplo, para la colcha antes solo usaban el negro, y el blanco eso nomás sabían usar. Mientras ahora ya no es así, ahora lo tiñen con colores con el polvo, hay tintas en polvo y con eso tiñen, con eso convierten en cualquier color. Antes no había estos [colores] en sus tejidos, ahora han hecho aparecer y de esa manera año tras año se está modernizando, está cambiando, ya no hay casi nada natural, ni lana pura, ahora está apareciendo más hilos fabricados, y tampoco hay tanta lana como para que hagan, la oveja igual ha desaparecido y bueno ya no hay ni siquiera lana. Por todo eso está cambiando el tiempo, ¿no?” (Jiménez, 2022).

Podríamos sostener que estas condiciones han llevado a una condensación referida al uso de los materiales tradicionales y los manufacturados, a la combinación y complementación con los insumos y las prácticas de antes con las de ahora:

De esa manera nosotros nos ponemos, por ejemplo, esta pollera. Compramos la tela y costuramos con nuestras manos, de igual manera esta blusa nos compramos y también adornamos con nuestras manos. Después hay esta *tullma* para ponernos a nuestros cabellos y eso también hacemos de lana. Las polleras nuestras abuelitas sabían hacer, nosotros ya no hacemos porque ya no hay lana como para eso, lana solo tenemos como para las colchas, así nomás es (Pinjal, 2022).

A pesar de las adversidades, tejedoras y tejedores en las comunidades aún cuentan con un criterio de valoración de su cultura y la riqueza de su arte textil, ellas y ellos saben del potencial que representa para su ayllu y como identidad, aún con los cambios sociales y económicos que están ocurriendo en la comunidad: “Si en la ciudad decimos que tejen, así como esto no van a poder, ¿no? Pero en el campo aún estamos pudiendo como sea”, dice Valeriana Flores comparando un tejido realizado tradicionalmente con los materiales y las técnicas propias, con otro realizado en las ciudades con materiales sintéticos y tecnologías actuales. “No es lo mismo” concluye con satisfacción (2022).

#### **4.3.3.2.4. Otros**

El cambio de la procedencia, los costos y la transformación de la manufactura de los materiales externos que complementaban la elaboración del textil originario, incidieron en su debilitamiento,

transformación o adaptación, de acuerdo a las nuevas condicionantes y disponibilidades del mercado: “Antes los abuelitos se compraban lincio [lienzo], de eso se hacían. Ahora ya no se puede comprar el lincio [lienzo], se ha perdido, lincio [lienzo] sabían decir, grandes telas sabían ser, como el forro de la chaqueta, el tocuyo también decían. Eso sabían comprarse así en tela nomás y con la mano sabían costurar, pero eso ya no se puede, ¿no? Ya no se puede, ya no hay” (Cabrera, 2022).

Esta dinámica del mercado de materiales ha afectado incluso a la pérdida de la elaboración de algunas prendas como el sombrero:

Hablando del sombrero, antes aquí en Laguna sabían hacer todavía, esas personas han ido falleciendo y ahora ya no hay quien haga. Ahora en otros lados habían sabido hacer, por ejemplo en Cochabamba. Aquí dicen que es más costoso hacer y por eso compramos nomás ya el sombrero y estas telas también entonces compramos nomás ya. De esa manera casi la mayoría es comprado nomás, ya no hay mucha necesidad de pintar, ni de teñir (Jiménez, 2022).

Un factor que de alguna manera ha obligado a mantener las prácticas tradicionales con el uso de insumos propios es el alto costo de los materiales sintéticos que proporciona el mercado:

Después a la oveja igual le están haciendo desaparecer, de a poco está desapareciendo, después ya no van conocer que será lana, que será *millma*, cuando hay ovejas siempre hay lana también, de eso siempre se hace pues. ¿Qué puede reemplazar? A ver... tal vez pueden comprarse tela de Aiquile, pero la tela igual es cara, es para plata ¿no? No

hay otro material que pueda reemplazar, solo comprando es fácil hacer ¿no?, pero eso cuesta también dinero (Cabrera, 2022).

### **4.3.3.3. Problemática de consecuencia social y factores externos**

#### **4.3.3.3.1. Migración**

Indudablemente, la migración tiene efectos directos en la identidad cultural. En lo colectivo, causa un debilitamiento general de la cultura de una comunidad, de un grupo o colectivo cultural, ya que disminuye su potencial poblacional y lo que implica ello. En lo individual, puede tener dos consecuencias: por un lado, el desarraigo cultural y la pérdida de la cultura, con la consecuencia del no retorno; pero, por otro lado, se encuentra la posibilidad innegable de una reafirmación de la identidad y los elementos culturales que la componen, precisamente a raíz del proceso migratorio experimentado, con la posibilidad abierta del retorno temporal o definitivo. “Aquí en Duraznal debemos ser unos 830, 840, pero con la migración debemos estar solamente unos 500” (Jiménez, 2022). “La verdad estamos migrando y aquí simplemente vengo a visitar a mis papás. Yo soy nacido acá, después estaba estudiando hasta cierta parte y tuve que ir a estudiar un poco más allá, fui al cuartel y regresando estoy trabajando nomás” (Sánchez, 2022).

Una de las principales causas de la migración es la situación de escasa disponibilidad de recursos económicos por la que atraviesan la mayoría de las familias de las comunidades originarias de Aiquile. Es de resaltar que esta situación afecta de manera directa a los jóvenes, quienes ven la necesidad de buscar trabajo en las ciudades y, cuando adquieren un grado de madurez, su motivación es apoyar económicamente a sus familias. Pero la decisión de migrar va en desmedro

de la comunidad: “Ahora los jóvenes se van a ganar plata en la ciudad y se ponen a lo fácil y se van, con todo eso, creo de poco a poco eso [la práctica del tejido] está desapareciendo, ¿no?” (Jiménez, 2022).

El desarrollo y el crecimiento de la integración caminera, así como el acceso y la disponibilidad de medios de transporte, si bien ha posibilitado una mayor integración y conectividad, por ejemplo, del campo y la ciudad, al mismo tiempo ha facilitado bastante los procesos migratorios de la población que habita en las comunidades originarias, causando migraciones tanto definitivas como temporales. Actualmente, las personas migran por los meses de mayo a junio, posterior al tiempo de cosecha, y esta migración se da por el espacio de uno a dos meses, en los que principalmente los varones salen de la comunidad en busca de trabajo, con la intención de conseguir recursos económicos para sus familias.

Las actuales generaciones están conscientes del problema, es evidente que ellos ven como factores de oportunidad para los jóvenes la posibilidad de conocer otros ámbitos como la ciudad, que representa opciones de mejora, por las posibilidades de trabajo y estudio, principalmente. Sin embargo, su principal preocupación es que los jóvenes se adapten a los cambios de las ciudades y decidan no volver. Las personas mayores o quienes se quedan en la comunidad mantienen la expectativa de que los que salen de la comunidad encuentren buenas posibilidades y vuelvan a su lugar de origen con mayores y mejores condiciones de aporte: “Es clarito, ¿no? Se van a ir siempre, pero no sé cómo podríamos dejar mensaje, que nunca olviden lo que son. Ojalá puedan manejar siempre la cultura, antes nosotros no éramos así, a ningún lado salíamos, ni a la ciudad, quizás sin ver otro lado hemos crecido, en el lugar sea como sea podíamos [permanecer]” (Jiménez, 2022)

Desde el espacio urbano del municipio, que es la población de Aiquile, hay una mirada optimista de los procesos migratorios que la afectan y que afectan también a las comunidades originarias, por ejemplo, en el criterio de sus autoridades: “Hay que considerar que nuestro municipio es un municipio expulsor de migrantes pero que felizmente en estas comunidades se está dando un efecto contrario, ¿no? Hay comunidades que han crecido bastante, la escuela, la unidad educativa ha crecido mucho también a comparación de otros lugares. Entonces, eso nos fortalece, ¿no? Porque da cuenta de que los mismos pobladores los comunarios del lugar se están manteniendo en el lugar y muchos están volviendo también, ¿no? Y volviendo fortalecidos y conscientes de que esa identidad hay que mantenerla, esa identidad hay que fortalecerla (Molina, 2022).

#### **4.3.3.2. Ingreso de la ropa sintética (china) y usada (norteamericana)**

En la actualidad la vestimenta originaria corre el riesgo de caer en desuso, debido al alto costo que tienen la materia prima y los insumos, así como la morosidad y dificultad de la elaboración del tejido. Además, está la influencia citadina de hipermercantilización, la oferta de ropa barata sintética de origen chino, o de ropa de medio uso, también llamada ropa americana.



**Figura 105.** Venta de ropa usada, en la feria de Aiquile.

La ropa sintética, en su mayoría procedente de China, actualmente invade los mercados de casi todo el país. Lamentablemente, la comercialización de estos productos desencadena dos grandes consecuencias: por un lado, su carácter altamente sintético y desechable es una fuerte amenaza al medio ambiente; hoy, desechos especialmente plásticos, entre los que se encuentran prendas sintéticas, inundan los sitios naturales tanto en el campo como en la ciudad, de manera incontrolable. Por otro lado, la ropa usada procedente de los desechos y el descarte de ropa y otros artefactos procedentes de Norteamérica y Europa, está afectando al cambio de hábitos en el uso de las vestimentas tradicionales en las comunidades, por tanto, en la cultura en general.

Todo sabía ser de hilo, el poncho era de hilo. No había ni plásticos para esconderse de la lluvia, era con el poncho que nos protegíamos nomás. Pero ahora el poncho ya no llevamos porque es mucho bulto, sino agarramos un nylon y eso llevamos para cubrirnos, con eso nomás ya estamos. Antes el poncho sabía cubrir de la lluvia y también del frío (Jiménez, 2022).

Si bien las nuevas generaciones no renuncian al uso de elementos de la vestimenta como el sombrero de lana de oveja o el chaleco, los estilizan usando prendas modernas como los jeans estilo chupín (muy de moda en la actualidad entre los jóvenes), entre otras prendas. “Solo que algunos utilizan esa ropa del civilizado que dicen, a veces hay economía y se ponen la vestimenta originaria” (Rojas, 2022). También es significativo mencionar que antes se tejía una sola vestimenta para usar todo el año: “Antes tenían una ropa para todo un año, antes tenían esa condición viendo un respeto a la Pachamama y para no generar un consumismo como los ciudadanos, ¿no?” (Saavedra, 2022).

#### **4.3.3.4. Proyecciones y potencialidades de la producción textil en Aiquile**

##### **4.3.3.4.1. El arte textil como patrimonio cultural inmaterial**

Sin duda, las manifestaciones del arte textil constituyen una de las mayores expresiones de la riqueza cultural que identifica a las comunidades originarias de Aiquile. Estas representan y llevan consigo un gran valor histórico y cultural asumido por propios y extraños:

Yo digo que mi cultura está por encima, solo cuando me muera voy a hacer desaparecer, con eso yo me voy a morir y con eso me voy a enterrar, porque mi papá me dijo que nunca hay que hacer desaparecer nuestra cultura. Esta nuestra cultura va a costar mucho de aquí para adelante, así me decía, tenía una gran idea, era muy inteligente (Montenegro, 2022).

Si tomamos en cuenta que el patrimonio cultural inmaterial representa la identidad, la memoria y la herencia de un pueblo, estos tres elementos aparecen muy bien definidos en el caso del arte textil de las comunidades originarias de Aiquile, pertenecientes e identificados con la milenaria Nación Chuwi de la cual provienen, cuyas raíces ancestrales se han perpetuado en la memoria de sus generaciones hasta la actualidad. Estas comunidades son herederas directas de todo lo que representa a la Nación Chuwi como cultura, que los comunarios y las comunarias supieron conservarla viva hasta nuestros días. “Esta vestimenta nosotros desde el tiempo de nuestros papás utilizamos, ¿no? De igual manera nuestra cultura nos ponemos desde pequeños. En estos tiempos ha bajado, pero nosotros seguimos manteniendo, a pesar de todo” (Rojas, 2022).



**Figura 106.** Luciano: “Bien querido de mi cultura ando”.

Las manifestaciones de los tejidos en Aiquile, por todo lo que representa y todo lo que se ha comentado hasta ahora, reúnen los requisitos y las condiciones para que se consideren como patrimonio cultural, tomando en cuenta que se entiende por patrimonio todo aquello que se considere digno de conservación: “Para mí es costumbre, es cultura, para mí es bien esta ropa, nos hace ver mejor, nos hace sentir bien. Por ejemplo, este cinturón o *ch’umpi* nos sostiene más fuerte, en el tiempo de frío cubre muy bien este pantaloncito y de esa manera nos protege la salud, así es, esto es nuestra cultura” (Jiménez, 2022).

Si además tomamos en cuenta que el término patrimonio cultural está vinculado a un sentimiento de pertenencia, de historia, de conocimiento, a través del cual las comunidades o la sociedad, o al menos parte de ella, sienten ese bien como suyo, afirmamos que el patrimonio cultural está estrechamente vinculado con la identidad. “Esto es cultura desde antes, esto es cultura, por eso nos ponemos nuestra vestimenta, porque es cultura. Vemos siempre estos colores, esto igual desde nacimiento se usa. Antes eran más grandes las figuras, ahora ya son más pequeñas. Esto es de nosotros” (Vallejos, 2022).

Por otro lado, siguiendo la evolución permanente de los conceptos que definen al patrimonio cultural, se afirma que el mismo se basa en una construcción social, es decir, que el patrimonio cultural no es considerado simplemente como un acervo cultural, como un conjunto de bienes culturales acumulados por tradición o herencia, sino, en procesos tan vigentes como los que ocurre en las comunidades originarias de Aiquile, son procesos de verdadera construcción social. “Yo diría que no hagamos perder esta cultura, nosotros estamos aquí dentro de Aiquile, comunidades como Ch’aqui Mayu, Kewiñal, Thola Pampa, Duraznal, todos nosotros tenemos que mantener vivo como hasta ahora. En otros lugares igual no hay que hacer desaparecer nuestra cultura” (Salazar, 2022).

En referencia al estado actual en la que se encuentra la práctica, valoración y vigencia del arte textil en las comunidades originarias de Aiquile, se considera oportuno y necesario proyectar al mismo como patrimonio cultural inmaterial en los diferentes niveles que corresponde, sobre todo considerando que esta posibilidad, de manera seria y decidida, podría significar el mecanismo ideal para su revaloración y salvaguarda posterior.

Siguiendo los criterios de UNESCO, el patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio. Estos recursos son una “riqueza frágil” y, como tal, requieren políticas y modelos de desarrollo que preserven y respeten su diversidad y su singularidad, ya que una vez perdidos no son recuperables (UNESCO, 2020).



**Figura 107.** Tres mujeres, tres generaciones de tejedoras. Thola Pampa.

Bueno yo quisiera que los niños recientes no se olviden esto que es nuestra cultura, las cosas que hacemos. Después, todo lo que hay encima de esta tierra, nosotros mismos debemos rescatar, no podemos dejar que otros se lo lleven nuestras culturas, nuestra cultura nosotros mismos tenemos que respetar y cuidar y hacer respetar (García, 2022).

La declaración como patrimonio, innegablemente, significaría una medida de gran beneficio para las manifestaciones y prácticas del arte textil en las comunidades originarias de Aiquile, proyectándolo a su preservación, promoción, conservación, desarrollo y fortalecimiento mediante su gestión y salvaguarda. “Nosotros queremos que nuestra cultura sea más respetada, por los demás y por nosotros mismos. Pedimos también a los jóvenes de esta nueva generación que ellos sigan practicando y que no hagan perder su cultura, eso es lo que yo puedo enviar como mensaje” (Rojas, 2022).

La proyección del arte textil de las comunidades originarias de Aiquile como un potencial patrimonio cultural inmaterial podrá beneficiar no solamente a las comunidades titulares, sino a su municipio y su departamento y, en general, a la riqueza patrimonial del Estado Plurinacional de Bolivia.

Cerramos este acápite reflejando el sentimiento de los propios portadores y gestores del patrimonio: “Eso nomás yo les puedo contar de mi cultura. Tal vez harto se puede hablar, cuando estábamos pequeños no agarramos lo que nuestros abuelos nos contaban. Cuando llegamos a una edad posterior recién pensamos, por eso nosotros nuestra ropa no vamos a dejar, porque es nuestra cultura” (Flores, 2022).

#### **4.3.3.4.2. El arte textil como reafirmación de identidad**

La vestimenta y la especialidad del tejido coadyuvan a mantener viva una identidad propia, de las regiones, de las comunidades y de sus habitantes. “[...] la asociación entre la vestimenta y la identidad es algo que pervive, incluso en la actualidad [...]” (Jordán, 1994: 1). “Esto que me estoy poniendo, es mi identidad, esto es de mi pueblo de Ch’aqui Mayu, de ahí soy yo, esto que uso significa mucho” (Jiménez, 2022).



**Figura 108.** Nicolasa C.: “Nosotros no vamos a olvidar nuestra cultura”.

El tejido les permite identificarse como miembros de una misma comunidad, Ch’aqwi Mayu, Thola Pampa, Duraznal, Kewiñal u otras, y como descendientes de la Nación Chuwi, con una historia, un legado y una cultura en común, más allá de las diferencias y desacuerdos. Y es esta unión comunitaria la que muchas veces les provee la fuerza necesaria para enfrentar un futuro percibido como inseguro. “Si no tuviera esta ropa, no me sentiría de este lugar, ¿no? Como extraño de otro lugar me sentiría” (García, 2022).

Identidad, memoria, aceptación y comunidad son indicadores de la influencia y pertenencia que genera la cultura y sus manifestaciones. La vestimenta es una marca identitaria o instrumento de patrimonialización. “Mi nacimiento es Santiago, de altura siempre soy yo, por eso yo sé hacer esto [la vestimenta], por eso sé hacer. Si fuera de aquí abajo o de otro lugar no supiera hacer, mi mamá me enseñó a hacer esto” (Vallejos, 2022).



**Figura 109.** Juan Jiménez de Ch'aqui Mayu, listo para tocar su charango.

La forma correcta de dirigirse a nosotros es alteños, somos comunidades de altura. el que nos digan *ch'ampas* no es una palabra correcta, genera malestar, como discriminación es esa palabra de *ch'ampa*. La palabra correcta sería alteño, nombrarnos así, esa es nuestra identidad (Jiménez, 2022).

La producción textil cumple un rol primordial en la recuperación y reafirmación de la identidad de mujeres y varones y de las comunidades a las que pertenecen. Manteniendo a través de los tiempos y etapas históricas el arte textil podríamos expresar que las comunidades resistieron a la conquista y la colonia, ya que en la creatividad de sus diseños e iconografía se esconden los secretos de su relación con la naturaleza, con la agricultura, con los lugares sagrados, con su espiritualidad y su imaginario.

La resistencia cultural también se manifiesta y se hace visible en el tipo de materiales que se siguen utilizando para la creación y diseño, materiales que se alejan y se diferencian de los procesos industriales que ahora marcan la industria textil.

Si bien el cambio de atuendo tanto en varones como en mujeres llega a cierto grado de “uniformidad”, son los textiles los que permiten a cada comunidad diferenciarse, creando “estilos textiles” propios. Es así que el tejido permite a los andinos emblematicar su identidad. “Sabemos cuan cerca se ha dado en los Andes la relación entre la identidad y el tejido: los diseños expresan ópticamente, en imágenes, la visión que cada grupo construye de sí mismo...” (Cereceda, 1992: 76).

Esto nos permite mencionar que los distintos pueblos en Los Andes tienen un cierto estilo de tejer. Y en torno al textil es válido hablar de identidades geo-culturales. “Cada departamento tiene su cultura, no hay una sola. Por ejemplo, Oruro tiene una cultura, La Paz tiene su cultura, igual cada municipio. Nosotros estamos ahorita estamos dependiendo de Cochabamba, entonces dentro de Cochabamba nosotros queremos que esta cultura se vea y que sea a través de una feria, ¿no?” (Rojas, 2022).



**Figura 110.** Músicos expresan mediante la música los valores de su cultura en Aiquile.

Otro aspecto fundamental es el referido al estilo que permite la emblemización de la indumentaria y el tejido, al definirse como “la disposición peculiar y uniforme” o “el gusto particular de cada comunidad”. Los textiles van a reflejar esta peculiaridad y el gusto propio de cada región. “A veces en nuestro municipio vemos que hay personas que se ponen, nosotros viendo nomás ya nos damos cuenta. Tal como se visten, aunque está completo, clarito una persona de la ciudad se le distingue, no es como nosotros, en algo siempre se equivoca, en este pantalón, por ejemplo... no se ponen bien” (Jiménez, 2022).

El color, el manejo del espacio y la disposición de los diseños iconográficos obedeciendo a aspectos de la simetría (alterna, continua, radial, etc.), permiten a las tejedoras plasmar en sus obras la cosmovisión y la ideología de un colectivo que emblemiza, a través de la indumentaria, su identidad (Cereceda, 1992: 76).

#### **4.3.3.5. Potencial económico y turístico**

De acuerdo con la UNESCO, la noción de patrimonio es importante para la cultura y el desarrollo en cuanto constituye el “capital cultural” de las sociedades contemporáneas. Contribuye a la revalorización continua de las culturas y de las identidades, y es un vehículo importante para la transmisión de experiencias, aptitudes y conocimientos entre las generaciones. Además, es fuente de inspiración para la creatividad y la innovación, que generan los productos culturales contemporáneos y futuros (2021).

Puede también enriquecer el capital social conformando un sentido de pertenencia, individual y colectivo, que ayuda a mantener la cohesión social y territorial. Por otra parte, el patrimonio cultural ha adquirido una gran importancia económica para el sector del turismo en muchos países, al mismo tiempo que se generaban nuevos retos para su conservación.

Desde la experiencia de las comunidades originarias de Aiquile, la práctica del arte textil está contribuyendo a mantener la valoración de la identidad cultural y, creando condiciones, podría proyectarse como instrumento para el desarrollo sostenible y el crecimiento económico de las mismas.

En la perspectiva de su proyección, podemos mencionar el modelo de industrias culturales locales que cumplen un rol en el desarrollo de las personas, sociedades y naciones, al ser portadoras de “identidad, valores y significados”, y generadoras de innovación y empleo.

Si bien la producción de los tejidos en las comunidades visitadas ha sido exclusiva y tradicionalmente para satisfacer las necesidades cotidianas familiares propias como la vestimenta, existe un pequeño intento de comercialización, aunque son todavía muy pocas mujeres tejedoras las que elaboran prendas con propósitos de venta. “Estas ropas nosotros no vendemos, ¿no? Solo nos ponemos y preparamos para cualquier acontecimiento que hay. Pero si quieren siempre [comprar] algunos venden también” (García, 2022). “Yo puro esto me hago, *ch'umpi*, con esto no hago perder mi cultura. A veces cuando hay oportunidad lo vendo. Esto cuesta 400 Bs. y con eso cualquier cosa me compro” (Vallejos, 2022).

En la actualidad, no se evidencia una comercialización externa de los textiles. Sin embargo, al interior de la propia comunidad podemos apreciar que hay una demanda interna. Se acude a las tejedoras más hábiles para encargarse de la elaboración de tejidos a pedido, a cambio de alguna remuneración económica o intercambio de productos.

La falta de comercialización podría deberse a que “tejer toma mucho tiempo y es muy costoso” y por eso no se ha pensado hasta ahora como alternativa la comercialización hacia afuera. Además, mujeres y varones en la comunidad tienen ocupaciones como la agricultura, el ganado, la familia, la educación, por lo que se ha asentado la idea de que el tejido se convierta en una actividad para momentos libres, por ejemplo, para después de la época de cosecha.

El potencial económico comunitario o familiar del textil no está siendo entendido a plenitud, pudiendo ser un factor favorable o desfavorable, según como se quiera ver, pero el potencial está presente con la posibilidad de convertirse en una alternativa de economía, al menos del tipo familiar

o comunitaria. La dinámica económica que genera el textil está presente en su ciclo productivo, como refiere Nicolasa Vallejos, en relación a un pantalón tradicional originario, que es una de las prendas “estrella” de los tejidos de las comunidades originarias:

Ahorita, debe estar costando, solamente el pantalón, cerca de dos mil bolivianos, y eso que algunos piden más todavía, así cuesta ¿no? Es muy caro. Este chaleco cuesta doscientos cincuenta, así cuesta. Por eso algunos teniendo miedo ya no se ponen, porque cuesta mucho. Es que hacer toma mucho tiempo, pero no queremos que desaparezca (García, 2022).

Si bien en las comunidades no existe una dinámica manifiesta y permanente de comercialización, se ha establecido más bien una dinámica de tejido por encargo de determinadas prendas y en ocasiones especiales, lo que ha permitido establecer costos que no son muy bajos, dependiendo de las prendas. “Esto nosotros nos hacemos. Aunque algunos, los que no pueden hacer siempre, contratan y a ellos les pagan y ellos se los hacen” (García, 2022).



**Figura 111.** Grupo musical Grupo musical de Kewiñal.con la vestimenta originaria.

Sin embargo, es importante mencionar que, a través del municipio de Aiquile y su área de Culturas y Turismo, se viene impulsando de manera constante ferias de productos alimenticios, pero también ferias artesanales y festivales de cultura, donde se puede apreciar el valor de los tejidos que representan a las propias comunidades y que pueden ser apreciados por visitantes que acuden a estas ferias, provenientes de diversos lugares tanto del ámbito nacional como internacional. Además, los festivales artesanales y culturales ayudan a revalorizar y fomentar la práctica de la música a través del charango, patrimonio cultural principal del municipio de Aiquile y sus comunidades.

De todos modos, queda planteada y abierta la posibilidad de que el arte textil de las comunidades originarias de Aiquile pueda ingresar en una cadena productiva y económica, planteada como de sostenibilidad económica familiar y comunitaria. En una lógica de interacción entre cultura y economía, para mantenerla vital y conectada estratégicamente con la producción, distribución y consumo, aportando valor agregado a los textiles y generando mayor empleo, articulando al turismo emergente, todo ello con base en la revaloración de la cultura y la identidad.

Esta diversificación y articulación de las prácticas y manifestaciones culturales queda también identificada en el ámbito de las comunidades originarias: “Se podría organizar estas culturas, cada subcentral tiene su cultura. Algunos son artesanos que trabajan con cerámicas haciendo cántaros, esos son de la subcentral de Agua Blanca. Y también hay allá en Wara Wara en Cercado, en todo lado hay diferentes culturas, unos hacen chalecos de cuero, lazos, charangos, abarcas hacen” (Rojas, 2022).

De a poco se van generando los emprendimientos y el desarrollo de esta economía vinculada al arte y la cultura: “En otros lados no hay como estas culturas, entonces pueden venir a visitarnos para que nosotros les presentemos nuestra cultura, en una feria podemos mostrar para que nos vean y así ellos puedan llevar algo de nuestra cultura” (Rojas, 2022). “Si van a venir, hemos dicho que es bueno, pensamos que es bueno. Nosotros estamos de acuerdo si hay que mostrar, de cualquier manera” (Jiménez, 2022).

#### **4.3.3.6. reservación del arte textil: Retos y desafíos**

Los textiles reflejan la mentalidad de un tiempo. No obstante, los significados depositados en los textiles han sido objeto de los embates de los siglos y de las complicaciones históricas. La irrupción violenta de la colonización impuso una forma de vida muy alejada de la realidad social de los pueblos originarios. Sin embargo, existió una resistencia con relación al poder impositivo de los conquistadores: la resistencia de las tejedoras y tejedores, como nos menciona León Montenegro de Ch’aqui Mayu: “Así tienen que ser, con su cultura van a estar, eso nos dijeron nuestros papás, ¿no? Así como estamos [vestidos] tienen que aguantar, nos dijeron, algunos hemos aguantado, algunos ya no” (Montenegro, 2022).

El tejido en las comunidades de Ch’aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal es todavía una actividad muy importante para las familias y las comunidades, por lo que su vigencia se ha mantenido hasta ahora. Se trata de una expresión viva, un patrimonio vivo. Uno de los objetivos centrales es evitar la desaparición de este patrimonio, así como de la tecnología propia con la que se desarrolla y el arte excepcional que representa un legado invaluable para nuestro país.



**Figura 112.** Hilaria, antigua tejedora.



**Figura 113.** Nicolasa V.: “Mi mamá me hizo enseñar con una señora, pagando una chiva”.



**Figura 114.** Tomasa con su telar.



**Figura 115.** Arminda joven tejedora de Kewiñal.

¿Qué podría amenazar la continuidad del arte textil? ¿La innovación de la nueva tecnología? Es posible, ya que el actual desarrollo tecnológico sería contrario a la tradición. Sin embargo, el mayor reto es mantener la vigencia de estas manifestaciones a pesar de todos los cambios tecnológicos que le afecten. Ese desafío está claramente presente en el horizonte de las tejedoras y los tejedores:

Nuestro deseo es patentar esta cultura como dueños, para que no se la lleven otras personas. Se ve que algunos artistas ni siquiera saben para qué sirve y lo llevan, [Porque es importante preservar nuestra cultura] digo gracias a todos los que están acompañando nuestro pensamiento de recuperar nuestra cultura para hacernos dueños (Vallejos, 2022).

El arte textil plasmado en las prendas es testimonio de la memoria colectiva de los pobladores y es parte integral de las relaciones sociales, culturales, económicas, políticas que van más allá de su región. “Aquellos que en años pasados han querido hacer desaparecer estas culturas, si es que nos estarían viendo o algún día pudieran vernos, tienen que darse cuenta que está viva la cultura, según los usos, las costumbres estamos viviendo, no está desapareciendo” (Rojas, 2022).

Yo no quisiera que las futuras generaciones hagan desaparecer esta cultura. Tal vez los profesores en la escuela pudieran llevar adelante esta cultura, yo quisiera que enseñen. Nosotros vamos a seguir haciendo, siempre vamos a seguir tejiendo. Esta cultura significa que en esta vida hay todo, hay árboles, hay flores, entonces eso es lo que nosotros miramos, ¿no? (Jiménez, 2022).

Bueno sería hacer festivales, talleres, hablando sobre temas de cómo hacer estas cosas, con eso sería bueno recuperar. Pese a que tenemos la ley, somos reconocidos en la constitución [aún no hay estas iniciativas]. No hay por qué avergonzarnos (Jiménez, 2022).

#### **4.3.4. Conclusiones del trabajo de campo**

Gracias al hecho de que la producción textil continúa siendo una práctica viva dentro de las comunidades de Ch'aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal del Municipio de Aiquile, el trabajo de campo llevado a cabo en estas comunidades permitió el acopio de información etnográfica para cumplir los objetivos que se plantearon en la investigación.

Además, es muy importante destacar que esta investigación se desarrolló desde una perspectiva de interrelación humana con las personas de las comunidades participantes, desde una implicancia de sujetos colectivos portadores no solo materiales de las manifestaciones culturales referidas a los textiles, sino como colectivos cuyas características, sentimientos, opiniones, experiencias y condiciones de vida las relacionan estrechamente con su patrimonio cultural, aspecto que tuvo un importante y particular interés cualitativo para la investigación.

En ese contexto, la investigación permitió conocer las percepciones y sentimientos de las personas respecto a sus tejidos, su preocupación por el cambio del medio social, la progresiva desaparición del uso de la vestimenta por las nuevas generaciones y las condiciones adversas para continuar con las prácticas tradicionales de su elaboración. Por otro lado, y en contraparte, se debe destacar el deseo vehemente y la permanente contienda de las actuales generaciones por mantener la vigencia de su vestimenta como identidad propia, manifestación de su cultura como herencia ancestral y los esfuerzos que hacen tejedoras y tejedores para que estas manifestaciones puedan ser fortalecidas, promocionadas y vigentes en los tiempos actuales.

En una interacción directa con las mencionadas comunidades, se logró recopilar y describir etnográficamente los componentes del patrimonio cultural que representan los textiles, las etapas de su elaboración y los componentes de su ciclo productivo, principalmente representados en su vestimenta originaria cotidiana, en la labor productiva y en el uso social que tiene, donde mantiene su particularidad, utilidad y vigencia.

Bajo estas consideraciones, podemos mencionar que ha sido posible llegar a las siguientes conclusiones:

La investigación permitió abordar el ciclo de producción de textiles y sus representaciones en las comunidades originarias de Ch'aqui Mayu, Thola Pampa Grande, Duraznal y Kewiñal, del municipio de Aiquile (departamento de Cochabamba), recopilando las impresiones directas y propias de tejedoras y tejedores que aún mantienen vigente y son protagonistas de esta práctica textil. Este abordaje posibilitó promover el conocimiento, el reconocimiento y la difusión, así como, la revaloración y la relevancia actual del arte textil, fundamental para resguardarlo y preservarlo como parte esencial del patrimonio cultural inmaterial en el marco de la plurinacionalidad y diversidad de Bolivia.

Con el proceso de investigación antropológica y la dinámica generada con tejedoras y tejedores, comunarios y comunarias y autoridades originarias de las comunidades se reflexionó de manera conjunta sobre la importancia del diálogo intergeneracional, presente en la comunidad y que representa el vínculo fundamental hacia la revalorización,

preservación y continuidad de esta práctica, mediante su transmisión a las nuevas generaciones.

En cuanto a las particularidades referidas al arte textil en Aiquile, podemos concluir que:

- ✓ Existe un “estilo” de tejido que hace que los textiles sean portadores de la identidad social geocultural e histórica de las comunidades de Ch’aqui Mayu, Thola Pampa Grande, Duraznal y Kewiñal. Este estilo se vincula con parámetros de identidad, herencia y memoria cultural.
- ✓ Los diseños iconográficos, en cuanto a las representaciones de animales, figuras geométricas, elementos naturales, se encuentran también en otros estilos textiles. Sin embargo, el modo peculiar de tejer que tienen las tejedoras y los tejedores de esta zona se torna particular, ya que muestra su identidad geo-cultural profunda.
- ✓ Las vestimentas completas, tanto de varones como de mujeres, se diferencian de otras prendas quechuas y aymaras, principalmente por los colores y los diseños, que varían en función al calendario festivo, la ocasión festiva o el acontecimiento especial, aspectos que se conservan en el ideario colectivo hasta la actualidad.
- ✓ El ingreso incontenible e inevitable de la ropa usada o la ropa civil hace que el “atuendo originario” progresivamente se vaya dejando de lado e ingrese en un proceso de serio debilitamiento.

- ✓ Con el avance de la tecnología, la influencia de la cultura occidental y la migración, la juventud actual pretende estar a la moda que aparece; con ello, se pierde la identidad cultural que ha sido transmitida como herencia y memoria de los ancestros.
- ✓ Sin embargo, se conserva y se ejerce una importante visibilidad del atuendo y vestimenta originaria que muestra la población de las comunidades, reflejando las características culturales, las costumbres y la tradición colectivas del grupo al que pertenecen. Esto es lo que permite mantener vigente la representación emblemática de textiles e indumentaria tradicionales. Los tejidos expresan la identidad cultural, así como su herencia y memoria histórica.
- ✓ En cualquier contexto en que se encuentre la persona, la vestimenta permite identificar a la comunidad a la que pertenece. Por lo tanto, resulta fundamental que las nuevas generaciones mantengan su uso para que la identidad de las diferentes comunidades no pierda su vigencia.

La situación actual de preservación de estas manifestaciones culturales en las comunidades originarias nos permite sostener que el tejido no es una actividad pasada y simple elemento de museo: es una manifestación viva de los pueblos.

- ✓ El universo textil de las comunidades es vasto, variado y particular por sus implicaciones etnográficas, etnológicas y etnohistóricas. El textil como elemento de expresión, componente estético o de representación, es portador de significaciones vinculadas con la vida armónica de una comunidad, representatividad y relación con la naturaleza.

- ✓ Se identificaron las potencialidades de los textiles en la vida actual. Por un lado, como una fortaleza de su identidad cultural; su indiscutible proyección como patrimonio cultural inmaterial, considerando su actual situación de preservación y orientando ésta a su gestión, fortalecimiento y salvaguarda. Por otro lado, la proyección del arte textil como una alternativa de economía comunitaria y/o familiar, sin desligarla de su articulación con estrategias de emprendimientos económico productivos, como el turismo comunitario, entre otros.
- ✓ La actividad textil se presenta para las comunidades originarias de Aiquile como un canal vivo de transmisión de un sistema de valores, costumbres y relaciones interpersonales y, a la vez, como un ámbito resguardado, a través del tiempo, y de la sociedad dominante. Es posible afirmar que el tejido se ha vuelto un acto “revolucionario”, porque subvierte los principios que identificaban al tejido como acto doméstico, como un pasatiempo o una actividad desempeñada principalmente por las mujeres. Esa percepción cambió en la mentalidad y actitud de los propios tejedores y las propias tejedoras.
- ✓ También podemos mencionar que la riqueza simbólica de estas expresiones fue y es una base sólida para la construcción de una cultura de resistencia de la nación Chuwi. Las comunidades reconstruyeron sus identidades en el marco de esta resistencia transmitiéndola de forma más segura a los sistemas y agentes de neocolonización con base en la vigencia de su práctica, uso cotidiano y trabajo textil vigente y permanente.

- ✓ Tradición y modernidad, memoria e historia no deben verse como elementos dicotómicos. Por el contrario, coexisten, interactúan y se entrecruzan recomponiendo constantemente las estructuras del sentido de la vida que experimentan las comunidades originarias participantes de la presente investigación.
- ✓ Las formas de vestir y la historia de las cuatro comunidades indígenas de Aiquile, participantes del presente trabajo, son parte del patrimonio sociocultural vivo. Las comunidades han conservado y resistido con esta identidad representada en las particularidades de su vestimenta, comida, música, saberes ancestrales y tradiciones que se destacan en el desarrollo ecocomunitario de la región.

Destacamos la predisposición y la actitud plenamente abierta de las comunidades de Kewiñal, Ch'aqui Mayu, Duraznal y Thola Pampa, y del conjunto de tejedoras y tejedores que participaron con gran voluntad, entusiasmo e interés en las entrevistas y otras actividades inherentes al presente trabajo (la mayoría, personas adultas y adultas mayores). Ellos han logrado vencer al tiempo y preservar sus costumbres y tradiciones milenarias, por una cuestión de vida, para mantener su cultura en el tiempo. Ya que estas costumbres y tradiciones constituyen la herencia y memoria de sus antepasados, ellos ansían entregarlas de la misma forma a sus descendientes.

Concluimos con el mensaje que nos dejaron desde las comunidades: “Ustedes van a llevar a hacer conocer estas culturas”. “Cuando tejemos estamos contando nuestra historia, estamos contando quiénes somos, estamos contando de dónde venimos, estamos contando quiénes están atrás de nosotros” (Rojas, 2022).

#### **4.4. PROPUESTA**

Después de haber realizado la investigación “Tejiendo saberes: Conocimientos ancestrales vinculados a la producción del arte textil en los pueblos originarios de Ch’aqui Mayu, Thola Pampa, Duraznal y Kewiñal” y durante las visitas a las comunidades, los hermanos y las hermanas manifestaron sentirse muy contentos y agradecidos de que el Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización haya promovido esta investigación, y mediante la misma puedan ser escuchados y escuchadas. Al mismo tiempo, expresaron su voluntad de autorizar al Ministerio, como la entidad cabeza del sector cultural en Bolivia, trabajar en los planes para salvaguardar su patrimonio cultural, sus saberes y conocimientos, plasmarlas en un libro y difundir a todo nivel, principalmente en las unidades educativas, con la finalidad de garantizar el legado a las futuras generaciones.

Es por ello que se propone a la Unidad de Herencias Culturales Inmateriales incorporar como línea estratégica permanente de acción la investigación sobre el patrimonio cultural inmaterial a los textiles de las naciones y pueblos indígenas originarios, que constituyen un valor cultural rico y diverso a nivel nacional, manifestaciones vivas y vigentes de comunidades aún inexploradas.

Por otro lado, se sugiere retomar, reactivar y dar continuidad al perfil de investigación “Tejiendo saberes: Conocimientos Ancestrales vinculados a la producción del arte textil en el territorio de la Autonomía Indígena Originaria Campesina de Raqaypampa – Cochabamba”, cuyo planteamiento está realizado. Además, se cuenta con la demanda expresada por las autoridades de Raqaypampa, ya que, desde el Ministerio, aún no se tiene registrado este patrimonio.

## **CAPÍTULO V**

### **5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES PARA LA INSTITUCIÓN**

#### **5.1. Conclusiones**

La labor que desempeña la Unidad de Herencias Culturales Inmateriales es digna de destacar, ya que responde a un interminable listado de demandas, tareas y acciones destinadas a generar y concretar planes de salvaguardia, protección, preservación y promoción de las manifestaciones culturales inmateriales en todo el territorio del Estado Plurinacional. Sin embargo, es importante continuar contribuyendo a través de investigaciones etnográficas, las memorias de las culturas y sus representaciones patrimoniales aún no exploradas en el país.

En el caso de la presente investigación, una tarea fundamental será establecer la ruta correspondiente para trabajar en la acción estratégica destinada a su registro y posterior declaratoria como patrimonio cultural inmaterial en los niveles correspondientes, que permitan sobre todo reconocer y promover sus saberes y conocimientos ancestrales vinculados a la producción textil en este municipio.

#### **5.2. Recomendaciones**

La principal recomendación que genera la realización del presente trabajo, como inicio o semilla, está referida a que el arte textil relacionado a la elaboración de los tejidos en las cuatro comunidades originarias del amplio y vasto territorio de Aiquile debe ser revalorizado hacia su reconocimiento

y declaratoria de patrimonio cultural inmaterial vivo, por parte del municipio, del departamento y del Estado Plurinacional.

Esta iniciativa adquiere fundamento debido a que responde a un anhelo de las personas mayores, abuelas y abuelos, tejedoras y tejedores, de que sus saberes y conocimientos no desaparezcan con su generación. En la Ley del Patrimonio Cultural Boliviano Ley N° 530 se hace referencia a que ellos y ellas “[son] personas que encarnan, en grado máximo, las destrezas y técnicas necesarias para la manifestación de ciertos aspectos de la vida cultural de un pueblo y la perdurabilidad de su patrimonio cultural inmaterial y material” (artículo 4, párrafo 16, Tesoro Humano Viviente).

El arte textil de las cuatro comunidades constituye un patrimonio vivo que refleja conocimientos y prácticas localmente arraigados y determinan una fuente de resiliencia frente a las cambiantes condiciones sociales, políticas, económicas y ambientales. Los conocimientos, las habilidades y las prácticas locales han sido mantenidos y adaptados a lo largo del tiempo.

Una declaratoria de este tipo serviría fundamentalmente para la salvaguardia del arte textil, creando las condiciones necesarias para la identificación, fortalecimiento, revitalización, promoción y gestión de este patrimonio cultural inmaterial vivo y para que estas manifestaciones se preserven y sigan siendo practicadas por las generaciones sucesivas.

Algunas actividades concretas, sugeridas con la finalidad de promover la transmisión del arte textil, son las siguientes:

- A nivel familiar: Fomentar la transmisión intergeneracional del arte textil con acciones y actividades culturales familiares y comunitarias.
- A nivel educativo: Incluir en los planes curriculares educativos talleres de tejido para niños y jóvenes. Realizar espacios de diálogo e intercambio generacional sobre la sabiduría ancestral con los abuelos y abuelas, con la finalidad de que niños y jóvenes reciban de manera práctica los valores de su cultura, constituyendo un pilar fundamental de su educación.
- Fomentar el uso cotidiano de la vestimenta originaria y auténtica en el ámbito escolar, como alternativa al uso del uniforme actual. que sigue patrones ajenos a la cultura e identidad locales.
- A nivel comunitario: Valorar y motivar el uso de la vestimenta propia de la cultura, mediante actividades de expresión cultural vivas: festivales culturales, ferias de cultura, encuentros inter comunitarios, etc.
- A nivel municipal: Las cuatro comunidades indígenas de Aiquile son parte del patrimonio sociocultural vivo, por lo que se sugiere fortalecer, resaltar, revalorizar la trayectoria y resistencia de las mismas a través de:

Implementación de proyectos en relación a:

- ✚ Creación de museos creativos e interactivos para mostrar el proceso de elaboración del arte textil y la vigencia del mismo.

- ✚ A nivel de turismo comunitario: Realizar un circuito de visitas vivenciales por las comunidades, donde el viajero pueda conocer las costumbres, degustar las comidas, compartir su vida cotidiana y experimentar sus rutinas, y participar de sus prácticas productivas. Siempre con respeto y precautelando la biodiversidad de las comunidades.
- ✚ A nivel de economía comunitaria: Fortalecer las iniciativas o los emprendimientos productivos de tejidos precautelando todo el proceso que conlleva tejer, manteniendo la esencia de lo que representa el arte textil en las comunidades.
- ✚ Promover el diálogo de saberes entre la comunidad y la academia sobre los conocimientos diversos, con el fin de complementarlos mutuamente mediante iniciativas de investigación con y para las comunidades bajo el enfoque de interculturalidad.

¡El equipo de investigación agradece al municipio de Aiquile, a las comunidades de Ch'aqui Mayu, Thola Pampa Grande y Duraznal, y al Jatun Ayllu Kewiñal, cuyos habitantes han compartido la riqueza de su palabra

## BIBLIOGRAFÍA

- ✓ Apuntes del Diplomado en Gestión del Patrimonio Cultural (2022).
- ✓ Arnold D. Espejo E. y Maidana F. (2013). *Tejiendo la vida*. La Paz.
- ✓ Castillo Cisneros, M. (2019). *Hilar memorias para tejer historia: hacia una antropología textil en Oaxaca*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- ✓ Cereceda. V. (1994). *Una diferencia, un sentido: los diseños de los textiles Tarabuco y Jalq'a*. Sucre: Museo de Arte Indígena ASUR.
- ✓ Cereceda. V. (2017). *De los ojos hacia el alma*. La Paz: Plural Editores.
- ✓ Dorrego, Carlón A. (2017). *Hilando Culturas: La puesta en valor de la tradición textil altoandina en Perú y Bolivia*. Lima: Soluciones Prácticas.
- ✓ Gisbert, T. (2013). *Una mirada al mundo andino a través de sus textiles*. *Anales de la Reunión anual de Etnología XXVII*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- ✓ Jordán, Z. W. (1994). *Tejido e Identidad. Estilo Textil de la Provincia Kallawaya*. Tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés (UMSA).
- ✓ Ledezma, J. (2003). *Economía Andina. Estrategias no monetarias en las comunidades andinas quechuas de Raqaypampa* (Bolivia): Abya-Yala. Ecuador. Universidad Mayor de San Simón. Bolivia.

- ✓ Lema, A. M. (2011). Entrevista a Verónica Cereceda. Tejiendo la memoria. *T'inkazos* 29: 9-15.
- ✓ Magne Barea, A. y Nina Vargas, H. (2017). *La memoria del tejido. Identidad cultural y desarrollo sostenible en el altiplano boliviano de La Paz y Oruro*. Lima: Soluciones Prácticas.
- ✓ Peltzer M. (2006). *El arte textil de Taquile como patrimonio inmaterial y el turismo cultural*. Documento de docencia, Universidad Nacional de Córdoba.
- ✓ Pomacusi (2019). *Trabajo Dirigido. Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile*, Universidad Mayor de San Andrés (UMSA).
- ✓ Raas, K. (2022). *Pensar la persona a través del tejido: una propuesta de interpretación a partir del ejemplo de los tejidos jalq'a (Bolivia)*. *Revista Española de Antropología Americana* 52 (1): 95-112.
- ✓ Rivera G. (2017). *Tejer y Resistir. Etnografías Audiovisuales y Narrativas Textiles*. *Revista de Ciencias Sociales y Humanas* 27: 139-160.
- ✓ Rojas, E. B. de (2014). *Investigación Cualitativa Fundamentos y Praxis*. Caracas.
- ✓ Russell. B. (1995). *Métodos de investigación en Antropología. Abordajes cualitativos y cuantitativos*. Traducción: Valentín E. González.
- ✓ Sampieri. R. (2014). *Metodología de la Investigación*. México D. F.: McGrall Hill.

- ✓ Suárez Arnez, F. (1958). *Monografía Geográfica, Histórica, Cultural y Costumbres de la Provincia Campero, Capital Aiquile*. La Paz.
- ✓ Vargas, R. G. (2016). *Territorialidad y Autogobierno. Las autonomías Indígena Originario campesinas en el Estado Plurinacional Boliviano*. La Paz: Ministerio de Autonomías del Estado Plurinacional de Bolivia.
- ✓ VVAA (2012). *Música aymara. Perú. Bolivia y Chile*. Perú. Centro Regional para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL).
- ✓ VVAA (2016). *Tradición oral aymara. Bolivia. Chile. Perú*. Cuzco. 1ra Edición. Centro Regional para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina. (CRESPIAL).
- ✓ Villarroel Salgueiro, G. (2004). *Cuando los tejidos hablan*. Comunicación en Reunión Anual de Etnología, Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
- ✓ Villarroel Salgueiro, G. (2014). *Patrimonio textil y consideraciones a la elaboración de planes de acción para su transmisión y continuidad*. Comunicación en II Congreso Plurinacional de Antropología.

**Leyes y normas:**

- ✓ Constitución Política del Estado (2012). Estado Plurinacional de Bolivia.

- ✓ Guía para la Declaratoria Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial. Lista de Declaratoria Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial. Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización. Viceministerio de Interculturalidad. Dirección General de Patrimonio. Unidad de Herencias Culturales Inmateriales. Estado Plurinacional de Bolivia.
- ✓ Estatuto de la Autonomía Indígena Originario campesina de Raqaypampa. Órgano Electoral Plurinacional de Bolivia (OEP).
- ✓ Ley N° 530, 23 de Mayo de 2014. Ley del Patrimonio Cultural Boliviano. Ley N° 1220 30 de Agosto de 2019. Modificaciones e incorporaciones a la Ley No 530. Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización. Viceministerio de Interculturalidad. Dirección General de Patrimonio Cultural. Unidad de Herencias Culturales Inmateriales. Estado Plurinacional de Bolivia.
- ✓ Plan de Desarrollo Municipal, Gobierno de Aiquile, Primera Sección, Provincia Campero. Departamento de Cochabamba. Honorable Alcaldía Municipal, gestión 2005-2009.
- ✓ Plan Territorial de Desarrollo Integral (PTDI), Gobierno Autónomo Municipal de Aiquile, gestión 2016-2020.
- ✓ Proyecto “Conservación y Salvaguarda del Patrimonio Cultural de la Nación”. Subsecretaría Técnica de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, gestión 2014-2017.

- ✓ Planes de Salvaguardia de Patrimonio Cultural Inmaterial en América Latina, Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Patrimonio Cultural Inmaterial. Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), bajo los auspicios de la UNESCO. Cuzco, 2020.
- ✓ Sistematización de Aprendizajes de la Gestión Pública Intercultural en Raqaypampa. Programa AIRAD de la GI. La Paz, Bolivia, agosto 2019.

**Páginas web:**

- ✓ Atlas de Territorios Indígenas y Originarios en Bolivia. (11 de agosto de 2018) Chui/chuwi. Fichas pueblos tierras altas. FH1.  
  
[http://www.vicetierras.gob.bo/atlas/Atlas/FP-TA/P\\_Chui\\_chuwi.pdf](http://www.vicetierras.gob.bo/atlas/Atlas/FP-TA/P_Chui_chuwi.pdf) (Consultado en fecha, julio y agosto de 2022).
- ✓ Conservación y salvaguarda del patrimonio cultural de la nación (2014-2017).  
  
<https://contenidos.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/2015/conservaci--n-y-salvaguarda.pdf> (Consultado en fecha, mayo y junio de 2022).
- ✓ Cultura Chui: ¡Vive la experiencia Ch'aqui Mayu! (2019)  
  
[https://correodelsur.com/ecos/20191006\\_cultura-chui-vive-la-experiencia-ch-aqui-mayu.html](https://correodelsur.com/ecos/20191006_cultura-chui-vive-la-experiencia-ch-aqui-mayu.html) (Consultado en fecha, septiembre de 2022).
- ✓ El arte textil de Taquile como patrimonio inmaterial. UNESCO.

<https://ich.unesco.org/es/RL/el-arte-textil-de-taquile-00166> (Consultado en fecha, febrero de 2022).

- ✓ Fabregas. A. (2021) El textil como resistencia cultural.

<https://www.unesco.org/es/articles/el-textil-como-simbolo-de-identidad-y-resistencia>  
(Consultado en fecha, septiembre 2022)

- ✓ Guía Normas APA (2020) 7º edición.

<https://normas-apa.org/> (Consultado en fechas mayo, julio, septiembre, noviembre 2022).

- ✓ Ministerio de Culturas Descolonización y Despatriarcalización

<https://www.minculturas.gob.bo> (Consultado en fecha febrero de 2022).

- ✓ Raqaypampa, donde la pandemia sigue siendo un cuento. Opinión. Diario de Circulación Nacional. Santiago espinosa/ Elizabeth Soria. 06 de marzo de 2021

<https://www.opinion.com.bo> › Revista Así (Consultado en fecha, febrero de 2022).

- ✓ Raqaypampa, una fortaleza de tradiciones y transculturación. Periódico Opinión 22 de octubre de 2017.

<https://www.opinion.com.bo> Informe Especial. (Consultado en fecha, marzo de 2022).

- ✓ Gobernación declara a Raqaypampa Patrimonio Cultural Tangible de Cochabamba. Opinión. Diario de Circulación Nacional. 12 de agosto de 2019.

<https://www.opinion.com.bo> › Cochabamba. (Consultado en fecha, febrero de 2022)

- ✓ Rivera. M. (2017) Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles.

<https://www.redalyc.org/journal/4761/476152665007/html/>. (Consultado en fecha, febrero septiembre de 2022)

- ✓ Territorio del ayllu Qhewiñal (2009).

<http://www.vicetierras.gob.bo/atlas/Atlas/Fichas/Tierras%20Altas/CBBA/159.pdf>  
(Consultado en fecha, julio y agosto de 2022).

## **Entrevistas y comunicaciones personales realizadas en:**

### **Comunidad de Ch'aqui Mayu**

- ✓ Carmen Cabrera.
- ✓ Juan Jiménez.
- ✓ León Montenegro.
- ✓ Miguel Flores.
- ✓ Nicolasa Córdoba.
- ✓ Nicolasa Vallejos.
- ✓ Teodocio Jiménez Córdoba.

### **Comunidad de Duraznal**

- ✓ Apolinar Jiménez.
- ✓ Freddy Luis Jiménez Andia.

- ✓ Justo Méndez Fernández.
- ✓ Noemí Flores Cardozo.
- ✓ Paula Pinjal Oriona.
- ✓ Pedro Vallejos Sosa.
- ✓ Santusa Sánchez.
- ✓ Teodor Paniagua Galarza.

### **Comunidad de Thola Pampa**

- ✓ Alfredo García.
- ✓ Ciprian Florentino Rojas Vallejos.
- ✓ Edwin Salazar.
- ✓ Florencia Saavedra.
- ✓ Marcelina Salazar.
- ✓ Martina Ceballos.
- ✓ Rodolfo García.
- ✓ Zenón Rojas Vallejos.

### **Comunidad de Kewiñal**

- ✓ Arminda Sánchez.
- ✓ Dionicio Sánchez Vallejos
- ✓ Dominga
- ✓ Gabriel Sánchez.
- ✓ Herminia Juri.

- ✓ Hilaria Flores
- ✓ Luciano Zambrana.
- ✓ Tomasa García.
- ✓ Valeriana Flores.

### **Aiquile**

- ✓ Cesar Saavedra Flores (MCDyD) (Comunicación personal).
- ✓ Franz Navia Calvimontes. Responsable de Culturas Municipio de Aiquile (Comunicación personal).
- ✓ Guilber Flores. Radio Comunitaria de Aiquile. (Comunicación personal).
- ✓ Iván Molina Aguilera. Secretario Municipal Administrativo (Comunicación personal).
- ✓ Rene Ortuño Mamani. Alcalde del Municipio de Aiquile (Comunicación personal).

**Traducciones quechua – castellano:** Cesar Saavedra Flores (MCDyD)

### **Registro fotográfico:**

- ✓ Franz Navia Calvimontes.
- ✓ Iván Molina Aguilera.
- ✓ Leslie Patricia Antezana Pablo. (Investigadora UMSA -MCDyD)
- ✓ Santos Quispe (Registro Audiovisual)

# ANEXOS



**Figura 116.** Ganado ovino.



**Figura 117.** Tejedoras después de lavar las fibras. Ch'aqui Mayu.



**Figura 118.** Selección de ovillos de lana hilada.



**Figura 119.** Florencia, con el telar de cintura.



**Figura 120.** Instrumentos del Telar. Elaboración propia.



**Figura 121.** Telar de Nicolasa Vallejos.

Tejidos ancestrales



**Figura 122.** Tejido arqueológico (Resguardado en el Museo Arqueológico. Aiquile).



**Figura 123.** Textiles resguardados en el Museo del Charango (Aiquile).



**Figura 124.** Carmen y su hija de observando cómo teje. “A lo que he ido envejeciendo, mis ojos igual han perdido la visión, ya no puedo ver, ahora la bolsa, el costal eso nomás ya hago”.



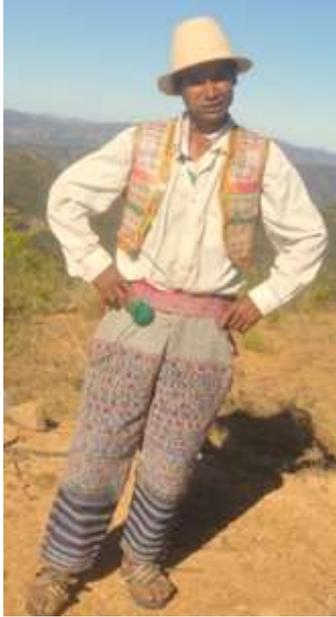
**Figura 125.** Teodocio: “Esto que me estoy poniendo es mi identidad, esto es de mi pueblo de Ch’aqui Mayu, de ahí soy yo”.



**Figura 126.** Gabriel: “La verdad estamos migrando y aquí simplemente vengo a visitar a mis papás”.



**Figura 127.** Alfredo: “Para mí la vestimenta significa lo que se ponían antes, nosotros no podemos hacer desaparecer eso, ¿no?”.



**Figura 128.** Rodolfo: “Nuestra cultura nosotros mismos tenemos que respetar y cuidar”



**Figura 129.** Edwin: “Cuando no es tiempo de lluvia nos dedicamos a la costura, esta ropa costuramos”.



**Figura 130.** Familia de Apolinar Jiménez y Santusa Sánchez. Duraznal.

Autoridades que colaboraron con las entrevistas.



**Figura 131.** René Ortuño Mamani (Alcalde de Aiquile) en el Museo del Charango.



**Figura 132.** Iván Molina Aguilera (Secretario Municipal Administrativo).

Compañeros de viaje.

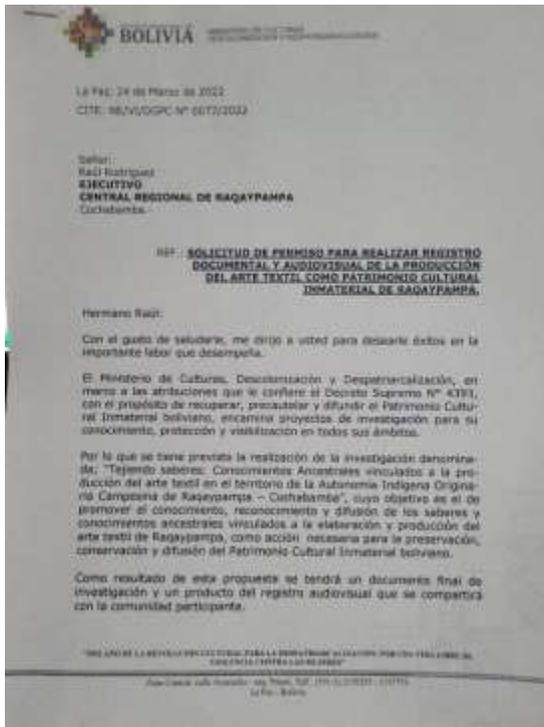


**Figura 133.** Franz Navia Responsable de Culturas del Municipio de Aiquile, organizador de festivales y ferias, además de un gran conductor.



**Figura 134.** Equipo de trabajo de campo.

Figura 135. Carta de solicitud de investigación y cronograma tentativo en Raqaypampa. (No pudo ser viable).



**CRONOGRAMA TENTATIVO**

ACTIVIDAD	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO
Sensibilización de la comunidad a la Abria	3ra de Abril				
Trabajo de campo	Primer viaje: 5 días	Segundo y Tercer viaje de seguimiento: 5 días	Viaje final: 5 días		
Elaboración documental de investigación, Post producción y edición documental audiovisual			Todo el mes		
Entrega de resultados finales a la Comunidad de Raqaypampa y al Ministerio de Cultura, Descentralización y Desamalgamación					Fin de mes

24 de Marzo de 2022

**Figura 136.** Documento de aceptación de cambio de Comunidades del Perfil de investigación del Trabajo Dirigido.

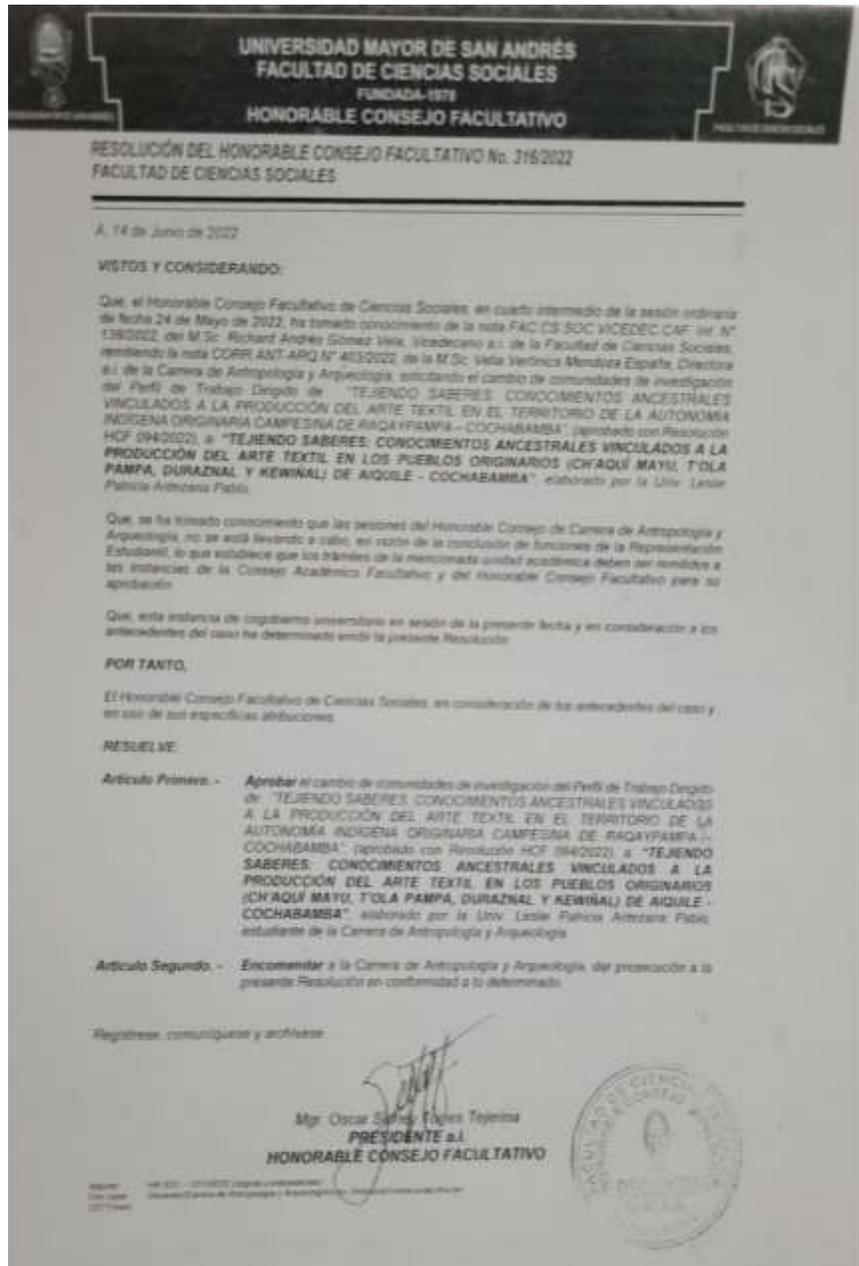


Figura 137. Carta de aceptación y permiso para la realización de la investigación en el G.A.M.A. (1ra visita a las Comunidades).



**Figura 138.** Cronograma estimado para la realización de la investigación en el G.A.M.A.

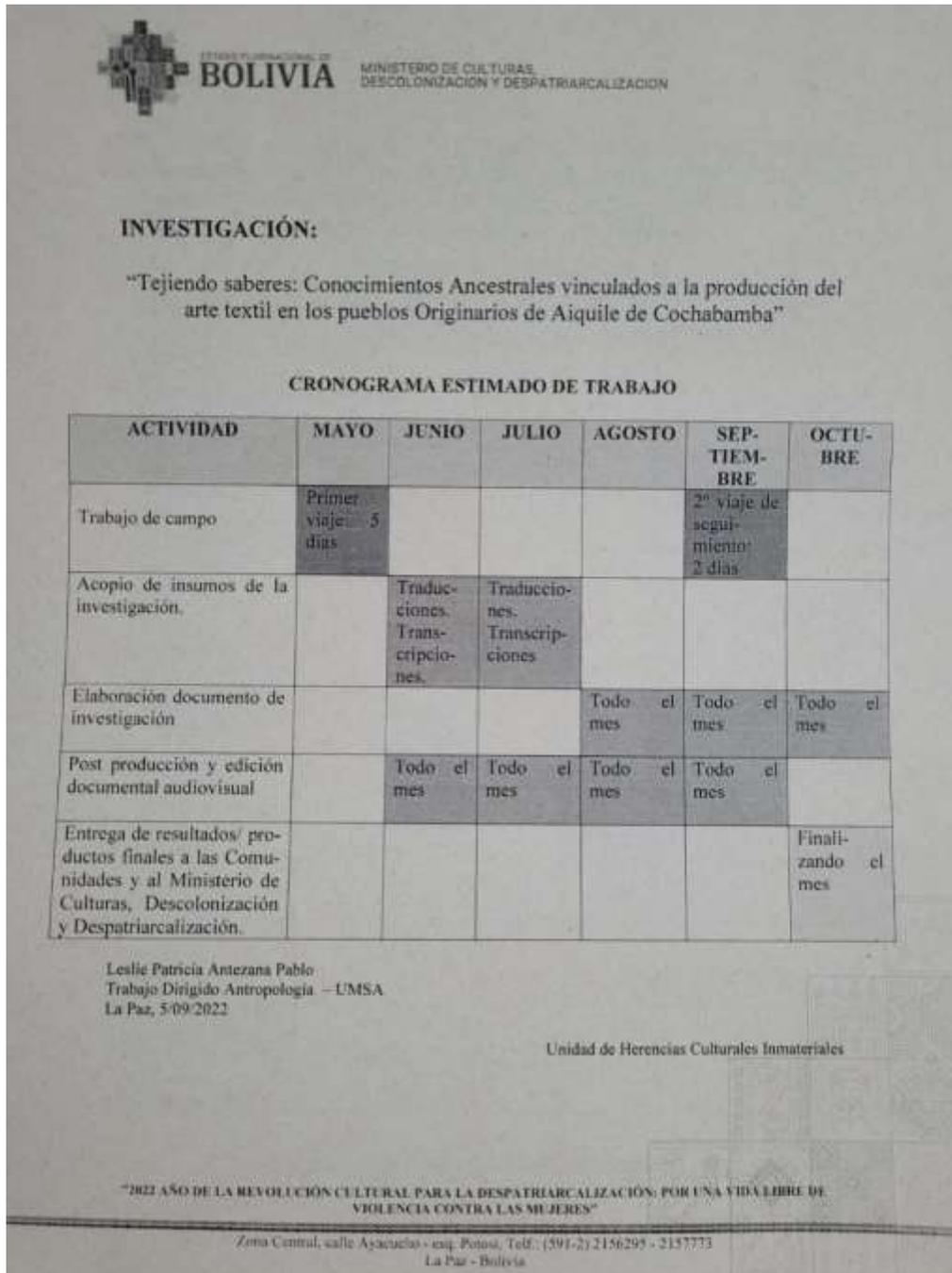


Figura 139. Guía estructural de temas para el trabajo de campo en las comunidades participantes de la investigación.



**BOLIVIA** MINISTERIO DE EDUCACIÓN, JUVENTUD Y DEPORTES

**GUÍA ESTRUCTURAL DE TEMAS PARA EL TRABAJO DE CAMPO<sup>3</sup>**

**"Tejiendo saberes: Conocimientos Ancestrales vinculados a la producción del arte textil en los pueblos Originarios de Alquile<sup>4</sup> de Cochabamba"**

**(Recolección de información, registro audiovisual, fotográfico y sonoro).**

1) **CONTEXTO TERRITORIAL.** Con el fin de dar a conocer las características de la región, comprende:

- Ubicación.
- Población: Cantidad de población, comunidades y familias.
- Características geográficas.
- Actividades principales: Producción agrícola y otros. Cultura. Música. Danza. Idioma, etc.
- Servicios: Educación, salud, caminos, infraestructura, otros.
- Breve historia de la región o municipio.

**Modalidad:** Se concretará mediante entrevistas y testimonios de las autoridades municipales y/o autoridades originarias y algunos comunarios o comunarias.

2) **EL PATRIMONIO TEXTIL DE LA REGIÓN.** Los tejidos como fuente de reafirmación identitaria cultural y como actividad productiva, económica comunitaria. Quiénes lo desarrollan. Cuando lo practican y para que finalidades. Abordaje general de la labor de los tejidos en la región. Breve historia de esta práctica.

**Modalidad:** Se concretará mediante entrevistas y testimonios de las personas, familias o experiencias productivas que desarrollen la labor de los tejidos. Para el registro audiovisual serán puestas en escena en los lugares naturales de vida cotidiana de las personas o familias, mediante testimonios dinámicos, demostrativos y participativos. (Ver lo que se dice, mostrar y graficar las descripciones orales).

3) **DESCRIPCIÓN DE LOS PRINCIPALES PRODUCTOS TEXTILES, SU USO Y SIGNIFICADO, PARA QUE SE LO ELABORA:**  
Descripción demostrativa, explicativa de los diferentes productos textiles que se elabora en la región y las comunidades: Ponchos, aguayos, ch'uspas, ropa cotidiana, etc.

**Modalidad:** Todo de carácter descriptivo, explicativo, demostrativo y participativo. No serán entrevistas estáticas, sino muy dinámicas y sobre todo en base a puesta en escena, ya sean grupales o individuales.

4) **PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LOS TEJIDOS**

<sup>3</sup> Leslie Patricia Antezana Pablo. Trabajo Dirigido UHCI - Antropología UMSA 2022.

<sup>4</sup> Ch'aq'u Mayu, Thola Pampa, Duraznal, Kewifal.

#### 4) PROCEDIMIENTO DE ELABORACIÓN DE LOS TEJIDOS

- Procedimiento simbólico, rituales, usos y tradiciones y prácticas simbólicas en torno a la elaboración de los tejidos.
- Etapas que comprende la labor productiva de los tejidos: Elaboración o producción de la lana o de otras materias primas que se utiliza, preparación de los materiales tintes naturales etc.
- Procedimiento técnico, recuperación de los saberes y conocimientos ancestrales. Transmisión generacional de los conocimientos y prácticas de la elaboración de los tejidos.
- Procedimiento práctico: demostración de cómo se arma los telares y como se desarrolla una labor de una tejedora o tejedor.

**Modalidad:** Todo de carácter descriptivo, explicativo, demostrativo y participativo. No serán entrevistas estáticas, sino muy dinámicas y sobre todo en base a puesta en escena, ya sean grupales o individuales.

- 5) **ICONOGRAFÍA DE LOS TEJIDOS:** Análisis y significado de los diseños y figuras que integran sus tejidos, desde la propia cosmovisión de las y los comunarios. Diseños de la naturaleza, diseños derivados de las relaciones sociales (fiestas, celebraciones, rituales, consagración de autoridades, etc.), de la historia (precolonial, colonial, republicana y plurinacional) y de la espiritualidad, mitos y creencias de las comunidades.

**Modalidad:** Mediante testimonios y explicación de los y las tejedoras y personas locales que tengan conocimiento sobre esta interpretación simbólica.

- 6) **LOS TEJIDOS COMO ALTERNATIVA DE EMPRENDIMIENTO ECONÓMICO COMUNITARIO PRODUCTIVO:** El potencial económico, cultural y turístico del arte textil de esta región. Pero también sus principales problemáticas, mercados, ingreso y uso de la tecnología e ingreso de la ropa usada, la transmisión e interés hacia las nuevas generaciones, recuperación de los saberes y conocimientos ancestrales, iniciativas hacia la declaración de patrimonio cultural inmaterial a esta práctica de elaboración de los tejidos, etc.

**Modalidad:** Entrevistas y testimonios. Visita a emprendimientos de esta naturaleza si las hay.

- 7) **REFLEXIONES FINALES:** Como asumen su identidad cultural y potenciamiento comunitario a partir de la labor de producción de los tejidos.

Que otras problemáticas demandan ser atendidas las comunidades y los y las tejedoras con urgencia por los gobiernos de los diferentes niveles del Estado. Como se sienten como pueblo originario en el marco de actual construcción del Estado Plurinacional de Bolivia. Mensajes a las demás regiones de Bolivia (interculturalidad).

Figura 140. Guía de preguntas para las entrevistas.



**GUÍA PREGUNTAS PARA LAS ENTREVISTAS (AIQUILE)**  
(Ch'aquí Mayu, Thola Pampa, Duraznal, Kewiñal)

**DATOS DEL ENTREVISTADO**

Nombre:  
Edad (aprox.):  
Comunidad:  
Actividad:

1. ¿Cuál es su nombre y en qué comunidad vive?
2. ¿Cuál es su principal ocupación aquí en la comunidad?
3. ¿Puede contarnos cómo es su comunidad?

**CARACTERÍSTICAS DE LA ACTIVIDAD DEL TEJIDO**

4. ¿Cómo se realiza la labor de los tejidos aquí?
5. ¿Quiénes realizan la actividad del tejido?
6. ¿Quiénes participan en la realización de los tejidos?
7. ¿Por qué cree que es importante tejer?
8. ¿Los colores y formas quién los decide?
9. ¿Por qué es importante tejer?
10. ¿Puede contarme sus primeros años de cuando inició a tejer?
11. ¿Existe algún rito antes de empezar, durante la realización y al terminar de tejer?

**ELABORACIÓN Y USO DE LOS TEJIDOS**

12. ¿Cuál es el origen del tejido?
13. ¿Cuál es su utilidad? o ¿En que se utilizan los tejidos?
14. ¿Cómo se obtienen las materias primas, cuál es el procedimiento?
15. ¿Cuáles son las materias primas que utilizan para elaborar los tejidos?  
(Extracción de fibras vegetales y animales. Clasificación de las fibras naturales: animal, (lana) vegetal, mineral)



16. ¿Cómo es la forma o técnica de elaboración de los tejidos? (Plano. Entrelazado de hilos. Tafetán. No tiene ni derecho ni revés) etc.
17. ¿Cuáles son los tipos de tejido? (ponchos, phullas, saquillos, etc)

**SIGNIFICADO SIMBÓLICO DE LOS TEJIDOS**

18. ¿Cuáles son los tipos de tejido que se elaboran?
19. ¿Los tejidos los identifican?
20. ¿Cuáles son los símbolos que se utilizan?
21. ¿Qué representan los colores?
22. ¿Qué representan o qué expresan los diseños que se elaboran en los tejidos de la comunidad?
23. ¿Qué significan los atuendos que utilizan los varones y las mujeres?
24. ¿Los varones participan en los tejidos? NO SI ¿por qué?

Nota:  
(Es bueno que los entrevistados individuales o grupales compartan sus anécdotas, sus experiencias, rían y estén tranquilos en la entrevista, no tensos, no se les va a tomar examen ni nada, es una visita de confraternidad y para compartir saberes y experiencias)  
(Si nos hablan de los diferentes tejidos es importante mostrarnos, si nos enseñan a tejer debemos armar un telar con ellos, viendo y participando...)

*Leslie Patricia Antezana Pablo. Trabajo Dirigido Antropología UMSA  
La Paz, Mayo 2022*

Figura 141. Carta de solicitud de permiso y de aceptación para la realización de la 2da visita a las Comunidades.



Figura 142. Carta recepcionada y de aceptación para la realización de la 2da visita a las Comunidades.



Figura 143. Pautero de temas pendientes y complementarios (2do viaje de trabajo de campo).

 ESTADO PLURINACIONAL DE **BOLIVIA** MINISTERIO DE CULTURAS, DESCOLONIZACIÓN Y DESPATRIARCALIZACIÓN

**“TEJIENDO SABERES: CONOCIMIENTOS ANCESTRALES VINCULADOS A LA PRODUCCIÓN DEL ARTE TEXTIL EN LOS PUEBLOS ORIGINARIOS DE AIQUILE DE COCHABAMBA”**

**TEMAS PENDIENTES - 2do VIAJE DE TRABAJO DE CAMPO (10, 11 y 12 de Septiembre de 2022)**

**1. INSTRUMENTOS UTILIZADOS EN EL TEJIDO** (*Valeriana Flores de Keyñal*)

**EL TELAR**

- Estacas
- Soguillas
- Awakaspi (Travesaños)
- Las *wichuñas* hueso de llama
- Los lizos o *illawaz*
- Lanzaderas

**2. MATERIA PRIMA, INSUMOS Y HERRAMIENTAS DEL PROCESO TEXTIL** (*Nicolasa Vallejos de Ch'aqui Mayu*)

- Fibras naturales
  - o Tratamiento de las fibras - Proceso de esquilado
  - o Cortadores de fibra
  - o Escarmenado (limpieza)
  - o Cardadora
- Hilado
  - o Rueda vertical
- Torcelado
- Madejado
- Lavado
- Teñido
  - o Tintes naturales
  - o Anilinas
- Ovillado final

**3. EL PROCESO DE LA PRODUCCIÓN TEXTIL** (*Keyñal*)

- Trasquilado
- Proceso de urdido (ordenar las fibras)
- Urdidores verticales u horizontales
- Telar horizontal o de piso
- Descripción del armado del telar

**4. VESTIMENTA** (*Nicolasa Córdoba de Ch'aqui Mayu*)  
Características de la vestimenta del soltero, casado y separado. (Hombre y mujer)

**5. ICONOGRAFÍA Y DISEÑO DE LOS TEJIDOS** (*Nicolasa Córdoba de Ch'aqui Mayu*)  
Ejemplos de tejidos con diseños diversos para explicar su significado.

**6. USO DE LA VESTIMENTA EN LAS FIESTAS Y FESTIVALES** (*Keyñal*)

Por Leslie Patricia Antezana Pablo. Antropología – UMSA  
La Paz, 8 de septiembre de 2022

“2022 AÑO DE LA REVOLUCIÓN CULTURAL PARA LA DESPATRIARCALIZACIÓN: POR UNA VIDA LIBRE DE VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES”

Zona Central, calle Ayacucho - esq. Potosí. Telf. (591-2) 2156295 - 2157773  
La Paz - Bolivia

Figura 144. Guía de preguntas. 2do viaje de trabajo de campo.


**BOLIVIA**

**GUÍA CUESTIONARIO ARQUELO 2do Viaje de trabajo de campo**  
*(18, 11 y 12 de septiembre 2022)*  
*(Ch'iqqi Maya, Thola Pampa, Dorazul, Kexilla)*

**DATOS DEL ENTREVISTADO**

Nombre: \_\_\_\_\_

Edad (aprox.): \_\_\_\_\_

Comunidad: \_\_\_\_\_

Actividad: \_\_\_\_\_

1. **¿Cuáles son los instrumentos que se utilizan en el tejido? ¿de qué material se elabora?** (Valeriana Flores de Kexilla)

**EL TELAR**

Estacas  
Soguillas  
Awakaggi (Travesaños)  
Las wich'usis; lizo de llama  
Los lizo o filinet,  
Lanzaderas, otros...

2. **¿Cuál es la materia prima, insumos y herramientas del proceso textil?**  
(Nicolas Pallejas de Ch'iqqi Maya, Florencia Saavedra de Thola Pampa)

3. **¿Cómo se obtienen las materias primas, cuál es el procedimiento?**

4. **¿Cuáles son las materias primas que utilizan para elaborar los tejidos?** (Extracción de fibras vegetales y animales. Clasificación de las fibras naturales: animal, (lana) vegetal, mineral)

Fibras naturales  
Tratamiento de las fibras - Proceso de esquilado  
Cortadores de fibra  
Escarmentado (limpieza)  
Cardadora

Hilado  
Roca vertical

Tercelado  
Mordido  
Lavado  
Tejido

Tintes naturales  
Anilinas


**BOLIVIA**

Ovillado final

5. **¿Cómo es el proceso de la producción textil?** (Kexilla)

Tranquilo  
Proceso de tudido (ordenar las fibras)  
Urdadores verticales u horizontales  
Telar horizontal o de piso  
Descripción del armado del telar

6. **¿Cuál es la vestimenta de la persona casada, soltera y separada o viuda? ¿Hay alguna diferencia del uso de colores o figuras?**  
(Nicolas Córdoba de Ch'iqqi Maya)

Características de la vestimenta del soltero, casado y separado. (Hombre y mujer)

7. **¿Qué significa las figuras o símbolos en los tejidos, en los bordados?**

8. **¿Qué representan o qué expresan los diseños que se elaboran en los tejidos de la comunidad?** (Sentimientos, sueños, pensamientos)

**ICONOGRAFÍA Y DISEÑO DE LOS TEJIDOS** (Nicolas Córdoba de Ch'iqqi Maya, Paul Puyol, Dorazul)

Ejemplos de tejidos con diseños diversos para explicar su significado.

**9. USO DE LA VESTIMENTA EN LAS FIESTAS Y FESTIVALES**  
(Kexilla)

*Nota:*

*(Es bueno que las entrevistados individuales o grupales compartan sus anécdotas, sus experiencias, rían y estén tranquilos en la entrevista, no temas, no se les va a tomar examen ni nada, es una visita de confraternidad y para compartir saberes y experiencias)*

*(Si nos hablan de los diferentes tejidos es importante mostrarlos, si nos enseñan a tejer debemos armar un telar con ellas, viendo y participando...)*

*Leslie Añezana Pablo. Trabajo Dirigido Antropología UMSA*  
*La Paz, septiembre 2022*

**Figura 145.** Extractos de las transcripciones literales de las entrevistas.

Investigación: "TEJIENDO SABERES: CONOCIMIENTOS ANCESTRALES VINCULADOS A LA PRODUCCIÓN DEL ARTE TEXTIL EN LOS PUEBLOS ORIGINARIOS (CH'AQUÍ MAYU, THOLA PAMPA, DURAZNAL Y KEWIÑAL) DE AIQUILE - COCHABAMBA"  
Por Leslie Patricia Antezana Pablo. Trabajo Dirigido UMSA - UHCI 2022

### **Transcripciones literales Comunidad CH'AQUÍ MAYU**

#### **Audio del señor Miguel Flores**

#### **(Audio 1) Grab 1.**

#### **AUD 20220603 (WhatsApp)**

Bueno de mí mi nombre es Miguel Flores yo soy de Chago, pero vivo aquí en Ch'aquí Mayu. ¿Estoy con 58 años, casi ya estoy llegando a la tercera edad no? Mi papá se ha muerto, mi mamá nomás ya está aquí. Antonio Hinojosa es de aquí siempre de Chago. Casi a mis quince años yo ya sabía hacer no, manejar máquina, yo viendo hago nomas. Yo veo a mis vecinos a mis prima hermanas mí, papá mismo hacía siempre, su máquina de mi papa siempre estoy manejando. Nosotros hacemos todo lo que se pueda, para las mujeres polleras, sacos, costuramos, no sólo para hombres costuramos, también para mujeres y niños. Sabiendo hacemos nomás.

Algunos manejando la máquina saben nomás, hacen más bonitos, pero eso cuesta ¿no? Porque entra más hilo y todo ¿no? Antes no se ponían con muchos adornos, sólo algunos, ahora nomás están haciendo muy bien.

Hacemos siempre eso más. Bueno en relación a la K'oa challana, no hacemos nada de eso, nosotros directo hacemos, sabiendo hacemos siempre no estanos con eso nomas. Antes nos poníamos todo el día hora nomás no nos ponemos solamente en fiestas así nomás no ponemos. Por la calor más, no se puede. Antes nos poníamos, aunque sea viejito, nos poníamos siempre ahora ya no mucho, nosotros no votamos nos ponemos siempre, a veces cuando hace frío nos ponemos las mujeres los hombres nos ponemos.

Nosotros hemos encontrado con el nombre de Ch'aquí Mayu, eso siempre sabemos, yo creo que con ese nombre siempre estaba, bueno Chago, esos sectores se llaman Chago decimos no. Bueno hartos somos, en las alturas hombre mujer por igual hacen nomás, de mis mis hijos hacen, todos hacen, agarran y se costura nomás el pantalón, no es costoso, la mano nomás domina. Nosotros en Chago somos 69, en la subcentral deben llegar unos 200, bueno antes

Investigación: "TEJIENDO SABERES: CONOCIMIENTOS ANCESTRALES VINCULADOS A LA PRODUCCIÓN DEL ARTE TEXTIL EN LOS PUEBLOS ORIGINARIOS (CH'AQUÍ MAYU, THOLA PAMPA, DURAZNAL Y KEWIÑAL) DE AIQUILE - COCHABAMBA"

Por Leslie Patricia Antezana Pablo. Trabajo Dirigido UMSA - UHCI 2022

**Transcripciones literales Comunidad Thola Pampa (grande)**

**Audio No1 (Voz 043)**

**Don Ciprian Florentino Rojas Vallejos**

Yo soy de la comunidad de Thola Pampa Grande, mi nombre es Ciprian Rojas, yo agradezco a la comisión que ha llegado desde La Paz desde el Ministerio de Culturas y también a Franz que es de la Alcaldía. Yo estoy feliz al ver al Ministerio de Culturas, porque ustedes van a llevar a ser conocer estas culturas.

**Thola Pampa (grande) Audio No 2 (Voz 044)**

**Don Ciprian Florentino Rojas Vallejos**

Bueno, en primer lugar, muy bienvenidos a todos ustedes sean bienvenidos, aquí nos está acompañando el Secretario General de Thola Pampa, yo soy de la comunidad de Thola Pampa Grande mi nombre es Ciprian Rojas.

Bien, yo estas costuras estas costumbres de los abuelos yo no he olvidado. Pero antes no costuraban como hoy, hoy nosotros hemos avanzado un poco más como están viendo, aquí está este pantalón de esta manera nosotros costuramos para que nos pongamos.

Bueno, estos hilitos nosotros compramos de la ciudad ¿no? Eso no hacemos nosotros aquí. Bueno esto es nuestra cultura no, en nuestra tierra nuestra, no hay otra cultura. Esta cultura nosotros siempre estamos manteniendo, de nosotros todo es hecho a mano, no hay nada que haya sido comprado.

Este pantalón nosotros costurando cortando nos ponemos, este chaleco que decimos también nosotros nos costuramos, esta chaqueta también nosotros nos costuramos, lo único que hacen son estas estallas las mujeres, estallas decimos nosotros esto para pijchar la coca, bueno este sombrero las mujeres adornan, pero el sombrero nos compramos de la ciudad, estas cintas que están viendo nosotros nos compramos también ¿no?

Investigación: "TEJIENDO SABERES: CONOCIMIENTOS ANCESTRALES VINCULADOS A LA PRODUCCIÓN DEL ARTE TEXTIL EN LOS PUEBLOS ORIGINARIOS (CH'AQUÍ MAYU, THOLA PAMPA, DURAZNAL Y KEWIÑAL) DE AIQUILE - COCHABAMBA"

Por Leslie Patricia Antezana Pablo. Trabajo Dirigido UMSA - UHCI 2022

### Transcripciones literales Comunidad Duraznal

**(Voz 068) (Paula Pinjal Oriona) incorporado 15 de julio**

Ya, yo hablando de estas colchas tejidas bueno veía a mi mamá y viendo a mi mamá sabía ver que envolvía en rueca, de lana de oveja y después lo teñía y lo volvía a afinarlo en otra rueca eso yo he agarrado y bueno hago lo mismo yo.

Y bueno también aquí en el campo nosotros dormimos con esto, esto nos sirve para dormir aquí en el campo por eso hacemos, bueno nos gusta combinar los colores para que sea muy bonito, bueno para eso hacemos igualar combinamos, bueno para eso pintamos en todos los colores que nos gusta. Eso es en torno a la colcha.

Buen esto igual se hace sólo que es de hilo comprado ¿no? y dura un poco más.

Bueno después hablando de la pollera nos ponemos así como esto, así costurado y bueno ahí combinamos esto que tejemos con nuestras manos, de lana, bueno eso así como dibujamos en el cuaderno así dibujamos aquí también con nuestras manos, todo lo queremos hacemos y después adornamos, bueno pasando de eso también hacemos esto para los hombres esta chumpi, esto hacemos de lana antes era dice de hilo, bueno eso creemos de que ya no se pueden poner por eso creemos de que no sería nada ya combinado.

Y bueno haciendo esto también ponemos esto de lana también, esto trenzamos y adornamos un poco y bueno también esto de lana este su adorno hacemos.

Y bueno en tiempo de lluvia para que se pongan es así nomás sin su adorno. Bueno pasando de eso hacemos este poncho de rojo, bueno hacemos esto para que se pongan en las fiestas y bueno también hacemos este negro para que nos ponemos cuando fallezca algún familiar.

Bueno de esa manera nosotros nos ponemos, por ejemplo, esta pollera compramos la tela y costuramos con nuestras manos, de igual manera esta blusa nos compramos y también adornamos con nuestras manos. Después hay esta tullma para ponernos a nuestros cabellos y eso también hacemos de lana, bueno las polleras nuestras abuelitas sabían hacer, nosotros ya no hacemos porque también ya no hay como para eso lana, lana solo tenemos como para las colchas así nomás ya. (Fin 17:14)

Investigación: "TEJIENDO SABERES: CONOCIMIENTOS ANCESTRALES VINCULADOS A LA PRODUCCIÓN DEL ARTE TEXTIL EN LOS PUEBLOS ORIGINARIOS (CH'AOLÍ MAYU, THOLA PAMPA, DURAZNAL Y KEWIÑAL) DE AIQUILE - COCHABAMBA"  
Por Leslie Patricia Antezana Pablo. Trabajo Dirigido UMSA - UHC 2022.

### Transcripciones literales Comunidad Kewiñal

#### Audio No 2 (Voz 069)

##### Don Dionicio Sánchez Vallejos

Buenas tardes señorita Licenciada esta comunidad se llama Kewiñal, y mi nombre de mí, es Dionicio Sánchez Vallejos. Pertenece a Aiquile 1ra Sección de Aiquile del departamento de Cochabamba este charanguito es el originario charango de palo, no es mecánica ni nada, es originario, entonces esto tocamos solamente en los tiempos de carnavales, no llevamos cualquier tiempo, esto utilizamos en carnaval, de todos santos para allá casi empezamos a levantar pero, ahora hay poco ya no hay de estos charangos, ahora ocupan puro mecánicos eso nomás ya, de estos ya no hay y tampoco ya hay el que hace, ya se han perdido de poco a poco. Me parece que aquí en este lugar no hay quien toque, me parece que yo nomás ya soy el que toca esto. Si esto se acaba yo igual seguramente yo ya no voy a poder trajinar esto ¿no?

Si, así es, y después esto no llora cualquier tiempo sólo en los tiempos de carnaval nomas llora, en tiempo de seco éste no llora, a ver un poquito voy a tocar. (Toca su charango) así señorita Licenciada.

##### Kewiñal. Audio No 1 doña Valeriana Flores Kewiñal

#### Voz (071)

Mi nombre es Valeriana Flores Kewiñal, esto es colcha, esto hacemos con nuestras manos envolvemos en rueca, luego teñimos y después tejemos según a lo queremos hacemos, esto decimos tijeritas, después aquel otro decimos huella de león, esto hacemos de oveja de lana de oveja es esta colcha y después la bolsa también para trajinar en la carga en caballos, para llevar trigo, papa, maíz, para eso nos sirve y eso hacemos también nosotros de la lana de oveja.

Envolvemos en rueca, tejemos, tejemos nosotros también hacemos eso, con nuestras manos.