



UNIVERSIDAD BOLIVIANA MAYOR DE SAN ANDRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
CARRERA DE ARTES PLASTICAS



TESIS DE GRADO:

**“LA ESTETICA DEL COLOR Y DISEÑO EN EL
TEJIDO AYMARA EN LA ISLA DE SURIQUI”**

POSTULANTE:

MARIO APAZA APAZA

NOMBRE DE LAS TUTORAS:

PARTE TEORICA: LIC. LIGIA SILES

PARTE PRÁCTICA: LIC. CARMEN TORRES

LA PAZ – BOLIVIA
2009



DEDICATORIA

Este presente trabajo y investigación es mi aporte, (aunque sea del tamaño de la semilla de una mostaza), a la cultura Aymara, para que resplandezca su pensamiento así como el arco iris, las irpthapitas, y las saltas en este taypi pacha y para que algún día se haga realidad lo que dijo Jesús: "Conocerán la verdad y la verdad os hará libres"

¡La luz es la expresión de lo verdadero!

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento es en primer lugar a mi CREADOR, quien me tejió y me formó en el vientre Amorosa de mi madre e iluminó con su presencia la noche más oscura y tenebrosa de mi vida.

A mi hermano en Cristo, Carlos Vargas, quien muchas veces me dio su apoyo incondicional y quien también compartió conmigo el gusto de la belleza del arte en el tejido Aymara, y a quien se le dedica el presente trabajo.

También agradezco de manera especial a mi amiga y compañera Maria Esther Legua por su ayuda y comprensión; como también a Fernando Álvarez por el apoyo

Además agradezco a todas las personas que colaboraron y apoyaron y aportaron con sus conocimientos e informaciones en la Isla de Suriqui; de manera particular a la hermana Casimira, Carmen Esteban y a Félix Corani entre otros, quienes me acogieron en mi tiempo de peregrinaje por la Isla.

Por otra parte, a todas (os) mis docentes que me impartieron y me ayudaron a formarme como artista plástico, de manera especial a mis tutoras de la parte teórica y práctica.

Nota: El presente trabajo de investigación fue impreso por el Ministerio de Culturas

ESTADO PLURINACIONAL
DE BOLIVIA



MINISTERIO
DE CULTURAS

POESÍA DEDICADA A TODAS LAS TEJEDORAS DE LA ISLA DE SURUQUI

*Mujer hermosa,
Cual arañita virtuosa,
Tejes tu hermosa prenda
Con los hermosos hilos del arco iris.*

*En tus labios y en tu corazón y
en tus hermosos tejidos
Se escucha una dulce canción armoniosa
A tu Creador que te hizo,*



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

HIPÓTESIS

MARCO TEÓRICO.

CONCEPTOS ESTÉTICOS EN AYMARA

METODOLOGIA DE TRABAJO

I. CONTEXTO DE SURIQUI

1.1. Datos sobre el contexto geográfico, cultural, religioso económico y social de la Isla de Suriqui.....	20
1.1.1. Mapa geográfico de la Isla de Suriqui.....	20
1.1.2. Origen del nombre de la Isla.....	21
1.1.3. Cual es la Influencia religiosa.....	21
1.1.4. Datos poblacionales y ocupacionales en la Isla de Suriqui.....	21
1.1.5. En cuanto al Trabajo ocupacional de la Isla.....	22
1.1.6. Datos estadísticos en cuanto a la educación primaria y secundaria.....	25
1.2. Contexto cultural: Costumbres y tradiciones en Suriqui.....	25
1.2.1. Calendario folklórico.....	25
1.2.2. Estética en algunas fiestas, tradiciones bailes ancestrales.....	28
1.3. Contexto Histórico del tejido	28
1.3.1. Diferentes prendas de tejidos en Suriqui.....	29
1.4.- Procesos de Elaboración, Composición y Expresión en el tejido de Suriqui.....	34
1.4.1. El proceso de elaboración.....	34
1.4.2. Proceso de composición.....	36
1.4.3. Proceso en la expresión de las <i>Saltas</i>	38



1.4.4. Inspiración y expresión en la estética aymara.....	38
1.4.5. Elementos de inspiración y expresión en la estética del tejido en Suruqui.....	40
II. LA ESTÉTICA DEL COLOR Y DISEÑO EN EL TEJIDO DE SURIQUI	
2.1. La conceptualización y definición de la estética en la Isla de Suriqui.....	43
2.2. Elementos estéticos de suma belleza en la concepción Aymara.....	45
2.3. El concepto dialéctico y la trascendencia del <i>allq'a</i>	46
2.4. Dualidad y complementariedad del <i>allq'a</i> en la cosmovisión y pensamiento Aymara.....	47
2.4.1. Equilibrio y armonía en su espiritualidad.....	48
2.4.2. Equilibrio y armonía en su pensamiento.....	49
2.4.3. Relaciones de diferencias complementarias en la dimensión o esfera cósmica	50
2.4.4. Relaciones de dualidad y complementariedad en la esfera social y comunitaria	53
2.4.5. Principios y modelos de reciprocidad como elementos estabilizadores de equilibrio.....	54
2.5. Soluciones a la desigualdad, desequilibrio y estabilización vista desde un punto de vista estético.....	56
2.5.1. Asimetría y equilibrio en triángulo.....	56
2.5.2. <i>El tinku</i> : encuentro y mediación.....	59
2.5.3. <i>El kuti</i>	63
2.6. La lectura del espacio textil.....	66
2.6.1.-Morfología del espacio textil.....	70



2.6.2.- El significado del cuadrado y el espacio textil.....	70
2.6.3.- La particularidad y singularidad la lógica del pensamiento andino aymara con relación al cuadrado.....	73
2.6.4.- ¿Cuáles son las partes de las que está compuesto el cuadrado? ¿Cómo se genera el cuadrado?.....	75
2.6.5.- La estructura compositiva del espacio textil al interior del espacio del cuadrado.....	78
2.7.- Análisis de las proporciones y composiciones de las <i>Irpthap'tas</i> con otros elementos.....	81
2.7.1.- Tranformaciones y expresiones de los <i>irpaq'atas</i>	82
a) Composiciones de <i>irpthapitas</i> con <i>chuymanchatas</i> y <i>nayranchatas</i>	83
b) Composiciones de <i>irpthapitas</i> con <i>jalaq'as jisk'jantatas</i>	85
c) Composiciones de <i>irpthapitas</i> con <i>sich'intatas, irantatas jalantatas y jiskhantatas</i>	87
d) Composiciones de <i>irpthapitas</i> con <i>k'utus</i>	89
e) Composiciones de <i>irpthapitas</i> con <i>saltas</i>	91
2.8.- Análisis compositivo y semántica de las <i>Irpaq'atas</i> y <i>Irpthapitas</i>	94
2.8.1. Funciones de las <i>irpthapitas</i> como elementos mediadores por excelencia.....	95
2.9.- La estetca del color en las <i>lpthapitas</i>.....	97
2.9.1.- El <i>allq'a</i> ; contraste de color en los <i>irpaq'atas</i>	98
2.9.2. Contraste de colores complementarios y contraste de color en las <i>irpaq'atas</i>	99
2.9.3. Contraste de colores complementarios y contraste de colores fríos y cálidos al interior de las <i>irpthapitas</i>	101
2.9.4. Constraste y complementariedad de luz y sombra en los	106



irpaq'atas.....

2.10.- Diferentes contrastes de color en un *Irpaq'ata* o *irpthapita*

***Ch'ulla*..... 107**

2.10.1. Contraste de clarooscuro en una *irpaq'ata* y *ch'ulla*..... 107

2.10.2. Contraste de de tono en un *irpaq'ata ch'ulla*..... 110

2.10.3. Contraste y armónia de color en una misma gama..... 112

2.10.4. Contraste cualitativo en una misma *irpaq'ata*..... 114

2.10.5. Contraste y simultáneo en la composición de las *Irpaq'atas*. 116

2.11.- Similitudes y diferencias de las *Irpaq'atas* con otros

Espacios similares de otras regiones..... 119

2.11.1. *k'uichis= irpaq'atas – irpthapitas (lado tarabuqueño)*..... 119

2.11.2. *K'isas irpaq'atas – irpthapitas (lado Isulusueño)*..... 120

2.11.3. *Irpaq'atas (Isla de Suriqui Región lago)*..... 121

 a) *Irpaq'atas ch'uxña (irpaq'ata en gama de verdes)*..... 122

 b) *Irpaq'atas wila (Irpaq'atas en gama de rojos)*..... 124

 c) *Irpaq'atas sajuna larama. (Irpaq'ata en gama de azules)*..... 126

 d) *Irpaq'atas wila sandia (Irpaq'ata en gama de rojos bermellones)*..... 128

2.12.- El origen de los colores cromáticos en las *Irpthapitas*..... 130

2.12.1.- El arco iris: los colores acromáticos, cromáticos y policromáticos de las *irpaq'atas*..... 131

2.13.- Las diferentes composiciones y combinaciones de los colores en las *irpthapitas*..... 138

2.13.1.- Grados de contraste entre las cuatro *irpaq'atas* combinados..... 141

2.14.- Diversificación de las diferentes *irpthapitas*..... 143

2.14.1.- La diversificación de los colores cromáticos en las *Irpthapitas*..... 149

2.15.- Abstracción y simplificación de los colores en las *irpaq'atas*

e <i>Irpthapitas</i> y su relación la teoría de los aditivos.....	151
2.15.1. Abstracción y simplificación de los colores en las cuatro <i>irpq'atas</i>	155
2.15.2.- Mezcla de los colores <i>allq'a</i> por adición y sustracción.....	157
2.16.- Principios y consideraciones en la mezcla de los colores aditivos y su relación con cada uno de las <i>irpaq'atas</i>.....	158
2.16.1.- Principios en la mezcla de los colores aditivos y su relación con cada uno de las cuatro <i>irpthapitas</i>	159
2.16.2.- La teoría del color en las <i>irpthapitas</i> con relación a los colores sustractivos	165
III.- LA LECTURA DEL ESPACIO DE LAS SALTAS	
3.1. Análisis estética de las diferentes composiciones y estilos de las <i>saltas</i> en el tejido de Suriqui.....	167
3.2. <i>Salta</i> compuesta en contraste complementario de <i>irpthapitas</i>	170
3.3. <i>Saltas</i> con figura de <i>irpthapitas</i> , sobre otras dos <i>irpthapitas</i> , en sus espacios de luz y sombra.....	173
3.4. <i>Saltas</i> blancas sobre bandas de colores <i>allq'as irthapitas</i>	175
3.5. El valor del <i>allq'a</i> en las <i>saltas</i>	178
3.6. <i>Saltas</i> compuestos con distintos colores saturados.....	180
3.7. Composición de <i>saltas</i> con contraste de color lumínico luminoso.....	185
3.7.1.- Análisis del contraste luminoso en sus variantes.....	186
a).- ¿A que llamamos doble contraste?.....	187
b).- ¿A qué llamamos contraste complementario?.....	198
3.8. Contraste de color lumínico o luminoso en los colores naturales en <i>taris y istallas</i>	195



a) Contraste de blanco con colores naturales fríos.....	198
b) Contraste de blanco, con colores naturales cálidos.....	198
c) Contraste de negro combinando con colores naturales	200
d) Contraste de negro con los colores cromáticos cálidos.....	201
3.9. Saltas sobre espacios de pampa.....	201
 IV. LA SEMIÓTICA Y LA ESTÉTICA DEL WILLA (ROJO)	
4.1. La estética del color en el tejido aymara.....	203
4.2. Nomenclatura del rojo.....	204
4.3. <i>Wila</i> color del <i>taypi</i>	206
4.4. <i>Wila</i> color de la fertilidad.....	207
4.5. <i>Wila</i> el color del encuentro en la comunidad	212
4.6. <i>Wila</i> como símbolo de unión en un matrimonio.....	213
4.7. El color <i>wila</i> como el color de los encuentros violentos.....	215
4.7.1. El <i>wila</i> color del encuentro en el <i>taypi</i> : En guerra y sacrificio.....	216
4.7.2. <i>Wila</i> color que marca los encuentros (la naturaleza del encuentro en el <i>tinku</i>	217
4.8. <i>El Wila</i> : El color que marca los acuerdos en los sacrificios....	218
4.9. <i>El Wila</i> : El color de la autoridad.....	220
Conclusiones.....	225
Bibliografía.....	227
Anexo.....	233
PROPUESTA PRÁCTICA.....	234



INTRODUCCION

La mayoría de los estetas y teóricos del arte (filósofos) coinciden en que la belleza está implícita en la variedad, unidad, equilibrio, armonía, pero es preciso determinar cuáles son las características en las que se manifiesta esta belleza universal.

Todos tenemos la capacidad de diferenciar lo bueno de lo malo, también tenemos la facultad de apreciar la belleza, esto está implícito en todas las personas, así pues existe una belleza universal la cual se manifiesta en los sentidos de los seres humanos (aunque con sus peculiaridades) como es la inclinación por la simetría, armonía, orden y unidad dentro de la variedad. Esta belleza universal se manifiesta en el arte de todas las culturas, en algunas con determinadas características y énfasis, como es el caso de las culturas andinas; **en estas culturas la inclinación por la simetría, armonía se ve más acentuada** (Aymaras y Quechuas). Este aspecto de la singularidad de su estética, a su vez, en esencia nos expresan la cosmovisión de estos pueblos, nos manifiestan su pensamiento, y sentimientos, es decir, aparte de manifestarnos valores estéticos también, son una expresión religiosa, social y por tanto cultural porque manifiestan, expresan y sigue un cierto orden y cierto sistema lógico, en el cual están implícitos valores a la vez estéticos y conceptuales, maneras de ver y significar el mundo, sus concepciones cosmogónicas e iconográficas.

Como dice Denisse Arnold: *"Los sistemas estéticos Andinos en el tejido constituyen en un sistema de múltiples capas de significados, vale decir, tienen una lógica centrada en su significación..."*

Todos estos están ahí condensados en un tejido a través de códigos plásticos, por eso nos atreveríamos decir que son equiparables a ciertos pergaminos, en los cuales vamos a poder leer y descifrar a través de los códigos iconográficos los múltiples significados que conllevan estos espacios por que son diálogos semiológicos e iconográficos, y al analizarlo vamos a descubrir la esencia misma de su naturaleza, y de su espíritu del ser Aymara.

Pero todo su arte y de su belleza se hace patente y se deja expresar, plasmar a través de las laboriosas manos complementadas armónicamente de una gran intuición y sensibilidad estética de sus tejedoras, lo cual a su vez nos manifiesta un espíritu hipersensible, ya que los colores y diseños que aplican en sus prendas son como un lenguaje que nos habla de la gran sensibilidad estética subjetiva y conocimiento estético que poseyeron y poseen estos pueblos, de ahí que urge revalorizar, rescatar y resaltar estos valores estéticos que impregnan todo su tejido.

En el primer capítulo se desarrollará el aspecto contextual y trasfondo histórico del tejido de la Isla Suriqui, así como las fuentes de expresión e inspiración del tejido en Suriqui y la forma general en la que se presenta o se plasma dichas prendas.

El segundo capítulo es el más extenso, está dividido en cuatro partes:

En la primera parte, se analiza la concepción estética en la Isla de Suriqui, su relación con el *allq'a irpthapita* (Contraste complementario), y la relación existente con su concepción de las diferencias complementarias en cuanto a su pensamiento y espiritualidad dentro de su cosmovisión y también la forma como se expresa y se traduce en su estética.



En la segunda parte se analizará la forma cómo se expresa este principio del *allq'a*, la ley de las diferencias pero complementarias, en cada uno de los elementos que componen el espacio textil, a través de una lectura estética y semiótica del espacio general de su composición de la prenda textil.

En la Tercera se hace un análisis proporcional, compositivo de las *irpithapitas* (Espacios de color en diferentes escalas de tono e intensidad) y cómo este principio o concepto se relaciona e influye en su significado semántico a partir de su composición y expresión en dicho espacio textil.

En la Cuarta parte se hará un análisis estético de los colores *allq'a* en las *irpithapitas* y su relación con la teoría los colores aditivos y sustractivos.

En tercer capítulo se hace una lectura los diferentes estilos de composición de las *saltas* y un análisis estético del color en cada uno de los espacios de las *saltas* y su relación con este principio de las diferencias, *allq'a* (contrastes pero complementarias). A este espacio hemos venido a denominar el espacio máximo de la expresión del *allq'a*.

Finalmente en el último capítulo se expondrá a través de un análisis exhaustivo sobre el *wila* (rojo), el color considerado de suma belleza para el pueblo *aymara* en la isla de *Suriqui*. En este capítulo se analizará desde un punto de vista semiótico y estético del *wila* (rojo). Para luego desembocar en conclusiones y puntualizaciones en cuanto a la estética *aymara*.

Debo aclarar que en algunos aspectos este trabajo está afirmando varias de las conclusiones a las que llegaron los investigadores citados

anteriormente en el tema de la estética del arte textil. En otros ahondo más y profundizo otros aspectos de la estética aymara, especialmente lo relacionado con los colores *allq'as irpthapitas* y de las *saltas*, y por otro lado menciono lo relacionado a la estética de los *suq'us* (es decir, con lo referente a los diferentes códigos cifrados en los distintas tipos de listas), pero será tema de profundizar en otra investigación.

HIPÓTESIS DE TRABAJO

La hipótesis con la que trabajaré es:

“La estética en cuanto al color en el tejido de Suriqui, es todo lo que resplandece y todo lo que resplandece se basa en el allq'a irpthapita (complementariedad en las diferencias, o encuentro de complementarios)”

OBJETIVOS

El presente trabajo tiene los siguientes objetivos:

Objetivo General:

- Descifrar e interpretar los principios y valores estéticos que norman y rigen en la estética aymara; bajo su visión cosmogónica y posteriormente, estudiar cómo se manifiesta su estética en el arte aymara; más específicamente en el tejido, de la Isla de SURIQUI.

Objetivos específicos:

- Exponer y analizar los valores y principios que rigen y norman en la concepción estética aymara en la Isla de Suriqui. Y de que manera se da su directa relación con el *allq'a*

- Analizar el concepto y la trascendencia del *allq'a* en su cosmovisión, es decir, en su espiritualidad y su pensamiento.
- Analizar cada uno de los elementos plásticos que componen el espacio textil y la manera cómo se expresa o se manifiesta el principio del *allq'a irpthapita*, es decir, diferencias complementarias.
- Explicar cómo y de qué manera se expresa y se manifiesta este principio estético del *allq'a* en las diferentes composiciones de formas, tonos, colores en los *irpaq'atas* o *irpthapitas* y los espacios de las *saltas* y a través de sus correspondientes expresiones plásticas.
- Traducir a términos científicos, lo que ha surgido de la experiencia empírica e intuitiva y de la sensibilidad estética de las tejedoras de SURIQUI.

MÉTODOS Y TÉCNICAS

El método que emplearemos en esta tesis de investigación, es de lo general a lo particular, mediante la observación y el análisis del contexto histórico del tejido en Suriqui y posteriormente analizar cada trama de la cual está tejido toda la gama iconográfica de la prenda textil, lo cual se lo hará nuevamente mediante la observación, asimilación, aprehensión y su posterior sistematización.

Por otro lado, también se ha recurrido a la técnica de las entrevistas mediante el uso u manejo de fichas nemotécnicas y bibliográficas a destacados investigadores, antropólogos (as) y entendidos en la materia del

tejido, como ser: Dennisse Arnold, Verónica Cereceda, Denisse Ostermann y otros, Pero sobre todo y principalmente, se ha entrevistado a las mismas tejedoras y autoridades entendidas en el tejido de la Isla de Suriqui.

En cuanto a la fuente bibliografía se recurrió solamente para confirmar y para aclarar los diferentes aspectos planteados en la presente tesis.

En resumen, nuestro mayor recurso y técnica ha sido la **observación directa** y es que como dijo Milla Villena: *“Todos pueden saber todo si saben observar y correlacionar con la vida...El que quiera entender el pensamiento del hombre andino, tiene que entender la semiótica.”*¹

La observación tuvo un papel preponderante y determinante de aquellas fuentes que no se hallan precisamente en los libros pero que están expresadas y expuestas en la naturaleza, y en el entorno de la sociedad aymara en la Isla de Suriqui.

MARCO TEÓRICO

A modo de introducirnos en el marco teórico – conceptual; Los conceptos operativos, con las que trabajaré son los siguientes términos:

Estética

Ciencia que trata las leyes a que está sujeta la aprehensión estética del mundo por parte del mundo de la esencia del arte, de las leyes de su desarrollo, del papel socialmente transformador del arte como forma especial

¹ Carlos Milla Villena: En la presentación de su libro “El Ayni” en la casa de la cultura La Paz- noviembre 2006

de dicha aprehensión. Según la estética Marxista Leninista las categorías estéticas capitales Son: lo bello y lo feo, lo elevado y lo bajo, lo trágico y lo cómico, lo heroico y lo trivial, estas son las manifestaciones de la expresión estética en cada una de las esferas de la existencia social de la vida humana. Según los estetas idealistas consideran los fenómenos estéticos como frutos del espíritu; los materialistas en cambio, buscaban los fundamentos, objetivos de lo estético en la naturaleza y en la vida del hombre.

La estética estudia la esencia de las leyes y las manifestaciones concretas de todas estas partes de su unidad dialéctica: 1) lo estético en la realidad objetiva, 2) lo subjetivamente estético (la conciencia estética). 3) el arte.

La estética investiga de que modo surgen en el ser humano las múltiples vivencias estéticas así como: a) el goce estético debido a los magníficos frutos del ser humano creador, b) la alegría de la lucha por los elevados fines de libertad y felicidad del pueblo, etc. El arte, la creación artística entran en el objeto de la estética como su parte más esencial, finalmente la estética está vinculada estrechamente con las ciencia teóricas e históricas del arte pero también es una ciencia filosófica que estudia las leyes generales de las relaciones estéticas del hombre con la realidad (incluyendo el arte).

La estética de lo bello

Según el concepto y la definición del diccionario de la Real Academia, propiedad de las cosas que nos hace amarlas y que hace nacer un sentimiento de admiración o de satisfacción (opuesta al mediocre) y aquello *que hace experimentar una emoción estética (sentimiento de admiración y placer desinteresado).*

Hay diferentes dimensiones terminológicas de la belleza.

- 1) La belleza del alma (sentimientos)
- 2) La belleza de las virtudes
- 3) La belleza moral
- 4) La belleza utilitaria (funcional)
- 5) La belleza del arte

Dentro de la belleza artística hay otras categorías de belleza como la poética, melódica, danza, plástica y dentro de esta belleza plástica está la belleza pictórica.

Estética del color

Es aquella ciencia que estudia el color como un elemento físico y como fenómeno de la luz desde un punto de vista del equilibrio, armonía en toda su variedad y diversidad, ya sea esta a través de proporciones o leyes basadas en términos matemáticos lógicos o simplemente basado en la sensibilidad intuitiva. (Según el diccionario de la real academia)

Sensibilidad estética

Es aquella cualidad de percepción subjetiva por la que se determina a priori lo que es bello y lo que no es.

Intuición

Conocimiento inmediato de una cosa, idea o variedad sin el concurso del razonamiento.

Cosmovisión

Modo de concebir la vida, incluye como vemos o entendemos nuestro cosmos universo, las diversas estructuras de nuestra cultura.

CONCEPTOS AYMARAS

Los términos y conceptos estéticos en *aymara* con las que trabajaré son los siguientes:

1.- TERMINOS ESTÉTICOS EN SURIQUI.

Awka/ allq'a.- Cosa que no pueden estar juntas; una idea de contrariedad. También significa contraste nítido, no sólo entre claro y oscuro, sino también entre colores opuestos.

Irpthapita.-Se refiere a lo que está juntado, casado, encontrado y unido, de manera armónica (espacio en las que se ve, tonos y colores distintos, complementarios, encontrados de manera suave y armónicamente.

K'ayma.- Gris, sucio, apagado, mudo, "sin vida".

Q'aq'a.- Desteñido, gris, blanqueado, tono o color sin saturación.

Suq'u (chajella).- Listado de manera alternada, de tono o color distintos.

Jiwitaki.- Equivalente a bonito, hermoso, bello, lindo.

Suma Lurata.- Se refiere a que, una cosa está muy bien hecha, y que es bueno en gran manera.

2.- NOMBRES DE LOS ESPACIOS EN EL TEJIDO AYAMARA DE SURIQUI.

Irt'hapita.- Refiere a zonas elementos sólidos, puros distintos, pero agrupados en un mismo espacio, distinguiéndose uno del otro. No fusionados, sino separados, aunque juntos.

Jisk'haq'ata.- Espacio en ciertos sectores de la prenda aymara degradados de la sombra a la luz o a la inversa. De manera suave y amigablemente.

Irpaq'ata.- Separado (desviado) alejado, bajado de manera suave

K'isa.- (termino usado en *Isluga* entre los aymaras) se refiere a espacios (listas) de colores degradados suavemente.

K'uichis.- Sectores (espacios de luz, color) en las prendas de los quechuas, degradados, a la manera de arco iris.

Jalaq'ata.- Pequeñas *irp'hapitas*, dentro de otras más grandes.

Jalaq'ata.-Corrido con su cría.(pequeños espacios de *irp'hapitas*).

Irantata.- Depositado Introducidas,. (Franjas angostas de colores puros)

Sich'intata.- Incrustado, ensartado con dolor, pero armonizado suavemente.

Nayrapa.- (Su ojo) Lo que resplandece, es decir su brillo de un cuerpo.

Sequeq'a.- Tiene el mismo sentido.

Kh'ana.- Luz / claridad, se refiere o designa lo que está claro



Saltas.- Espacios de diseños, figuras, abstractos antropomorfos y zoomorfos.
(Espacio de relieve)

Pampa.- Espacio monocromos, tejido en las prendas de los aymaras.

K'utu.- Pequeños sectores quiebre entre cortados alternadamente entre blanco y negro (Cereceda V. "Aproximaciones o una Estética Andina).

Ch'icu (ch'eje).- Sectores o espacios manchados salpicados (punteados) de tonos y colores distintos.

Tink'uyata.- Sectores o espacios del color, bien combinado y bien equilibrados de manera que igualen los distintos.

Pallay.- Buscar, escoger, los frutos que fueron dejados en la chacra. Escoger los hilos, combinados con *illawa* para formar las figuras = *saltas*.

Tinkuña.- Ajustar conformar concordar una cosa con la otra, encontrarse pero viniendo de direcciones opuestas.

T'inkt'ayaña.- Hacer luz, aclara, hacer luz en un juicio o conflicto.

3.- DENOMINACIONES O TERMINOS AYMARAS DE LAS DIFERENTES PRENDAS EN SURIQUI.

Istalla.- Un tejido cuadrado hecho con hilo de oveja.

Tari.- Pieza cuadrada, similar a la *istalla*, tejida con colores naturales.

Awayu.- Pieza cuadrada que sirve para cargar.

T'isnu.- Pieza delgada y larga, tejida para sujetarse la pollera o la *wak'a*.

Hiquiña.- Frazada que sirve para protegerse del frío mientras se duerme

Ch'uspa.- Pieza tejida en forma de bolsita, lo cual sirve para portar coca o *llijlla* y alcohol

Poncho.- Prenda tejida en una sola pieza y con un orificio al medio, para la cabeza. Lo portan solamente los varones y para diferentes motivos o fines, por ejemplo los ponchos *wayruros*, lo portan solamente los autoridades aymaras.

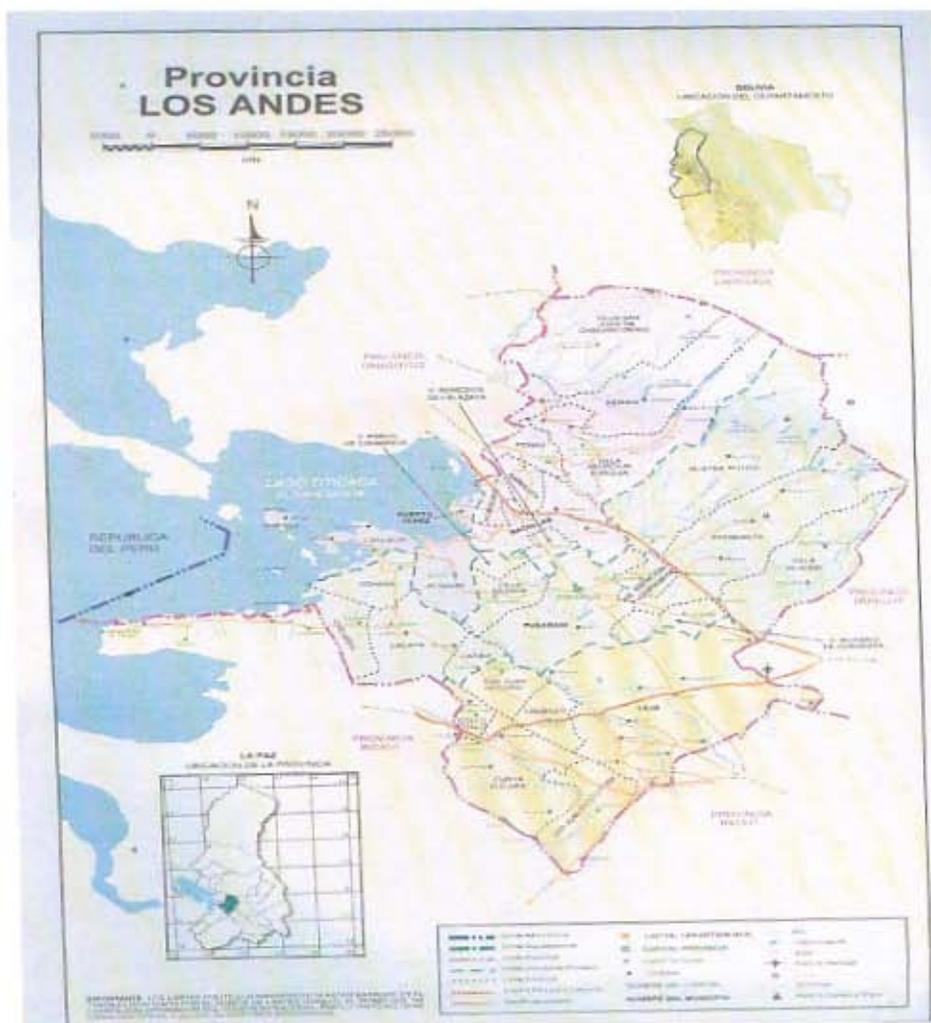
Lluch'u.- Prenda tejida para cubrirse la cabeza, a semejanza de un gorro, lo usan los varones.

wak'a.- Prenda que sirve para sujetarse en la cintura, lo usan tanto las mujeres como los hombres.

CAPITULO I

CONTEXTO DE SURIQUI

1.1.- DATOS SOBRE EL CONTEXTO GEOGRÁFICO CULTURAL RELIGIOSO ECONÓMICO Y SOCIAL DE LA ISLA DE SURIQUI



1.1.1.- Mapá geográfico y físico de Suriqui

1.1.2.- Origen del nombre de la Isla

Los abuelos cuentan que antes esa isla era habitada o había sido habitada por aves de tamaño grande y de color café, llamados *suri*, se dice que estas aves venían a dormir en la isla y por esa razón, los primeros lo llamaron: *suri-iqui* (donde duerme el suri).



Foto N° 1 *vista general y panorámica de la Isla.*

1.1.3.- Cuál es la influencia religiosa?

El pueblo tiene mucha influencia cristiana y evangélica, hay por lo menos cuatro iglesias evangélicas y algunos más activos que otros, todos ellos de denominaciones diversas como ser: Bautistas, Nazarenos, Los amigos y las Asambleas de Dios. Hay una iglesia Católica pero pasiva, esto sin tomar en cuenta otras iglesias existentes en otras comunidades pequeñas de la Isla como ser de *Kúyampaya*, *Paq'u*, *Supaq'achi*. Actualmente existen en el aspecto religioso prácticas de la religión animista y la Cristiana Evangélica. *(Entrevista al pastor de la Iglesia Los Amigos: Cirilo Suxo)*

1.1.4.- Datos Poblacionales y Ocupacionales de la Isla Suriqui

En los tiempos antes de la reforma agraria, es decir en los tiempos de los patronos, estaba habitada con 37 a 47 personas. Es decir, solamente unas cuantas familias, a medida que fue transcurriendo el tiempo éstas fueron multiplicándose. En la actualidad la comunidad de *Suriqui* cuenta con 250 familias cada familia tiene un aproximado de 5 a 7 miembros.

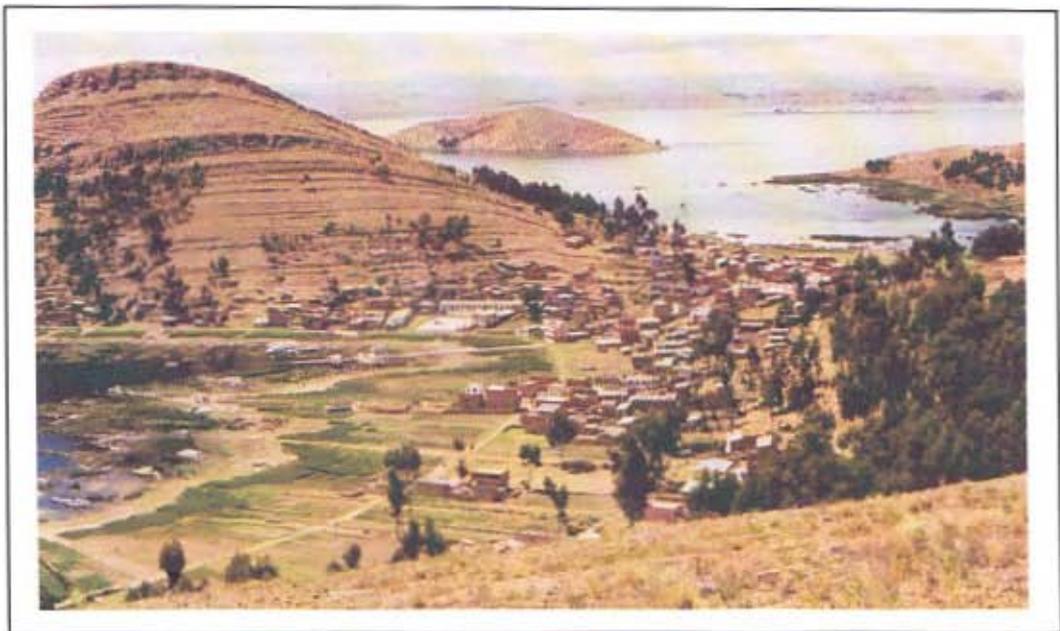


Foto N° 2. Vista parcial del pueblo

1.1.5.- En cuanto al trabajo ocupacional de la Isla *Suriqui*

- *La pesca*

Uno de las actividades de subsistencia, aunque no la única, es la pesca de pejerrey, Karachi, *mauri*, *such'i* y la crianza de truchas. Por

otro lado existe la crianza de aves domésticas y también el ganado a las orillas de la Isla.

El sustento económico, proviene principalmente de la Artesanía ya que es lo único que se puede desarrollar, por la limitada tierra cultivable y mas aún cuando el nivel poblacional últimamente ha aumentado en gran medida; hasta tal punto de que un sector de tierra cultivable tienen que compartir varias familias; razón por la cual, de un surco cultivado se reparten entre 2 a 3 personas.

a) *Construcción y artesanía con totora*



Foto N° 3 *Don Paulino Esteban Cacasaca, constructor de balsas junto a su esposa tejiendo.*

En la variedad de trabajos artesanales que se realiza está la construcción de balsas de totora con los cuales han llegado a una reconocida fama internacional, además que realizan una variedad de objetos artesanales decorativos y utilitarios con la totora motivo por el cual la Isla es visitada por una gran diversidad de turistas. *(Ver foto 3,4)*

A) Construcción de botes y lanchas

También se dedican a la construcción de botes, lanchas que los comercializan a Perú y otros lugares.

B) Trabajo del Arte textil-

Otra fuente de ingreso económico para esta población es realizada por las mujeres como es, "el tejido, tema de nuestro interés en la presente investigación, en la parte de la estética".

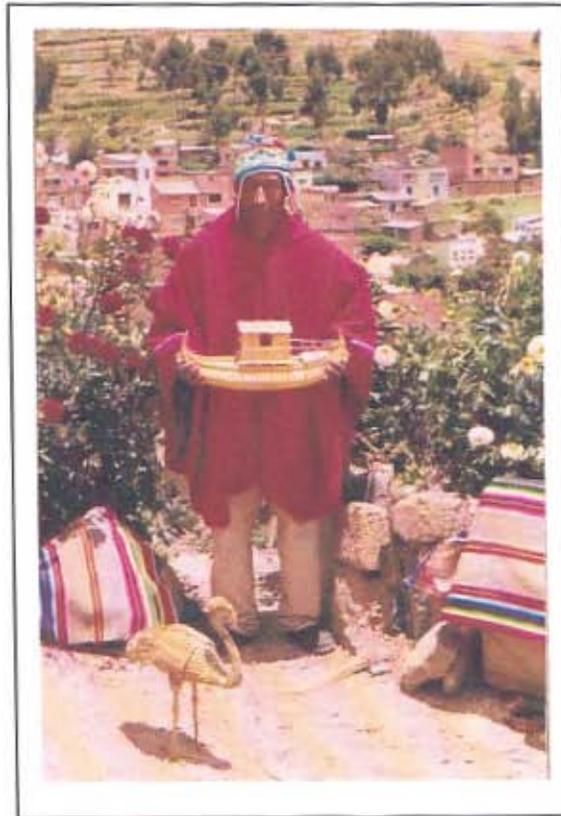


Foto N° 4/ Ernesto Caceres Esteban, comunario y artesano totora.

1.1.6.- Datos estadísticos en cuanto a la educación primaria y secundaria

En cuanto a los estudiantes en el pueblo funcionan dos establecimientos una de educación primaria y otra de educación secundaria. En primaria cuentan con aproximadamente de 230 alumnos de ambos sexos. En secundaria cuentan con 500 alumnos aproximadamente, sin embargo según el profesor Gregorio Cawaya A. existe una fuga de alumnos, lo cual implica que el número de alumnos que llegan al bachillerato sea menor, la mayoría se dedican a actividades artesanales o a la pesca.

1.2.- CONTEXTO CULTURAL: COSTUMBRES Y TRADICIONES EN SURIQUI

1.2.1.- Calendario folklórico

a) Fiestas importantes

FECHAS	FIESTAS	BAILES Y/O MUSICA
21 de Febrero	Anata Carnaval	Antiguamente en estas fechas se bailaban danzas autóctonas, pero ahora cambiaron por <i>cullawa</i> , llamerada, morenada y otros
3 de Mayo	La fiesta de la Cruz	
21 de Septiembre	San Miguel	
8 de diciembre	Concepción	

b) Fiestas mayores

Actualmente se celebran cuatro estaciones en Suriqui durante el año

FECHA	FIESTA	MUSICA	ESTACION	SIGNIFICADO
21 de Junio	Equinoccio Aymara "Año Nuevo Aymara"	Sicuriada y Zampoñada	Época de Cosecha invierno	<i>Auki Pacha</i> (Tiempo pasado)
21 de septiembre a noviembre		Pinquillada Quena quena	<u>Primavera</u> siembra	<i>Jallú Pacha</i> <i>Wawa pacha</i>
21 de Diciembre a Febrero	Músicas Carnavaleras	Tarqueada Moseñada	<u>Verano</u> Época de porka (cultivar)	<i>Wayna Pacha</i>
21 de Marzo a Julio		Sicuriada Zampoñada quena quena	Epoca de cosecha <u>Otoño</u>	<i>Auki Pacha</i>

Las fiestas como el de Carnaval; la fiesta de la Cruz; el 3 de Mayo, San Miguel y Concepción, entre las más importantes aparecieron con la llegada de los terratenientes. Parte de estas fiestas se celebran también otras durante el año como la fiesta de Candelaria, Alasitas, Semana Santa, Corpus Cristi, San Juan, fiesta de Todos Santos y al final del año Navidad.

c) Fiestas Menores

FECHAS	FIESTAS	BAILES Y/O MUSICA
21 de Enero	Alasitas	<i>Suri Siku</i>
2 de Febrero	Candelaria	<i>Charasiña</i>
	Semana Santa	<i>Mimula</i>
	Corpus Cristo	<i>Laquita</i>
	San Juan	<i>Ch'unch'u</i>
	Todos Santos	<i>Jach'a Siku</i>
	Navidad	<i>Quena Quena</i>
		<i>Waka Tinqui</i>

Cada una de estas fiestas se celebra con danzas y música autóctona como ser *Ch'unch'us*, *laquitas*, *sikuris*, *kawarni*, *quena quena*, *waka tinqui* y otros con diferentes tonos y disfraces multicolores de distintas clases. Para participar en estas fiestas, las personas confeccionan manualmente sus propios disfraces, instrumentos, y sus vestimentas.

Muchas de estas fiestas se han fusionado con otras fiestas católicas y han sido modificadas del original. Hay fiestas que desaparecieron Y otras fiestas que han sido implantadas en lugar de los anteriores, como ser: la fiesta e la Virgen de Candelaria, Señor de la Cruz, San Miguel; Por lo que, actualmente las fiestas que se celebran en Suriqui tienen un toque más católico que ancestral, otras se caracterizan por rasgos sincréticos, por Ej. La fiesta del 3 de Mayo, antes en esta fiesta se bailaba con zampoñada o *sikureada* pero ahora en la actualidad es acompañada con banda.

1.2.2.- La estética en algunas fiestas, tradiciones bailes ancestrales

Algunas fiestas en las que se puede ver en despliegue de la parte estética en sus vestimentas son, por ejemplo, en la danza de la *mimula*. Ellas son danzas típicas de la región, sus vestimentas se caracterizan por ser manualmente confeccionados, es decir tejidos y adornados con plumas de aves del lugar como ser los Suris, parinas, flamencos. Todo esto realizado manualmente por los lugareños. Otra danza en la que se puede ver la parte estética es en la fiesta de *Inti-Raymi en las prendas de la Sikuriada en sus ponchos, lluch'us, ch'uspas* que visten los músicos. En la actualidad estas danzas son presentadas en ciertas fiestas de la comunidad.

1.3.- CONTEXTO HISTORICO DEL TEJIDO EN SURIQUI

La práctica textil data desde aquellos tiempos oscuros (*Ch'amak Pacha*) como también era llamado el tiempo de los *chullpas*, está comprobado que los *chullpas* ya poseían el dominio de ciertas técnicas entre ellos la textil, aunque sin tintorería es decir de un solo color o tono natural.

Se dice que, todas las flores y los pájaros multicolores como el propio arco iris recién surgieron con la venida de la luz a este mundo de penumbra, produciendo un cambio, un quiebre brusco, una ruptura entre una época y otra, empezando de esa manera una época de disfunciones y el inicio de una historia discontinua, es decir, que lo continuo se vuelve discontinuo, lo inestable, estable. Esta visión se

plasma también en su arte específicamente en su textil pero esto se lo ve ocurrir progresivamente.²

Al parecer los tejidos *Allq'a* de dos tonos y los tejidos que presentan en su diseño elementos iconográficos, matizados y toda esa gama de las variedades pertenecen a nuestro tiempo es decir posterior a la época del tiempo *ch'amak Pacha*. Es a partir de esa época que se inaugura el tiempo de conocimiento de sabiduría llamado *ch'iki pacha* (tiempo de sabiduría). Este tiempo fue el inicio de las grandes civilizaciones o culturas andinas aunque con sus luces y sombras como son los *Naskas*, *Mochicas* y *Tiawanacotas* y otros en esta parte del continente al cual se lo ha venido a llamar América del Sur. Entonces queda claro que los primeros tejidos que se realizaron fueron sin teñir, y de un solo color.

La razón de su creación o aparición del tejido fue a raíz de la necesidad de protegerse de los embates temporales que tuvieron los primeros habitantes del mundo andino.

1.3.1.- Diferentes prendas de tejido en Suriqui

Entre las diferentes prendas que se tejían en la Isla era:

- *Ph'ullus* = Mantas que servían como abrigo para la mujer.
- *Chuspas* = Bolsas de coca (para el uso en fiestas religiosas).
- *Lluch'us* = Gorros usados para cubrir la cabeza
- *Taris* = Porta fiambres o meriendas
- *Istallas* = Porta cocas y otros elementos rituales

² Verónica Cereceda: "A partir de los Colores de un Pájaro"/ Boletín del Museo Chileno del Arte Precolombino pág. 78 No. 4 año 1990

- **Mantios** = Hiquiñas frazadas para cubrirse
- **Ponchos** = Prendas para varones los cuales sirven para protegerse del frío.

Todas estas se caracterizan por su sencillez y simplicidad con saltas de dos a cuatro nudos. Algunas de estas prendas ya no tejen porque han sido remplazados, como en caso de los ponchos por chamarras o abrigos, el *p'hullo* de las mujeres por la manta. Estas prendas actualmente solo se conservan entre los abuelos.

Según algunas personas mayores de la isla de Suriqui, el tejido que se realizaba en la antigüedad en esa región se caracterizaba por su sencillez tanto en color como en su composición, por ejemplo las frazadas de la antigüedad eran de tipo *allq'a* (color blanco y negro) igualmente los ponchos antiguamente eran de un solo color algunos rosados o *nowala* etc. En el caso de las frazadas progresivamente fue evolucionando de negro y blanco a una complejidad de colores tonos y matices pero siempre en colores de contraste como ser: rojo y verde, naranja y azul y algunas veces de tres colores con sus respectivas pequeñas mediaciones llamadas también *q'allus* o *jalaq'as* (crías) (Ver gráfico N° 10 y foto N°15, 27)

Recientemente desde hace unos quince años se teje con diferentes colores matizados en los diferentes (*Irpáq'atas* o *irpthapitas*) y cada vez se va complejizando tanto en la composición de los colores como en las *Irpthapitas*, como también en los diseños de los espacios de las *saltas*. Las frazadas en la actualidad tienen *saltas* o diseños de figuras de cuatro a doce *chinos*, (nudos) incorporando de esta manera más elementos en

cuanto al diseño como los geométricos, figurativos, y de más complejidad en sus franjas de colores *Irpth'apitas*.

En la actualidad en el caso de los *awayus* y *taris* tienen incorporados figuras de aves del lago Titicaca en movimiento, algunos en pleno vuelo y otros levantando alas para volar a diferencia de los anteriores. Los tejidos de ahora, algunos lo hacen de lana sintética para fines comerciales prescindiendo de lo normal que sería de lana de oveja, alpaca o llama.

En cuanto al repertorio iconográfico en el tejido de los *awayos* y los *taris* han incorporado letras con fecha y nombres para quienes son dedicados, algunas tejedoras han adquirido tanta destreza que podrían representar cualquier figura o imagen. (Ver siguiente foto N° 5)

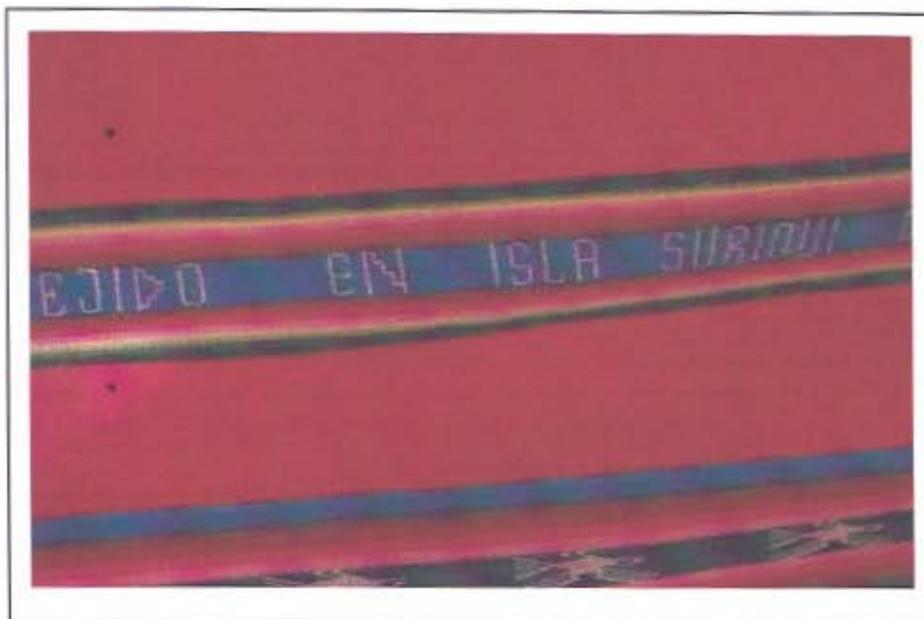


Foto N° 51. *Awayu típico de Suriqui: tejido por Carmen Esteban.*

En la actualidad el tejido en Suriqui se caracteriza, a diferencia del tejido en otras comunidades aledañas del lago, por su riqueza en el matizado, sus degradados son más trabajados y complejos por los colores bien pensados y meditados. Este manejo del estilo listado con degradación en el tejido Andino corresponde a los dos últimos siglos; antes de esta etapa no aparece en los tejidos el estilo degradado cromáticamente, es partir del siglo XIX que recién aparece. Cabe mencionarse también que por el mismo hecho de que la Isla se encuentra geográficamente cerca a la frontera con Perú, la influencia entre ambos será decisiva, debido a que la afluencia y el intercambio comercial con comunidades aledañas ya sean del lado

peruano como boliviano es activa; de la Isla van con mercadería a las diferentes ferias de las comunidades del lado Peruano y vuelven de ella.

Esto por lo visto no sólo sucede en cuanto al tejido en Suriqui sino también en cuanto al tejido *kallawayá*; al respecto Waldo Jordán dice: "*Los elementos iconográficos pudieron haber sido exclusivos de un pueblo o de un etnia antes de la conquista Inca, como Español y su posterior colonización. En la actualidad, el movimiento inter étnico y las relaciones de mercado permite que los diseños que antes eran propios de pocos hoy son patrimonio de muchos*"³

Ciertamente hay muchas influencias entre los diferentes pueblos Andinos en cuanto a su tejido, sin embargo, cada pueblo o región mantiene en lo referente a estilos propios, particularidades con respecto a otras regiones o pueblos, por eso los tejidos de Suriqui tienen una influencia, tanto de este lado boliviano como peruano.

Generalmente una de las diferencias en los *awayos* peruanos de los *awayos* bolivianos es que hay una predominancia en cuanto a los diseños de las formas geométricas en rombo y además las *saltas* de los *awayos* peruanos son más complejos, más recargados de detalles se podría caracterizar por un estilo "barroco o rococó" en cambio los *awayos* del lado boliviano, estos espacios son más

³ Jordán Waldo: "Estilo textil Kallawayá (Tesis en la carrera de Antropología (UMSA) La Paz

medidos, moderados y más clásicos, no tienen recarga son simples, claros, elementales, aunque si hay mas preocupación por el color, es decir hay mas complejización en cuanto a la composición de los colores en los espacios de las *irpaq'atas* o *irpthapitas*. Hay otras diferencias que caracterizan entre ambas regiones en cuanto a los estilos pero eso ameritaría un estudio profundo y aparte.

1.4.- PROCESOS DE ELABORACION, COMPOSICION Y EXPRESION EN

En esta parte explicativa de la elaboración, composición y expresión, trataremos de concentrarnos más que en la técnica (como en los instrumentos del telar, número de hilos y otros), en la composición misma y expresión del tejido. Otros investigadores han hecho estudios en cuanto a este tema. Pero no hay mucho con lo referente o concerniente a la composición y al proceso de la creación estética.

1.4.1.- Proceso de elaboración

- Compran el vellón (*th'awra*) de la lana de oveja en las ferias de las comunidades,
- Hilan valiéndose del (*k'apú*) rueca para convertirlo en *ch'ank'a* = (hilo torcido.)
- En tercer lugar, tiñen y es en esta fase que el proceso de la Creación y composición del color empieza, es decir en el teñido de las madejas de las *ch'ank'as*, (lana/ hilo torcido).

Las tejedoras para teñir las diferentes gamas de colores para un determinado *irpaq'ata* o *irpthapitas* compran dos tipos de pigmentos

diferentes, por ejemplo para combinar las diferentes gamas de azules compran el pigmento, *ch'iyar azul* - (azul ultramar) - y un *k'hana azul* - (azul cian) y es a partir de la mezcla de estos azules que obtienen una variedad de gamas de azules al combinar con otros. Por ejemplo, para los azules oscuros mezclando con negro o en otros casos con su color complementario y para los claros restando el pigmento según la prenda que se quiera tejer, y del color predominante que se haya decidido realizar.



Foto N° 6 | Margarita Corani: *En el proceso de la envoltura del los ovillos, posterior al teñido y al secado de las madejas.*

Una vez acabado el proceso correspondiente del teñido, se prosigue al lavado y secado para posteriormente ser envueltos en ovillos, listos para aplicar en el proceso de la composición en el telar. **(Ver foto n°6,7)**



Foto N° 7 *Tejedoras de Suriqui trabajando en su telar*

1.4.2.- El proceso de la composición

Una vez que está listo el telar, armado y dispuesto para la composición del tejido se extiende en el suelo y se lo vacía el *q'epe* (atado de ovillos *ch'ank'as*), de diferentes colores, matices y tonos, sobre una manta o *awayo* gris, (mejor si éste es algo oscuro), aquello sirve para distinguir los colores, y es ahí donde la tejedora previa

introducción de las *ch'ankhas* al telar, seleccionará, combinará ordenando los ovillos de los diferentes colores, gamas y matices. Esto demanda a la tejedora un grado alto de sensibilidad estética.

Seguidamente van ordenando los ovillos en el suelo sobre la manta extendida en cuatro diferentes tonos y colores, en base a un color determinado y cada color encuentra su lugar correspondiente. Otros van probando hilo por hilo ordenándolo en el dedo pulgar para saber si combina o no, si agarra o no, los que no agarran o no combinan van poniéndolos a un lado, unos son seleccionados tomados y otros son dejados pero finalmente cada color encuentra un lugar adecuado en su composición. (*Ver fotos n°7 y 8*)



Foto 8 /Doña Juanita: *En pleno proceso de composición de un awayu*

Normalmente cuando están extendiendo el telar no lo hacen solas siempre entre dos personas las cuales comentan, e intercambian conocimientos y gustos en el proceso. En la última fase

empiezan la ejecución, según el orden preestablecido ideado, es decir, empiezan a componer los diferentes espacios de la prenda, como son las *pampas*, las *Irpthapitas*, y de las *saltas*. Empiezan con un color elegante es decir del color predominante, el color que va a armonizar en todo el espacio del tejido, en base a ese color van agregando, incluyendo otros colores según su predefinición, para que combine con el color madre matriz o color principal.

1.4.3.- Proceso en la expresión de las *saltas*

Para plasmar las diferentes figuras de animales, analizan la cantidad de *chinos* (nudos) que podría formar la figura. Las tejedoras de Suriqui por observadoras hábiles y de aguda percepción de la naturaleza saben cómo las aves vuelan y como estiran las patas y alas para volar, entonces imaginariamente los hilos hacen pasar de un lado a otro o si no levantan los diferentes hilos de color y otros los dejan; proceso otra vez del cual sacan la figura ya sea de animales aves o flores, etc.

(Informante: Prof. Geuracio Kakasaca/ Dn. Cirilo Suxo)

1.4.4.- Inspiración y expresión en la estética aymara

La fuente principal de la expresión de la estética aymará en el tejido, es el corazón, allí donde mora el espíritu, y que a la vez es el lugar de donde emana la vida como también la inspiración. Algunas tejedoras, cuando se les preguntaba, si acaso, copiaban del arco iris los colores para sus *irpthapitas*, y *irpaq'atas*, ellas afirmaban que no, sino más bien según ellas sacaban, de su propio corazón.

El corazón es la sede de donde emana la vida, los sentimientos más nobles así como el amor, el amor por la vida. Cuando las

tejedoras combinan los colores y cuando escogen un diseño, lo expresan, lo sacan de su corazón como una palabra de amor, nacida de lo más profundo y para motivar la expresión de ese amor. Ellas se inspiran en el canto de las aves, haciendo combinaciones de hermosos colores, uno al lado del otro, en un juego cromático de colores distintos como si cada color fuera, cual melodía y nota musical en su escala correspondiente. Toda esta sinfonía cromática se origina en su *suma chuyma*, en su corazón enamorada por la vida, La expresión de esta belleza es como la expresión de una palabra nacida de lo más profundo del corazón, por que es allí donde reside la fuerza creadora de la belleza ya sea en palabra, poesía, en canto como en el telar.

Cuando el corazón como la mente están inspirados para tejer con maestría se dice que el corazón está floreciendo...por tanto sostenemos que aquella belleza nacida y expresada del espíritu creador es un arte libre, debido a que en ella está expresada, su espíritu sensible del ser aymará. Aquel espíritu reside o mora en el corazón, Y es la fuente de la cual fluye por medio del espíritu creador, aquella belleza sensible, de lo verdadero.

Pero toda esa fuente del espíritu se nutre, a través de una aguda observación, percepción de toda aquella belleza que es sensible a su percepción y que está en su entorno visible y tangible. Gracias a su peculiar y singular, manera de ver el mundo, y de observar su entorno, pues su visión no sólo le permite ver el elemento u objeto sino que va más allá; penetra en el objeto o elemento y abstrae lo esencial para expresar y plasmar en su obra textil, en otras palabras el proceso pasa por los siguientes pasos:

- Previa **observación**.
- **Percepción** de su entorno.
- **Abstracción** de lo esencial, ya sea del color de la forma del objeto o elemento.
- **Recreación** de la idea. Esto quiere decir que el creador puede modificar dependiendo lo que quiere expresar o comunicar.
- **Plasmación** de la expresión en el textil.

1.4.5.- Elementos de inspiración y expresión en la estética del tejido en Suriqui:

a) En cuanto a la policromía.

La principal fuente de inspiración así como en las diferentes regiones, también en la isla de Suriqui es el *kurmi* (arco iris), así sucede también en el lado de los *kacachacas*, como dice Arnold: *“Esta comprobado que las mujeres recurren al arco iris como fuente de inspiración, según ellas este ícono, tiene el poder de infundirles bellos colores e introducir luz y espíritu al corazón”*.⁴

Pero no sólo el arco iris, sino allí donde la luz destella en colores vivos. Para el aymará, en particular de Suriqui, es muy apreciado cuando la luz se deja ver en muchos colores ya sea cuando raya el alba o despunta el sol por la mañana en el cielo. Como también cuando los primeros rayos del sol bañan las montañas y el lago, o en una escena de un atardecer en el lago sobre las montañas, es decir un ocaso del sol en el cielo. Uno de los informantes del lugar comentaba que en algunos atardeceres, aparecía colores muy bellos,

⁴Arnold Denisse Ríos de vellón y río de canto.(pag. 14)

en cierto lugar del cielo (visto desde la isla), parecidos a una "wiphala con multicolores gamas,..."

El aymará es un agudo observador de todo lo que rodea especialmente de los colores que destellan, cuando la primavera y el verano llegan. Otro principal elemento de inspiración para las mujeres aymaras de la isla son las flores, más hermosas de la isla. Esto según ellas, les hace sentirse felices y abrir el corazón e inspirarse para tejer, haciendo combinaciones de colores poderosos, bellos, en especial las flores rojas son muy apreciadas por ejemplo hay 7 colores en gama de rojos, en los *panti pantis* que tienen en la isla, las cuales les sirven para inspirarse en los colores de sus *irpaq'atas* (Ver foto n° 9). Había mujeres que me afirmaban que cuando estaban componiendo, los colores en el espacio textil, piensan en las flores que han observado o inclusive miran flores para luego abstraerlos, en sus *irpaq'atas*, y en sus *saltas* pero no solo las flores de los *panti pantis* sirven de inspiración sino también la variedad de las flores de las papas.



Foto N° 9 *La gama de wilas panti pantis en las flores de Suriqui.*

El ser aymará, se relaciona con la naturaleza, la observa, la conoce y aprende de ella, es decir, de la naturaleza es también, la fuente viva de su inspiración.

Finalmente, dicen que los colores poli cromáticos, puros brillantes de la naturaleza para las mujeres Aymaras de Suriqui inspiran lucidez, amor, pasión, alegría para tejer, estas prendas estarán destinadas para las celebraciones de fiestas, por su colorido brillante.

CAPÍTULO II

LA ESTÉTICA DEL COLOR Y DISEÑO EN EL TEJIDO DE SURIQUI

2.1.- LA CONCEPTUALIZACIÓN Y DEFINICIÓN DE LA ESTÉTICA EN LA ISLA DE SURIQUI

Una de las preguntas fundamentales que hicimos a las tejedoras fue: ¿Cómo sabes cuándo un tejido es bello o hermoso y cuándo no? La respuesta se dejaba oír en seguida "*kh'anajhay paq'chej*", que significa "Es cuando un tejido difunde luz".

Entonces, las tejedoras consideran que un textil es bello cuando difunde luz. En su defecto, cuando no difunde luz, ni posee brillantez, ni resplandece, entonces, significa que el tejido no fue bien elaborado; es decir, fue hecho por una persona que no sabe de tejidos o de telares, dicho en aymará, *Jan sawúñ yatiri*.

Si la estética aymara se fundamenta en todo aquello que brilla y resplandece, entonces caben las siguientes preguntas:

- a).- ¿Por qué el aymara eligió como su ideal máximo de belleza todo aquello que resplandece, brilla y difunde luz?
- b).- Según la concepción aymara, ¿Cuáles son aquellos elementos que brillan y resplandecen y que para el aymara, en particular de Suriqui son considerados bellos por su resplandor?

- c) ¿Cómo operan para que haya o se produzca tal resplandor y brillantez? ¿Cómo se genera el resplandor? ¿De dónde surge la luz?
- d).- ¿Cuáles son las normas o principios sobre las que descansa esa estética?
- e).- ¿Puede lograrse una estética resplandeciente sin que se cumpla la ley o el principio de la complementariedad del *allq'a*?⁵
- f).- ¿Cómo actúa la ley del *allq'a irpthapita* (diferencias complementarias) en todos los elementos plásticos y estéticos en cada espacio del tejido de Suriqui?
- g).- ¿Qué connotaciones encierra la expresión del *allq'a*?

Para responder a cada una de estas preguntas necesariamente tenemos que empezar analizando la segunda pregunta, y esto es: ¿Cuáles son aquellos elementos que brillan o resplandecen y que para el aymará en particular de Suriqui son considerados como bellos por su resplandor? Y en segundo término, ¿Qué tienen en común o cuál es la esencia que comparten para que sean considerados como elementos de suma belleza?

Los aymaras están conscientes del valor y de la importancia de la luz; para ellos la luz representa la vida por eso es que aprecian todo aquello que difunde *khana* (claridad).

⁵ *Allq'a*, refiere a dos cosas que no pueden estar juntas, i.e. un positivo y otro negativo, pero que se complementan y se necesitan a la vez. Al mismo tiempo alude a elementos distintos en color y tono. Ver más sobre el *allq'a* en el 2.3

2.2.- ELEMENTOS ESTÉTICOS DE SUMA BELLEZA EN LA CONCEPCIÓN AYMARA

- . *Khana*: (La luz) descompuesta en los colores del *kurmi* (*Arco iris*), en la aurora y en el ocaso.
- . *Wila*: (Rojo) expresado en sus variedades⁶ ya sea en flores (*ver figura n° 9*), tejidos o animales de pelaje de colores cálidos.
- . *Allq'a* (Contraste) plasmado en el *tawri*, los *wayrurus* (semilla de dos tonos y colores), *wayaq'as* (talegas) y en las *allq'amaris* (ave maría), y otros elementos de contraste.
- . *Irpaq'atas e irpthapitas* (la sucesión de colores)⁷ plasmadas en los *awayos*, *iquiñas* (frazadas), *taris*, e *Istallas*, etc.

Como vemos, en estos elementos, la estética aymara se fundamenta sobre el valor del *allq'a irpthapita* (la complementariedad armónica de las diferencias) precisamente, la claridad y el resplandor se debe a este principio, este a su vez se la ve manifestada en las diferentes expresiones de su cultura. Por consiguiente su arte también estará revelando el mismo principio, es decir, estética a partir de la complementariedad en las diferencias, así como la veremos más adelante.

2.3.- EL CONCEPTO DIALÉCTICO Y LA TRASCENDENCIA DEL ALLQ'A

⁶ En cuanto a los animales, aprecian todo lo que aparece de tonos y colores que generan energía, como las vicuñas, la pana (pato de hermosos pelaje y huevos nutritivos) y el picaflor. La cultura aymara tiene un aprecio muy especial y amplio del color rojo (*wila*) y sus variedades, ver cap. 4

⁷ Las *irpaq'atas* son una sucesión de colores en escala cromática de ambos de claro a oscuro, de tonos altos a bajos y viceversa, para más detalle ver Introducción, conceptos aymaras

Para una comprensión exacta del *allq`a* veamos la dialéctica y la trascendencia de su significado.

El *allq`a* quiere decir sucesión de contraste, al mismo tiempo también significa la oposición directa entre dos colores complementarios. Frecuentemente el *allq`a* o el *awka* es una manera de manifestar, con formas y colores una idea de disyunción diferenciada. El *allq`a*, según Verónica Cereceda, plantea un conflicto y una separación, es decir, un problema que demanda y exige al ojo una solución, una mediación, y una reconciliación para su equilibrio y ajuste correspondiente. Este proceso, en lugar de terminar en una pelea o contradicción de las partes en conflicto culmina creando un tercer elemento que tiene características independientes de los dos primeros, pero también dependientes, gracias a lo cual se generarán nuevos elementos por causa del encuentro y la complementariedad de sus diferencias.

Ahora bien, ¿Dónde nace y se origina esta ley? ¿Cuál es el origen del *allq`a* dialéctica? ¿De dónde aprendió o asimiló el aymara esta ley de la dualidad y complementariedad?

Algunos consideran que el aymara, gracias al hecho de que es un agudo observador asimiló de la naturaleza esa ley de la dualidad y complementariedad. De esto da testimonio la forma como obra y ordena su espacio. Por otro lado, otros autores afirman que esta ley se halla dentro de la naturaleza misma del hombre y la mujer, vale decir ellos naturalmente obran de acuerdo a sus diferencias complementarias.

Pero nosotros creemos que esta ley se halla tanto dentro como fuera del ser humano. Efectivamente esta ley de las diferencias complementarias, se puede observar en la estructura y composición de todos los seres o elementos de la naturaleza. Por ejemplo: Todos aquellos elementos que para el aymara de *Suriqui* son considerados como elementos de suma belleza, en su conformación y expresión, tienen implícito este principio del *allq'a* complementario. La subsistencia y trascendencia de la vida se deben gracias a este principio. Un ejemplo claro de lo que planteamos se puede ver en la composición y en la conformación del *kurmi* (arco iris), y cómo este principio se refleja en la composición de las *allq'as irpthapitas* (diferencias complementarias), este punto lo veremos y analizaremos más adelante.

El aymara se conoce a sí mismo y conoce muy bien su entorno, y es conciente de que gracias a esta ley del *allq'a irpthapita* (diferencias complementarias) la vida subsiste y trasciende.

2.4.- LA DUALIDAD Y COMPLEMENTARIEDAD DEL ALLQ'A EN LA COSMOVISIÓN Y PENSAMIENTO AYMARA

Para entender mejor su cosmovisión, primero tenemos que considerar dos aspectos de la persona andina aymara. El primero, esencialmente tiene que ver con su espiritualidad o espiritualismo. El segundo aspecto tiene que ver con su pensamiento y cómo este repercute en su peculiar relación con todos los seres y elementos de su entorno, visibles e invisibles.

2.4.1.- Equilibrio y armonía en su espiritualidad

Ante todo, debemos tener en cuenta que la cosmovisión del hombre andino es esencialmente religiosa.⁸ Para el aymara, así como la celebración de una fiesta social es sagrada, también lo es la fiesta de la siembra; todo está en una dimensión religiosa, todo tiene que ver con todo.

Por ejemplo, muchas de sus fiestas tienen motivos religiosos; si recordamos bien, en Suriqui se practican diversas fiestas, como ser: La fiesta de Candelaria, de la Cruz, San Miguel, Concepción, Semana Santa, Corpus Cristi, San Juan, Todos Santos, Navidad y otros. Todas ellas tienen un motivo religioso.

Para el aymara, su mundo es un mundo religioso, con el que está en relación y diálogo día y noche. Éste, por su naturaleza, se relaciona con los diferentes seres o elementos de su entorno. De esto testimonian las diferentes obras que plasmaron los Artistas Indigenistas como Cecilio Guzman de Rojas, Gil Coimbra, David Crespo Gastelú entre otros. En muchas de las obras de estos artistas indigenistas se pueden observar a los indígenas en escenas de diferentes prácticas religiosas, como ser: diversas procesiones; indígenas en posiciones de penitencias; y en celebraciones de fiestas, las cuales, como ya hemos dicho, también tienen motivos religiosos.

Esta cualidad de su naturaleza explica el porqué el aymara tiene un espíritu armonioso y equilibrado.

⁸ Paredes, Tito, El Evangelio: Un Tesoro en Vasijas de Barro, pág 155.

2.4.2.- Equilibrio y armonía en su pensamiento

El aymara es por excelencia relacional; y lo es de manera muy particular y singular. Morfológicamente su naturaleza corresponde a la proporción armoniosa de un cuadrado, lo cual es la cuadratura de la circunferencia. Luis Julicoeur dice al respecto, *"El tema del equilibrio y armonía es la clave principal de la explicación de toda la cultura Aymara, toda su interpretación de la existencia depende luego de este tema de su cultura. La nivelación económica (Pampachata o Cusachaña) y las demás instituciones de ayuda (reciprocidad) mutua son deudoras de este tema Cultural"*⁹

Como vemos el aymara es un ser armónico. Para él todo su cosmos está en perfecto equilibrio. Todo tiene que ver con lo particular y lo particular con el todo. Él mismo concibe su mundo como un mundo ordenado, de lo contrario para él no habría vida. En consecuencia, el aymara se considera parte integrante de ese orden. Alterar ese orden sería ir en contra del equilibrio y la armonía. Por esto, él se esfuerza para mantener la relación armoniosa con las diferentes esferas y realidades de su cosmos. El aymara tiene diferentes mecanismos de reciprocidad y complementariedad que ha desarrollado como paradigmas, los cuales le sirven como medio de relacionamiento armonioso y equilibrado con estas distintas esferas y realidades de su cosmos.

Según el aymara, no se debe perder la armonía con las otras dimensiones. En el caso de que esto sucediera, él recurrirá a los diferentes especialistas como: el *Yatiri* (sabio), el *Q'olliri* (médico), el

⁹ Julicoeur, Luis: *El Cristianismo Aymara*, ediciones ABYALA, 1996, pág. 31 y 35.

Paq'o (Sacerdote tradicional), los *Jilaq'atas* (superiores) o *Mallkus* () y otras autoridades que están para restablecer la armonía y equilibrio.

Veamos ahora, cómo se manifiesta este principio estético del *allq'a irpithapita* (equilibrio y armonía a partir de las diferencias) en relación a su cosmovisión y pensamiento. Luego nos adentraremos a examinar y analizar la estética inmersa en su tejido. Para ello necesitamos plantearnos las siguientes preguntas:

- a).- ¿Cómo se relacionan los aymaras en equilibrio y armonía, en su dimensión cosmogónica, comunitaria, familiar y personal?
- b).- ¿Cuáles son las diferentes formas, principios, mecanismos de complementariedad, equilibrio y armonía, las cuales sirven como solución a las desigualdades, desequilibrios antagonismos, y asimetrías y que son planteadas por el concepto mismo del *allq'a*, según la concepción y la sabiduría aymara?
- c).- ¿Cómo se expresan estos sistemas y mecanismos en cuanto a su estética en el tejido aymara?

2.4.3.- Relaciones de diferencias complementarias en la dimensión cosmogónica andina

Como es sabido, la cosmovisión aymara consiste en dimensiones diferentes y complementarias; a estos espacios y realidades se denominan el *Alajpacha*, el *Acapacha* y el *Mank'hapacha*.

El *alajpacha*, es la realidad del más allá, la que está arriba, donde moran los espíritus benignos. Donde mora el *Wiracocha* (el fecundador de la vida). El *acapacha*, es la realidad en la que vivimos, lo que habita en la tierra. El *mank'apacha*, es la realidad de abajo, el mundo subterráneo.

En palabras de Fernando Montes,¹⁰ diríamos que el *Acapacha* corresponde al *Taypi* (lugar intermedio) donde las otras dos dimensiones, ya sea el *Mankhapacha* y el *Alajpacha* tiene su encuentro y confluyen en el centro. Entonces, según Montes, el *Taypi* resume la totalidad del universo. Es el centro que integra y equilibra a estos opuestos. Además, es el núcleo donde los contrarios se unifican en una síntesis armónica y creadora. Por lo cual, concluimos que este principio se ve reflejado en los espacios de la luz y sombra en las *irpthapitas* y *saltas* en el tejido aymara.

El *Taypi* es el lugar donde se encuentran, se cruzan y se unen las diferencias. Este es el lugar donde las múltiples dimensiones cohabitan en perfecto orden y armonía. Finalmente, es el lugar donde nace, crece, reside y se perpetúa la vida.

El Aymara por ser de un espíritu y una naturaleza armoniosa, siempre se preocupa por mantener una relación equilibrada, armoniosa y simétrica en todas sus esferas sociales y espirituales.

Él o ella son seres que se relacionan de manera muy particular y singular con todas las realidades de su cosmos. La base de su relación es la reciprocidad y complementariedad. Tanto el hombre

¹⁰ Fernando Montes: "La Mascara de Piedra", Ediciones HISBOL, pag. 127



como la mujer aymara reciben del Creador lo que necesitan para hacer producir la tierra y en correspondencia tienen que ofrendar *ch'allas*, *wajt'has*, sacrificios, y otras formas de gratitud. Estos ofrecimientos van acompañados de un despliegue de diferentes ritos, fiestas y música, en los diferentes meses y fechas.

El principio de la cultura aymara es vivir armónicamente a nivel personal, familiar y comunitario, a través de los diferentes modelos de reciprocidad. Su relación con todas las esferas de su cosmos será a través de la reciprocidad, es decir, el *ayni*. Si algo anda mal en la comunidad o hay alteraciones y desórdenes en los fenómenos naturales, es porque se ha roto el equilibrio por falta de un adecuado relacionamiento recíproco. Por tanto, será necesario restablecer la armonía y obrar con generosidad.

En la cosmovisión aymara hay una relación vital entre la naturaleza y el hombre. La persona aymara, aunque es diferente y distinta de la naturaleza, sin embargo, se relaciona con ella, pero no de sujeto a objeto, sino más bien de sujeto a sujeto. En otras palabras, no de yo y ello, sino de yo a tú. De ahí que no ve a la tierra como un objeto del cual se puede aprovechar y explotar sólo para sus beneficios, sino como una realidad que merece un trato respetuoso. Julicoeur dice, *“El carácter Aymara es contemplativo y observador ante todas las cosas de la naturaleza, él mismo es parte de esa naturaleza, se considera como el hijo mayor de la naturaleza, su relación con las demás cosas, como las plantas y animales, es una relación armoniosa de hermano mayor a menor. Tiene que tratarlos con cariño y respeto, en consecuencia el Aymara se*

relacionará como con una persona con el objeto de su trabajo (con la tierra), las cosas, animales domésticos (llama), con sus productos. A diferencia de lo occidental que obra sobre la materia colocándose sobre ella o fuera de ella produciendo con su trabajo, efectos casi mecánicos.”¹¹

2.4.4.- Relaciones de dualidad y complementariedad en la esfera social y comunitaria andina

El concepto andino de equilibrio y armonía tiene que ver con la complementariedad. Por esa razón se dice que el varón soltero no guarda el equilibrio como tampoco la mujer sola. En la pareja lo importante es la complementariedad lo cual hace una vida equilibrada y armónica. Esto nos recuerda su preferencia por la simetría como su ideal de belleza. Por esto deducimos que, el matrimonio es la complementariedad ideal de dos sujetos distintos, es la máxima expresión de las diferencias y su respectiva complementariedad.

Para que exista complementariedad entre dos cosas, estas no tienen que ser iguales sino distintas. Se requiere que ambas posean potencialidades diferentes para efectuar el intercambio recíproco. Entonces, las desigualdades plantean la necesidad de compensar las diferencias, concretándose la simetría.

Fernando Montes, al tratar lo que él llama “la Dialéctica de la Oposición Complementaria”, analiza las diferentes palabras que existen en aymara y Quechua para expresar la reciprocidad, la

¹¹ Julicoeur Luís: “El Cristianismo Aymara”, Ediciones ABYALA, 1996 Pag. 30

simetría y el equilibrio. Según él, todas estas palabras tienen como objeto eliminar las disparidades, allanar las diferencias y emparejar las desigualdades, ajustar las cuentas, acabar con las riñas y perdonar las culpas; esto es lograr una simetría armónica, que al conciliar los antagonismos y permitir la convergencia de intereses asegure una unidad complementaria entre los opuestos.

2.4.5.- Principios o modelos de reciprocidad como elementos de equilibrio frente al conflicto que plantea el *allq'a*

La necesidad de la complementariedad y equilibrio en el pensamiento andino surge a partir del concepto que plantea el *allq'a* (diferencias), lo cual puede ser concebido como dos opuestos antagónicos, dualísticos, asimétricos que requieren ser equilibrados y simetrizados. En la concepción aymara no se admite el desequilibrio, pues no es armónico. Es decir, la falta de equilibrio es la falta de armonía, el caos, y esto según los aymaras, no es bueno. Por lo tanto, la persona andina buscará poner orden a través de los diferentes modelos de equilibrio. En el plano de la reciprocidad existen varios elementos estabilizadores, como son: el *ayni*, el *mink'a*, el *chiqui* ó el *waqui*.

Empezaremos analizando y definiendo lo que es la reciprocidad para posteriormente adentrarnos a los diferentes modelos de la misma.

La reciprocidad es un modelo humano social que busca favorecer al que necesita o carece de algo, pero que otra persona puede proveerle. No es simplemente un trueque, es un intercambio de bienes o de servicios. Vale decir, la reciprocidad es dar algo que la otra persona necesita y recibir a cambio algo que no se tiene.

El *Ayni* es el préstamo de servicio o de algún bien material, como ser la ayuda en el trabajo. Esto se da para recibir en el futuro el mismo bien u otro.

El *Mink'a* es contratar el servicio de otra persona para pagarle por ese trabajo, ya sea con dinero o con otro bien.

El *Chiqui o Waqui* es un modelo de reciprocidad que favorece a los que no tienen tierras. El *Waqui* es donde uno pone su trabajo y el otro da la tierra y la semilla para finalmente repartirse los surcos al tiempo de la cosecha. Un surco es para el dueño de la tierra y el otro para el que la trabajó y así sucesivamente.

Estas formas de procurar favorecer al que carece de algo, o que tiene una necesidad, procura el equilibrio, busca la igualdad entre todos, esto es, una perfecta complementariedad. Además la reciprocidad es corresponder a lo recibido; es dar cierta retribución, con algún bien o servicio, por el bien recibido a través de una persona o del *ayllu*. En caso de que se trate del *ayllu*, entonces hay que retribuir con la *mit'a* o turno de forma rotativa.

2.5.- SOLUCIONES ESTÉTICAS A LA DESIGUALDAD Y EL DESEQUILIBRIO PLANTEADAS POR EL CONCEPTO DEL ALLQ'A

Existen cuatro recursos ó soluciones simbólicos para compensar las asimetrías y alentar la complementación de los opuestos, estos son: a. Asimetría en triángulo; b. El *tinku*; c. La mediación; d. El *kuti*

Para comprender mejor la estética en el tejido aymara, a continuación, observaremos gráficamente estas formas de complementariedad a partir del concepto del *allq'a* hacia una búsqueda del equilibrio y la armonía; es decir, del *allq'a irpithapita*

2.5.1.- Asimetría y equilibrio en triángulo

El concepto de equilibrio dentro del triángulo básicamente consiste en que la parte más favorecida en el intercambio tiene que compensar en reciprocidad por los privilegios y ventajas recibidos. Por ejemplo:

- El *Mallku* o el *Jilak'ata* junto a su pareja, la *Mama T'alla* son los que tienen mayor jerarquía y mientras ejercen sus funciones, deben servir a todos los de la comunidad.
- La posición superior, representada por lo masculino, es balanceada por el mayor número de elementos femeninos.
- Frente a una asimetría, entre los términos de la dualidad, se espera que a cambio de la mayor jerarquía o ventaja que tiene uno de ellos, se le otorgue una compensación al otro, a fin de preservar la reciprocidad simétrica (Ver gráfico N° 1).

En la actualidad, la institución moderna de los *prestes* es una forma de generosidad institucionalizada. Durante estas fiestas, los miembros más prósperos de la comunidad están obligados a costear el derecho ritual de la comida y bebida, y todos los gastos que se tengan que hacer para tal fiesta corren a cuenta de éstos. A cambio de



su generosidad ganan prestigio. El preste es un medio efectivo para lograr la nivelación social que es el fin que persigue la asimetría en triángulo.

COMPLEMENTARIEDAD EN TRIÁNGULO

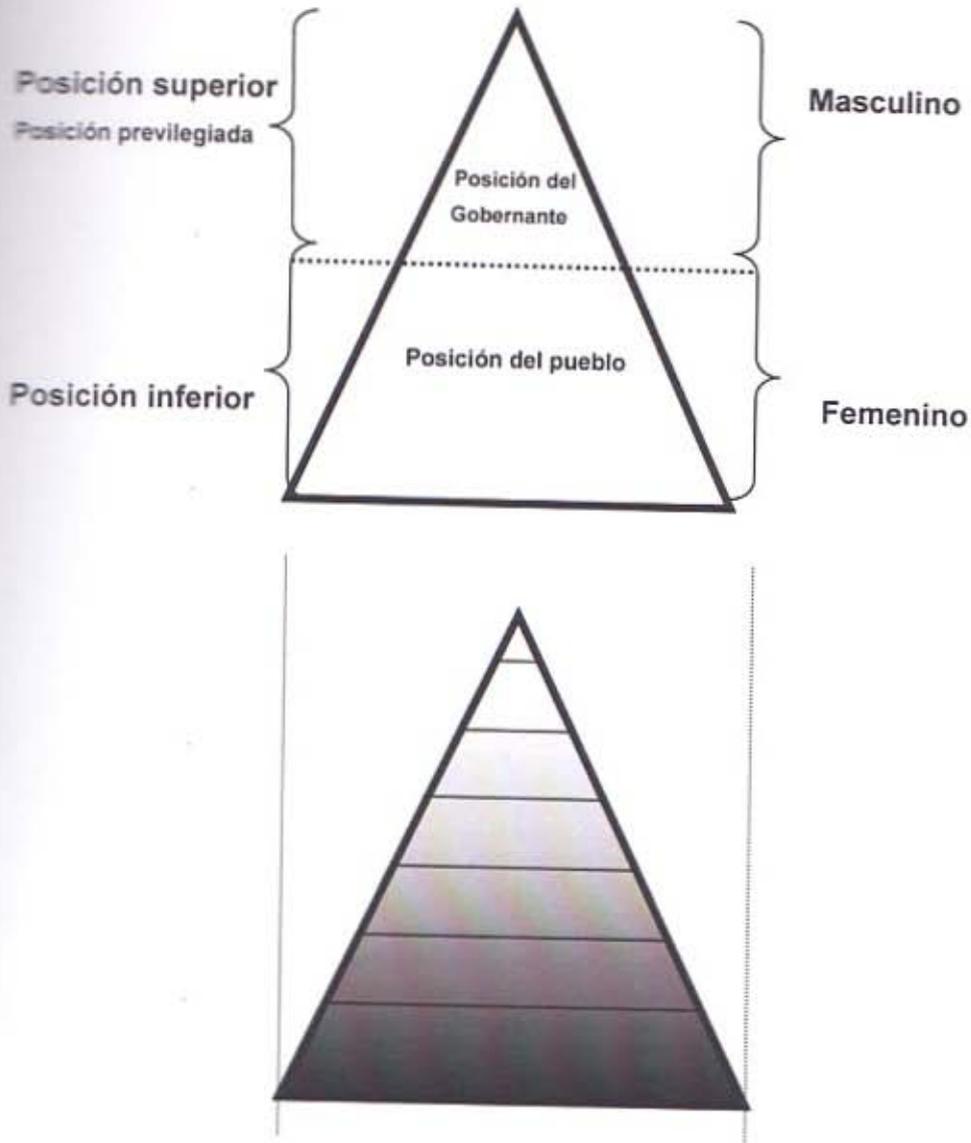


Gráfico Nº 1: *Estabilidad y equilibrio por espacio y tono*

2.5.2.- El *tinku*

El *tinku* representa el encuentro de dos fuerzas, una positiva y otra negativa, o puede ser una masculina y otra femenina. Es el encuentro de los de arriba con los de abajo. Recordemos que el *ayllu* está dividido en dos mitades endogámicas, es decir, masculino y femenino. Estas dos porciones opuestas, asimétricas, o conflictivas, para poder subsistir como un todo, deben restablecer su unidad complementaria y su equilibrio a través del *tinku*. En el *tinku* se eliminan las diferencias o conflictos entre las dos mitades contendientes, igualándolas y unificándolas. El *tinku* es una guerra entre dos comunidades pero minimizada y simbólica. La ideología que está implícita es la de uno o unos cuantos se pelean por todos. Es mejor que una o dos personas se sacrifiquen en lugar de muchas. Esto minimiza la pérdida de vidas humanas en relación a una guerra. Por lo tanto el *tinku* es un medio por el cual dos partes antagónicas resuelven su conflicto. Este aspecto de complementariedad en el *taypi*, lo desarrollaremos más al hablar de la semiótica del *wila* (rojo).

La **mediación** consiste en interponer entre dos términos polares un tercer elemento que identifique sus diferencias ambivalentes y que simultáneamente los delimite y los una. A través de este componente mediador se operan las relaciones de reciprocidad complementaria que integran y cohesionan a los contrarios (Ver fotos N° 32, 33, 36 y gráfico N° 6).

Un ejemplo claro de la mediación a partir del *allq'a*, semióticamente y estéticamente, se ve expresado dentro de las *irpthapitas* (encuentro o unión) en los *awayus*, a los cuales las

tejedoras de Suriqui los denominan *q'allus* o *jalaq'as*. La mediación se puede expresar a través de tres formas diferentes:

a).- **La tripartición**, es una forma que tiene la función de interponer entre dos términos opuestos o *allq'as* (diferentes) con el fin de reconciliar y atenuar la contradicción de estos. Esta a la vez convierte el sistema binario andino en un sistema tripartito (la dualidad se convierte en triadidad). Esta forma hace referencia a la cosmovisión andina la cual está constituida por dos espacios opuestos: El *Alajpacha* (cielo), el *Mank'apacha* (sub. - suelo), interpuesto por el *Akapacha*. Siendo este último el espacio donde convergen y se efectúa el encuentro o *tinku*.

Como vemos una vez más, en esta forma de concepción, se plantea el concepto del *allq'a* complementario. Este orden del *allq'a* regula también el espacio aymara de encuentro. Vale decir, dos mitades divididas por un lindero que pasa por el centro de la plaza (llamada *pampa*). En este espacio se interaccionan las imparcialidades. Ahí se realiza el intercambio de productos, las ceremonias comunes y los combates rituales (como los *tinkus*). Todos estos tienen su lugar en este ámbito de mediación.¹² Entonces el *allq'a* es una categoría mental andina básica.

¹² Fernando Montes: "La Máscara de Piedra", ediciones HISBOL 1985, pag. 139

EL TINKU

A = AYLLU FEMENINO B = AYLLU MASCULINO

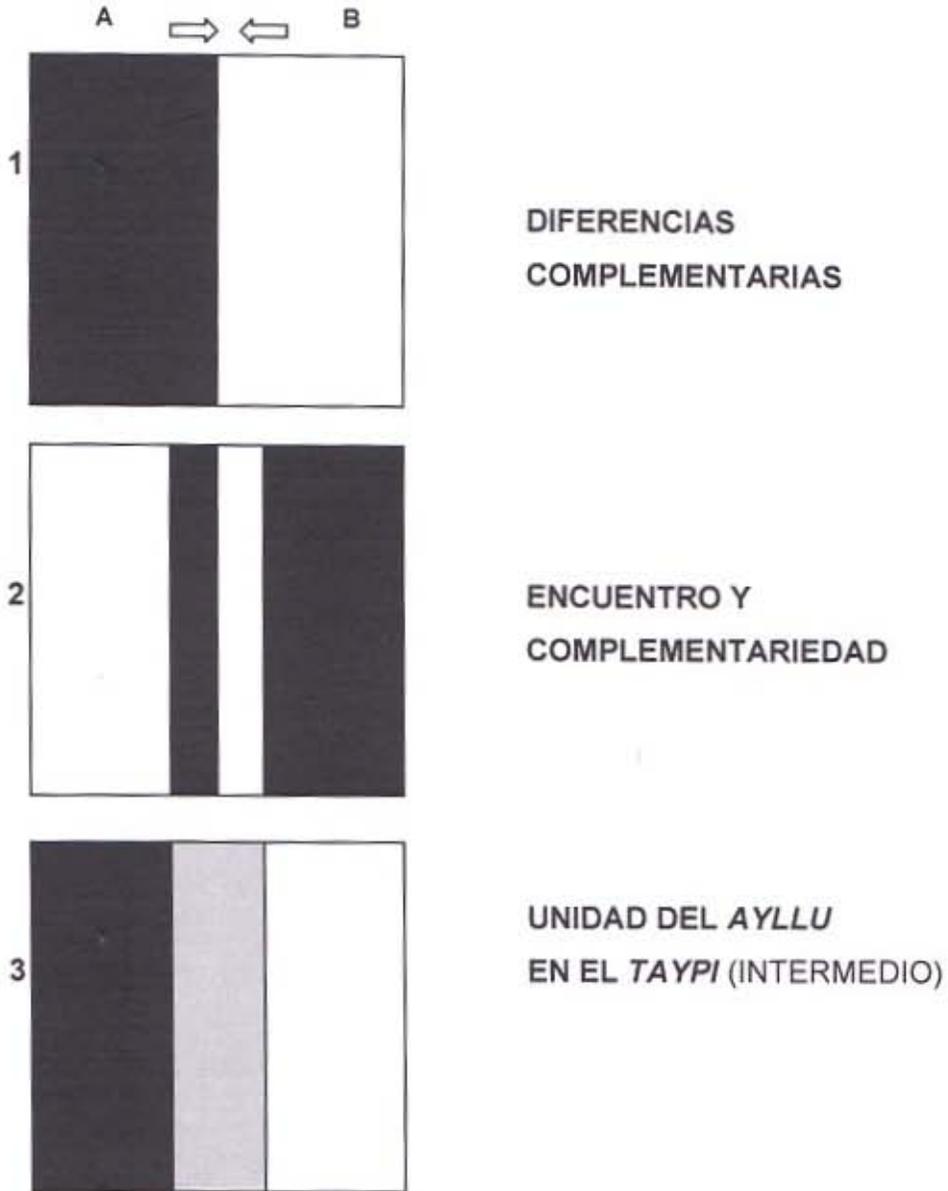


Gráfico N° 2: Complementariedades a partir de las diferencias

b).- **La trivalencia** es un sistema lógico que se origina en el idioma aymara (según Ivan Guzman de Rojas citado por Fernando Montes). Ésta consiste en tres valores de verdad: Uno afirmativo (*jisa* : si) otro negativo (*janiwa* : No) y uno tercero ambivalente que niega y afirma a la vez (*ina* : Quizá si y quizá no) este concepto corresponde al término mediador. Este tercer término es para que la balanza no se incline totalmente hacia ninguno de los términos opuestos y más bien se conserve un equilibrio que equidiste los extremos a fin de preservar la armonía y la simetría de los contrarios.

c).- **La cuatripartición** consiste en que el término mediador ambivalente se desdobra en dos elementos también ambivalentes, de donde resulta una división cuatripartita. Esta división consta de dos términos extremos mayores, masculino y femenino, y entre ellos otros dos términos intermedios menores con características también de género, es decir, masculino y femenino y que se yuxtaponen a la primera (Ver gráfico N° 3).

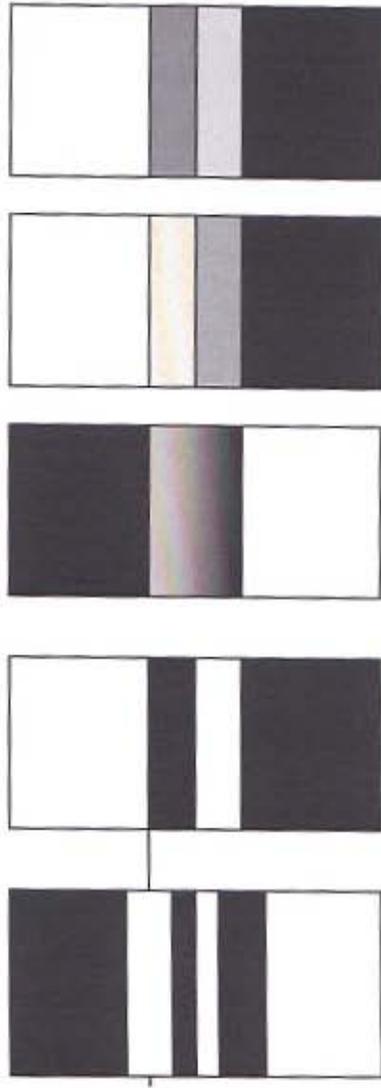


Gráfico N° 3: *Cuatripartición y sus posibles variaciones*

2.5.3.- El *kuti* significa *mit'a* (vez, turno o temporada).

Este consiste en que los dos *allq'as* complementarios, distintos, diferentes, u opuestos intercambian por turno, sus respectivas posiciones topológicas jerárquicas. De este modo, cada uno de ellos predomina alternadamente sobre el otro y el sistema total se invierte periódicamente. El *kuti* son edades, *pachas* que abarcan un

determinado tiempo intercaladamente. El *ayni* también se puede considerar un tipo de *kuti* pues supone la circulación recíproca de bienes y servicios entre dos contrapartes. El *kuti* también puede ser comparado con el *willkakuti*, o solsticio, que es la trayectoria visible del sol y de la luna. Este ciclo pasa por todos los equinoccios o puntos intermedios en los que las dos tendencias opuestas (creciente y menguante) se encuentran e igualan.

En lo que respecta a esta forma de su estética, basada en el *allq`a*, se puede observar en los distintos tipos, formas y principios de complementariedad en los *suq`us* de sus prendas, especialmente en sus ponchos. Los *suq`us* son los diferentes ponchos *allq`as* y *wayruros* listados (Ver gráfico nº 4, 8,9).¹³

Por otro lado, como hemos visto, la estructuración y la composición de las *irpithapitas* cálidas y frías, unidas por sus puntos de luz y sombra, a lo largo de todo el espacio del tejido aymara, obedecen a la misma estructura y composición, que nos plantea el concepto del *kuti*. (Ver foto N° 31 y grafico N° 4).

Las *irpithapitas* aluden a su vez a la alternancia del día y la noche en el tiempo y espacio. Análogamente, en el ciclo de los días el *kuti* correspondería a las doce de la mañana y de la noche, hora en que el sol alcanza su posición extrema y comienza a declinar o a

¹³ En lo concerniente a los *suq`us*, es tema para otra investigación porque estos, en sus diferentes expresiones y representaciones encierran códigos, significados y simbolismos que ameritan un análisis amplio y sistematizado. Por lo menos hay doce tipos de *suq`us* en la estética andina, sin tomar en cuenta sus variaciones y combinaciones tanto por color como por forma.



crecer. Esta hora en aymara se llama *chika chika* o *taypi uru* (medio día) y *chika* o *taypi aruma* (media noche). Estos términos aluden la idea de mediación, igualación y unión en la rotación cotidiana del sol. El sol atraviesa por el crepúsculo y el alba, puntos intermedios en que el día y la noche se encuentran y son iguales.¹⁴

El *kuti* consiste en un movimiento cíclico de inversión periódica y alternada en la posición de los opuestos que restablece el equilibrio de la totalidad. Es decir, en un primer momento los contrarios ocupan posiciones opuestas extremas, y luego se desplazan a una posición intermedia en un ámbito mediador, donde se encuentran en un enfrentamiento igualador (*tinku*).

¹² Fernando Montes, "La Máscara de Piedra", Ediciones HISBOL 1985; Pág. 143

Kuti



WILLK'A KUTI

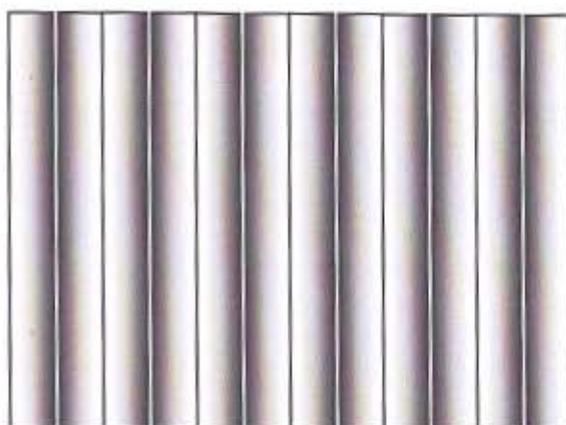


Gráfico N° 4: *La lógica del kuti expresada en estos gráficos*

En el *kuti* se evita cualquier extremo y se contrastan cuidadosamente las disparidades; de manera que todo guarda las debidas proporciones y se complementan en sobria armonía. Este ideal de equilibrio en simetría define el verdadero ethos aymara. Este

concepto se refleja en la lógica del diseño y del ordenamiento de la composición a lo largo de todo el espacio textil. En él se puede ver la complementariedad de lo suave y lo duro; se aprecian los espacios de los *irpthapitas* contrastando con los espacios de las *pampas* (espacios monocromos); los colores naturales contrastando con los colores teñidos; lo figurativo de los diseños contrastando con los diseños geométricos, abstractos; y así sucesivamente. Donde está lo uno, también está lo otro, es decir, nunca *ch'ulla* (impar), siempre en pareja. Cada color, tono, o cualquier otro elemento, para el aymara tiene su complementario. La luz tiene su sombra y la sombra siempre tiene su luz, en fin, no hay nada que no tenga su complemento.

El empeño por compensar las desigualdades y conservar las proporciones empapa o permea toda la cultura andina, ya sea en el tejido, la cerámica, la danza o la arquitectura nativa. El concepto *allq'a irpthapita* es el hilo conductor del pensamiento indígena.

Una vez planteado el concepto mismo del *allq'a* en el pensamiento y cosmovisión aymara, a continuación, se expondrá y analizará cómo este principio se expresa o se manifiesta estéticamente en cada uno de los elementos que componen el espacio textil.

2.6.- LA LECTURA DEL ESPACIO TEXTIL

Ciertamente el espacio textil aymara encierra y guarda mucha sabiduría. Varios investigadores han dedicado su atención y han analizado dicho espacio textil tanto en el lado boliviano y peruano, entre ellos podemos citar a Sánchez Parga, en su investigación titulada,

"*Simbolismo textil y representación social del espacio Andino*"; y Carlos Mamani en su brevísimas y amena investigación titulada: "*Takhi Qallta Ayllu*". José Sánchez Parga dice, "*Las sociedades andinas han urdido el mejor documento legal y pedagógico sobre sí misma, la composición de sus tejidos es una, pero sin duda es no menos importante que los códigos simbólicos por los que una sociedad sin escritura, ha logrado transmitirse a sí misma una constitución de sus principios organizativos, tal es el valor del mensaje de los códigos cifrados a lo largo del espacio textil andino.*"¹⁵

Empezaremos analizando de forma detallada cuáles son los espacios grandes que componen toda el área del tejido, y cuales son los códigos cifrados en cada uno de los espacios particulares.

2.6.1.- La morfología del espacio textil

Veamos el espacio general en el que descansa la composición de una prenda textil cualquiera, ya sea una frazada, *istalla*, *awayo* o un *tari*. Debemos tomar en cuenta que el *tari* es una prenda de uso funcional que se usa para portar fiambres especialmente, y lo característico de esta prenda es que siempre está tejida con colores naturales, es decir, colores *k'ura* (colores no teñidos), de modo que no tiñan la comida. Éstos se obtienen directamente del vellón de los camélidos, como ser, de las llamas,¹⁶ alpacas o en último caso de las ovejas. Dicho esto pasemos a analizar el espacio general en el que se

¹⁵ Sánchez Parga, José: "Simbolismo textil y representación social del espacio andino".

¹⁶ Denisse Arnold, en su libro "Ríos de Vellón, ríos de canto" menciona que en el lado de *jucumanis* y *laimes* manejan doce distintas gamas de colores naturales del vellón de las llamas.

expresa o se representa el arte textil en un *tari*. Debemos empezar diciendo que ante todo, rige la ley de las simetrías (ver foto N° 10).

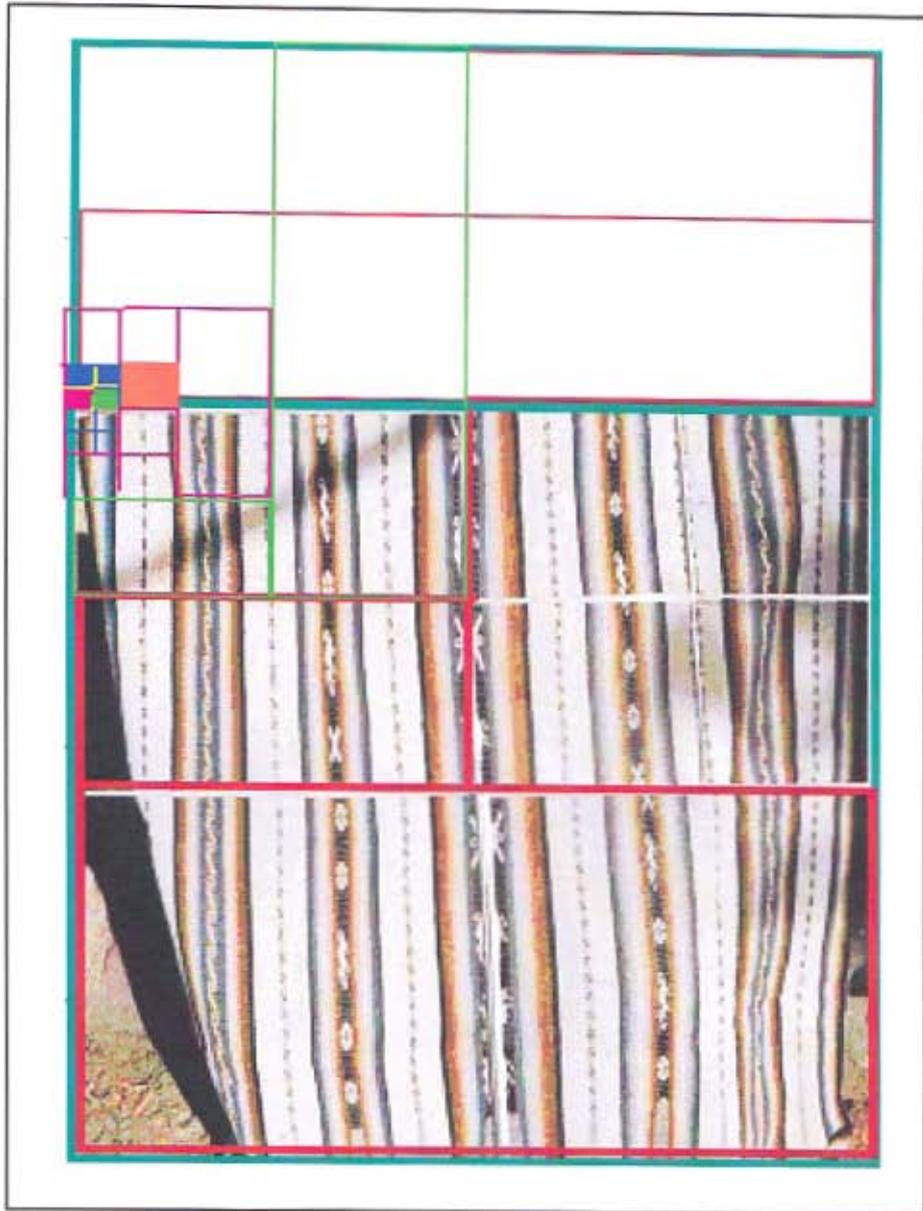


Foto N°10. La subdivisión al interior de un espacio textil.

1^{er} Término.- Tenemos que reconocer que el *tari* o *istalla* en toda su extensión guarda una forma geométrica cuadrada, es decir, tanto el alto como el ancho son iguales.

2^{do} Término.- Este espacio cuadrado de la prenda, si se lo divide por la mitad, está compuesto de dos áreas *ch'ullas* (impares) iguales y simétricas.

3^{er} Término.- Estas *ch'ullas* a su vez están compuestas de otras *ch'ullas*, también simétricas.

4^{to} Término.- Estas *ch'ullas* de las *ch'ullas* siguen guardando cierta simetría tanto en proporción cuantitativa como cualitativa.

5^{to} Término.- Si a partir de una línea real o imaginaria se divide la *ch'ulla* de la *ch'ulla*, es simétrica en cuanto a su proporción cuantitativa, pero asimétrica cualitativamente. Es decir, cualitativamente son distintos, son *allq`as*. Por un lado, está el espacio del *irpaq`ata* compuesto en policromía con una *salta* angosta al medio; y por otro lado esta la *pampa* monocroma y continua.

6^{to} Término.- Si analizamos este pequeño espacio matriz de *irpthapita*, este consta de dos áreas distintas por color. Por un lado está conformado por colores cálidos, y por otro lado por fríos, pero mediados por un sector angosto de luz blanca. Entonces se leen como tres espacios, o tripartito, lo cual se va prolongando y reproduciéndose a través de la ley de simetría espejada a lo largo de todo el espacio textil.

7^{mo} Término.- Tiene una composición abierta, con la posibilidad de prolongarse por las *irpaq'atas* angostas laterales en las que termina. Si estas *irpaq'atas* se unieran por sus extremos, vendrían a ser una *irp'hapita* compuesta como las demás *irp'hapitas*, y todo el espacio del *tari* sería continuo, así como, el espacio de un arco iris o un círculo. Por otra parte, si las *irpaq'atas* compuestas coinciden en todos los puntos medios y tienen un ángulo de 45°, vendrían a ser un hexágono perfecto. Por otro lado, si el *tari* tiene cuatro espacios de *pampas* como en la mayoría de los *taris* o *estallas*, entonces doblados estos espacios formarían un volumen cuadrado.



Foto N° 11 *Taris* de *suriqui*

2.6.2.- El significado del cuadrado en el espacio textil

El hecho de que el espacio textil de un *tari* sea cuadrado no es casual. Varios autores coinciden en plantear que el espacio del tejido es una representación de un espacio macro territorial. Llámese este *ayllu*, *marka*, *suyu* o algo más grande como sería el *Tawantinsuyu*.

Está claro que la lógica de la estructura del pensamiento del hombre andino se resume en un espacio cuadrado. Así como reconocen diversos autores¹⁷ esta forma lógica de entender, de estructurar y ordenar, no sólo tiene que ver con su concepción del espacio territorial, sino también con su concepción lógica organizativa, política y económica. Una representación tangible de esta forma o modelo organizativo es la *wiphala del Tawantinsuyu*, la cual en su proporción morfológica es un cuadrado perfecto (Ver gráfico N°5)

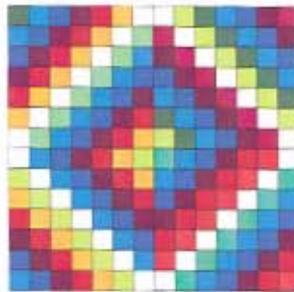


Gráfico N° 5, *Wiphala cuadrada compuesta a la vez de siete espacios de colores cuadrados unidos en torno a un centro*

A manera de ejemplo, analicemos una *wiphala* del *Kollasuyu* en su estructura principal general. Esta guarda una proporción armónica de un cuadrado como la de un *tari* o *istalla*, la cual a su vez está compuesta de cuatro espacios menores que, en la versión de Germán Chokewanka, vendrían a ser las cuatro *markas* del *Kollasuyu*. A su vez estas *markas* estarían conformadas por los diferentes ayllus, y éstos,

¹⁷ - Entre ellos; Milla Villena, Carlos: "Génesis de la Cultura Andina." Ediciones Puma, 1980

- Milla, Sadir: "Introducción a la Semiótica Andina." 2^{da} Edición, 1990

- Molina, Emilio, en su discurso sobre la "Tetraléctica" en la Casa de la Cultura. 27 de Septiembre del 2002.

por su lado, conformarían cada espacio cuadrado en particular a manera de módulos o semillas.¹⁸

Con estos antecedentes es comprensible que el *ayllu* signifique al mismo tiempo la unidad doméstica, el grupo de parentesco, la comunidad, la etnia y aún toda la nación en sí. Porque son varios los círculos concéntricos comunitarios a los que pertenece un aymara. (Ver gráfico N° 6)

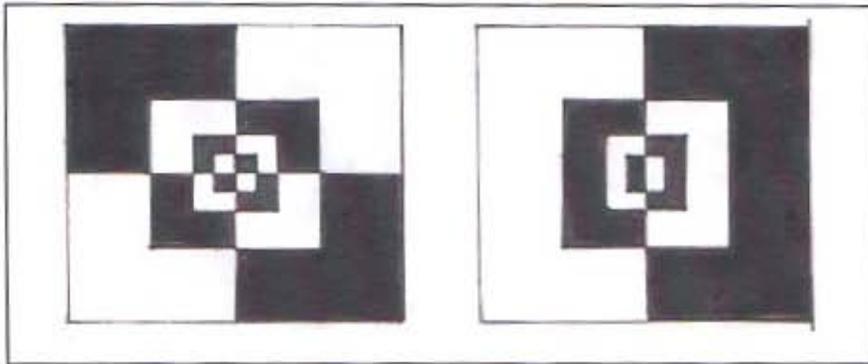


Gráfico N° 6 Divisiones concéntricas y complementarias al interior de un cuadrado en forma de *allq'a*

Como vemos, los diferentes niveles de organización responden y obedecen a la estructura lógica de un cuadrado. Como dice Milla Villena: *"El valor del cuadrado equivale a un gobierno comunitario, a una organización de su sociedad con énfasis en la comunidad y familia."*¹⁹

¹⁸ Carlos Mamani: *Takhi Q'allta Ayllu*. Ediciones Amuyañataki, 2004. Pag. 3y 15

¹⁹ Milla Villena, Carlos: "Génesis de la Cultura Andina" pág. 70

Entonces, el cuadrado es el icono a la manera de arquetipo que por excelencia expresa la lógica del pensamiento del hombre andino.

¿Qué significaciones simbólicas implica su forma? ¿Cómo está compuesta ésta forma y qué resume?

Si hacemos una lectura semiótica del cuadrado tenemos que empezar afirmando que ésta es una forma geométrica armónica. En su dimensión tiene cuatro lados iguales, por eso es estéticamente bello; sus partes tienen correlación con el todo. El cuadrado es además la expresión de la totalidad, la representación de lo completo y el icono que simboliza la integridad y suficiencia. Este es el espacio que alberga y sostiene a los seres humanos y a todos los seres creados que cohabitan este *akapacha* (esta tierra). Además es el espacio que nos recuerda de algo completo y pleno, porque consta de cuatro ángulos. El cuadrado, por lo tanto, es la lógica propia del pensamiento andino aymara.

2.6.3.- La particularidad y singularidad de la lógica del pensamiento andino aymara en relación al cuadrado.

Se ha dicho que el aymara está armonizado con la naturaleza, que vive en comunión íntima con los otros seres con quienes cohabita en su entorno y en su cosmos, a través de diversas formas de relacionamiento. Su naturaleza y su espíritu es reconciliador y armonizador. Para esto ha desarrollado modelos o paradigmas armónicos de relacionamiento con su entorno, tanto en el ámbito social, como político, económico y religioso. Un testimonio de este modelo se expresa en:



Lo **Social**.- Los *Apthapis*: encuentros en las diferentes fiestas.

Lo **Económico**: *La Mink`a, Chiqui, y el Ayni*.

Lo **Político**.- El orden de la estructura del *Ayllu*

Lo **Religioso**.- Los diferentes *Wajth`as* (sacrificio).

Sin lugar a dudas, el aymara es en esencia espiritual. Su pensamiento es más seminal que racional. La sabiduría del hombre andino es el conocimiento intuitivo y racional. No es sólo racional. Por eso las proporciones que maneja el ser andino aymara son el de la reciprocidad y complementariedad. Y esto quiere decir, proporciones iguales. Su lógica no es lineal ni rectangular, no tiene una parte mayor ni otra menor, no tiende al individualismo ni es elitista, y tampoco es excesivamente controladora ni explotadora.

En cambio, la visión occidental y capitalista que predomina es antropocéntrica, humanística, centrada en el hombre; es individualista, y solo ve a los demás como objetos. Esta sólo se interesa en las cosas de las que puede servirse o aprovecharse. Este tipo de pensamiento o lógica ha hecho tanto daño a la tierra y sigue haciéndola.

La lógica aymara del ser andino no es lineal o rectangular, si no más bien cuadrada. Esta es la cuadratura de la circunferencia que es parte de la cruz cuadrada. Ésta es la proporción armónica que expresa y sintetiza el espíritu del ser andino. Por eso el aymara ha elegido este ícono como su prototipo y matriz. El cuadrado organiza y compenetra las diferentes dimensiones de su cosmovisión y por ende todo el quehacer de su cultura.

Por ello podemos afirmar que la estética aymara no enfatiza la separación así como la lógica occidental, en lugar de ello, el hombre aymara sintetiza, conjunciona y reconcilia todas esas realidades en un todo, en el cual cada parte tiene que ver con el todo y el todo con cada parte. Un ejemplo claro de esto es la proporción y composición del *tari*, *istalla* o la *Wiphala*.

2.6.4.- ¿Cuáles son las partes de las que está compuesto el cuadrado? ¿Cómo se genera el cuadrado?

El cuadrado es la esencia, la matriz, la semilla a partir del cual se generan todas las estructuras icónicas, morfológicas y simbólicas. Y no solo eso, sino que sirve para procrear, engendrar otros seres, que se expresan morfológicamente en el cuadrado o círculo. El cuadrado es la forma geométrica intermedia del *taypi* entre la esfera y el triángulo, los cuales se equilibran y se complementan en el cuadrado. Este espacio de equilibrio se genera a partir de la cruz, es decir, en el cruce de vértices, uno vertical y otro horizontal, los cuales son iguales pero a la vez diferentes. Por tanto, en su esencia el cuadrado también guarda un orden bipartito. Si se hace un trazado, una diagonal al interior de un cuadrado, entre cualquiera de los dos ángulos se puede observar que está compuesto de dos triángulos simétricos, por tanto se puede decir que el cuadrado es la unión de dos triángulos, unidos por los dos lados mayores de ambos triángulos.

Visto desde otro ángulo, el cuadrado es la unión de cuatro triángulos entre cualquiera de sus lados menores iguales. Si cortamos con una recta justo por el centro del eje, entonces vendrán a formar seis triángulos al interior del mismo cuadrado, es decir, dos mayores y

cuatro menores. Si en lugar de cortar con una recta vertical cortamos justo por el centro del eje con una vertical y una horizontal, entonces el espacio de un cuadrado vendrá a estar compuesto por ocho triángulos del mismo tamaño.

Analizando con mucha atención el origen del diseño geométrico andino, en general, ya sea que hablemos del tejido, cerámica, escultura y otras técnicas, estas se basan en las diferentes subdivisiones al interior del espacio de un cuadrado. Estas subdivisiones pueden ser diagonales, triangulares, rectas, rectangulares, oblicuas, curvas y sus consiguientes combinaciones. En otras palabras, cada una de ellas puede adquirir diferentes significados a través y a partir de las combinaciones de formas y colores (Ver gráfico N° 7).

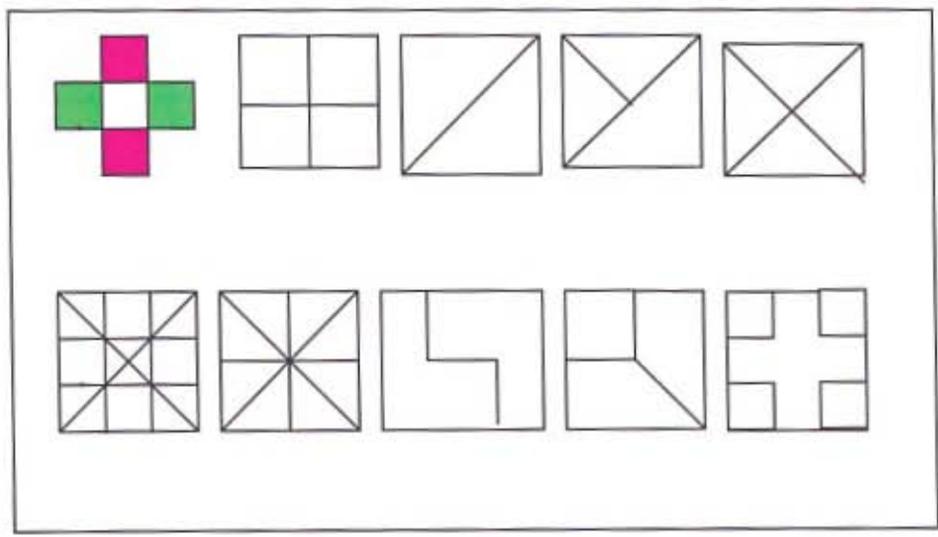


Gráfico N° 7 *Esquema de la formación del cuadrado y las divisiones al interior de su espacio*

En la lógica aymara no hay una bipartición sola sino que siempre estos tienen su *taypi*, su fruto, su semilla, su esencia. La dualidad por sí sola tan solo expresa antagonismo, pelea, diferencia; si no está armonizada, conciliada por un tercer elemento o intermediario, que sirve de comunicación y relación entre ambos distintos, posibilitando la unión, el encuentro armónico entre ambos distintos.

Este espacio del *taypi* no es la fusión ni la confusión de los elementos duales porque esto significaría, el estatismo y la subsiguiente anulación de ambos, sino que más bien es la prolongación de ambos con las mismas cualidades y características para seguir a la vez generando otros elementos diferentes pero también complementarios al interior de ambos y éstos a su vez otros, y así sucesivamente.

El cuadrado a la vez es el generador de la circunferencia; este es el orden de la matriz esencial la cual va a estructurar y generar todos los elementos de la creación.

A manera de ejemplo, obsérvese un árbol, una planta, una hoja o cualquier elemento de la naturaleza, estos responden a ese principio. El aymara es un agudo observador de la naturaleza, la conoce y se relaciona en esos códigos; es decir, según esa ley u orden, pues asimiló de ella esa ley armónica, la cual como hemos visto, consiste en la dialéctica complementaria. En otras palabras, es la ley armónica de la dialéctica a partir de las diferencias pero complementarias y es a partir de la misma ley y orden que, todos los iconos con diferentes formas y características que tienen su origen, su inicio. Como dice al respecto Zadir Milla: *"En la Geometría*

*Simbólica Andina, el proceso de toda ley de formación armónica tiene su inicio en el cuadrado del cual se derivan las construcciones en el rectángulo o en un círculo”...”el uso del cuadrado como modular y principio formativo del espacio tuvo especial énfasis en el carácter proporcional y simbólico de la geometría del diseño precolombino ”.*²⁰

2.6.5.- La estructura compositiva del espacio textil al interior del espacio del cuadrado

Como hemos visto, la prenda del hombre andino aymara, guarda una proporción cuadrada y a su vez el interior de estos espacios aparece compuesto de tres diferentes espacios que conforman la pieza total; varios autores han hecho un estudio exhaustivo, de los diferentes nombres que adquieren estos espacios, y sus significaciones sociales, económicas y políticas desde un punto de vista antropológico, sociológico; entre ellos podemos mencionar a Denisse Arnold, Verónica: “*A partir de los colores de un pájaro*”, José Sánchez Parga: “*Simbología Textil: Representación Social del Espacio Andino*”; Jaime López, Willer Flores, Catherine Letovrmeux: “*Lliq`llas Chayantakas*” y otros. Pero a nosotros, aparte de de lo semiológico, nos preocupa el aspecto estético.

²⁰ Zadir Milla: “Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino” 2da Edición ,1990. Pag.20

La estructura básica que norma y que va prolongándose la lo ancho y largo del espacio textil, aparece cuantitativamente simétrica, en proporción, pero cualitativamente es asimétrica. En nuestro término diríamos que es *allq`a* en simetría.

La estructura básica que norma y que va prolongándose a lo ancho y largo del espacio textil en proporción es cuantitativamente simétrica, pero cualitativamente asimétrica. En nuestros términos, diríamos que es *allq`a* en simetría.

En cuanto a su composición, ésta misma lógica encontramos al analizar la estructura básica del espacio de un *irpthapita*, (dicho sea de paso, estos espacios, por excelencia son los espacios que median cuando hay diferencias, como lo analizaremos más adelante.) Las *irpthapitas* están compuestas por dos áreas, (al igual que un arcoiris); el área de los colores cálidos por un lado y por el otro, el área de los colores fríos.

Proporcionalmente y cuantitativamente son simétricos, pero al mismo tiempo cuantitativamente son asimétricos, son *allq`as* que se ven unidos por el espacio del *taypi*, la misma que marca o indica el centro y corresponde al área de la luz dentro de las *irpthapiatas*; este *taypi*, también puede indicar al espacio donde se encuentran las *saltas*. Este mismo orden de bipartito en tripartito se extiende y prolonga a través de la ley de simetría espejada lo largo y ancho de todo el espacio textil, lo cual se repite alternadamente y a la vez si se lo observa denota una estética del *suq`u* o *chajella* (prenda listada) porque estas tres áreas: *saltas*, *jisk`has* y *pampas* están repetidas alternadamente, con ligeras variaciones. . (Ver foto n°12)



Foto N° 12. Casimira Kakasaca: Sistematización y estructuración del suq'u o prenda listada.

Como vemos, las prendas o textiles andinos constan de dos áreas fundamentales, está claro que a partir de estas áreas fundamentales esto se puede diversificar, según la región de donde proceda la prenda; aquellas áreas básicas esenciales son: Espacios de *pampas* monogramas y continuas, contrastando con los espacios de las *Irpaq'atas* o *irpthapitas* con *saltas* los cuales corresponden a los espacios discontinuos y contrastados.

Este mismo orden o estructura, es la que empapa su composición estética en las diferentes prendas aymaras de Suriqui, de manera particular en los diferentes ponchos *wayrurus*, en las *irpaq'atas* o *irpthapitas* de los *awayos taris estallas* como también en las frazadas.

2.7.- ANALISIS DE LAS PROPORCIONES Y DE LAS COMPOSICIONES DE LAS IRPTHAPITAS

Empecemos analizando las proporciones compuestas y simples de los *irpaq'atas* y posteriormente analizaremos en sus diversas Transformaciones.

Una *irpthapita* está compuesta de dos *irpaq'atas* ya sean simétricas o asimétricas, ya sea por color o proporción.

Las proporciones de los espacios de las *irpaq'atas* o *irpthapitas* pueden variar, pero básicamente son tres proporciones, que se manejan como patrón normativo a lo ancho del espacio textil, y cada uno de ellos cumple diferentes funciones, y aparece en ciertos espacios particulares de todo el espacio del tejido. Normalmente en los *taris* o *istallas* de Suriqui solo se manejan dos proporciones, y en las frazadas o *awayos* aparecen normalmente hasta tres con la posibilidad de diversificarse, esto son:

- *Irpaq'atas* mayores o *jisk'has taykas* (*irpthapitas* madres)
- *Irpaq'atas* medianas o *jisk'has taypis* (*irpthapitas* intermedias)
- *Irpaq'atas* pequeñas o *jisk'has q'allus* (*irpthapitas* crías o bebes).

Cuando se ven *irpaq'atas* o *irpthapitas q'allus* (crías o bebes) al interior de un *irpthapita* madre (mayor); se puede observar diferentes proporciones de las *irpaq'atas* dentro de un mismo *irpthapita* compuesto en uno mismo, es decir, en una sucesión de

irpithapitas en diferentes proporciones dentro de un mismo *irpithapita*. (Ver foto N°19, 29). (Valga la aclaración; *jiskhas* o *irpaq'atas* tiene el mismo sentido o significado. Pero nosotros usaremos con más frecuencia el término *Irpaq'ata* para referirnos a esos espacios matizados, degradados con color como por intensidad tonal y solo en casos particulares se usará el término *Jiskh'a*)

A continuación analizaremos las diferentes composiciones y combinaciones de las *Irpithapitas* con otros *Irpithapitas*, como también con otros espacios como: *Nayras*, *Kútus*, *Saltas* angostas y anchos

2.7.1.- Transformaciones y expresiones de las *irpaq'atas* a partir de las diferentes combinaciones en relación a otros espacios o elementos.

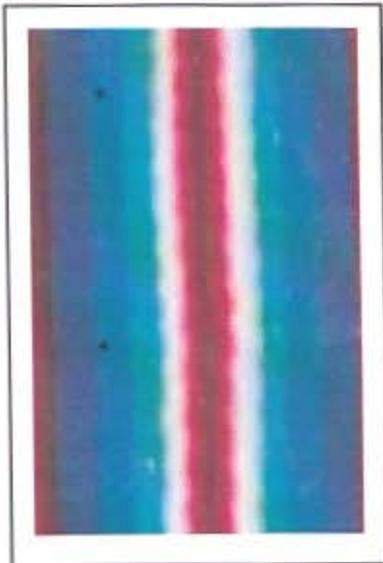
En cuanto a las composiciones de *Irpaq'atas* pueden ser diversas, pero hay cierto patrón normativo que se advierte en las diferentes composiciones y representaciones de las *Irpithapitas* en relación con otros elementos plásticos y estéticos que también son parte de la amplia gama icnográfica del espacio textil.

Un análisis cuidadoso nos advierte cierta evolución o transformación, al interior de las *Irpithapitas* en lo que atañe a las diferentes composiciones. Aunque pueden ser diversas como ya hemos admitido, sin embargo son cuatro diferentes composiciones de *Irpithapitas* en combinación con otros elementos, plásticos estéticos, y cada uno con sus variantes. Empezando de lo sencillo a lo complejo. Estos son:

- *Irphapitas* con *jalaq'as* (Son angostas *irphapitas* o *irpaq'atas*); con *chuymas* o *nayras* (*irphapitas* angostas dentro de otras *irphapitas* mayores)
- *Irphapitas* con *Sich'intatas*, *jalantatas*, *Irantantas* y *jiskh'antatas* (Son pequeños espacios o listas angostas dentro o al interior de otras *irphapitas* más achas y mayores)
- *Irphapitas* con *K'utus* (Son espacios entre cortados, también en forma de dentados los cuales aparecen dentro o al interior de otros *irphapitas*)
- *Irphapitas* con *Saltas* (Son espacios de figuras ya sean geométricas, abstractas, o realistas fitomormas o antropomorfas dentro de las *irphapitas*)

A).- Composiciones de *Irphapitas* con *chuymanchatas* y *nayranchatas*

Este tipo de composiciones de *Irphapitas* normalmente se ven,



en los Awayos y en algunas frazadas. Inclusive se puede ver en algunas *istallas* que recientemente están creando o que están apareciendo. (Cabe recalcar aquí, que el termino *chuyma* alude al corazón y el *nayra* significa ojo). Consiste en *Irphapitas* menores simétricas por color como por proporción dentro de otras *Irphapitas* mayores simétricas pero haciendo *allq'a* (contraste) con el color del *Irphapita* mayor del fondo.

Foto N° 13 *Irphapitas* con *chuymanchatas* y *nayaranchatas*

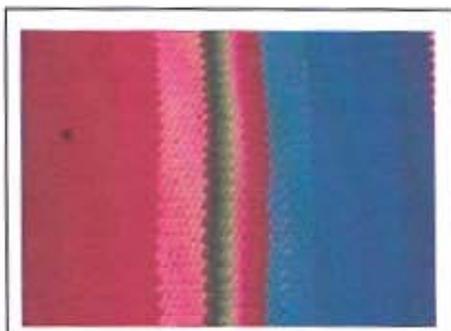
Este elemento plástico aparece sobre los espacios de sombra o de luz, y marcando el *taypi* (centro) dentro de un *Irpthapita* mayores, es decir, haciendo convergencia o diferencia dentro de los mayores. Siempre aparece en color complementario en relación al color del *Irpthapita* mayor que lo alberga. Es normal ver un *Irpthapita* con su *chuyma* (corazón) o *nayra* (ojo) vale decir; Una *Irpthapita* pequeña, menor dentro de otra mayor, pero hay algunas *Irpthapitas* simétricas que pueden llegar a albergar hasta dos *Irpthapitas*, es decir: un *Irpthapita* mayor, albergando otro *Irpthapita* de menor proporción, la cual a su vez, aparecerá albergando otra mas pequeña, al cual, las tejedoras lo denominan *chuymapa* (Su corazón) (Ver el siguiente foto No14)

De manera que un *Irpaq'ata* par simétrico mayor alberga en su Seno, o dentro, una mediana *Irpthapita* la cual a su vez también alberga otra mediana *Irpthapitas* y esta finalmente, a su vez contiene otra más pequeña en su interior. Visto desde otra perspectiva o ángulo es una unión de *Irpthapitas* pero distintos por tamaño, como por proporción y volumen. Son composiciones dobles y triples. Haciendo una analogía diríamos que son: Abuela, madre e hija.



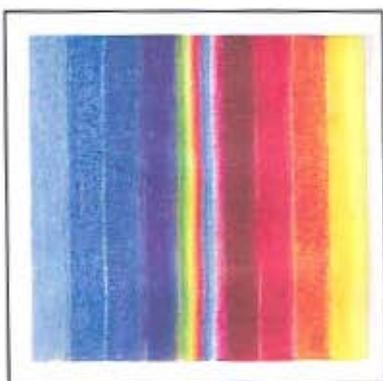
Foto N° 14: *Irpthapitas* con *chuymas* y *nayras*

B).- Composición de *Irpthapitas* con *Jalaq`as* (*irpthapitas q`allus*)



También corresponde a esta categoría las composiciones de *Irpthapitas allq`as* mayores que albergan en su interior otros *Irpthapitas q`allus*, pero a la vez, *allq`as*.

Foto N° 15: *Irpthapitas* compuesto con *jalaq`as*



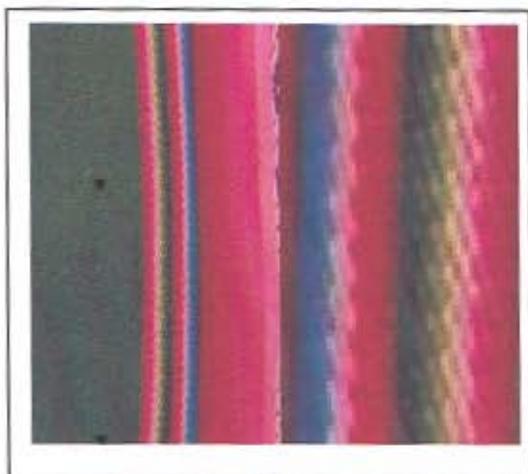
Sus creadoras lo denominan: *Jalaq`atas*. Este tipo de composiciones de las *Irpthapitas*, se puede ver o percibir, especialmente, en los *awayos* que tejen las mujeres de la Isla de Suriqui. Por otra parte, este tipo de *Irpthapitas q`allus* entre *Irpthapitas allq`as* mayores

Foto N° 17: (Dos *irpthapitas* albergan dos *q`allus irpthapitas allq`as* en forma de *suq`u*).

nos hacen recuerdo a los *allq`as* de las frazadas, como también a algunos ponchos *wayrurus*, en los cuales el *allq`a* (contraste) se lo ve alternando con sus *q`allus allq`as*, (espacios pequeños contrastados) vale decir, *allq`as q`allus* al interior de otras dos *allq`as* de mayor proporción, los cuales se repiten sucesivamente a lo largo del la prenda y que cuando se lo ve en conjunto aparece en forma de *suq`u* o en forma de *Chajella* (Prenda listada), lo cual a la

vez nos hace recuerdo a los diferentes pochos listados) (Ver ilustración gráfico No 8,10.)

Finalmente hay otras composiciones de dos *Irpthapitas allq`as* intermedias yuxtapuestas el uno al lado de la otra, en la misma



proporción, es decir, son dos *Irpthapitas* medianas, mediando entre el espacio de las *pampas* con los espacios o áreas ocupado por las *irpthapitas* con *saltas*. Cabe destacarse aquí un dato muy importante con referencia a los *Irpthapitas q`allus*, es decir,

Foto N°16: Dos *jiskhas allq`as irpthapiatas* en la misma proporción.

cuanto más angosto el *q`allu*, más puros son los colores y más sencillos. (Ver foto N° 17)

Por otra parte, pueden aparecer en los puntos de luz o sombra haciendo contraste por divergencia o convergencia dentro de las *Irpthapitas* mayores, ya sea que estos estén dispuestos de manera simétrica o asimétrica. Algunas *Irpaq`atas* pares *q`allus* pueden aparecer por doble; vale decir, cuatro *Irpthapitas ch`ullas* (impares) mediados y unidos por sus minúsculos puntos de luz y sombra entre los dos *Irpthapitas* mayores. (Ver foto n° 17)

En algunas regiones aledañas al Lago Titikaka, como ser el de Copacabana, entre las *irpthapitas* mayores *allq'as* se puede ver una sucesión de *irpthapitas q'allus*, es decir, por doble, triple, cuádruple ordenadas de mediano a pequeño. Este tipo de *irpthapitas* pareciera aludir a una familia, empezando del *irpthapita allq'a mediano* y terminando en el *irpthapita q'allu* más pequeño (bebé); todos ellos aparecen entre dos *irpthapitas allq'as* mayores. Todo este ícono a su vez parece referirse a un determinado *suq'u*, es decir, a cierto tipo o código de *suq'u* lo cual se lo puede ver en algunos ponchos *wayruros* en la región del altiplano.

C).- Composiciones de *Irpthapitas* con *jiskhantatas*, *sich'intatas*,

***Irpantatas*, *irantatas* y *jalantatas*.**

Los *jiskhantatas* o *irpantatas* son pequeños espacios angostos de colores puros sobrepuestos o introducidos entre dos *Irpaq'atas* simétricos por color como por proporción (lo cual es equivalente a un



Foto N°18

Irpthapita simétrico). Pueden estar introducidos justo en el punto de sombra o de luz de un *irpthapita* cualquiera, vale decir, entre los dos *Irpaq'atas* simétricos que albergan espacios angostísimos de color complementario o distinto al color de su fondo pero en color saturado, puro y en su máxima intensidad.

Cabe destacar que, *Irpantata* o *irantata* tienen el mismo sentido y los dos significan, que algo o alguien con su propia identidad están dentro de un espacio cerrado como una casa, corral o una cancha. El término *irantata* se usa cuando se introduce algo compacto como

q'allus o espacios como de los *k'utus* o *saltas* etc. (Ver foto nº 19 y 21,22

Ahora cabe la pregunta: ¿Cómo es que estos espacios tan angostos de *Sich'intatas*, *Irantatas* o *jalantatas* se pueden convertir en otras *Irpthapitas* medianas y a la vez seguir generando en su interior otros *Jalaq'as* o *irpthapitas*? Para responder a esta pregunta tenemos que remitirnos a la ley de las complementariedades a partir de un color, es decir, al principio de los contrastes simultáneos, el cual es desarrollado en la teoría del color de Johannes Itten, quien dice que: "Fisiológicamente el ojo exige o produce el color complementario, intenta por si solo restablecer el equilibrio" y a esto lo llama: "contraste sucesivo."²¹ Es esta ley de las diferencias y complementariedades es la que rige el arte del color en el textil de la Isla de Suriqui y por consiguiente en el arte del color Aymara.

D).- Composiciones de Irpthapitas con K'utu



Los *k'utus* son espacios angostos entrecortados que pueden aparecer en los puntos de luz o de sombra dentro de las *Irpaq'atas* simétricas. Tienen la función de articular, unir, conectar dos *ch'ullas*, por eso es que estos espacios de

Foto Nº20/ *Irpthapita wila sandia* compuesto *k'utu*

²¹ Itten, Johannes: "El arte del color" Editorial Limusa/ 1994/ pag. 19

k'utus, siempre van a aparecer marcando el punto medio de dos *Irpthapitas chùllas*.

También tienen la función en algunas frazadas o *awayos* de quebrar ligeramente y dar una nota de variedad a la demasiada repetición de *Irpthapitas* con *Irpthapitas* o en otros casos quebrar el espacio excesivamente continuo de *Irpthapitas* con *nayras* y con *lrantatas* al igual que las *saltas* (ver foto n° 31).

Parece ser la representación de los espacios de la *salta* en su mínima expresión, pero en su forma son pequeños espacios de *Allq'as* cuadradas yuxtapuestas uno al lado del otro en columna. Aparecen en los *taris* o *istallas* compuestos de negro con blanco o en otros negro con un valor claro cálido como el *paq'o* (*castaño calido*) sobre un fondo neutro de color gris claro o alto; en cambio en los *awayos* o frazadas aparece compuesto de un color complementario al color de su fondo combinando e intercalándose con un valor acromático como el blanco, los cuales a cierta distancia, por efecto óptico tienden a fundirse apareciendo como un espacio de *lrantata*.

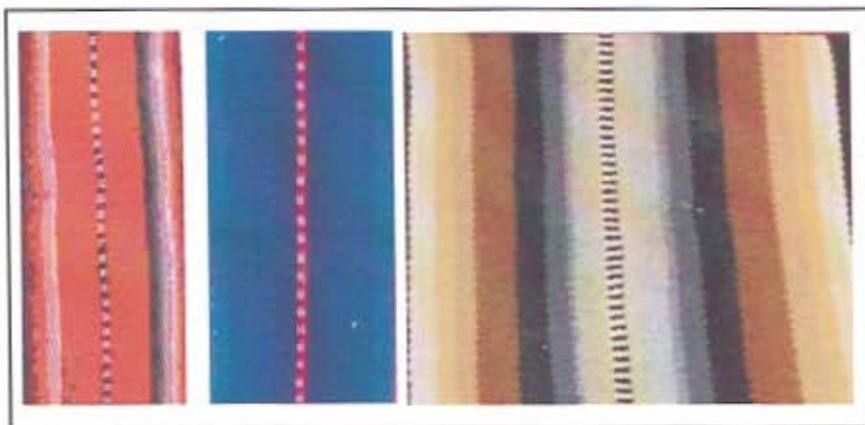


Foto N°21: Diferentes composiciones de *irpthapitas*

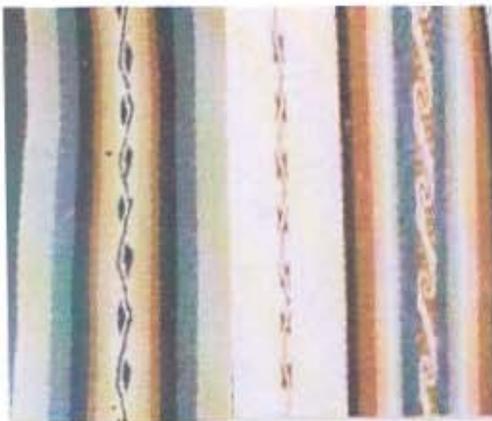
Estas composiciones de *Irpthapitas* con *k'utus* es común ver en la composición del espacio de las *Istallas* y frazadas. En algunos *awayos*, en su forma puede presentan tres a cuatro variaciones:

1. Puede aparecer de forma dentada o escalera son pequeños travesaños o peldaños yuxtapuestos. (*Ver foto N° 21*)

2. Puede aparecer en dos o tres hileras de *kutu*. Normalmente estos espacios aparecen dentro de las *Irpthapitas* medianas las cuales a su vez están albergadas por *Irpthapitas* madres, pero en otros casos, directamente, dentro de *Irpthapitas* madres, ya sea en sus puntos máximos de luz o de sombra y de esta manera hacen contraste con su fondo (*Ver foto n° 20 y 21*)

E).- Composiciones de *Irpthapitas* con *saltas*

A estos espacios de *salta*, daremos especial atención en el en capítulo III, cuando hablemos de los diferentes contrastes de color en



las *saltas*; solo diremos, a manera de aclaración e Información que estos espacios expresan el máximo contraste ya sea en las escalas tonales como también en la forma y color. Estos aparecen normalmente entre dos *Irpthapitas*.

Foto N° 22: *Irpthapitas* compuestos con *saltas*

Visto desde otro ángulo, estos espacios aparecen entre dos *Irpthapitas q'allus* o medianas, las cuales a la vez están entre dos

Irpaq'atas mayores. Hay dos diferentes composiciones de *irpithapitas* con *saltas*, la primera es:

a).- *Irpithapitas* con *saltas* diseños de formas geométricas abstractas con diferentes denominaciones, entre ellos mencionaremos a algunos: *linku – linkus*, Los diferentes *pichjallas*, *P'uytus*, *Churitos*, *K'illis*, *Ranadillas*, etc. Estos siempre aparecen a lo largo del espacio de *saltas* de manera continua. Y por otra parte, este tipo de composiciones de *Irpaq'atas Irpithapitas* con *saltas* geométricas es común ver el las *Istallas*. (ver foto N° 22)

b).- Hay otro grupo de *Irpithapitas* con figuras realistas y estilizadas,

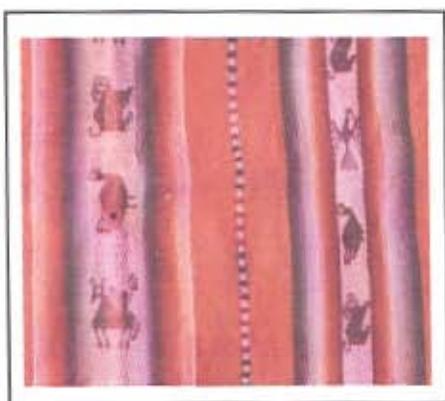


Foto N° 23

es decir, de figuras zoomorfas de Animales que viven en el entorno de la orilla del lago y la Isla, como ser, (en cuanto a aves se refiere): patos, *panas*, *suluquias*, *huncallas*, *Jamachis* (pájaros) *chok'as*, gaviotas; y una variedad de formas estilizadas de *chaullas* (peces).

y por último en cuanto a insectos y otros animales terrestres se refiere, tenemos *jamp'atos* (sapos), *chs'ichs'illancas* (moscas), (*vizcachas* y otros animales, es decir, hay una gama iconológica propia de la Isla. Este tipo de *Irpithapitas* con *saltas* es común ver en las frazadas y en algunas *istallas*.

c).- Finalmente hay otras *Irpithapitas* que incluyen ambos repertorios iconográficos, es decir, intercalan figuras de animales

distintos con figuras geométricas. Por ejemplo:

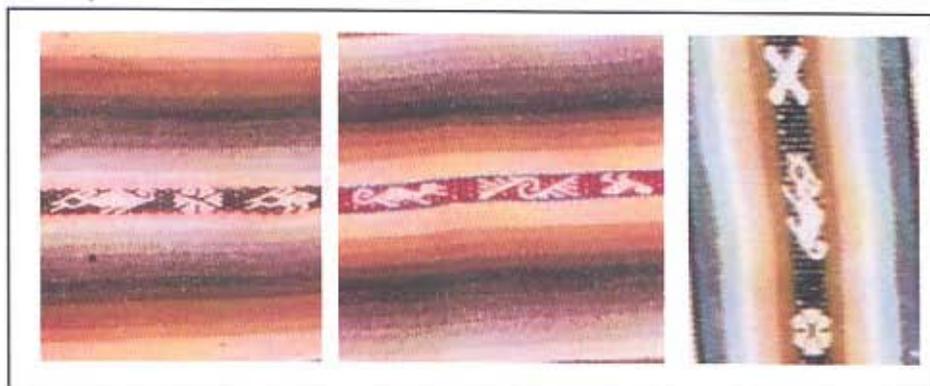


Foto N° 24

tijerales o *pichjallas* con *vizcachas* o pájaros. Este tipo de *lrpthapitas* con *saltas* es común ver en los *taris*. (Ver foto N°24)

Es importante destacar que los espacios de *saltas*, *k'utus*, *nayras*, *sich'is* o *irantatas*. Siempre surgen y aparecen marcando el *taypi*" (medio) entre dos *Jiskhas irpaq'atas*, simétricas, ya sea por proporción como por color. Sus creadoras, no en vano lo denominan con el nombre: " *nayrapa*" (su ojo) o *chuymapa* (su corazón). Este es el lugar de donde mana la vida y donde reside la fuerza creadora del arte a través del encuentro de lo sensible con lo racional, gracias al cual surgirá la luz, la misma que se materializará y se expresará en formas y colores a través de los diferentes elementos con sus respectivos significados.

También representan el *akapacha*, el espacio culturizado. Es allí donde tiene lugar la máxima expresión y los diferentes *allq'as* (contrastes) a través de los encuentros y desencuentros.

También representan el *akapacha*, el espacio culturizado. Es allí donde tiene lugar la máxima expresión y los diferentes *allq'as* (contrastes) a través de los encuentros y desencuentros.

2.3.- ANALISIS COMPOSITIVO SEMÁNTICO DE LOS IRPAQ'ATAS

¿Qué significaciones semánticas encierran estos pequeños espacios (Iconos) llamados *irpaq'atas* o *irpthapitas*?

El encuentro de los diferentes *allq'as* (contrastes) en la concepción aymara siempre es armónico. Por lo que se sabe, no solo ocurre en el plano de las artes plásticas, sino también en el plano de la sociología aymara, esto es lo que sostiene y afirma Simón Yampara, hablando de la justicia comunitaria Aymara: *"La justicia Aymara es gradual, maneja las partes extremas en conflicto y hace reconciliar de manera gradual y armónica estas partes; y para esto juega un papel esencial los mecanismos de mediación; siempre es con mediación, después de uno, dos y tres amonestaciones al infractor se lo expulsa de la comunidad o no siempre se lo erradica de la humanidad, siempre es con mediación, son los amautas, mallkus los que hacen ejecutar la sentencia y no todo el pueblo."*²²

Por lo visto, la mediación no solo ocurre en el plano de la justicia, sino también en lo que atañe a su arte, y por lo consiguiente, a su estética.

²² Entrevista de Radio, Panamericana en Julio del 2004 a Simón Yampara sobre la Justicia Comunitaria, a raíz de lo acontecido en Ayo Ayo.

posibilitar el enlace y comunicación, logrando así suavizar y complementar las separaciones y diferencias bruscas. De esto testimonian los *q'allus de los allq'as* en las talegas, frazadas, como también las *irpaq'atas* dobles o *irpthapitas*, ya sea en mayor, mediana o pequeña proporción en los *taris*, *istallas*, *awayos*, frazadas, y en otras prendas que tejen en la Isla de suriqui.

Las *Irpaq'atas* o son elementos de mediación por excelencia porque se interponen en:

Primer término, entre los espacios discontinuos y continuos, es decir, aparecen mediando en mediana o pequeña proporción entre el sector



ocupado por los espacios continuos de las *pampas*, monocromos y el sector discontinuo ocupado por las diferentes *irpthapitas* compuestos con otros elementos, (Ver foto N° 25)

Foto N°25

Segundo término, estas *Irpaq´atas* o *irpthapaitas* en los bordes



de la prenda, ya sea en un *tari* o *istalla* u otro, aparecen mediando entre el espacio diseñado, culturizado de la misma prenda, con el espacio de la *pampa* monocromo, y ancho. Lo cual a la vez representa el mundo salvaje no doméstico. (Ver foto N°26)

Foto N°26

Es decir, median entre el espacio natural y el espacio artificial creado por el hombre y la mujer aymara. A esto aluden los *irpaq´atas* o *irpthapitas taypiris*, (medianas).

Tercer término, también se hallan mediando y haciendo presencia, (aunque minimizados en pequeña proporción)



justo ahí donde, dos *irpaq´atas allq´as* se encuentran. Cumplen el rol de atenuadores o suavizadores. Esta es la función de las *irpthapitas q`allus*. Las tejedoras de Suriqui también lo denominan: *jalaq´a* o *Jalaq´ata*

(Ver foto n°27)

Foto N° 27

Cuarto término, aparecen también mediando, ya sea en mediana o pequeña proporción, entre las *irpaq´atas* mayores y el sector de las *saltas* o *pallays*. (Ver foto N° 23,24)

Quinto término También aparecen en forma de *irpthapitas q`allus*, en los puntos de divergencia, tanto por color como por tonalidad. Estos tienen la función de suavizar el encuentro, duro, brusco de los dos *irpaq´atas allq`as* mayores, suavizando de esta manera, justo en el punto de divergencia por color como por tonalidad. (Ver foto N° 27)

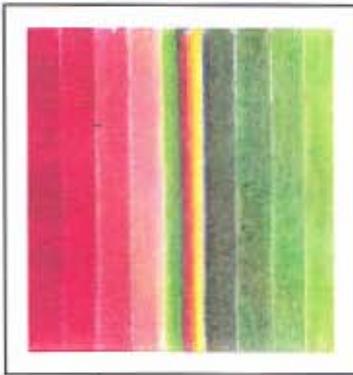


Foto N° 28

2.9.- LA ESTÉTICA DEL COLOR EN LAS IRPTHAPITAS

¿Qué es una *irpaq´ata* o *irpthapita* y cómo se expresa o se manifiesta el *allq´a* en las *irpaq´atas* e *irpthapitas*. ?

Irpth´apita: Significa que dos seres diferentes distintos se han encontrado. Se usa este término cuando se quiere designar a dos personas como ser un hombre y una mujer, unidos a través de un compromiso.

Como podrá notarse, los dos términos aluden al encuentro de dos seres distintos pero de manera suave y armónica. De esta forma podemos advertir nuevamente la relación del *allq´a Irpthapita* (diferencias complementarias)

Las *irpaq'atas* o *irpthapitas* se generan a partir del *allq'a* y cumplen la función del hacer conjuncionar los distintos y de conciliar las diferencias planteadas. Un *irpthapita* está compuesto de dos lados distintos, diferentes en cuanto a tono y color, los cuales se complementan armónicamente a medida que avanzan al lado opuesto o distinto uniéndose y encontrándose suave y armónicamente. También posibilitan en ese proceso, el surgimiento de una gama de tonos y colores, los cuales tienen la función de que el diálogo o comunicación entre los distintos sea suave, equilibrado y armónico.

Para Penny Dransart, el *k'isa* islugueño (equivalente a las *irpaq'atas* o *irpthapitas* de Suriqui) "es un ordenamiento de color degradado en pasos pequeños para formar una secuencia angosta de claroscuro o viceversa. Es una abstracción de color y luz. Es decir, es la luz refractada y encarnada en lana teñida".²³

Por otro lado para Verónica Cereceda, es una angosta escala cromática, que se va formando por listas y ordenándose de la más oscura a la más clara y viceversa según la lectura produciendo la impresión de un mismo color, son espacios que golpean a los ojos como un destello, intensamente brillante y luminoso.²⁴

²³ Dransat Penny: "Colour Perception And The Dissemination of know ledge in Isluga, northen Chile" Pag. 16.

²⁴ Cereceda Verónica: "Tres reflexiones sobre el pensamiento andino." pag.186

2.9.1.- *El allq`a (contraste de color) en las irpthapitas*

Hemos mencionado que la estética del tejido aymara descansa o se basa en una lógica binaria dual a partir del cual surge sus diferentes correspondencias y complementariedades entre esos dos elementos, dispuestas en forma de *allq`a*. Es una estética de diferencias complementarias; de asimetrías dentro de simetrías. Este es el patrón o principio que permea o empapa todo el espacio de su tejido, así como, cada detalle en particular.

A continuación analizaremos cómo se manifiesta este principio estético en cuanto a la composición del color en las *irpthapitas*, vale decir, el principio de diferencias pero complementarias.

2.9.2.- *Contraste de colores complementarios y contraste de color en las Irpthapitas*

La disposición de los diferentes espacios de bandas de las *irpaq`atas* compuestas a lo ancho del tejido aymara en *Suriqui*, se ve en forma de *suq`u*. dispuestas el uno al lado del otro, en forma de *allq`a*, es decir, en una sucesión de contrastes. (Listado) (Ver el siguiente grafico N° 8)

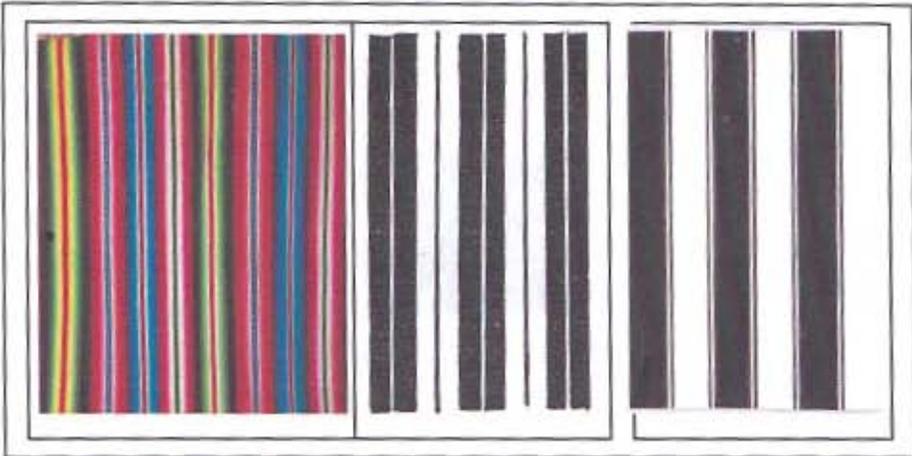


Grafico N° 8 | *Frazada con irphapitas allq'as compuesto en forma de suq'u*

Hay una alternancia de *irphapitas* cálidas, como ser: *irphapitas* en gama de rojas y rosadas, con otros espacios de *irphapitas* frías, como son las *irphapitas* simétricas con gamas de azules y verdes.

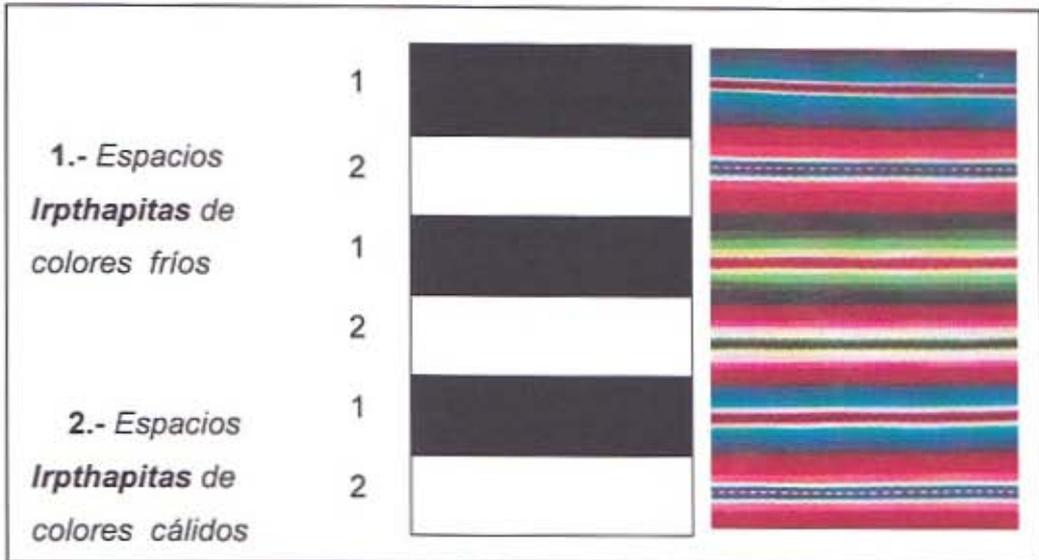


Grafico N° 9 / Allqás yuxtapuestos con relación a las irpthapitas frías y Cálidas

Estos espacios aparecen de forma alternada, los cuales nos hacen recuerdo a la estructura planteada por el principio de complementariedad del “kutí”, alternancia de distintos pero complementarios, como también a la estética de la estructura de los pochos *suq’us* y *chajellas*; mas conocido con el nombre de pochos *wayruos*. (Ver pág. N° 63,64)

Estas diferencias, también se pueden percibir al interior de una prenda (ya sea este un *tari*, una estalla o un *awayo*) en la alternancia de los espacios de las *pampas* monocromas, con los espacios de *irpthapitas* con sus respectivas *saltas*.

Cabe mencionar que nunca una *irpaq’atas* simétrica fría o cálida se repite dos veces, siempre irá alternando con su *irpaq’ata* de

color complementario correspondiente, hasta convertirse en *suq'u*. Es así como un *Irpaq'ata* cálido, compuesto de *wilas* sandias (Rojos naranjas) aparecerá o alternará siempre entre dos *irpithapitas* frías. También puede suceder a la inversa; es decir, un *Irpithapita* en gama de verdes o azules entre dos *Irpaq'atas* cálidos, y así sucesivamente hasta ser interrumpida por un *pampa*. (Ver grafico N° 8 9).

Por otro lado, en este tipo de diseño y ordenamiento de los colores, podemos percibir, otro tipo de contrastes pero dispuestos en forma alternada; a este se lo denomina: "Contraste de gama." ²⁵ Esto está dado en las diferentes gamas de colores que aparecen dentro de otros *irpithapitas* compuestos de gamas complementarios.

2.9.3.- Contraste de los colores complementarios y contraste de fríos y cálidos al interior de las *irpithapitas*



Foto N° 29

Si seguimos acercándonos y adentrándonos al interior de un *irpithapita* compuesto, nuevamente se puede advertir la composición por *allq'a irpithapita* (diferencias complementarias). Normalmente hay *irpithapitas* albergando otras *irpithapitas* Medianas en su interior. Pero hay

otras *irpithapitas* mayores, ya sea de colores fríos o cálidos, que albergan uno, dos y hasta tres bandas de *irpithapitas* de diferentes

²⁵ Parramon Jose: "Teoria de los Colores": Gran Libro del Color. Pag. 68

tamaños en su interior en colores complementarios a los colores de las *irpthapitas* que les alberga. Son diferentes *irpthapitas* por color como por proporción al interior de un *irpthapita* mayor. (Ver foto n° 14 y siguiente grafico n° 10/ lado izquierdo)

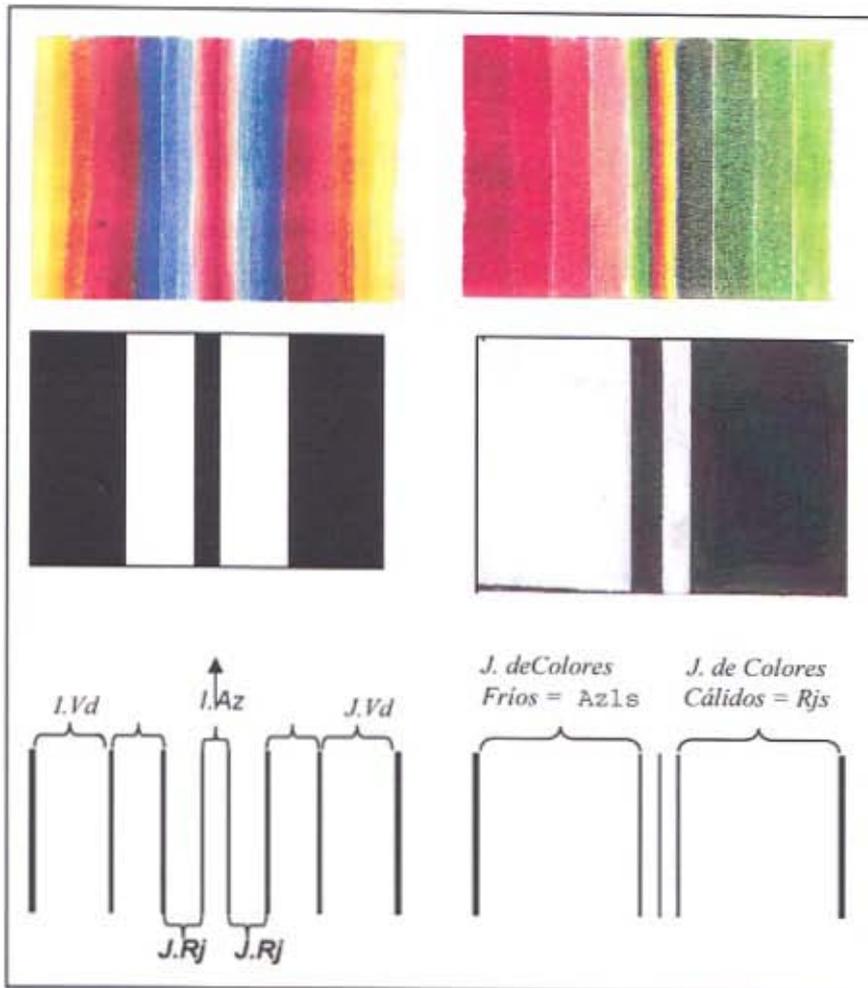


Grafico N° 10/ Análisis de los diferentes contrastes en una misma *irpthapita*

Por otro lado, Hay tejidos, como el *awayo*, en donde aparece el contraste de color en la composición de un *irpthapita*. Este tipo de

composiciones es común ver en los *awayos* que tejen en la Isla. Estas aparecen compuestas en colores *allq`a* (colores complementarios), los cuales albergan, ya sean en sus puntos de luz o de sombra, otros *irpthapitas* minimizados, también, *allq`as*, a los cuales las tejedoras de Suriqui, lo denominan *jalaq`as*, como ya mencionamos anteriormente. (Ver foto n° 31)

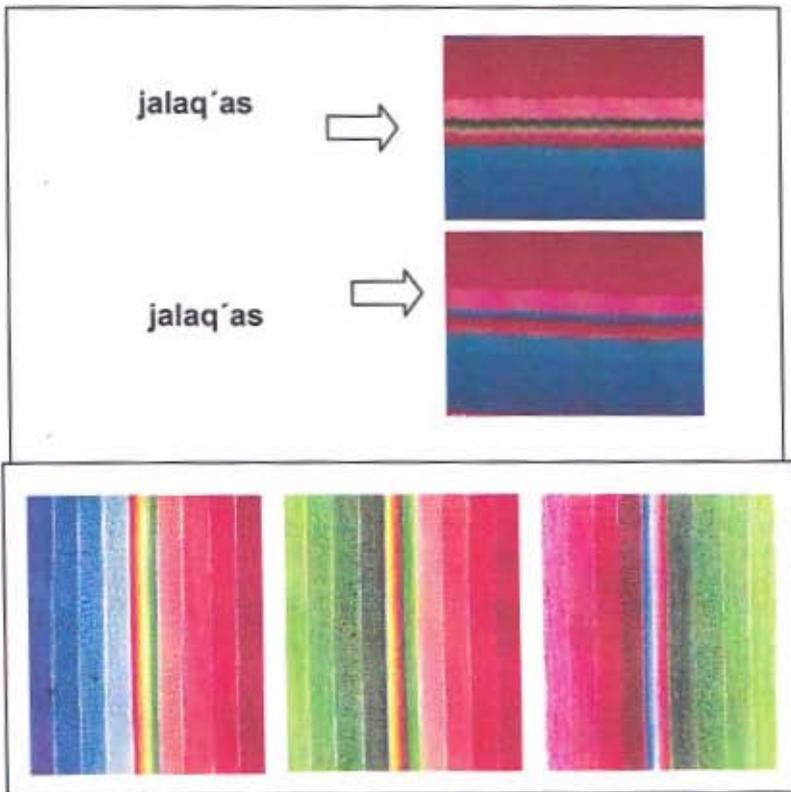


Foto N° 30 / *irpthapitas* con *jalaq`as*

Estos *irpthapitas* compuestos en colores complementarios que albergan en su centro otros *irpthapitas q`allus*, también compuesto de colores complementarios o por contraste de color, nos remiten a la misma estructura planteada de dos espacios *allqàs* con sus respectivos *q`allus* de su centro, los cuales aparecen, en las

frazadas o talegas de la Isla de Suriqui. (Ver gráfico n° 10/ lado derecho). En su ordenamiento guardan el mismo principio, solo con la diferencia de que en los primeros el *allq`a*, se expresa por los colores cromáticos fríos y cálidos, y en cambio, en el segundo el *allq`a* consiste en la composición con colores acromáticos como es el blanco y negro; a estos se lo denomina como acromáticos. (Ver gráfico n° 8 y foto n° 28,31)

Una vez analizado los contrastes fríos cálidos y el contraste de gamas, veamos ¿cómo se da los "contraste de colores complementarios y el contraste de los colores en si?

Los colores que las tejedoras usan en su paleta cromática, básicamente son tres colores primarios, estos son el: *ch`oxña*, (verde), *wila* (rojo), y *sajuna* (azul). (Ver Foto n° 6,7,8). El uso de estos colores, por lo visto no solo es propio de las tejedoras de la Isla de Suriqui sino también entre las tejedoras de habla aymara en Isluga. Esto fue observado por Penny Dransart en su análisis de las *K'isas* en los textiles de esa región. Ella observó que las tejedoras de Isluga usan el color óptimamente, para la composición de los colores en sus *K'isas* basan su paleta en los rojos, verdes y azules del espectro. Al respecto, ella dice: "*Ellas escogen colores prismáticos, colores que no tienen cuerpo, pero paradójicamente, ellas tienen que expresar estos colores usando colores pigmentarios o corpóreos, en forma de lanas teñidas.*"²⁶

²⁶ Penny Dransart: Colour Perception and the Dissemination of know ledge in is luga, Northen Chile – Pag. 14.

Es evidente que las tejedoras aymaras usan los colores primarios de los colores aditivos como base para la composición de las gamas de los diferentes colores en sus *Irpthapitas*.

Por ejemplo, un *irpaq'ata* ch'oxña (verde) Combinado o emparejado con un *irpaq'ata* wila sandía (rojo naranja) denota, contraste de color en si. Y en las *irpthapitas* azules emparejando con un *irpaq'ata* rojo anaranjado, denota contraste de colores complementarios. En definitiva, si hay contraste de colores complementarios pero están armonizados, mediados por los puntos de luz y sombra. (Ver grafico n° 12,14)

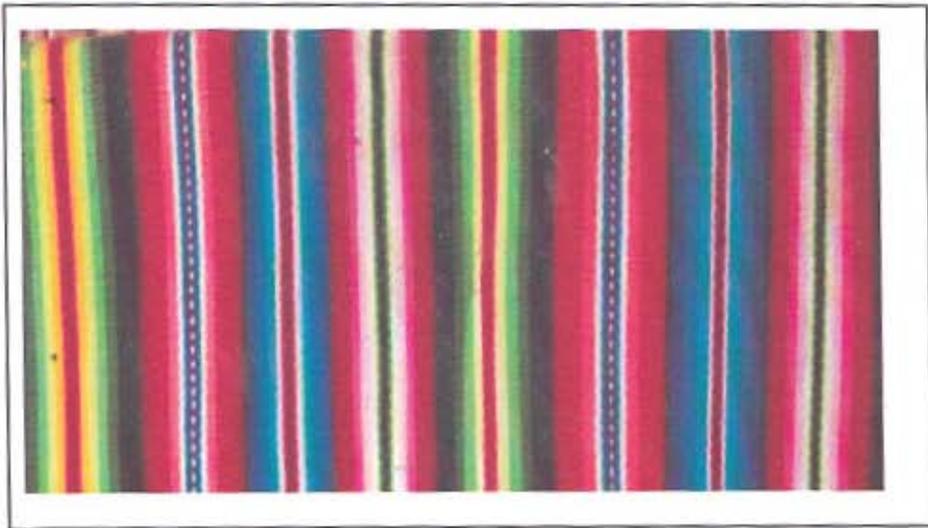


Foto N° 31: Awayo de la Iglesia Bautista de Suriqui. 2005

2.9.4.- Contraste y complementariedad de luz y sombra en las *Irpaq'atas*

¿Cómo se efectúa el encuentro o la unión entre los colores complementarios?

Los encuentros entre los diferentes colores de las *Irpthapitas* desplegadas a lo ancho de todo el espacio del tejido ya, sea este, frazada, *awayo*, o cualquier otra prenda, se da siempre en los puntos máximos de luz o sombra, los cuales son marcados en algunos casos con una angosta franja de blanco o negro. Estos evitan el contraste duro entre los colores *allq`a* (contraste), ayudando de esta manera, a que la transición sea suave y armónica.²⁷ También dan la sensación de continuidad entre las distintas gamas de fríos y cálidos. Es por esto que los colores, blanco y negro son muy apreciados por los aymaras lugareños de la Isla; ellos reconocen que el blanco y negro se requieren para todo pues pueden adaptarse a cualquier color.

En algunos *irpthapitas* la transición no se da necesariamente en espacios pequeños de blanco o negro, saturados sino más bien, en un espacio de dos colores *allq`as* (contraste) pero oscuros; es decir, ambos, en una misma intensidad de clave tonal. Esta forma de marcar los extremos de la gradación cromática, dada en las *irpthapitas*, con blanco y negro, claramente esta aludiendo a la teoría de la ley del cromatismo de los colores, lo cual plantea que el cromatismo está limitado por el negro y blanco. Estos aparecen como dos contrastes de energía, elementos a partir de los cuales se genera el color, es decir la gradación cromática.

²⁷ El hecho de que el negro o el blanco aparezcan justo en el encuentro de los colores complementarios, no es casual, ni puramente estético sino más bien nos plantea la teoría de los colores aditivos y sustractivos en los colores de las *Irpthapitas* y que está respaldada por la investigación de "Penny Dranzart en torno a las *k`isas* islugueños" (más adelante hablaremos de esto).

En resumen, hay contraste de luz y sombra dado por el blanco y negro en ciertos espacios de las *irpthapitas* pero complementados por un espacio de colores cromáticos dispuestas en forma de escala de tonos y matices, ya sean estos, colores fríos o calidos.

2.10.- LOS DIFERENTES CONTRASTES EN UNA *IRPAQ'ATA* O *IRPTHAPITA CH'ULLA*.

En las *Irpaq'atas Ch'ullas* que componen los diferentes *Irpthapitas* hay un orden tanto del color, tono y proporción del espacio. Por eso son espacios considerados, muy bellos por su resplandor. El contraste se da en tres dimensiones:

- Contraste y armonía, en cuanto a su proporción morfológica (mayor y menor)
- Contraste y armonía, en cuanto a tonalidad (alto y bajo)
- Contraste y armonía, de color (en la misma gama)

2.10.1.- ¿Contraste de claro oscuro en un *Irpaq'ata*?

Habíamos mencionado que en ciertos *Irpthapitas* los encuentros se dan en los puntos donde dos colores *Allq'as* (contrastados) yuxtapuestos, se conjuncionan en un mismo grado de claridad tonal; dicho de otra manera, dos *Irpthapitas Allq'as* se unen gracias a que (ya sea hacia sus puntos de la luz o de sombra) presentan igual claridad o igual oscuridad. Es importante considerar, que cada color tiene su propio grado de claridad tonal correspondiente, en complementariedad, con relación a los demás colores, como dice Ítem: "*Es especialmente importante constatar que los colores luminosos saturados, tienen valores de claridad*

diferentes y que los colores de igual oscuridad relacionan los tonos entre si..."²⁸

Al hacer un análisis de sus escalas tonales, es interesante observar como, la progresión de las escalas tonales que se dan partiendo de los bajos (oscuros) pasando por los tonos medios intermedios hasta llegar a los altos o claros, se da siempre de manera progresiva y suave, ya sea que lo leamos de forma ascendente o descendente. Cada uno de los colores corresponde a un determinado grado o tonalidad con relación a los colores del entorno dentro de un *irpaq'ata*. (Ver gráfico n° 11)

En algunos tejidos, hay *irpaq'atas* desde cuatro, a siete escalas deferentes de color en su propia tonalidad. Estos normalmente aparecen en las *irpaq'atas*, "abuelas" o madres" (*hablando* en términos genéricos) y en las *irpaq'atas* medianas o *q'allus*, (crías) aparecen solamente en tres escalas angostas. Normalmente las *irpaq'atas* madres son de cuatro listas o escalas de colores, ya sea para las *irpaq'atas* compuesto de colores naturales en las *taris* o *istallas* o teñidos.

En el arco iris, el volumen está valorado, con color y no con la intervención del blanco ni con negro. Este mismo principio, sirve en la valoración de las *irpthapitas*, es decir, su valoración aparte de comprender, su tonalidad, es también por color. Sin embargo, en algunas *irpaq'atas* los colores altos (claros), como ser el azul cyan y el magenta en toda su pureza y saturación, pueden subir un grado

²⁸ Ittem Johanes / El arte del color / pag.42

en la escala tonal ,debido a que se encuentran cerca de la luz blanca y hacia abajo viceversa (*Ver el siguiente gráfico y nº11,12*)

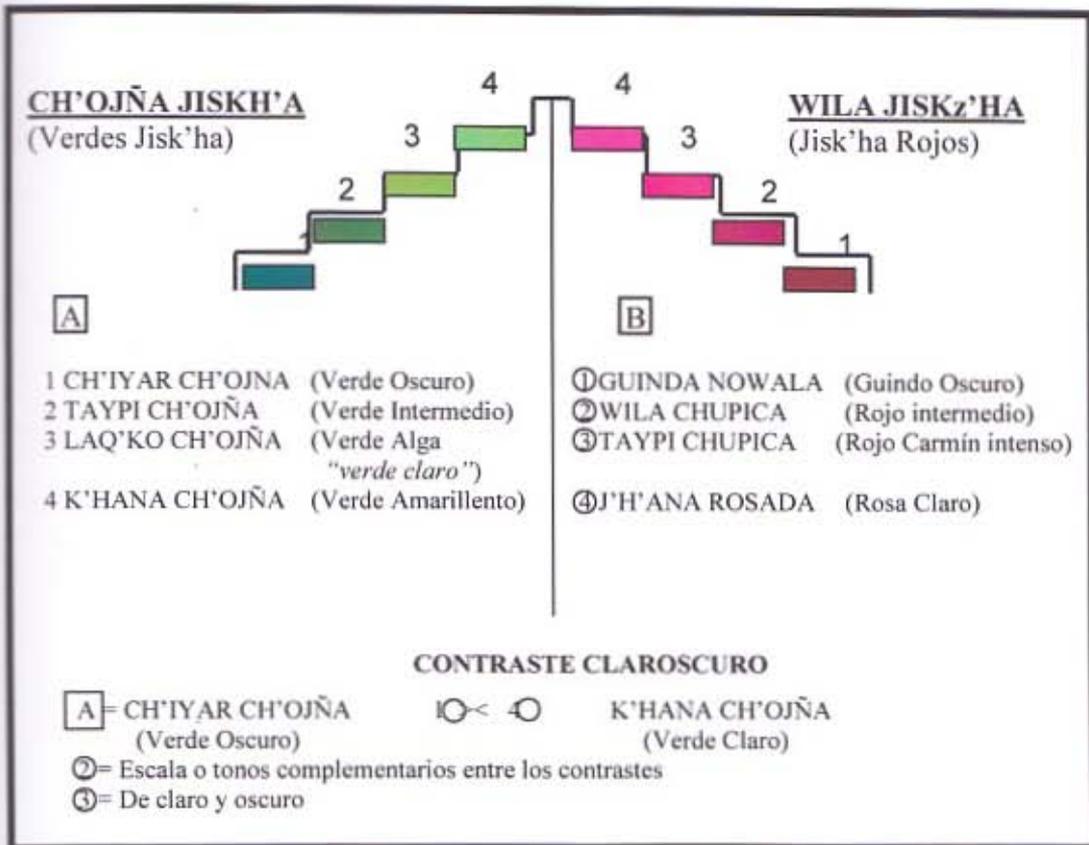


Grafico Nº11/ Esquema de Contraste claroscuro.

2.10.2.- Contrastes de tono en un *irpaq'ata irpthapita ch'ulla*.

¿Cómo se da el contraste de las tonalidades entre las diferentes escalas?

Hay *irpaq'atas* en las que se puede observar un crecimiento armónico y progresivo, en cuanto a los espacios o proporciones que ocupan las diferentes escalas o listas de los colores con sus

respectivas tonalidades. Gracias a esto, hay un énfasis en cuanto al contraste de claro oscuro, o contrastes de tono, como también entre el contraste de los colores. Normalmente los colores de tonalidades oscuras como el verde oscuro, en un *Irpaq'ata*, puede ocupar un espacio o proporción mayor, es decir, más ancha en relación a su opuesto verde claro o verde amarillento, (en otras *irpaq'atas* el orden viceversa) mediadas por uno o dos espacios de proporciones intermedias, las cuales hacen el papel de suavizar, la oposición en cuanto a contraste cuantitativo existente en ciertos *irpaq'atas* (Ver el siguiente esquema.)



Grafico N° 12: Esquemización de *irpaq'atas* o *irpithapitas*

Sin duda, el orden de la disposición de colores como de tonos puede cambiar, pero en ambos casos plantea el mismo principio y además, siguiendo el mismo principio, se puede buscar otros contrastes ya sea del color como de tonalidad, al interior de una misma escala o espacio de lista, haciendo divergir los distintos puntos de encuentro. Gracias a este principio de convergencia y divergencia, las

diferentes escalas con sus propias tonalidades se diferencian entre sí. (Ver el siguiente gráfico.)

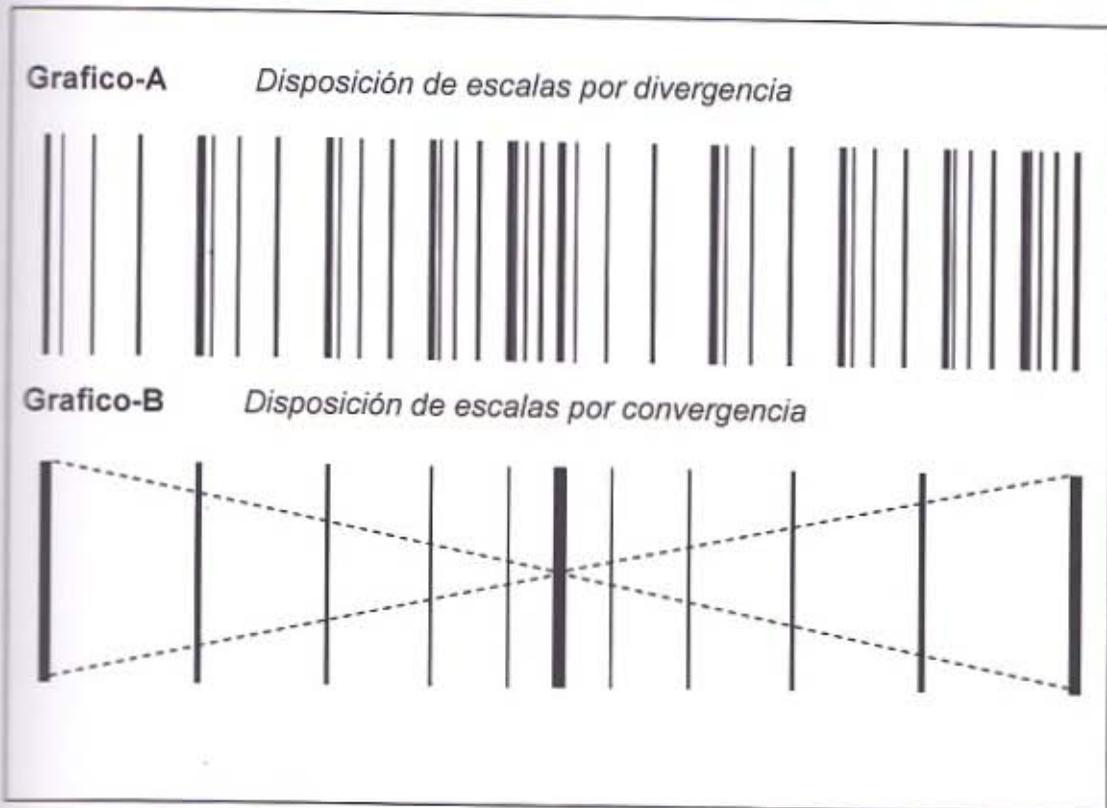


Gráfico N° 13 / Análisis del espacio y proporción de una escala en un Irpaq'ata (Esquema morfológico)

Este mismo principio de estructura es planteada en cuanto a la composición y disposición de las diferentes listas de colores en sus *k'uichis* de los *pochos tarabuqueños* ²³

2.10.3.- Contraste y armonía de color en una misma gama.

²³ Dávalos Jhonny- Cereceda Vronica- Martines Gabriel: Textiles Tarabuco, pag. 82-85

¿Cómo se da el contraste de color en una misma *Irpaq'ata*?

Estos espacios llamados, *Irpaq'atas* o *Irpthapitas* no están compuestos solo por colores monocromos, (degradados en diferentes escalas tonales de un mismo color por la adición del negro y blanco), sino que mas bien, en ellos se puede observar una gradación cromática de colores en una misma gama, ya sean dentro de las *irpaq'atas* frías o cálidas. Por ejemplo, en un *irpaq'ata* en gama de colores *wilas* o *choxñas* (rojos o verdes), se puede observar cuatro, cinco, seis y hasta siete distintos colores en una misma gama, dispuestas en orden de intensidad y proporción correspondiente con relación al espacio que ocupa dentro del *irpaq'ata*. Gracias a estas cualidades, estos espacios, manifiestan una perspectiva de color en una misma gama.

Para lograr tal calidad estética en la composición del color, las tejedoras conocen muy bien el contraste de color en una misma gama, y es a partir de mezcla de estos colores distintos en la misma gama que hacen surgir las demás gamas de matices complementarios. Si se observa bien, en un *Irpaq'ata* azul, los colores se estructuran en su composición bajo una sinfonía de tres azules puros, saturados y distintos, cada uno de ellos con su propia nota tonal, con relación al espacio y proporción que ocupa; y ellos son:

- *Ch'iyar Sajuna* (azul ultramar oscuro), en toda su pureza.
- *Taypi Sajuna* (Intermedio entre azul cobalto y al azul Prusia) también en toda su pureza.
- *Kh'ana Sajuna* o *Laqampu* (Azul- Cyan, tendiendo a azul cerúleo)



Este *kh'ana sajuna* (azul cyan) es el azul más claro y siempre esta cerca de los puntos de luz, es decir, antes de celeste o blanco.

Es a partir de la mezcla de estos azules primarios con los otros colores fríos de la misma gama, como ser: el morado, violeta y verde en su máxima pureza y saturación, que hacen posible las diversificaciones. Este mismo principio o norma de composición y combinación en la misma gama se aplica en relación a los colores de las *irpaq'atas* en gama de colores *wilas rosadas*, *wila naranjas* y *wilas sandías*.

Hay dos *irpaq'atas ch'ullas* en las que se puede ver claramente contrastado el color, como ser: *irpaq'ata wilas naranjas*, y el *irpaq'ata ch'oxña*. Estas *irpaq'atas*, manifiestan en su composición una bicromía de colores, pues el amarillo al mezclarse con los colores del lado complementario produce otro color distinto a los dos primeros. (Ver siguiente gráfico)

BICROMÍA EN LAS IRPAQ'ATAS o IRPTHAPITAS

CH'YAR CH'OXÑA	SUMA CH'OXÑA	TAYPI CH'OXÑA	KH'ANA CH'OXÑA	Q'ELLU
VERDE OSCURO	VERDE PERM.	VERDE CADMIO	VERDE AM.	AMARILLO

CHUPICA GUINDO	WILA SANDIA	SISIRA O NARANJA	TONQ'O Q'ELLU	Q'ELLU
GUINDO Oscuro	ROJO ESCARLATA	ROJO NARANJA	AM. CADMIO	AMARILO LIMÓN

Grafico N° 14 / Esquemas de la mezcla de los colores bicromáticos.

2.10.4.- Contraste cualitativo en un irpaq'ata.

Entendiendo del contraste cualitativo, como: *“La designación de la oposición entre un color saturado y luminoso y otro color apagado y sin resplandor”*²⁹ Al interior de un *irpaq'ata* cualquiera, ya sea cálida o fría, se da en el contraste del color del *Taypi*

²⁹ Ittem Johannes: “El Arte del Color” Pag.55

(intermedio) saturado e intenso, con los colores que se hallan cerca de los puntos máximos de luz y sombra, los cuales se ven apagados y quebrados atenuados por la Influencia del blanco y negro de los extremos. Por ejemplo en un *irpaq'ata anti* (gama de rojos magentas y rosas) el *ch'iyara nowala* (rojo oscuro) del extremo del *irpaq'ata* contrasta con *taypi rosada* en toda su saturación, la misma que estará mediada por un *wila ch'upica* (rojo carmín intenso); por otro lado, en un *irpaq'ata jiskha* en gama de azules, la oposición de una *ch'amac sajuna*. (Azul oscuro quebrado con negro) con un *Ttaypi sajuna* (azul cobalto) en toda su intensidad saturado, estará mediado por un *suma sajuna* (azul ultramar) saturado pero oscuro y hacia arriba ese mismo *azul taypi* saturado, va en contraste con *janq'o azul* (Azul celeste) la cual se ve influenciado o quebrado por el blanco, estas a su vez estarán mediados por el *kh'ana azul* (azul cerúleo).

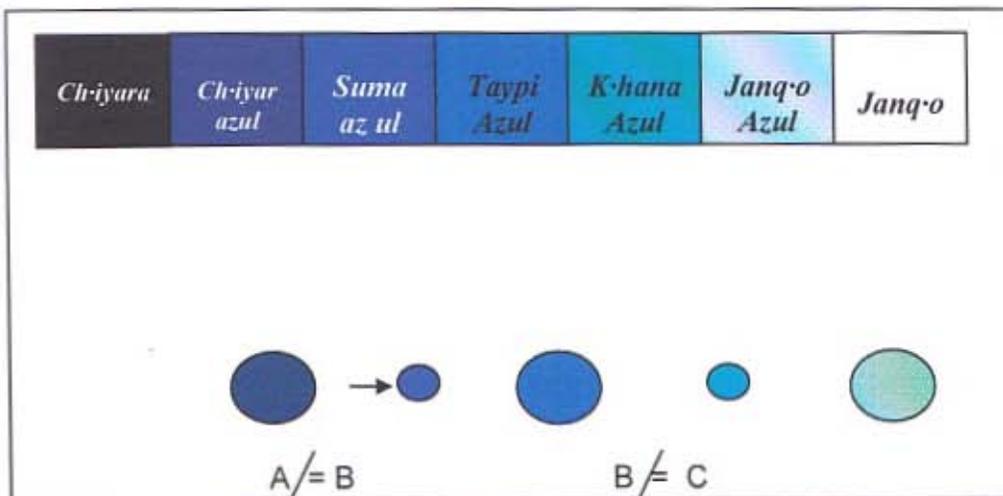


Grafico N° 15 | Análisis de contraste cualitativo de color un *irpaq'ata*.

Debemos concluir esta parte diciendo que, este tipo de contraste luminoso-apagado es más notorio entre los *k'uychis* de los *Tarabuqueños*, ya que ellos recurren al negro, principalmente para rebajar de intensidad o luminosidad en los diferentes colores que componen sus *k'uichis* .(14)³⁰ (ver gráficos N° 14,15

2.10.5.- Contraste simultáneo en la composición de los *Irpaq'atas* y *irpthapitas*

Entendemos de contraste simultáneo según el cual nuestro ojo para un color dado exige simultáneamente el color complementario y si no le es dado lo produce el mismo ojo. Johannes Ittem explica que: “*Un determinado tono o color cualquiera sobrepuesto, uno sobre otro o yuxtapuestos se influyen mutuamente y modifican su carácter por el entorno en el que están, o del cual están rodeados*”³¹.

En la disposición de ciertos colores de franjas angostas al interior de un *irpthapitas* de color complementario a la primera sin duda responde a un principio de la ley de Inducción complementario, a la cual Johannes Ittem propone como contraste simultáneo. Este tipo de contraste es normal, en los *pallay* o *saltas* de los tejidos de los quechuas, región Potosí-Llallagua.

Hay espacios denominados, *nayras*, *irantatas*, *jalantatas*, *sich'intatas*, dispuestos de manera muy ingeniosa sobre

³⁰ Idem

³¹ Ittem Johannes: “El Arte del Color” Pag 69

determinadas áreas de claridad u oscuridad al interior de las *irpthapitas*. Por ejemplo; al medio de un *irpthapita* rojo naranja, aparece un *irpthapita q'allu* (cria) al cual las tejedoras lo llaman *chuymapa*. (Corazón) este *chuymapa* también denominada por otras tejedoras como *nayrapa*, aparece de color complementario en relación al color de su fondo, la misma que en su interior alberga otro espacio muy angosto de color también complementario que se llama *irantata* o *jalantata*.

El espacio del *chuymapa* (corazon) de color azul intenso intermedio, cumple dos funciones:

- a) Marca el punto más oscuro o bajo del *Irpthapita* mayor rojo Naranja.
- b) Hace de fondo para que el espacio *jalantata* o *irantata* de color rosa claro resalte y sobresalga más, lo cual no ocurriría si ese rosa intenso se hallará directamente entre el rojo. Visto de lejos ese estrecho espacio de *irantata* o *jalantata* se destaca más y se ilumina, debido a su fondo. El azul tiende simultáneamente por la influencia del color de su entorno a fusionarse dejándose absorber, aunque su intensificación, se hace relevante con relación al mayor espacio que ocupa su color circundante, (**ver la siguiente foto**)



Foto N° 32: *Análisis de contraste simultáneo en las irpthapitas*

Según el principio de contraste simultáneo, el cual plantea que: *“Un color es más claro o más intenso según el tono o color que ocupa o que le rodea (16)”*³² Vemos que este espacio de chuymapa de color rojo bermellón dentro del *irpthapata* choxña de las derecha pasa desapercibido, cumpliendo otra función óptica y estética. Evidentemente las tejedoras se valen de este principio para crear, efectos plásticos y estéticos.

Si se lo observa cuidadosamente, se notará que en ciertas prendas como ser *“istallas”*, de algunas abuelas de la Isla de suriqui, las *irpthapitas* compuestas en gama de colores verdes se aclaran cuando van sobre o entre pampas de tonalidad oscura; en cambio se

³² Parramon José: “Gran libro del color”/Pag.70



oscurecen sobre una pampa clara o blanco, ya sean estas *irpthapitas* en gama de verdes o rojos.

Volveremos a ampliar y a profundizar este tipo de contraste cuando estemos hablando de los contrastes de los colores en los espacios de las *saltas*, al observar los espacios de las *Saltas* de los *taris* de la Isla de Suriqui.

2.11.- SIMILITUDES Y DIFERENCIAS DE LAS *IRPAQ'ATAS* CON OTROS ESPACIOS SIMILARES DE OTRAS REGIONES.

Hay que tomar en cuenta que las combinaciones de *irpthapiatas* pueden ser diversas y con diferentes características particulares, en cuanto a formas, tamaños y gamas; dependiendo del gusto estético de la tejedora. Estos espacios, también se pueden ver plasmadas y con distintos grados o niveles estéticos, dependiendo de la prenda y de la región, como también de la época. Pero siempre siguiendo ciertos patrones y principios en cuanto normas de combinación.

Primero demos un vistazo general a las diferentes regiones y veamos las similitudes y diferencias, en cuanto a sus *Irpthapitas ch`ullas*. En otras regiones tienen diferentes términos para designar a estos espacios los cuales irán a conformar, las diferentes combinaciones o *Irpthapitas*.

2.11.1.- *K`uichis = irpaq`atas- Irpthapitas* (lado Tarabuqueño)

Algunos investigadores usan estos mismos términos cuando se refieren a estos mismos espacios. En sus estudios en las diferentes regiones, tanto del trasfondo quechua como aymara, encuentran similitudes pero con algunas diferencias leves o ligeras, como la de los Tarabuqueños³³ que presentan seis diferentes *k`uychis ch`ullas* y tres diferentes *k`uychis* pares, (*Irpthapitas*, en el término Aymara de Suriqui) combinados en los diferentes espacios de sus distintas prendas y aquellos consisten en:

- a) *Q`ello K`uychi*- arco iris amarillo
- b) *Panty K`uychi*- arco iris mordore
- c) *Q`umir K`uychi*- arco iris verde
- d) *Rosadj K`uychi*- arco iris rosado
- e) *Celeste K`uychi*- arco iris celeste
- f) *Morado K`uychi* – arco iris morado

2.11.2.- *K`isas = Irpaq`atas- Irpthapitas* (Lado Islugueño)

En cambio en el lado Islugueño de habla aymara al igual que en la Isla de Suriqui, también de habla aymara, manejan cuatro distintos *Kisas*, ellos consisten en:

³³ Cereceda Verónica, Dávalos Jhonny - Martínez Gabriel: Textiles Tarabuco. Edición *Q`ori* llama. Loa 682. Sucre Bolivia

1. *K`isas* de color rosado. El cual en forma más clara tiene rojo purpura
2. *K`isas* de colores verdes
3. *K`isas* naranjas
4. *K`isas* azules ³⁴

Pero ellas dan especial aprecio a las *Kisas* rojas y cálidas, porque según ellas, estas son generadoras de otros colores y no así el azul, aunque lo usan, pero muy poco. Se cree que está vinculado con la tristeza, (al igual que los aymaras de Santiago de Wata, para quienes, los colores fríos significan tristeza, mala suerte, sufrimiento, por estar vinculado con el *mankh`a pacha*.)³⁵ En fin, es a partir de estas *Kisas h`ullas (impares)* que componen sus diferentes *q`ichstapitas* los cuales son equivalentes a las *irpthapitas* de la Isla de *Suriqui*.

Pasemos ahora a analizar los cuatro diferentes *irpthapitas ch`ullas o irpaq`atas* esenciales, observados y analizados en las prendas de la Isla de *Suriqui* región del Lago es decir, la forma de la disposición de los colores en cada una de las cuatro *irpthapitas*.

³⁴ Cereceda Verónica: Aproximaciones a una estética Andina/ De la Belleza al Tinku; del libro: "Tres reflexiones del pensamiento Andino. Año 1986 pag.14

³⁵ Paredes Kalisaya Avelino: Significado de los colores en Santiago de Huata_(Tesis de Grado en la carrera de Artes Plásticas- UMSA.) La Paz - Bolivia

2.11.3.- *Irpthapitas* (Isla de Suriqui región Lago)

Las prendas de la región altiplano de La Paz, en especial, la región del Lago presenta en sus *Irpthapitas* cierta co-relación en cuanto a la combinación de los colores en sus *Irpthapitas*.

Estos *irpaq´atas* pueden aparecer con ciertos variantes o énfasis, en relación a los colores de sus extremos en las que finalizan, ya sea hacia sus puntos de luz o sombra; pero en lo esencial siguen un mismo patrón o norma; por ejemplo el *Irpaq´ata ch´oxña* (verde), en algunas prendas aparece terminado hacia su punto más alto en *kh´ana ch´oxña*. En otro en *q´ellu ch´oxña* (verde amarillento) o simplemente en *q´ellu* (amarillo).

Dicho esto, analicemos ahora cada uno de estos diferentes *irpaq´atas* o *irpthapitas ch´ullas* que hemos podido analizar en los tejidos de Suriqui

A).- **CH´OXÑA IRPAQ´ATAS JISKHAS** (*Irpaq´atas en la gama de verdes*)

Hacia el extremo de la luz antes del blanco está el *q´ellu*. (Amarillo) o en otros casos *q´ellu Ch´oxña*(verde amarillento) o en últimos casos simplemente, un *k´hana ch´oxña* (verde claro) En el medio se encuentra *taypi ch´oxña* (verde intenso) algunas veces aparece medio cálido o frío dependiendo del color que le antecede pero en toda su pureza y finalmente hacia el extremo de la sombra aparece un *ch´iyar ch´ojña* (verde oscuro) quebrado ligeramente con el color complementario con negro , en otros casos aparece un verde azul o rojo oscuro. (**Ver el siguiente gráfico**)

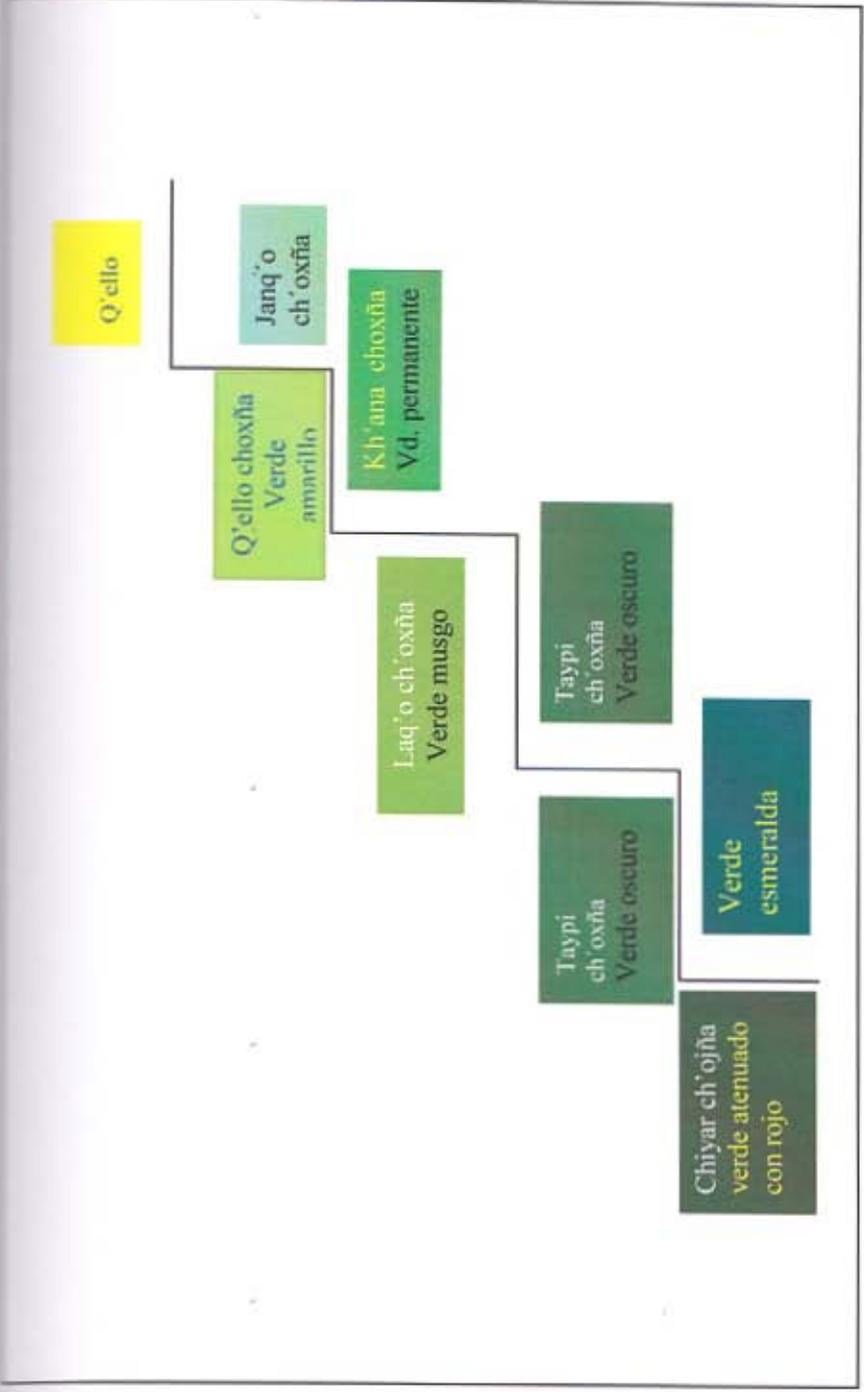


Gráfico N° 16; Esquemmatización y análisis de los colores en ch'oxña irpaq'ata

**B).- IRPAQ´ATA WILA ANTI ROSADA (*Irpaq´atas* en la gama de
Rojos magentas y rosas)**

Este *irpaq´ata*, hacia el extremo de la luz, tienen un *kh´ana rosada* (Rosa claro intenso), en otros aparece un *janq´o rosada* (magenta claro alto). En el medio aparece *wila rosada* (rosa permanente) y en otras una *wila chupica* (Rojo carmin medio), o, en otros casos aparece una *sinti wila rosada* (Tendiendo a aun rojo magenta) o en toda su pureza y saturación).

Al extremo de su sombra aparece un *ch`iyar quindo* (Parecido al carmesí de alizarina pero oscuro y bajo). En otros casos aparece un *wila nowala* (Tendiendo a un rojo oscuro cadmio; entre rojo india o rojo escarlata oscuro). (***Ver el siguiente gráfico***)

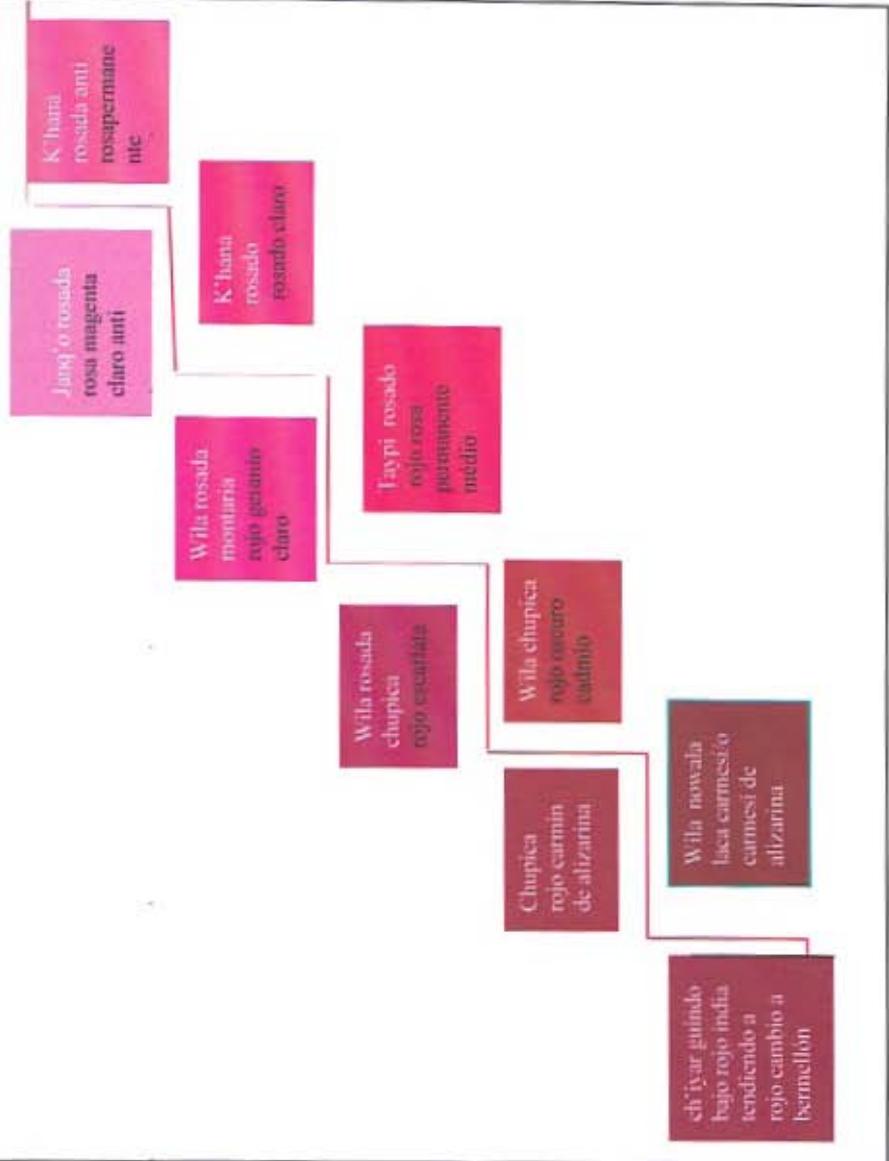


Gráfico N° 17 / Esquematización y análisis de los colores en wila irpaq'ata

C).- IRPAQ´ATA JISKHA SAJUNA (LARAMA)-(Irpq´atas
Jiskhas en gama de azules)

Esta *irpq´ata* es una de las más anchas. Está conformada de cuatro a seis listas de diferentes azules, es decir, diferentes colores en la misma gama de azules.

Esta *irpq´ata*, hacia su punto de luz tiene normalmente un kh´ana azul = azul cyn o un janq´o azul, en otras comunidades aledañas al lago, lo denominan *Laq´ampu*, lo cual es equivalente a un azul celeste o azul cerúleo. A la mitad de las lista del *irpq´ata* se encuentra el taypi azul o azul solferino equivalente a azul cobalto.

Hacia su punto de sombra aparece ch´iyar azul (equivalente a azul ultramar y añil) o ch´iyar sajuna larama murturia (azul intenso oscuro, tendiendo a morado) (**Ver el siguiente gráfico**)

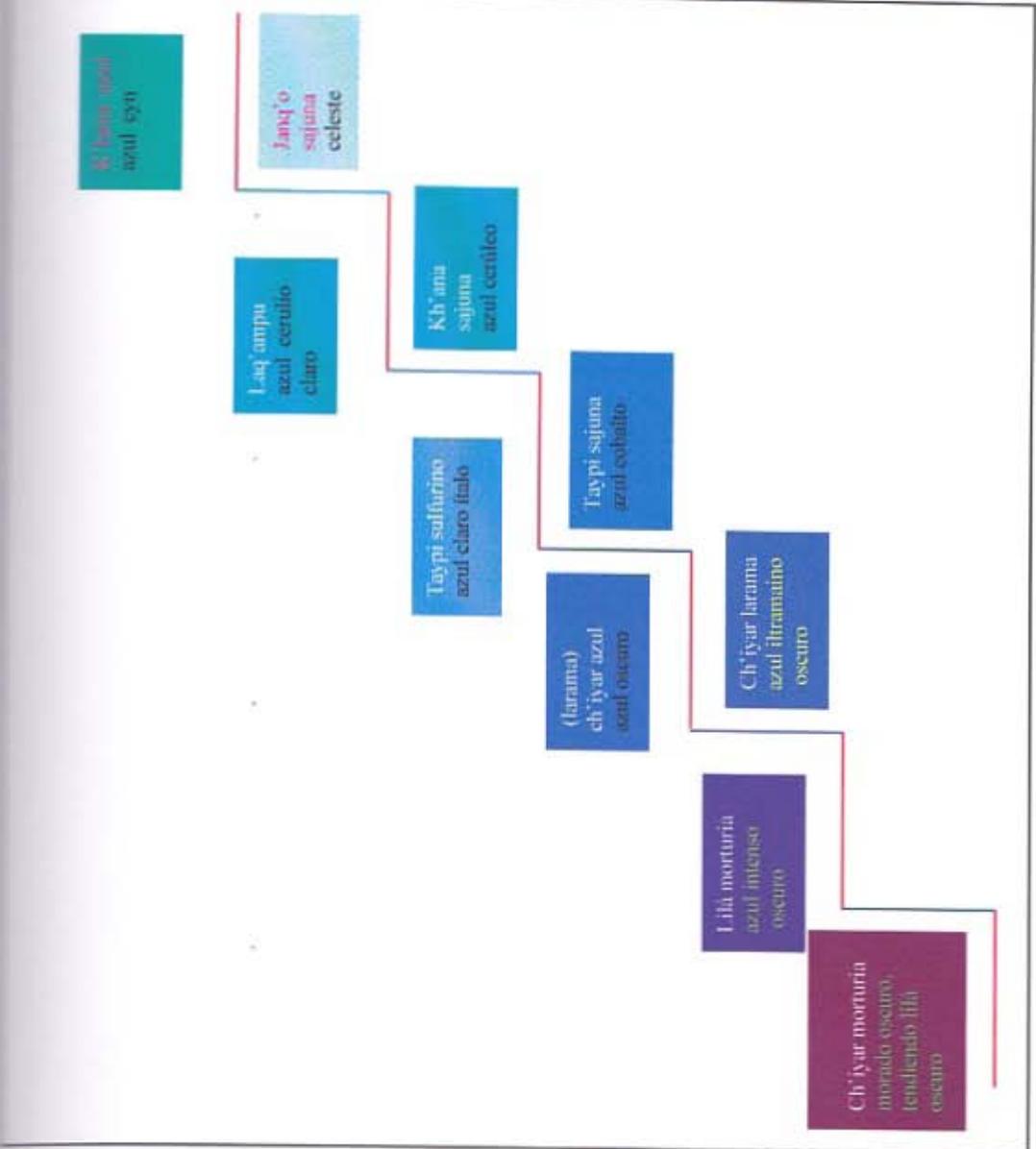


Gráfico N° 18; Esquematización y análisis del color en el *irpaq'ata sajuna*

D).- IRPAQ´ATA JISKHA WILA SANDÍA (*Irpaq´ata* en la gama de rojos bermellones y rojos naranjas)

Hacia el extremo de la sombra tiene un *ch´iyar quindo* (quindo oscuro o a rojo india), en cambio en otros aparece el *ch´iyar wila chupica* (Rojo carmin oscuro). Al centro del *Irpaq´atas Jiskha* se halla el wila sandía o suma sandía (tendiendo a rojo cadmio medio o a rojo geranio). Hacia el extremo de la luz termina en *janq´o sandía* (rosa claro). En otras *irpaq´tas* este mismo espacio termina en *q´ellu* (amarillo) entonces se trata del *irpaq´ata wila naranjas* (**Ver el siguiente gráfico**)

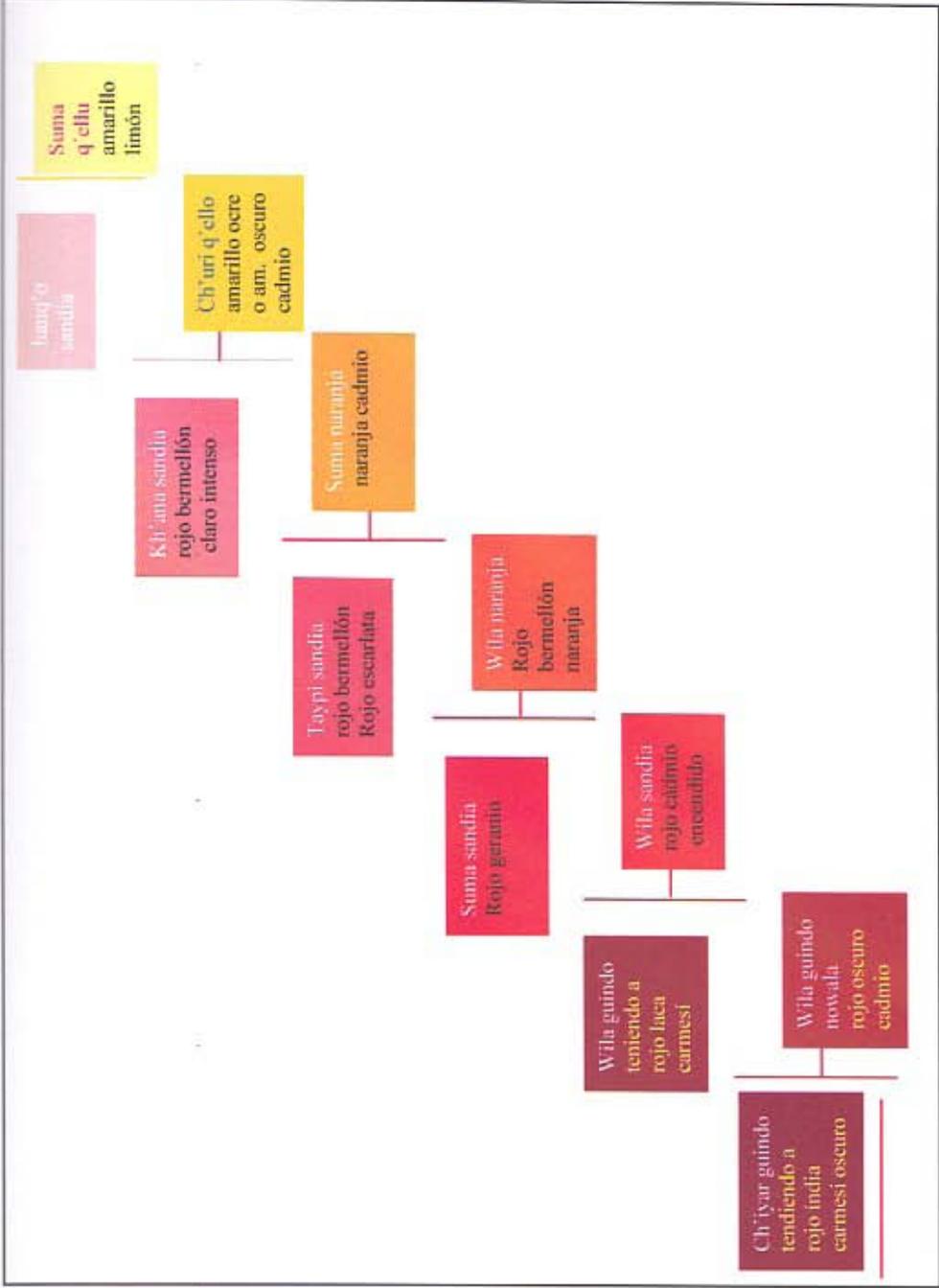


Grafico N° 19. Esquematización y análisis de los colores en el *irpaq'ata wila sandi*

Una vez localizado cada una de las *irpaq'atas* o *irpathapitas ch'ullas* (impares) y los colores en las que están compuestas surge la pregunta: ¿Las tejedoras por qué usan los colores brillantes cromáticos en sus textiles?, por qué se expresan de esta manera?

Algunos antropólogos como Denisse Arnold, Verónica Cereceda, Waldo Jordan y otros afirman que para la mujer aymara el arco iris determina el gusto por el cromaticismo, porque para ellas los colores del arco iris son estéticamente agradables, pero además son como íconos que marcan su flujo sanguíneo, esto es, su fertilidad y su condición de mujer.³⁶

Como acabamos de observar, estos colores están representados en los *Q'uichis* (Arco iris) en términos del tejido de Tarabuco); *k'isas* (dulces) en términos del tejido de Isluga); *Irpaq'atas* o *irpthapitas* (Encuentros) en términos del tejido de Suriqui).

2.12.- EL ORIGEN DE LOS COLORES CROMÁTICOS EN LAS *IRPTHAPITAS*

Al hablar de los colores cromáticos, necesitamos preguntarnos ¿Cual es el origen de los colores cromáticos de las *irpthapitas* y que relación hay entre los colores de las *irpthapitas* con los colores de del arcoiris? Su respuesta nos amerita un análisis minucioso y sistemático de los colores del espectro de la luz solar en el arcoiris.

³⁶ Arnold Denisse: "Rio de Vellón rio de canto"/Pag. # 13



En Suriqui el arco iris es considerado como ideal de belleza por sus diferentes cualidades estéticas, como ser:

a) Cada color del espectro está en toda su intensidad y pureza pero también en su lugar y proporción correspondiente. Se puede observar en la estructura de las conformaciones de los colores un orden perfecto, no hay confusión más al contrario hay claridad pureza y limpieza.

b) Hay una transición suave entre los dos lados opuestos o complementarios; en otras palabras, es suave y progresivo el paso entre el grupo de colores cálidos a fríos. Por lo tanto estas son las razones entre otras por la que es considerada como una costura, centro, mediación, entre dos mundos y entre dos edades; vale decir, entre el mundo de antes y el mundo de ahora; entre el mundo de abajo y el mundo de arriba.

Levi Strauss, explica el cromatismo en el arco iris, desde un punto de vista natural y no natural, el uno crudo y el otro cocinado. El primero está vinculado con la naturaleza y el segundo a la cultura. El cromatismo natural es continuo y estaría representado por el arco iris y el cromatismo cocinado, estaría expresado por los *Irpaq'atas* en la mayoría de los tejidos aymaras.

El cromatismo según la naturaleza se presenta con características continuas "suaves." Sus combinaciones de color se dan en intervalos cromáticos los cuales se pueden decir que se sombrea el uno al otro. Es decir en intervalos cortos, en cambio el cromatismo cocinado y vinculado a la cultura se presenta como discreta. Las combinaciones de color en este caso ocurren en

intervalos largos, en términos acústicos diríamos diatónicos casi en contrastes fuertes que toman forma de intervalos largos.³⁷

2.12.1.- El arco iris: los colores acromáticos, cromáticos y policromáticos de las *irpaq'ata*

Para tener una clara comprensión el porqué del orden en cuanto a la forma de la disposición de los colores en un las *irpaq'atas* o *Irpthapitas* en gradación cromática, necesariamente tenemos que considerar el icono (el arcoiris). Este icono es considerado como un elemento de suma belleza por las tejedoras de Suriqui, al igual que en otras regiones aymaras o quechuas y a la que le Levi Strauss lo denominó como cromatismo natural por estar vinculado a la naturaleza. Nos referimos al espectro de la luz solar, es decir, en el arco iris que en su conformación presenta siete colores cromáticos continuos, estos son:

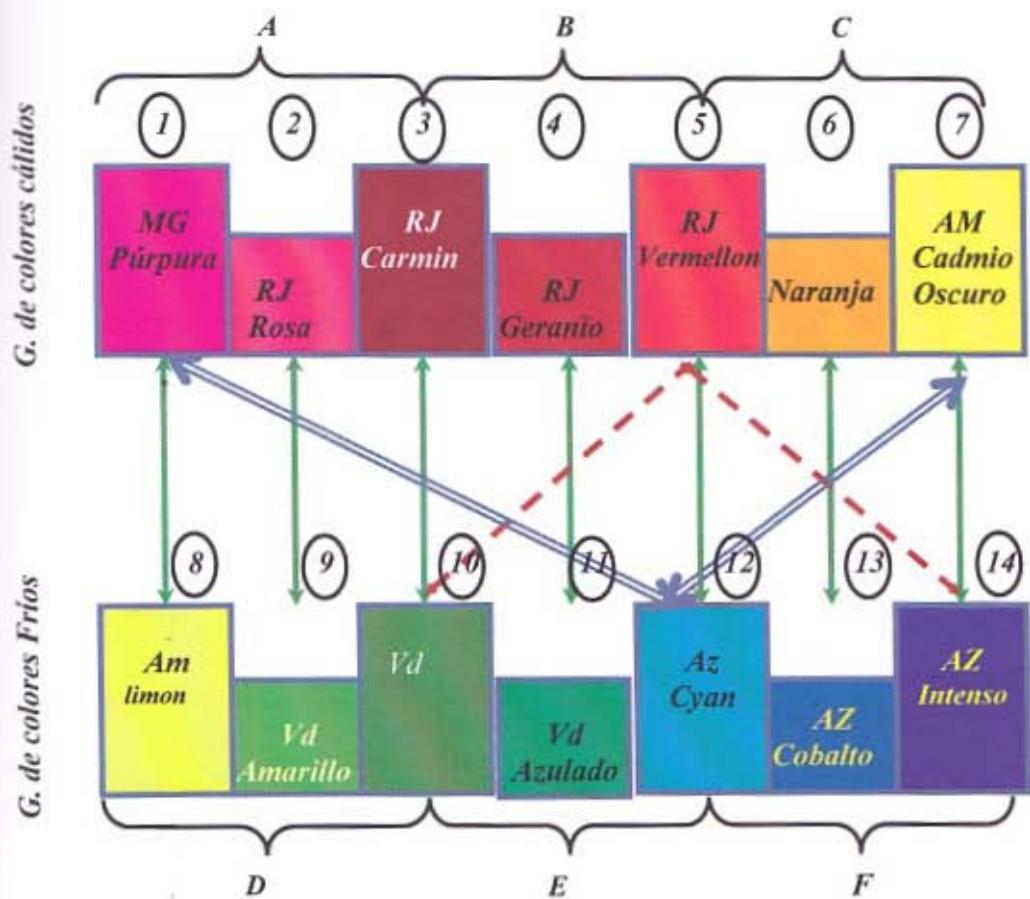
1. *Larama ancasi* = Azul intenso
2. *kh'ana azul* = Azul cyan
3. *Ch`oxña* = Verde
4. *Q`ellu* = Amarillo
5. *Wila sandia* = Rojo vermellon (*Wantura* = Naranja)
6. *Willa Chupica* = (Rojo Carmin)
7. *Wila rosada* = Magenta

Los colores complementarios ya sean estos rojos o verdes u otros pares de complementarios dan origen a otros colores.

³⁷ Penny Dransart. Colored Knoeledge. Colour Percepcción And Theessemination of Knowledge In Iswed, Northern, Chile. Pág. 13

Estos colores del arco iris (espectro de la luz) dispuestos en un círculo se perciben conformando siete colores claramente perceptibles, en cierto grado son *allq'as*, los cuales al mezclar generan otro siete colores entre sus intermediarios, con los cuales van a conformar catorce colores, entre primarios secundarios y terciarios todos complementarios entre sí mismos, es decir, siete colores correspondientes a los cálidos y otros siete correspondiendo a los fríos. Seis colores primarios y un color básico; tres relacionados con los colores sustractivos (en términos de la teoría del color) que son: Wila rosada =(Magenta); kh'ana azul = (Azul cyan); Q'ellu ≡(Amarillo); y los otros tres relacionados con los colores aditivos, los cuales son: Ch'oxña= (Verde); larama =(Azul intenso); Wila Chumpi ≡(Rojo bermellón)

LOS COLORES DEL ESPECTUM SOLAR EN EL ARCOIRIS Y EL ORIGEN DE LOS COLORES EN LAS IRPQ'ATAS



Señalizadores

-  Indicadores de los colores complementarios
- 5-10-14  Indicadores de los tres colores primarios aditivos
- 1-7-12  Indicadores de los tres colores primarios sustractivos

Gráfico N° 20 / Esquema de la fragmentación de los colores cromáticos del arco iris en grupos cálidos y frío

Las 2 irpaq'atas cálidas

Grupo A =	BI	MG mage nta	Rj Rosa	RJ Carmin	NG	= irpaq'ata Wila Anti Rosada
--------------	----	-------------------	------------	--------------	----	------------------------------------

Grupo B =	BL	Rj Vermell on	Rj Geranio	Rj Carmin oscuro	NG	= irpaq'ata Wila Sandia
--------------	----	---------------------	---------------	------------------------	----	-------------------------------

Grupo C =	BI	Amari llo	Naranja	Rj Escarla ta	NG	irpaq'ata Wila Naranja
--------------	----	--------------	---------	---------------------	----	------------------------------

Las 2 irpaq'atas frías

Grupo D =	BL	Amari llo	Vd Amarill ento	Verde	NG	= irpaq'ata Ch'oxña
--------------	----	--------------	-----------------------	-------	----	------------------------

Grupo E =	BI	Az CyN	Vd Azulado	Verde	NG	= irpaq'ata Ch'oxña Laq'ampu
--------------	----	-----------	---------------	-------	----	------------------------------------

Grupo F =	BI	Az Ceruleo	Az Cobalto	Az Intenso	NG	= irpaq'ata Larama Laq'ampu
--------------	----	---------------	---------------	---------------	----	-----------------------------------

Grafico N° 21 | Ordenamiento y esquematización de los colores de los *irpaq'atas* frías y calidas

Como vemos, en los esquemas de los gráficos N° 20,21 la fragmentación de los colores del arco iris han venido a conformar las cuatro diferentes *Irpthapitas*, cuales norman en la estética del color en las prendas aymaras en Suriqui. Cada una de ellas antecedida o precedida de los colores acromáticos, como el negro y el blanco. Estos a su vez aparecen como dos contrastes de energía, como elementos a partir de los cuales se genera o el color, es decir, la gradación cromática en cada uno de las *irpthapitas*. Esto es lo esencial de la expresión de los colores en las *irpthapitas*. Por eso enfatizamos que las diferentes *Irpaq'atas* o *Irpthapitas* combinados, no son otra cosa que simplemente la fragmentación de colores del espectro solar, combinados de manera *allq'a* (contrastada) entre los diversos grupos; vale decir, combinación del grupo de los colores fríos con el grupo de colores cálidos, siguiendo el orden de la disposición de los colores que aparecen en el espectro solar, en el arco iris.

El cromatismo de los colores está limitado por el negro y por el blanco, estos a su vez son considerados, acromáticos y como grupos de contraste de energías a partir de los cuales emergen los colores en pasos sucesivos. En términos de la teoría de los colores se denominaría la descomposición de la luz.

La definición de los colores del arco iris como la descomposición de la luz, coincide con algunos autores que afirman que la gradación cromática se encuentra limitada por el blanco o negro, a los cuales se los consideran acromáticos o

monolíticos. El negro y el blanco aparecen como dos contrastes de energía porque el uno representa a la luz y el otro la ausencia de la luz; a partir de los cuales se genera el color, es decir, la gradación cromática.

Este espacio de colores cromáticos del arco iris están agrupados en dos grupos complementarios; vale decir, cálidos y fríos. Por un lado aparece conformado por el predominio del color azul como colores de la sombra y correspondiendo a los colores fríos y por el otro lado, entre los colores de la luz, aparece predominando por el color amarillo. Ambos lados extremos requerirán un mediador para complementarse, esto da lugar al rojo con el cual estará equilibrando la gradación cromática. Este color del intervalo tiene el poder de generar otros colores a su interior.

Podemos concluir diciendo que la gradación cromática es nada más que la sucesión de colores a partir de dos contrastes de color o energía.

Cuando vemos una *irpaq'ata* o una *lrpth'apita*, evidentemente estamos viendo la luz y esta descompuesta en sus puntos de luz blanca. Entre las *lrpthapitas*, esta luz blanca, fragmentada en colores se recompone por la sobre posición de los colores complementarios.

En el espectro del arco iris cuando vemos *lrpthapita* estamos viendo estos grupos o conjuntos de colores compuestos y emparejados, fríos con cálidos.



En otras palabras cuando vemos *Irpthapita*, evidentemente estamos viendo la luz descompuesta en el espectro del arco iris.

2.13.- LAS DIFERENTES COMPOSICIONES Y COMBINACIONES DE LOS COLORES EN LAS *IRPTHAPITAS*.

Son estos *irpaq'atas* que al combinarse con sus pares complementarios van a ir a conformar los diferentes *irpthapitas*.

Son cuatro las combinaciones más comunes y esenciales en los cuales se sintetizan los diversos *Irpthapitas*. Empezaremos analizando las cuatro combinaciones más esenciales. Dos de ellas guardan cierta similitud con los dos arcoíris, más cálidos, y a su vez manifiestan contrastes máximos de colores complementarios, pero unidos por sus propios puntos de luz como de su sombra. Por otro lado, dos de ellas manifiestan un carácter de más frialdad y los otros dos de más de calidez.

Por otra parte, hay dos *Irpthapitas*, que solamente aparecen en ciertas prendas, a los cuales las denominamos como *irpthapitas* de máxima frialdad o de calidez. Una de ellas está compuesta en gama de colores de máxima frialdad y la otra *irpthapiata* en colores de máxima calidez.

Veamos entonces cuáles son esas cuatro combinaciones de *Irpthapiatas*:

A.- *Irpaq'ata larama sajunas* (gama de azules) combinado con el *Irpaq'ata wila anti rosadas* (gama de rojos magentas y , rosas) (**Ver. Grafico N° 22**)

B.- *Irpaq´ata larama sajunas* (gama de azules) combinados con *Irpaq´ata wila naranjas* (gama rojos naranja o bermellones).

C.- *Irpaq´ata wila sandías* o *wila naranjas* (gama de rojos bermellones o naranjas) combinando con la *Irpaq´ata ch´oxña* (gama verdes).

D.- *Irpaq´ata ch´oxña* (gama de verdes) combinando con el *Irpaq´ata wila ante rosadas* (gama rojos magentas y rosas) *Ver grafico siguiente)*

Por otra parte las *irpthapitas* de máxima frialdad y calidez son:

E.- *Irpaq´ata larama sajuna* (gama de azules) combinando con la *Irpaq´ata ch´oxña* (gama de verdes)

F.- *Irpaq´ata wila naranjas* (gama de rojos naranjas) combinando con la *Irpaq´ata wila anti rosadas* (gama de rojos magentas y rosas)

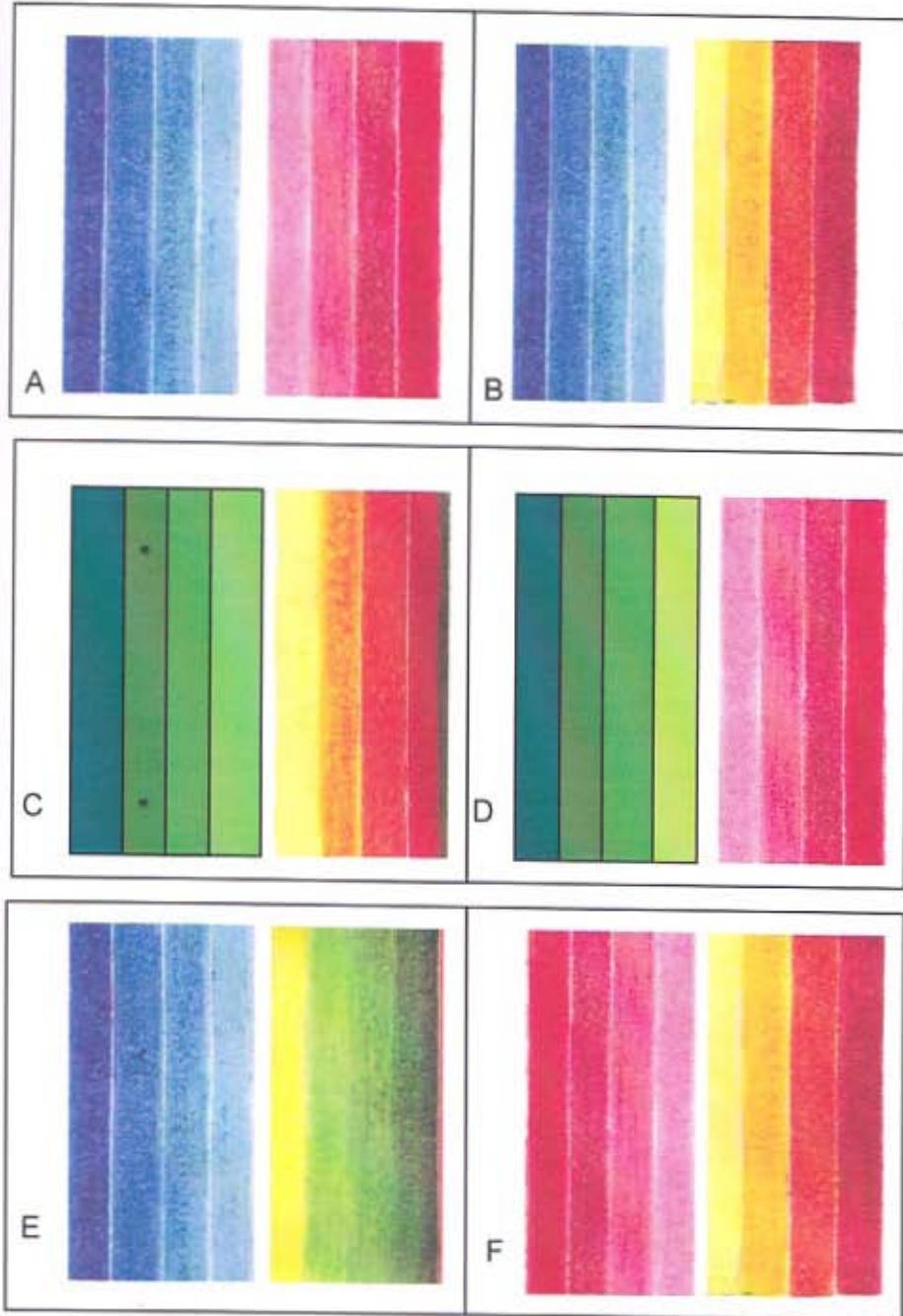


GRAFICO N° 22: *Combinación de irpthapitas por contraste máximo y mínimo*

Como se observa, en la primera fase de combinaciones, cada *Irpaq'ata* combina dos veces con diferentes *Irpaq'atas* del lado complementario.

2.13.1.- Grados de contraste entre las cuatro *irpthapitas* combinados

Aun entre estos dos pares de *Irpthapitas* combinados hay contrastes; por ejemplo:

a). El *Irpthapitas B* y *D* Tienen cierta similitud con los dos arco iris; una cálida y otra tendiendo a lo frío. En ambos se puede observar un contraste máximo en cuanto a colores complementarios, pero unidos por sus puntos de luz o de su sombra. Estos dos pares de *Irpthapitas* manifiestan un carácter más de disfunción.

b). En las *irpthapitas A* y *C*, hay un grado menos de *allq'a* (contraste) es decir, estas *irpthapitas* en su composición manifiestan cierto grado de contraste, en cuanto a color, pero, en menor grado que las primeras *irpthapitas B* y *D*; además, manifiestan cierta continuidad o conjunción por que en ambos *Irpthapitas*, aparte de estar unidos ambos por sus puntos de luz, están armonizados por la temperatura o grado de calidez o frialdad en las que están inmersas. Por ejemplo, la *Irpthapita A* manifiesta un carácter de frialdad y está unido por el minúsculo espacio de la luz blanca del medio, contrastando con la *Irpthapitas C* que es de carácter cálido, lo cual a su vez está unido por la luz amarilla. La misma que predomina en ambos *irpaq'atas* que conforman la *irpthapiata*. Este es el más cálido de las cuatro *Irpthapitas*.

En estos dos *Irpthapitas* analizados, *A* y *C*, se puede observar los contrastes de colores en si.

- c) Digamos que las *Irpthapitas B* y *C* se caracterizan por mostrar una sensación más de calidez que las otras *Irpthapitas A* y *D*, las cuales al contrario y complementariamente manifiestan una sensación de frialdad.

Las cuatro *Irpaq´atas*, además de combinar las cuatro *Irpthapitas* que se acaba de analizar, tienen la facultad de combinar otros dos *Irpthapitas Allq´as* en su máxima expresión, ya sea de frialdad o calidez aunque dentro de cada uno de las *irpthapitas* exista mínimo contraste, por combinarse en ambos casos entre las mismas gamas de colores, ya sean fríos o cálidos. Sin embargo, en los espacios máximos de luz siguen manifestando cierto contraste de colores complementarios unidos por sus puntos de luz o de sombra; nos referimos a las *Irpthapitas E* y *F*.

En ambas *Irpthapitas* los contrastes de color son mínimos, sin embargo, como ya dijimos, entre ambos *Irpthapitas* hay un máximo contraste, ya que uno de ellos es de máxima calidez y el otro de máxima frialdad. Cada una de estas *Irpthapitas* hacia sus puntos de luz, tiene contrapuestas (yuxtapuestas) dos colores *allq´as* (contraste) las cuales se unen o se encuentran y se unifican en el pequeño espacio de luz blanca. Por ejemplo, en el punto de encuentro de las *Irpthapitas* verdes y azules, tienen por el lado verde, un amarillo y por el lado de azules, el cian o celeste (AM.> <CYAN). En cambio, en el punto de encuentro entre el *Irpaq´ata* en gama de rosas magentas con el *irpaq´ata* en gama de rojos naranjas, se puede ver contrapuesto el magenta violáceo y el amarillo limón (MG. ><AM.) (Ver gráfico N° 22/ Cuadro E y F).

En la composición del *Irpthapitas F*, ambos *Irpaq'atas* son cálidos, pero una vez *irpthapitas* (juntadas, yuxtapuestas y unidas ya sea por sus puntos de luz o de sombra) una parece ser más cálida y la otra tiende a la frialdad, produciéndose de esta manera un contraste de fríos y cálidos en la misma gama. El *Irpaq'ata* en gama de rojos, rosa magentas al lado del *Irpaq'ata* en gama de colores rojos bermellones y naranjas, una de ellas adquiere frialdad y la otra cierta calidez. Lo mismo pasa entre las *irpthapitas* compuestas de colores fríos, uno parece más fría, como es el caso del *Irpaq'ata larama sajuna* (gama de colores azules) que el *Irpaq'ata ch'oxña*, (gama de colores verdes) lo cual tiende a la calidez por la presencia de la luz amarilla.

Aclaremos que la combinación de las dos últimos *Irpthapitas* es común ver en el tejido de habla quechua. El *k'uichi* rosado con *k'uichi* naranja amarillo es común entre los Tarabuqueños de Sucre, y el *k'uichi* verde con *k'uichi* Azul, es común entre los *Kallawayas de Charazani*.

2.14.- LA DIVERSIFICACIÓN DE LAS DIFERENTES *IRPTHAPITAS*

En la página anterior analizamos los grados de contraste entre las distintos *Irpthapitas* y sus consiguientes puntos de correspondencia entre ellos. A continuación estudiaremos las otras nueve combinaciones de *Irpthapitas*, siguiendo ciertos patrones o principios de complementariedades planteada entre los distintos *Irpthapitas*.

Cuando nos referimos a las diversas combinaciones de *Irpthapitas Allq'as*, no estamos hablando otra cosa que simplemente de aquellos espacios compuestos de dos *Irpaq'atas Allq'as*, (grupo de

colores contrastados), pero unidos por sus puntos de luz como de su sombra; Teniendo esto claro en mente, preguntémosnos ¿hasta cuantas combinaciones de *Irpthapitas Allq'as* se puede lograr?; ¿Cuántos grados de contraste se puede percibir en las diferentes combinaciones de los distintos *irpthapitas* y cuáles son aquellos principios o normas que tiene que guardarse para tales combinaciones?

Para lograr la diversificación y la consiguiente complejidad de las diferentes combinaciones de *Irpthapitas*, por contraste, se logra siguiendo los mismos principios de complementariedad a partir del *allq'a* (diferencias complementarias). Para ello primeramente, hay principios básicos de color que se debe entender para consiguientemente comprender el ¿cómo? y ¿de qué manera? se generan los colores de las diferentes *irpaq'atas*; los cuales consisten en el degradé de oscuro a claro en la misma gama cromática, sin la intervención del blanco ni el negro (en términos de la academia, no se los considera como colores sino como valores acromáticos). Entonces veamos cuáles son esos principios o normas:

1.- Se basan en el principio estético del orden de los colores como aparecen en el *kurmi* (arco iris). El arco iris en su conformación responde y obedece a la complementariedad de dos grupos grandes, es decir, el grupo de colores cálidos por un lado y por el otro, el grupo de colores fríos. De igual forma, para la diversificación de los diferentes *irpthapitas* debe seguirse este mismo principio de disposición.

2.- Las tejedoras aymaras toman en cuenta, los colores pares y complementarios en la misma gama; es decir, ellas saben qué colores

en su escala tonal representan a los bajos, oscuros y qué colores son claros y altos en su respectiva escala tonal y en la misma gama de color.

Entonces veamos cuales son aquellos pares de colore complementarios en la misma gama cromática.

A) *Ch'iyar larama* > con < *kh'ana azul o laq'ampu y wila rosada* (azul ultramar intenso > con < azul cian y magenta)

El azul oscuro o azul añil es el más bajo junto con el violeta, puede componer a ambos lados, tanto a su izquierda como a su derecha dos *irp'hapitas*. Por ejemplo, con azul cian a su derecha y con magenta a su izquierda. Tanto el azul cian como el magenta son complementarios en tono y color del azul añil, uno más cálido que el otro. Es a partir de la mezcla de este primario con los secundarios que va generando otros colores en sus intermediarios al igual que en los otros *irpaq'atas*

B) *Chi'iyar choxña*> con < *kh'ana azul o laq'ampu y Q'ellu* (Verde oscuro - Verde esmeralda > con < azul cian y amarillo)

De igual manera este verde oscuro puede componer dos *irpaq'atas* al mezclarse o al combinarse con los dos colores complementarios o adyacentes como son el amarillo y el azul cian.

C) *Chi'iyar chupica* > con < *wila rosada y wila sandía* (Rojo carmín > con < Rojo magenta y el Rojo bermellón)

El rojo carmín es el color más oscuro. Este color tiene sus dos colores complementarios en la misma gama los cuales son el magenta y el bermellón; del mismo modo al mezclarse con estos colores pueden

generar dos *irpaq`atas*: Con el magenta, genera el *irpaq`ata wilas anti rosadas* y con el bermellón, el *irpaq`ata wilas sandías*. Este color carmín, que es el más oscuro, aparece como el guindo oscuro en los espacios de sombra dentro de los *irpthapitas* en algunos tejidos de la Isla.

D) Wila sandía > = < q`ellu (Rojo bermellón > con < Amarillo)

El único color alto y claro, pero que en sus propia escala más bien representa una tonalidad media alta, es el rojo escarlata o el rojo bermellón, el cual al mezclarse con el color amarillo limón (este es el más alto o claro de los colores) puede generar el *irpaq`ata wilas naranjas*, es decir, en gama de rojos naranjas.

De esta manera, sumando todos los *irpaq`atas* hemos venido a conformar las siete *irpaq`atas* impares, vale decir, tres *irpaq`atas* cálidas y tres de tendencias frías, más uno que es mixto:

Cálidas

- 1.- *Irpaq`ata Wila sandía* (en gama de colores rojos bermellones)
- 2.- *Irpaq`ata Wilas rosadas* (en gama de colores rojos magentas)
- 3.- *Irpaq`ata Wilas naranjas* (en gama de colores rojos naranjas)

Frías:

- 4.- *Irpaq`ata choxña laq`ampu* (gama de colores verdes azulados)
- 5.- *Irpaq`ata q`illu choxñas* (gammas de colores verdes amarillentos)
- 6.- *Irpaq`ata sajuna* (gama de colores azulados) (ver gráfico n° 21).

Mixta

- 7.- *Irpaq`ata Wila Anti mortoria* (gama de colores magentas violáceos) (ver gráfico N° 20).

Como vemos, es a partir de la combinación de cada uno de estos *Irpaq`atas* o *irpthapitas ch`ullas* (Impares) con sus respectivos *Irpaq`atas* pares del lado complementario, que conforman las diferentes *irpthapitas*. Para ello se debe seguir cierto tipo de normas y principios:

Cada *Irpaq`ata* tiene que repetirse tres veces y con tres diferentes *Irpaq`atas* distintos del lado complementario. Si el *Irpaq`ata* corresponde al grupo de los fríos, como ser el azul *sajuna*; éste, entonces tendrá que combinar con cada uno de las tres *Irpaq`atas* calidas, es decir: a).- Con el *Irpaq`ata wila sandía*, b).- Con el *Irpaq`ata wila rosadas* c).- Con el *Irpaq`ata wilas naranjas*.

Como resultado tendremos tres diferentes *Irpthapitas* los cuales son:

- *Irpthapita*: compuesto por el grupo de *wila anti rosadas* con el grupo de *larama sajuna*. (ver gráfico N° 22/ cuadro A).
- *Irpthapita*: compuesto por el grupo de *wilas sandías* con el grupo de *larama sajuna*. (ver gráfico N° 23).
- *Irpthapita*: compuesto por el grupo de *wilas naranjas* con el grupo de *larama sajuna*. (ver gráfico N° 22 / Cuadro B).

A continuación veamos como las tres anteriores *irpaq`atas* cálidas combinadas con el *irpaq`ata choxña*, (en lugar de *irpaq`ata* azul *sajuna* anterior) nos dan tres diferentes *irpthapitas*. En primer lugar tenemos:

- *Irpaq`ata* compuesto por el grupo de *wilas naranjas* con el *irpaq`ata* *choxña*, (ver gráfico N° 22 / Cuadro C).
- *Irpaq`ata* compuesto por el grupo de *wila anti rosadas* con el *irpaq`ata* *choxña* (ver gráfico N° 22 / Cuadro D).

- ***Irpaq´ata*** compuesto por el grupo de *wila sandías* con el ***irpaq´ata choxña***.(ver siguiente gráfico) .

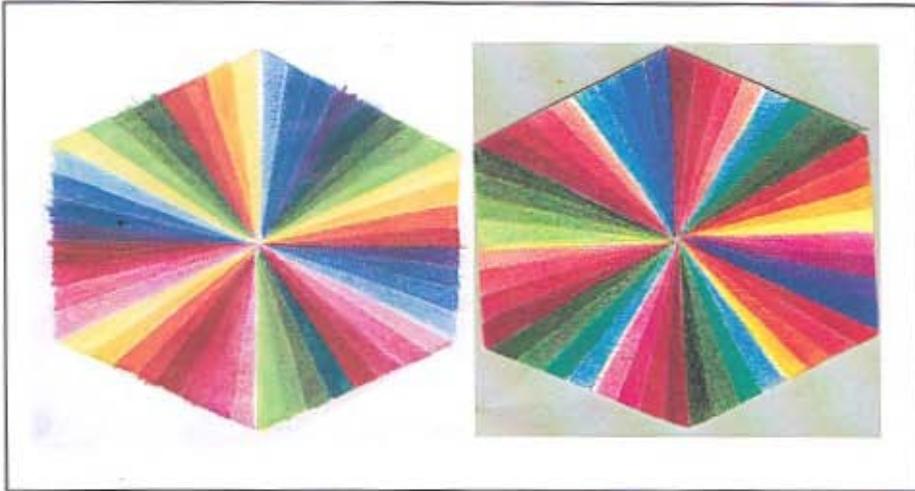


Grafico Nº 23 .- Esquema de las diferentes combinaciones de ***Irpthapitas*** a partir de cuatro ***Irpthapitas ch´ullas*** visto en dos hexágonos

Como vemos, cada una de las ***irpaq´atas*** combinadas tres veces con sus pares complementarios da como resultado tres diferentes y distintos ***irpthapitas***.

También veremos que cada una de estas tres ***irpaq´atas*** cálidas combinadas con el ***irpaq´ata choxña laq´ampu***, resulta en tres diferentes ***irpthapitas***, estos son:

- ***Irpaq´ata*** compuesto por el grupo de *wilas naranjas* con el ***irpaq´ata choxña laq´ampu***.
- ***Irpaq´ata*** compuesto por el grupo de *wila rosadas* con el ***irpaq´ata choxña laq´ampu***.

- *Irpaq'ata* compuesto por el grupo de *wila sandías* con el *irpaq'ata* *choxña laq'ampu*. (ver gráfico N° 21 y 23).

Si hacemos un recuento total de todas las *irpthapitas* combinadas, entonces, tenemos nueve *irpthapitas* distintas. Cada una de estos *irpthapitas* son *allq'as* en su máximo grado.

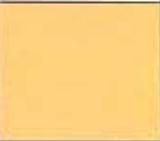
2.14.1.- La diversificación de los colores cromáticos en las *irpthapitas*

Es normal ver en las *Irpaq'atas* una BICROMÍA de colores, pero no es común ver en una *Irpaq'ata*, una mezcla de colores en forma, TRICROMÁTICA, menos aun, una POLICROMÁTICA de colores. En los *Irpaq'atas* en donde se ve una composición TRICROMÁTICA o POLICROMÁTICA de colores, normalmente se logra a partir de un contraste de colores complementarios en una misma *irpaq'ata*.³⁸

Por ejemplo en una *Irpaq'ata* TRICROMÁTICA sajuna se produce a partir de la mezcla de azul ultramar, azul cian y el amarillo. El azul ultramar hace oposición con el amarillo los cuales se unen armónicamente, gracias a la mediación del azul cian. Es decir, entre el amarillo y el Cian, los distintos verdes; y entre el azul intenso y el Cian, los distintos azules, pero siempre en el grado y escalas de tonalidad correspondiente para lograr esa sucesión de tonos altos hacia los bajos o de bajos hacia los altos, en forma de claro a oscuro o de oscuro a claro al interior de un *Irpaq'ata*. (Ver el gráfico N° 24, 25)

³⁸Cereceda Verónica: "Aproximaciones a una Estética Andina; de la Belleza al Tinku /3 Reflexiones del pensamiento Andino Pag. 138

TRICROMIA EN LAS IRPAQ'ATAS o IRPTHAPITAS

CH'IYAR CHUPICA	CHUPICA	WILA SANDIA	ANTI	Q'ILLU TONQ'O	Q'ILLU
					
Carmin Oscuro	Carmin Escarlata	Bermelló Geranio	Magenta	Am. Cadmio	Amarillo

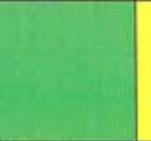
CH'IYAR MORTURIA	LARAMA	KH'ANA SAJUNAL	CH'OXÑA KH'ANA	Q'ELLU
				
Purpura	Azul Ultramar	Azul Cyan	Verde claro	Amarillo

Grafico N° 24 / Esquemas de la mezcla de los colores bicromaticos y tricromatico

POLICROMIA EN LOS IRPAQ'ATAS o IRPTHAPITAS

CH'IYAR CH'OXÑA	SUMA CH'OXÑA	SAJUNA CH'OXÑA	JANQ'O MURTURIA	JANQ'O ROSADA
				
Verde Oscuro	Verde Cadmio	Azul Prusia	Morado Claro	Magenta Claro

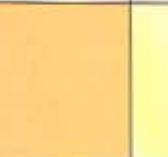
CH'IYAR MURTURIA	MURTURIA	WILA ANTI	TONQ'O Q'ELLU	Q'ELLU
				
Violeta Oscuro	Morado	Magenta	Am. Cadmio	amarilo

Grafico N° 25 / Esquemas de la mezcla de los colores poli cromáticos.

2.15.- ABSTRACCIÓN Y SIMPLIFICACIÓN DE LOS COLORES EN LOS IRPAQ'ATAS O IRPTHAPITAS Y SU RELACIÓN CON LA TEORÍA DE LOS ADITIVOS Y SUSTRACTIVOS.

Hasta aquí hemos recalando y demostrando el principio que permea y empapa toda la estética del tejido aymara, y el mismo tiene que ver con el *allq'a* y la complementariedad de esos dos distintos. Nuevamente, es sobre este mismo principio sobre el cual se

fundamenta lo que viene a ser la síntesis y “abstracción” de los colores en las *irpthapitas* y la relación con la teoría de los aditivos y sustractivos. **Abstracción y simplificación de los colores en los *irpaq´atas* o *irpthapitas* y su relación con la teoría de los aditivos y sustractivos.**

¿Cuáles son aquellos colores específicos entre los que aparecen los espacios marcados de blanco y negro dentro de los *irpthapitas* y a los que los aymaras los consideran colores *Allq´as*. (Colores complementarios)?

El hecho de que el negro y el blanco se interponga justo entre el encuentro de los colores *allq´a* o colores complementarios no es coincidencia ni puro gusto estético; sino que manifiesta un alto grado del conocimiento en cuanto al color, entre algunas mujeres experimentadas en el tejido.

La teoría de los colores en los *Irpaq´atas* o *Irpthapitas* y su relación con la teoría de los aditivos y sustractivos se basa en tres principios:

1.- Como ya reconociera, Penny Dransart, en su análisis de los *k´isas* allá en la región de habla aymara Isluga,(los cuales son similares a las *irpaq´atas* o *Irpthapitas* en términos de la Isla de Suriqui.), en cuanto a la composición de los colores en sus *K´isas*, usan o basan su paleta en los rojos, verdes y azules, es decir, colores prismáticos, colores que no tienen cuerpo. Se puede decir que las tejedoras manejan colores luz o espectros de luz fragmentada.

2.- Para la composición de los colores en sus *irpthapitas* se basan en los principios de "*Allq'a*" vale decir, introducen y contraponen los diferentes colores *allq'a*, colores de contraste y la consiguiente complementariedad de estas.

3.- En el encuentro de colores *allq'a* permiten que surjan los demás colores secundarios, ternarios, como también, por la síntesis o por la suma de los colores *allq'a*, dejan resaltar los espacios de los valores acromáticos, como ser: El blanco y el negro.

El hecho de que las gamas que componen los colores de los *irpaq'atas* están basadas en los colores del espectro del arco iris, lo cual es similar a los colores refractados por un prisma nos remite necesariamente a la teoría de los colores aditivos estudiados por la ciencia. Con seguridad las tejedoras nunca escucharon los descubrimientos de Isaac Newton acerca del color, ni siquiera saben en qué consiste un prisma, o en qué consiste el Círculo de Newton, pero ciertamente conocen todos los colores del espectro solar, es decir, el arco iris y los diferentes pares de complementarios. Saben el efecto de las mezclas entre los diferentes grupos de complementarios o pares de colores *allq'a* y el resultado de la mezcla de cada uno de estos pares de complementarios, de otra forma no se puede explicar cómo pueden ordenar los colores en sus *irpthapitas*. Las tejedoras están conscientes de que tan solo en el encuentro o en la yuxtaposición de los colores *allq'a* se produce la luz.

Cuando se preguntaba a las tejedoras por qué siempre componen sus colores por contraste, es decir, donde aparece un color de los primarios también aparece su complementario, ellas aseguraban enfáticamente con la frase: "*k'hantañapataqui*." (Para

que produzca luz). En caso contrario, si se combinara con cualquier otro color en forma descuidada, según ellas sería "*k`ayma*" "*Jan Waquisiriqui*", que traducido al castellano significa apagado, gris, sucio, como muerto y esto según ellas, no sería bueno.

Las diferentes combinaciones de *irpthapitas* por contraste de color, que ellas manejan a lo ancho de los espacios en sus tejidos, demuestran lo que ellas sostienen con tanta certeza y certidumbre. Cabe la pregunta: ¿Cuáles son esos pares de contraste que ellas consideran como *allq`as* o complementarios y que combinados producen "*K`hana*" luz blanca o amarilla?

Para tener una comprensión más clara de estos pares de contraste, necesariamente tenemos que analizar, simplificar y abstraer los cuatro distintos grupos de gamas en los diferentes *irpthapitas ch`ullas*, para llegar a la síntesis y la lógica de los colores que representan las diferentes *irpthapitas*; De otra forma se puede ver de manera general el espacio de cada *irpaq`ata* como un solo color. Obsérvese las franjas o listas de los colores del *Taypi* en cada de las *irpq`atas*.

En las anteriores secciones de este capítulo analizamos los diferentes contrastes de gama, planteado en los colores de las *irpthapitas*, pero es necesario especificar en cuanto a pares de colores complementarios que las tejedoras consideran como *allq`as*. Mas allá en cuanto a grupos de contraste de colores.

2.15.1.- Abstracción y simplificación de los colores en las cuatro *irpithapitas*.

A) Abstrayendo y simplificando el *irpaq'ata azul*

1° Las *irpaq'atas Jiskha azul*, de cuatro escalas diferentes de colores en una misma gama simplificados a dos colores por abstracción, tenemos en la base, hacia su sombra:

- *Ch'iyar azul*, es decir azul intenso (azul oscuro) azul añil; más conocido con el nombre de ultramar.
- Hacia su punto de luz tenemos por abstracción el *k'hana azul*, claro tendiendo al azul cian o cerúleo; estos dos colores en lo referente a los aditivos, son considerados un primario y su correspondiente secundario.

B) Abstrayendo y simplificando el *irpaq'ata wila rosada*

1° Simplificando y abstrayendo el *irpaq'ata wila anti rosada* de cuatro a cinco escalas de colores se reduce a solo dos listas de colores entonces tenemos:

- En su base hacia su sombra, abajo se halla el *wila Chupica* = (Rojo carmín saturado); en algunos casos tiende a Rojo escarlata oscuro.
- Hacia su punto de luz arriba está el *kh'ana anti rosada* con tendencia a magenta.

C) Abstrayendo y simplificando el *irpaq'ata ch'oxña*

1° Simplificados el *irpaq'ata ch'oxña* (verde), también de cuatro y cinco listas a solo dos listas esenciales por abstracción, entonces obtenemos:

- Hacia abajo en la base, en un color saturado, tenemos el *ch`iyar ch`oxña*, (verde) tendiendo a esmeralda pero saturado en toda su intensidad.
- Hacia arriba, es decir, hacia su punto de luz, tenemos el verde amarillento o verde claro. En algunas *irpaq`atas*, aparece en lugar del verde amarillento, el amarillo limón.

D) Abstrayendo y simplificando el *irpaq`ata wila sandía*

Finalmente simplificados el *wila naranja* de cuatro y cinco listas de colores distintos en una misma gama a solo dos colores entonces tenemos

- Hacia abajo en la base, aparece el *wila sandía* (rojo escarlata) este color aparece en una escala oscura, y a veces tendiendo bermellón oscuro.
- Hacia arriba, está el *q`ellu* (amarillo limón) este color se manifiesta en una escala tonal alta y clara.

Si observamos bien, estos pares de colores son diferentes en cada una de las *irpaq`atas* simplificadas, en cierto grado, una parece responder a la calidez y la otra a la frialdad, un primario con su respectivo secundario, un color claro y el otro oscuro, en cierto sentido son *allq`as* en la misma gama de color. Es a partir de la mezcla de estos dos colores con sus pares complementarios que hacen surgir los espacios de luz blanca o negro según el *principio de adición o sustracción*. Por ejemplo:

2.15.2.- Mezcla de los colores *allq'a* por adición y sustracción

LA MECLA DE LOS COLORES <i>ALLQ'A</i> POR ADICIÓN	LA MECLA DE LOS COLORES <i>ALLQ'A</i> POR SUSTRACCION
A. Azul Cyan + Magenta = <i>Kh'ana</i> Azul Cyan + Amarillo = <i>Kh'ana</i> Azul Cyan + Rj Bermellón = <i>Kh'ana</i>	A Azul añil + Rojo carmin = <i>Ch'iyara</i> Azul añil + Rojo bermellón = <i>Ch'iyara</i>
B Magenta + Verde Am = <i>Kh'ana</i> ; Magenta + Azul Cyan = <i>Kh'ana</i> Magenta + Am limón = <i>kh'ana</i>	B (Rj carmín + Verde = <i>Ch'iyara</i> Rj carmin. + Az Ultramar = <i>Ch'iyara</i>
C Verde am. +Rj bermellón = <i>Kh'ana</i> Verde am. +Am. cadmio = <i>Kh'ana</i> Verde am. + Magenta = <i>Kh'ana</i> Amarillo limon + Azul Cyan = <i>Kh'ana</i>	C Verde oscuro +Rj carmín = <i>Ch'iyara</i>
D Rj bermellón + Verde Am. = Q'ellu Rj bermellón + Azul Cyan. = <i>Kh'ana</i> Amarillo + Cyan = <i>Kh'ana</i> Amarillo + Magenta = <i>Kh'ana</i>	D Rojo bermellón + verde = <i>Ch'iyara</i> Rojo bermellón + azul añil = <i>Ch'iyara</i>

Como se notará, estos pares de contraste, son similares a los contrastes que la teoría del color plantea a partir de las investigaciones científicas. (**Ver gráfico N° 26 y 27**)

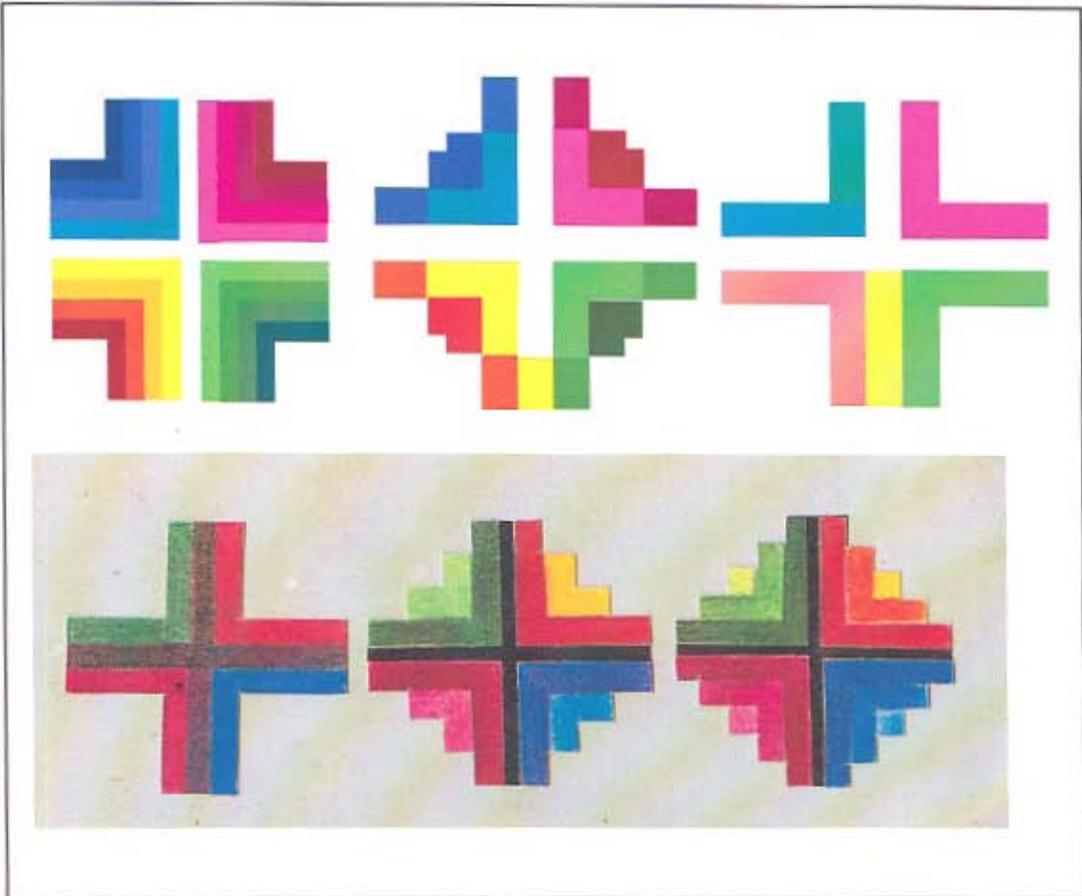


GRAFICO N° 26/: *Esquema de abstracción de las irp'atitas en la cruz cuadrada*

2.16.- PRINCIPIOS Y CONSIDERACIONES EN LA MEZCLA DE LOS COLORES ADITIVOS Y SU RELACION CON CADA UNO DE LAS CUATRO IRPAQ'ATAS

Bien, en primer término, dicha teoría plantea que los tres primarios de los aditivos son colores luz o luces de color: **rojo, verde y azul violeta** y sus secundarios son **cyan, magenta y amarillo**.

Como se verá cada primario tiene su secundario, al mezclarse entre las tres luces primarias. Por ejemplo, el color secundario que resulta de la luz azul intensa y verde, es el azul cian; de la luz verde y la roja, resulta la luz amarilla; y finalmente la secundaria, entre la luz primaria azul intenso y roja resulta el magenta. La teoría plantea que la luz blanca surge por:

1. *La mezcla o adición de las tres luces primarias.*
2. *La mezcla, de un color luz primaria cualquiera con su color complementario secundario, resulta la luz blanca pero en ciertas proporciones.*
3. *La mezcla o suma de los colores secundarios, si en lugar de las tres luces primarias o secundarias superponemos solo dos, nos acercamos a la luz blanca pero sin llegar a alcanzarla³⁹.*
4. *También la luz blanca puede resultar de la suma de 2 luces secundarias aunque menos intensa, que sumadas las tres secundarias.*

2.16.1.- Principios en la mezcla de los colores aditivos y su relación con cada uno de las cuatro *irpaq'atas*.

Los diferentes colores, en los cuatro *irp'hapitas* abstraídos, simplificados a sólo dos colores, en cada una de las *irpaq'atas* tienen o guardan una relación cercana, similar con cada uno de los primarios y secundarios resultante de la mezcla de las dos luces primarias y secundarias de los colores aditivos. Es así como el azul intenso y el cian, tienen relación con la *irpaq'ata azul*. (Ver gráfico n° 26 y 27).

El rojo primario con magenta secundario, tiene relación con la *irpaq'ata wila* rosado, y por su parte el verde primario con el amarillo secundario tienen relación con el *chòxña irpaq'ata*. El único primario

³⁹ E.Martín: la composición en las artes plásticas Pág. 160 – 161
Parramon Jose: "Teoría de los colores", Gran Libro de Color /Pág. 58

que genera y que compone tres *irpaq'atas* distintos, es el rojo, y lo hace con dos secundarios distintos; por un lado, combina, con el color luz secundario magenta, y se lo denomina como el *irpaq'ata wila anti rosada*, y por otro lado, combina con el amarillo, viniendo a denominarse como el *irpaq'ata wila naranja*; y por último, el *wila sandía* combina con otro *wila* llamado *chupica* la cual es de una tonalidad oscura tendiendo a un guindo; en este caso, guarda una relación, con el *irpaq'ata wila sandía*. En un esquema de relaciones lo veríamos como sigue. (*Ver el siguiente grafico*).

Combinaciones por contraste

- C + d = Luz blanca
- A + C = Azul cyn
- A + B = Magenta
- B + C =Amarillo

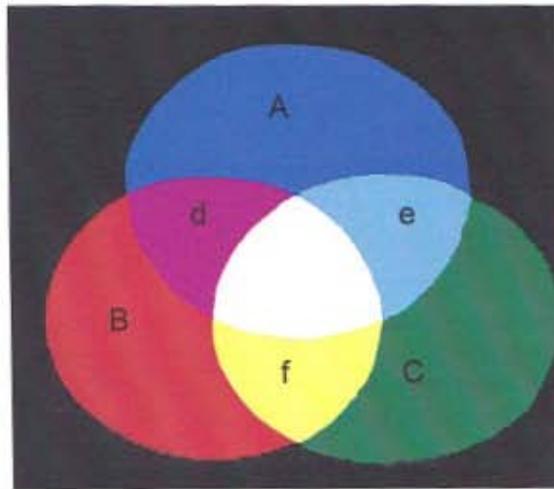


Grafico N° 27: *Esquema de los colores aditivos y su relación con la teoría de los colores en las irpthapitas*

IRPAQ´ATAS

A+ e = *irpaq´ata larama sajuna (irpaq´ata en gama de Azules)*

B+ d = *irpaq´ata wila rosada (irpaq´ata en gama rosas Magentas)*

B+ f = *irpaq´ata Wila naranja (irpaq´ata en gama de Rojos Naranjas)*

C+ f = *irpaq´ata Chóxña (irpaq´ata en gama Verdes)*

IRPTHAPITAS

A, e + B, d =	<i>Irpt´hapita</i> , compuesto de <i>irpaq´ata</i> azul con <i>irpaq´ata wila rosada</i> .
A, e + B, f =	<i>Irpthapita</i> compuesto de <i>irpaq´ata</i> azul con su par complementario <i>irpaq´ata wila sandía</i> o <i>irpaq´ata wila Naranja</i>
B, d + C, f =	<i>Irpthapita</i> compuesto, de <i>irpaq´ata Jiskha wila rosada</i> con su par complementario, <i>Chóxña irpaq´ata</i> , mediados ambos por un espacio de luz amarillo

Dos *irpthapitas* compuesta de:

A, e + C, f =	<i>Irpthapita</i> compuesto de un <i>irpaq´ata</i> azul, con otro <i>irpaq´ata ch´oxña</i> ; ambos hacia su punto máximo de luz tienen yuxtapuestos dos secundarios contrastando por color: el azul cyn, por un lado, y por el otro, el amarillo limón, ambos colores van bajando en color como en tonalidad hacia sus puntos de sombra.
B, d + B, f =	<i>Irpthapita</i> compuesto de un <i>irpaq´ata wila anti rosada</i> . Este <i>irpaq´ata</i> empareja con otro <i>irpaq´ata</i> , llamado <i>irpaq´ata wila Naranja</i> , el cual hacia su punto máximo de luz blanca tiene un amarillo limón. (Ver gráfico N° 22) en ambos casos, está mediado por un pequeño espacio de luz blanca.

Estas son las relaciones existentes con los colores secundarios y primarios de los aditivos, en relación con los colores de los *irpaq'atas* o *Irpthapitas*.

Como se acaba de comprobar, lo que explota la tejedora, en cuanto a color, son los distintos pares de colores en las *irpthapitas*, ya sea en contrastes máximos o mínimos, y es a partir del encuentro, por la suma de estos colores *allq'as* (colores complementarios) que las tejedoras hacen aparecer las luces primarias o secundarias, como también por el encuentro de estos colores, tanto primarios como secundarios que hacen surgir la luz blanca o la la luz amarilla.

Nótese, que, entre las cuatro *irpthapitas*, hay dos contrastes máximos, dados o expresados, en cuanto a color. El primero es el *irpthapita wila sandía*, (rojo bermellón). En algunos casos este *irpthapita* se manifiesta como *irpthapita naranja*, el cual, hacia sus puntos de luz termina en amarillo. Pero, en ambos casos puede aparecer contrastando con el *irpthapita, cho'xña* (verde) y con *irpthapita* azul, el cual a su vez, hacia su punto de luz, termina en azul cian. Por otra parte, el *irpthapita ch'oxña* (verde) haciendo contraste con *irpthapita wila rosada* (rojo tendiendo a magenta). En ambos casos hacia sus puntos de luz presentan un máximo contraste. Estas dos *irpthapitas* de máximo contraste, tiene una directa relación con los dos arco iris del espectro solar (Ver grafico nº 22, 23).

HAROLD KUPPER en su análisis de los seis grupos de cantidades parciales,⁴⁰ clasifica en grupos de cantidades parciales,

⁴⁰ KUPPERS, JAROLD Fundamentos de la teoría de los colores. Edit. Gustavo Gilir, 3º Edición. Pag.40-46

haciendo combinaciones de cantidades parciales, a partir de la combinación de cada primario aditivo, hace combinar dos veces y con dos distintos secundarios adyacentes al color primario (que combina o es combinado). Cada primario permite combinar dos veces y con dos diferentes secundarios y como resultado obtiene seis grupos distintos de síntesis integrada de colores primarios, colores elementales, como lo denomina; pero cada grupo está limitado por los valores acromáticos, hacia sus extremos, es decir, el blanco y el negro.

BL	BL	BL	BL	BL	BL	⇒ seis grupos de cantidades de síntesis integrada
MG	MG	AM	AM	CY	CY	
AZ	RJ	RJ	Vd	Vd	AZ	⇒ Las regularidades de la visión
NG	NG	NG	NG	NG	NG	

He ahí los colores que son esenciales en la conformación de las diferentes gamas en las *irpaq'atas*, los cuales, a la vez, serán grupos de síntesis integrada y que conformarán por contraste los diferentes pares de *irpthapitas*.

Es curioso, los únicos grupos que no están representados en los cuatro *irpthapitas* son, el primero y el penúltimo, es decir, el azul añil + magenta; y el verde + azul cyn. Estos primarios no aparecen combinando con sus respectivos secundarios en los *irpaq'atas*.

El hecho de que no estén expresados en las *irpaq'atas* o *irpthapitas*, puede responder a dos razones.

1° Estos pares o grupos, en ambos casos, tienen azules, los cuales mezclados en el primer grupo da violeta y en el otro azul verdoso, colores que en las tejedoras aymaras despierta cierta incomodidad, por sus asociaciones con la tristeza. Para las mujeres aymaras de Santiago de Wata, comunidad aledaña a la región Lago Titicaca tiene una connotación parecida, "*Significa o representa el mundo de lo desconocido el Mankq'ha Pocha, así como el violeta y azul verdosino todos ellos se entienden como algo negativo para el pueblo*"⁴¹.

2° Estos pares, (hablamos de azul oscuro + rojo magenta - y - (verde oscuro + azul cyan) no manifiestan mucha fuerza en su contraste, así como sucede en los demás pares de colores que componen los diferentes *irpaq'atas*. Como bien sabemos, el aymara aprecia los contrastes fuertes, por eso, su estética está basada en el *allq'a*, gracias al *allq'a*, se produce *kh'ana* (claridad).

Vemos que hay encuentros y desencuentros con la teoría de los colores de las *irpthapitas* con la teoría del color de los aditivos, así como también con la teoría de los seis grupos de la síntesis integrada de HAROLD KUPPER

También llama la atención, ¿El por qué el aymara, cuando tiene que referirse al color, usa términos que tienen que ver más con la luz como ser: CH'AMAC (ausencia de luz), CH'YAR (negro u oscuro), TAYPI (medio), K'HANA (claridad)?

2.16.2.- La teoría del color en las *irpthapitas* en relación a los colores sustractivos

⁴¹ Paredes Avelino: El significado del color en Santiago de Huata. (Tesis de grado de la carrera de artes plásticas A.M.S.A)

Hasta aquí, hemos analizado la teoría del color planteado en los *irpaq'ata* y su correspondencia relación con la teoría de los colores aditivos; ahora cabe la siguiente pregunta, *¿cual es la relación de esta teoría de los colores planteados en las irpthapitas y su relación con la teoría de los colores sustractivos?* Su explicación detallada ameritaría otra demostración extensa, por eso solo nos limitaremos a mencionar, y especificar ciertos principios que norman en la estética del color en los tejidos de la Isla de Suriqui, y su relación con la mencionada teoría sustractiva.

Estos sectores de sombra nunca se dan entre los colores cyan magenta, o el amarillo, al contrario, sino mas bien, entre la sobre posición de dos colores complementarios, como ser: *ch'iyar azul* (Azul añil) *ch'iyar wila* (rojo oscuro bermellón), o entre el verde, estos colores por su tonalidad, clave baja u oscura, corresponden a los tonos oscuros, por ello, siempre lo veremos cerca de los puntos de sombra. En algunos casos quebrados, mezclados con el color complementario de su lado adyacente, justo en la conjunción y encuentro de dos *irpaq'atas allq'as*, (ver gráfico N° 26)

La mezcla de los colores responde hacia arriba, a la ley de los colores aditivos y hacia abajo a la ley de la mezcla de los sustractivos.

En conclusión podemos afirmar que la estética del color en el tejido aymará se fundamenta y responde a ley de la adición o mezcla de colores luz, (en términos de la teoría del color). Mezclan luces o colores luz; pero paradójicamente, para lograr esto, se valen de los colores pigmentos como son las lanas teñidas.

Recapitulando

En este segundo capítulo, al analizar el espacio mismo de las prendas vimos como las dos *ch'ullas* (impar) forman un todo y no había *ch'ulla* que no tenga su par complementario. Después, al analizar los diferentes espacios del tejido, reconocimos que estos espacios están regidos por la misma ley de simetría *allq'a*, (*diferencias complementarias*). Las *pampas* (espacios monocromas y continuos) contrastando con los espacios de la *saltas* (discontinuas) complementadas o mediadas por los espacios de las *irpthapitas*.

Los espacios de las *irpthapitas* a su vez compuestas de *irpthapitas* cálidas contrastando con las *irpthapitas* frías, y dentro y al interior de los mismos *irpthapitas* también están a su vez compuestos de cada grupo de las gamas de los colores complementarios.

Finalmente, se ha visto que aún al interior de un *irpaq'ata* se cumple de manera precisa el principio del *allq'a irpthapita*, en los diferentes contrastes. De esta forma demostramos exhaustivamente lo que planteamos en la hipótesis.

En la última parte de este segundo capítulo vimos encuentros y desencuentros con la teoría de los aditivos con relación con la teoría de los colores de las *irpthapitas*.

Capítulo III

LA LECTURA DEL ESPACIO DE LAS SALTAS

(Desde un punto de vista estético y plástico)

3.1.- ANÁLISIS ESTÉTICO DE LAS DIFERENTES COMPOSICIONES Y ESTILOS DE LAS SALTAS EN EL TEJIDO DE SURIQUI

Las saltas: Son Espacios de diseño, figuras estilizadas; las imágenes son antropomorfas zoomorfas y también de formas geométricas. Estas figuras son abstractas, las cuales aparecen al interior de los espacios de las *irpithapitas*, es decir, siempre aparecen marcando el punto medio, o centro de las *irpithapitas*, a lo largo y ancho de los diferentes tejidos aymara en Suriqui. También se caracteriza por que tienen cierto relieve.

En los capítulos anteriores recalcamos sobre la estética del color y diseño en el tejido aymará en Suriqui, recalcamos los diferentes principios y patrones, que norman en la estética aymará y la forma como se expresa a través de los diferentes *allq'as*, (contrastes). Pero, si hay un lugar o espacio en donde se conjuncionan y se sintetizan de manera plena y en su máxima expresión los diferentes valores de contraste, ese es el espacio de las *saltas*. Esos contrastes de color son:

- Contraste de colores frío-cálido
- Contraste de y color en si
- Contraste de los colores complementarios
- Contraste de gama

- Contrastes de colores simultáneos
- Contrastes de claro oscuro
- Contraste cualitativo y cuantitativo

Además, en espacios llamado *pallay* o *saltas* se puede distinguir otras formas nuevas de contraste y complementariedad y que hasta ahora no hemos expuesto y a la que hemos venido a denominar:

- Contraste lumínica o luminoso
- Contraste de valor

Denisse Arnold hablando de estos espacios dice: *"Son espacios que expresan la sabiduría por sus cualidades relacionados con lo cortante con el dolor, con lo amargo y conflictivo."*⁴²

En estos espacios de *salta* el *all'qa* indudablemente alude y revela por excelencia el encuentro de contrarios lo cual exige y amerita una intermediación. Son espacios que expresan lo discontinuo, comunican un conflicto que demanda una solución al problema planteado. Además, en las *saltas* se ve representado su concepto del universo, su *akapacha* o el medio ambiente en el que vive el aymara. Son espacios en los que lo creado e inventado por el hombre tiene su máxima expresión. Es allí donde lo inmaterial se materializa y se concretiza en un determinado ícono o símbolo, a través de formas, colores, tonalidades y matices concretos. Las *saltas* son consideradas espacios que expresan el máximo contraste, y están relacionadas con la razón, la inteligencia y la lógica. Esto se debe a que comunican

⁴² Arnod Densse: Río de vellón y río de canto. pag.

información más directa al espectador. Es la poesía cantada, es el espacio o sector en donde la razón y la sensibilidad se concretan.

Después de habernos introducido el tema pasaremos a desarrollar las diferentes composiciones y estilos con sus respectivos variantes planteadas en estos espacios de las *saltas*, también explicaré sus correspondientes métodos de contraste de colores, así como de forma, tono, matices y de gamas, que se dan en los mencionados espacios de *allq'as*.

Vayamos de lo complejo a lo sencillo. En cada determinado estilo de *pallay* o *saltas* siempre se expresará y se mostrará, en una forma o estilo de color complementario del anverso con relación al reverso, es así como; si en el anverso de un determinado espacio de *pallay* o *salta* aparece la figura, colorada sobre un espacio blanco, entonces en el reverso de la prenda, ese mismo espacio o figura aparecerá de manera complementaria es decir, figura blanca sobre espacio colorado. Este es un estilo propio de expresión plástica en el hombre andino; sobre el cual algunos pensadores en su reflexión han atribuido, a una singularidad en cuanto a su pensamiento, y lógica del hombre andino, lo cual por consiguiente también se expresa en su obra. Aquello viene a ser un testimonio tangible y concreto de la expresión, en lo que respecta a su cosmovisión y su pensamiento, es decir, hay diferencias pero son complementarias.

Jorge Miranda hablando de la diferencia de pensamiento entre lo occidental y lo andino, dice: *"La reflexión del origen occidental se refleja en uno mismo en cambio en la reflexión andina siempre va a existir reflexión cuando otro va a complementar al uno que busca auto reconocerse, finalmente podemos encontrar esta categoría, entre las expresiones artísticas de estas*

*culturas si se observa el diseño de algún textil siempre vamos a encontrar que la figura del anverso esta confeccionada en el reverso de la forma inversa; es decir al revés y un color opuesto complementario*⁴³

Sin duda, está de acuerdo con ese principio de diferencias pero complementarias que hemos venido recalcando en cada una de las expresiones del *allq'a*.

A continuación haremos puntualizaciones respecto a las diferentes composiciones, estilos de las *salta* y sus correspondientes diversificaciones y variaciones. Posteriormente se hará la explicación y el análisis de cada uno de sus estilos y composiciones como también se buscará identificar, el tipo de contraste en la que se expresa.

3.2. SALTA COMPUESTO EN CONTRASTE Y COMPLEMENTARIEDAD DE *IRTHAPITAS*

Este estilo de *salta* es propio en algunos *awayos*. En su composición básicamente consiste en *salta* diseñadas con figura de *irptahapitas* los cuales a la vez irán ubicados sobre otros dos *irthapitas* de fondo, en sus espacios de sombra o luz.

Cuando aparece justo sobre el espacio máximo de luz o sombra dentro de un *irthapita* contrastado, los colores de las diferentes listas del *irpthapita* de la figura aparecen siempre haciendo divergencia en tonalidad como por color, con los diferentes colores de las listas del *irpthapita* del fondo sobre el cual irá compuesto la

⁴³ Jorge Miranda Luizaga: "Fundamentos de la Filosofía Andina" pag. 24

mencionada *salta*; por ejemplo, sobre un espacio de *irpaq'ata* azul aparecerá sobrepuesto en un *irpaq'ata* de color complementario, Vale decir, un *irpaq'ata*; *wila sandia* (rojo bermellón) o *wila rosada*, (rojo magenta); puede también darse el caso de que en lugar de divergencia se vea haciendo convergencia en cuanto a escala tonal, pero si haciendo divergencia en cuanto a color, es decir, haciendo contraste por color, pero no en tonalidad. De esa manera se puede constatar y observar contraste de color en si o contraste de colores complementarios (ver foto n° 33...)

Por lo que se ha observado, normalmente estas figuras que se expresan con este estilo de *salta*, son figuras zoomorfas, fitomorfas o simplemente abstractas. Este estilo de *salta* con figuras de *irpthapitas* (degradado), sobre espacios de otros *irpthapitas*, en algunos *lluch'us* (gorros) aparecen o se expresan en cierta estilización, es decir, figuras geométricas casi abstractas.

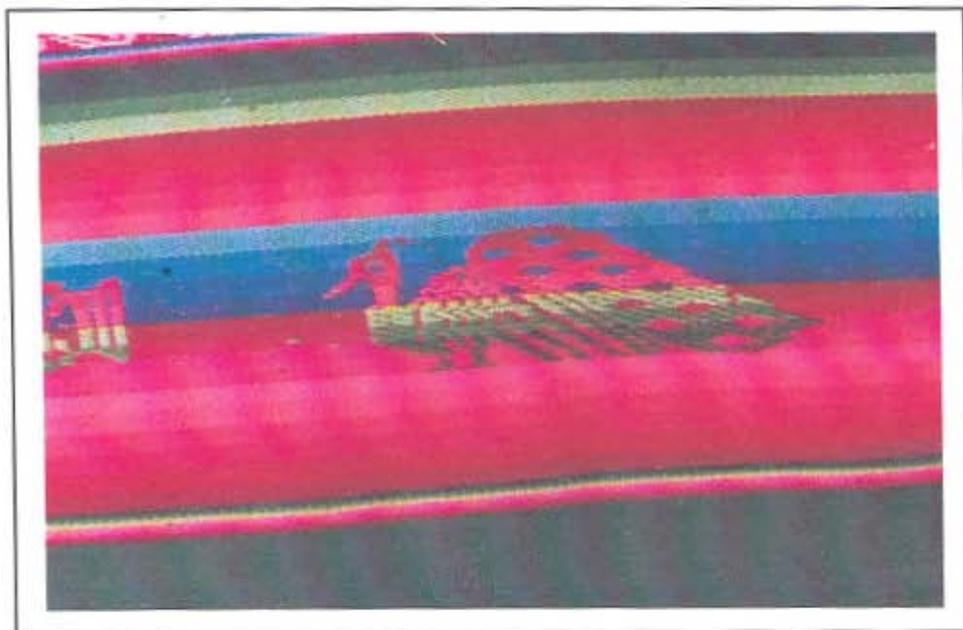


FOTO N° 33: *Salta manifestando doble contraste de color*

Cuando se trata de *saltas* compuestas por dos colores *allq`as* (contrastados) sobre un fondo también de dos colores *allq`as* complementario; podemos decir que ocurre doble contraste, es decir: la figura aparece compuesta hacia arriba en amarillo sobre un fondo azul y hacia abajo aparece compuesto por un color rosa claro sobre un fondo de color verde. Por lo tanto todas la demás figuras (diseños) a lo largo de todo el espacio de las *saltas* se irán repitiendo en el mismo orden de la disposición de los colores.

Por otro lado en el reverso de la prenda, estas mismas figuras o diseños de la *salta* o *pallay* aparecerán de forma inversa, es decir, los colores que en el anverso formaban parte de los colores de las figuras, en el reverso curiosamente formaran o vendrán a ser los colores del fondo sobre los cuales estarán compuestas las figuras con los colores que en el anverso eran parte de los colores del fondo.

En este estilo o tipo de composiciones de diseños en cuanto a color, puede plantear, expresar dos o más tipos de contraste en lo que concierne al color; por un lado, contraste de colores complementarios y por el otro contraste de color en si, en algunos casos contraste lumínico o luminoso (ver foto n° 33)

Normalmente este tipo o estilo de *saltas* es propio en algunos *ponchos*, *lluch`us*, *fajas* y *awayos* ⁴⁴

⁴⁴ Cabe aclarar que este tipo de *saltas* o estilo ya aparece también en algunas prendas como *ponchos*, tejidos en el lado de Sur Yungas del departamento de La Paz, allá por el año 1940

3.3.- SALTAS CON FIGURA DE *IRPTHAPITAS*, SOBRE OTROS *IRPTHAPITAS*, EN SUS ESPACIOS DE LUZ O SOMBRA

Consiste básicamente en las diferentes diseños de figuras zoomorfas, fitomorfas o simplemente diseños geométricos trabajados con blanco, sobre espacios de sombra o luz, entre dos *irpaq`atas* o *irpathapitas allq`as*, los cuales se ven albergadas por otros dos *irpaq`atas* mayores simétricos, es decir, del mismo color y proporción. (Ver foto n° 34)

Al igual que en el estilo anterior, estas *saltas* muestran al interior de las figuras, diseños de colores matizados, degradados es decir dos *irpaq`atas allq`as* o *irthapita allq`a*, unidos, ya sea en sus puntos de luz o de sombra; dicho de otra forma, es un *jisk`ha* cálido y otro frío, unidos por sus puntos de luz o sombra.

Al igual que en el estilo anterior si en el anverso de la prenda aparece, la figura matizada, degradada sobre un fondo claro, en el reverso de la prenda, esas mismas figuras aparecerán diseñadas en el mismo valor o tono del fondo del anverso, es decir, en claro sobre un espacio o fondo de un *irthapita*. Este estilo de *salta* en sus composiciones puede expresar tres tipos de contraste:

- a) Contraste cualitativo,
- b) Contraste de color en si
- c) Contraste de colores complementarios.



Foto N° 34: *Salta con figura de irthapitas, entre o dentro de otros dos irpaq'atas simétricas*

a) En su variante puede presentar el caso de que la figura o diseño, en su interior solamente presente en lugar de dos *irpaq'atas*, un solo *irpaq'ata ch'ulla*, y haciendo divergencia o convergencia hacia sus laterales con las *irpaq'atas* que le albergan.

b) Otra variante de ese estilo de *salta* o composición es: figuras o diseños compuestos de dos colores respectivos que ya no están matizados sino solamente, dos colores contrastados yuxtapuestos sobre un fondo o espacio grande y ancho de luz o sombra de dos *irpaq'atas* simétricas.

En su reverso toda esta composición se lee, se traduce y se expresa de forma inversa complementaria, es decir, al revés.

3.4.- SALTAS BLANCAS SOBRE BANDAS DE COLORES ALLQ´AS

IRTHAPITAS

Son *saltas* con figuras diseñadas, de un valor acromático como es el blanco sobre un fondo (banda) o espacio compuesto de diferentes colores *allq´as* (Contrastados). Dicho de otro modo, son *saltas* diseñadas, sobre una banda o franja, compuestos de colores *allq´as* pero en la misma intensidad, saturación, y tonalidad yuxtapuestos uno al lado de otro, dispuestos en forma de listas cada uno. Normalmente, las tejedoras cuando se refieren a este espacio lo denominan: *irthapitas* (nótese que aquí no estamos hablando de *irpithapitas* aunque suene muy parecido) *irthapitas*, aquí se refiere a un sentido de juntar en un mismo espacio o lugar cosas compactas, sólidas las cuales se pueden distinguir legiblemente, el uno del otro, eso es lo que precisamente caracteriza a estos espacios, no están matizados, ni degradados de claro a oscuro como sería en una *jisk´ha* o *irpaq´ata*, si no que mas bien son colores planos, en una misma escala tonal dispuestas en forma de listas yuxtapuestas uno al lado del otro, por ejemplo, pueden estar compuestos de colores fríos con cálidos, como ser:

- a) *ch´iyar chaxñas* (verdes oscuros) alternando con *ch´iyar wilas* (rojos oscuros)
- b) *ch´iyar azulas* (azules oscuros bajos) alternando con *wila ch´iyar sandias* y *chupicas* (rojos oscuros).

Estos colores *allq´as* de estos espacios a cierta distancia, por efecto óptico tienden a mezclarse o fundirse produciéndose un color continuo, quebrado por la mezcla simultánea de los colores complementarios apareciendo así como un espacio de colores grises,

bajos oscuros y parejos. Esta composición ayuda a que resalte con más nitidez y con más fuerza las figuras de las *saltas*, las cuales están diseñadas de color amarillo, o en la mayoría de los casos con un blanco, este es considerado como un valor acromático. Estas mismas figuras en su reverso, aparecerán de forma inversa, en cuanto a color, es decir, figuras compuestas de colores *allq'as*, *irthapitas* (yuxtapuestos) sobre espacios blancos de luz en las *irpithapitas*.

Como variante puede presentar y aparecer estas *saltas* o diseños, sobre espacios de *irthapitas* (listas de colores yuxtapuestos) en una misma gama; por ejemplo, sobre una área compuesta de los diferentes rojos, como ser: *rojo carmín*, *rojo magenta*, *rojo bermellón*, y *rojo naranja*, toda ellas yuxtapuestas de forma plana y en toda su intensidad y pureza. Sobre estos rojos encontraremos diseños blancos o amarillos.

Este estilo estético es común ver en las *saltas* del tejido de los *kallawayas* en Charazani; en ellos estos espacios de *irthapitas* bandas yuxtapuestas compuestas se ven de seis o más listas de colores *allq'as* sobre las que están diseñadas las diferentes figuras, ya sean geométricas, zoomorfas, fitomorfas etc.

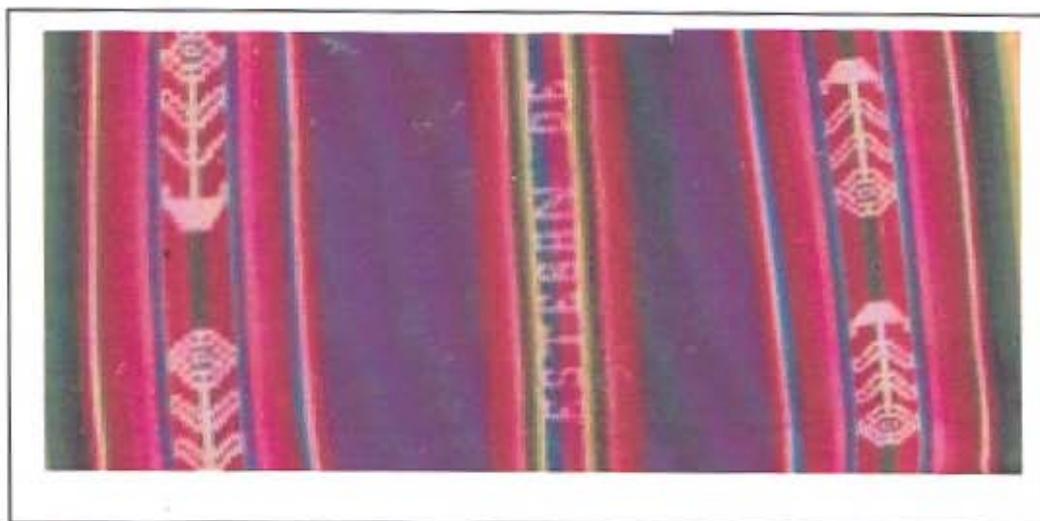


Foto N°35: *Ilustración awayo de Suriqui)*

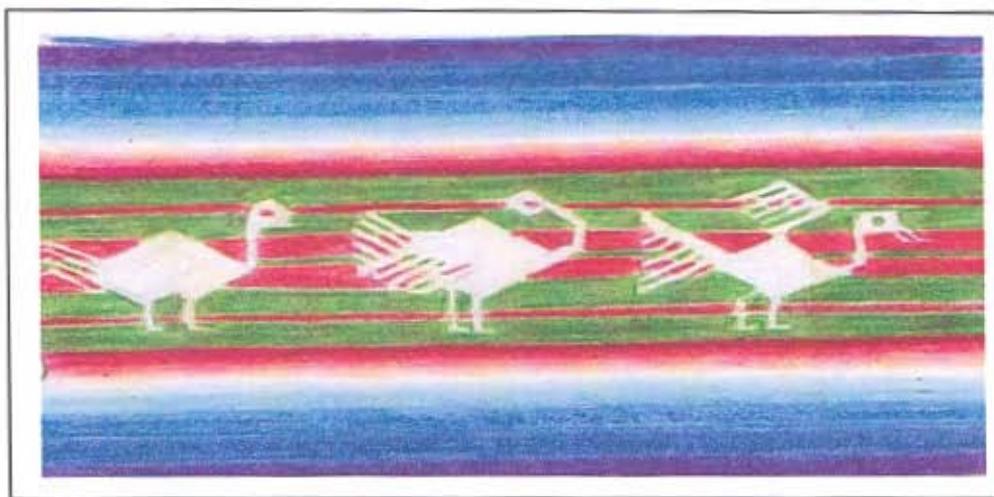


Foto N°36: *Saltas blancas sobre bandas de colores allq'as*

En su expresión o plasmación más simple

Como variante de este estilo de espacios de *salta* podemos encontrar figuras o letras diseñadas en blanco sobre una banda o espacio de *irthapita* compuesto solamente de dos colores *allq'as*, uno frío y otro cálido, es decir, un taypi azul oscuro, yuxtapuesto con *wila* (rojo) rosada, (rosa permanente), ambos colores están en toda su

pureza e intensidad sobre las que estarán diseñadas las figuras de la *saltas* de 7 a 10 chinos (nudos).

En algunos awayos, en el lado anverso de la misma prenda, puede observarse este estilo de *saltas*, sobre un espacio compuesto de 2 colores *allq'as* pero una de ellas ligeramente degradadas en 2 o 3 escalas sin llegar al blanco de forma plana, sólida y continua, esto es con el fin de lograr efectos plásticos en cuanto a color y forma. (ver foto nº 35)

En este estilo de *salta* estéticamente puede manifestarse en: a) contrastes claro oscuros, b) contrastes de color en si, c) contraste lumínico o luminoso y d) contrastes de colores complementarios dados en el fondo.⁴⁵

Hasta aquí hemos explicado los diferentes estilos los cuales a su vez presentan y plantean los diferentes contrastes en cuanto a color. Pero antes de seguir exponiendo los otros tipos de contraste en los distintos estilos de *salta*, debemos destacar y resaltar el valor del *allq'a* como tal en la estética.

3.5.- EL VALOR DEL ALLQ' A EN LAS SALTAS.

El *allq'a* es un espacio por excelencia en el cual se expresa el máximo contraste, la máxima disfunción; por eso su expresión se sucede en los puntos de máxima luz o de sombra entre los *jiskihás* o *irpithpitas*. Son espacios en donde lo frío y lo cálido se encuentran y se expresan en su máxima fuerza posibilitando que lo cálido resplandezca por su claridad, en caso de hallarse en el punto de máxima frialdad y

⁴⁵ Esta forma de usar el color en el diseño ya se practicaba en el tejido Pre Hispánico ya fuere en el tejido Huari o Inca.



sombra. También puede suceder a la inversa. En otras palabras, parecería que esa claridad luchara y se esforzara para evitar su anulación e inactividad. En el caso de que solamente un elemento, en este caso los fríos imperara en todo el espacio, pareciera que lo claro aunque sea pequeño, sobre un fondo espacio oscuro frío, vibrara, resplandeciera con mas vivacidad con más dinamismo, con más fuerza, tratando de compensar el desequilibrio que se ve entre el predominio de un color sobre otro.

Lo cálido en un ambiente frío, por más leve que sea se aprecia mucho más que si se encontrara, en ese mismo grado en un ambiente sémi cálido. Este tipo de expresión esta vinculado con el contraste simultáneo, pues sería lo mismo que decir lo frío aunque sea en un grado menor, se aprecia más que si estuviera, en un ambiente semi frío. Entonces, aquí importa mucho el hecho del tiempo, momento, el ambiente y las circunstancias en las que manifestar un determinado elemento. Pues un elemento depende mucho, para manifestar un determinado carácter, del ambiente que le circunda o le rodea; influye mucho el fondo donde se halla un determinado elemento, ya sea esté en forma, color o tono, (en términos plásticos) para manifestar un determinado carácter o expresión, esta es en si la semántica que expresa la ley de los contrastes simultáneos.

Es por eso, que las estrellas del cielo se aprecian más en las noches que en las horas sémi diurnas (un cielo medio) de la misma manera las luces de las lámparas se aprecian más en la noche que en el día; (¿será por eso que un vendedor de café caliente, vende más en un momento del día en donde hace más frío que después que pasa ese frío?).

En el fondo ¿ De qué nos habla este principio, que es lo que está revelándonos? ¿Qué hay detrás de esta ley? Sin duda podría motivarnos a reflexionar más, o a filosofar... pero en último caso nos está revelando la eterna ley que no puede ser ignorada o falseada, es decir, de la ley de los equilibrios de las complementariedades. El misterio de la vida surge a partir del equilibrio y complementariedad de elementos distintos pero complementarios en otras palabras. La expresión de la vida se debe por la presencia y existencia de estos dos o mas, elementos distintos pero complementarios.

3.6.- SALTAS COMPUESTAS CON DISTINTOS COLORES SATURADOS.

En este tipo de las *saltas* claramente se puede ver u observar dos tipos de contrastes, estos son: *Contrastes simultáneos* y *contrastos sucesivos*. Para una comprensión más clara, veamos en que consiste según la teoría del color, los contrastes sucesivos y simultáneos.

Básicamente se define como sigue:

a) *El blanco resulta más blanco cuanto más oscuro es el tono que le rodea.*

b) *El gris resulta más luminoso cuando más claro es el tono que le rodea.*

c) *El color es más claro o más atenuado según el tono o color que le rodea¹⁶.*

Una vez aclarado el concepto mismo de este tipo de contraste, debemos preguntarnos, ¿Cómo se da estos contrastes en las *saltas*

¹⁶ Jose Parramon: " Gran libro de color" .Pag. 70

o en qué tipo de composición se expresa básicamente lo que respecta a este estilo de *salta*? Normalmente este tipo de saltas no es común ver en la mayoría de los *awayos* de la Isla de Suriqui y regiones aledañas al lago, sino solamente en ciertos *awayos fajas, lluch'us* de la región del lago y en algunas frazadas. Consiste básicamente en diseños, figuras, formas geométricas abstractas de un determinado color claro saturado e intenso, vale decir, que, en su tonalidad responde a una escala tonal clara o alta, así por ejemplo el color *q'ellu* (amarillo naranja), *kh'ana choxña* (verde amarillento). *Kh'ana paq'o* (pardo claro) o *kh'ana sajuna*, (azul cyan).

Por otro lado, en algunos casos se puede observar de un color oscuro como ser: *choxña* (verde), *wila* (rojo), *sajuna* (azul). Este es el color constante, dependiendo de que lado se lo vea, (ya sea de anverso o reverso), lo cual se irá repitiendo en cada uno de los diseños o figuras a lo largo del espacio de la *salta* sobre dos o tres diferentes espacios de colores saturados en toda su pureza. Al complementarse los colores del fondo con los el colores del diseño, sobre esos espacios de colores saturados del fondo, se van produciendo los diferentes efectos visuales plásticos, gracias al efecto simultáneo. Todo el diseño vibra, resalta, y en otras tiende a fundirse con el color del fondo, y además en otras tiene un efecto doble.

Al parecer la finalidad de este tipo de composiciones es netamente buscar la afectación simultánea en el encuentro entre estos colores; es decir, entre los colores del fondo que responden más a lo discontinuo y el color de la figura que es continua y que al combinarse con los distintos colores del fondo van adquiriendo y manifestando un determinado carácter y efecto óptico.

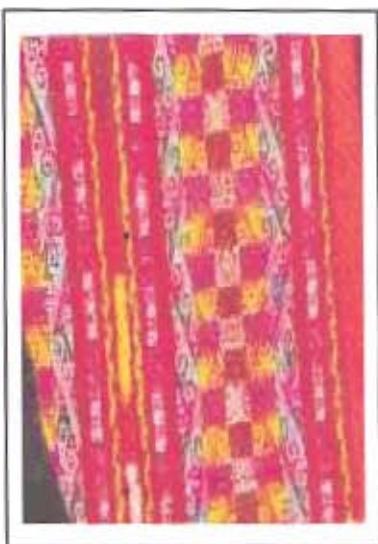
En algunos espacios, en este tipo de estilo, el color del diseño que es constante va repitiéndose y puede estar compuesto de dos colores, los cuales, al yuxtaponerse con los colores del fondo van produciendo más diversificaciones en cuanto a efectos visuales. Vale decir que, un color determinado, va atravesando por 2 o 3 superficies o espacios que se van repitiendo intercaladamente a lo largo de todo el espacio de la *salta*, y es precisamente, es en ese contacto y sobreposición que ese color de la *salta*, va adquiriendo diferentes, caracteres y efectos visuales. Esto quiere decir que, sobre algunas superficies por efectos simultáneos se muestra apagado, y en otras muy activos, dinámicos, es decir, resaltan, gracias al contraste simultáneo, y es que como dice, GOETHE... "*Gracias al contraste simultáneo, el color (cualquiera) se presta al uso estético*"⁴⁷ (ver ilustración) Y por lo visto las tejedoras están consientes de esta y de las muchas posibilidades plásticas y estéticas que ofrece el color a través de una cuidadosa y adecuada composición de las mismas.

Aún en estos espacios puede llegar a observarse o percibirse ese apego, propio de la estética del hombre andino, la cual se basa, en el principio de las diferencias pero complementarias. Es por eso de que aún en un espacio de *pallay* o *salta* compuesto con este estilo, los colores se distinguen a lo lejos por la yuxtaposición de áreas de colores cálidos como de fríos, así como si tienen que componerse solamente sobre la base de los colores cálidos, como ser amarillos, naranjas y rojos, las tejedoras tratarán de cuidar de que no se mezclen mucho o se confundan entre estos colores, en lugar de ello harán que aún entre los rojos haya una distinción clara, nítida entre ambos, por eso, y por otras

⁴⁷ Parramon José: Gran Libro de Color/ pag. 67

cualidades, sus tejidos son de un alto nivel estético. Visto aún de lejos vibran, destellan luz y se distinguen a simple vista.

A un área (espacio) compuesto de un mínimo contraste le sigue otra área de máximo contraste, o a una área de espacio bajo u oscuro,



sémi frío, le antecede otra área de tonalidad alta – clara, y cálida. Nunca se repite dos veces, sino que está complementada, también por otras dos veces; este es el principio de equilibrio en la estética aymará. Digamos que este estilo de *saltas* se basa netamente en una composición esencialmente sobre la base de los colores. Cada color, a parte de su pureza o intensidad tiene un determinado valor tonal que responde a un nivel en la escala de

tonos del negro al blanco, por lo tanto hay

FOTO N°37: *Salta comp. En contraste simultáneo en un tejido Quechua*

muchas más posibilidades de interpretar a través de este principio de contraste simultáneo. En estos principios de la ley del contraste simultáneo, forman parte de la estética de las *saltas* o espacios de *pallay* en los tejidos QUECHUAS. Sus tejidos se destacan y se fundamentan sobre la base de composiciones en el cual predominan, diseños, de figuras geométricas, zoomorfas, fitomorfas y antropomorfas; por ejemplo, es común ver, en el tejido de Tarabuco_Chquisaca_, figuras diseñadas sobre un área ancha compuesta de las diferentes *k'uychis* (los cuales son similar a los *jisk'has* o *irpaq'atas*), y que además sirven de fondo, a los *pallay* o *saltas* que se encuentran diseñadas sobre estas listas de colores. Estos espacios de *salta* al

observarse, a cierta distancia producen al ojo del espectador diferentes efectos ópticos plásticos, gracias al contraste simultáneo. Esto se logra por el contraste de los colores del fondo en sus diferentes escalas tonales y matices, estos colores se encuentran sobre o detrás de los diferentes diseños de las figuras. (Ver foto N° 37,38)



FOTO N°38: Contraste *simultaneo* de color en un *salta* y su detalle

Probablemente este estilo de *salta* del tejido aymaras, en la región del lago, tiene la influencia de los tejidos Quechuas;⁴⁸ ya que los tejidos aymaras en sus espacios de *salta* son mas mesurados, la limitan a ciertos, espacios y a ciertas proporciones con relación a todo el espacio de la prenda.

Finalmente, este estilo de *saltas*, entre los tejidos de Suriqui, en su forma más sencilla se expresa en los espacios de *k'utus*. Algunas

⁴⁸ Los Quechuas a su vez, han adoptado el estilo de las listas en sus tejidos por la influencia del tejido aymara. al cual ellos lo denominan conscientemente como el ° “estilo Páceño”

veces están diseñados en dos o tres colores y en una o dos hileras y sobre determinados espacios de sombras o luz dentro de las *irpithapitas* simétricos, ya sea en algunos *awayos*, tapices, *istallas* o frazadas,

3.7.- COMPOSICIÓN DE SALTAS CON CONTRASTE DE COLOR LUMÍNICO OLUMINOSOS.

Saltas con diseños blancos sobre espacios de colores puros saturados.



Foto N° 39: *Contraste de color luminoso en una salta observado en una frazada del tejido en Suriqui*

Este estilo de *salta* es propio del tejido aymará en Suriqui y es la de los contrastes máximos, por eso hemos venido a denominar: **contraste luminoso**. Morfológicamente en sus composiciones, presentan figuras zoomorfas, antropomorfas, fitomorfas o simplemente figuras geométricas abstractas, en algunos combinando figuras zoomorfas con diseños geométricos.

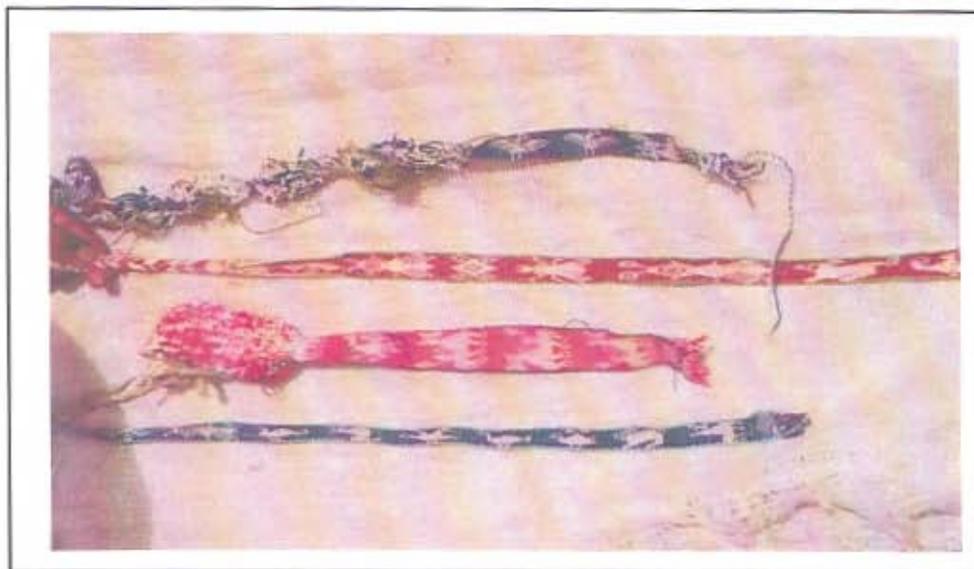


FOTO N°40: *Th'isnos o terminacion de las fajas diseñadas en contraste Luminoso*

3.7.1.- Analisis del contraste luminoso en sus variantes



Foto N°41: *Irpthapitas compuestos con saltas en contraste luminoso*

¿En que consiste el análisis compositivo de color en este estilo de

saltas?

En cuanto a sus composiciones de color, estas figuras aparecen compuestas por un valor acromático, vale decir, el blanco (visto por un lado de la prenda), sobre espacios de colores saturados, como ser: rojo oscuro, azul oscuro, o verde oscuro, ya sean en sus puntos de máxima luz o sombra dentro de los *jiskhas* o *irpthapitas*. Estos colores, según la teoría del color, son considerados como los colores primarios de los aditivos. En casos especiales, en algunos, espacios de algunas prendas también pueden aparecer estos diseños blancos, sobre espacios de colores claros, en cuanto a su valor o clave tonal como ser: azul cian, magenta claro, o amarillo, en casos especiales, con la finalidad de lograr ciertos efectos ópticos a través o mediante contrastes con relación al valor y color de su fondo.

Estas *saltas* compuestos con este tipo de contraste “luminoso” puede expresarse a su vez en dos tipos de contraste a) Un doble contraste, b) Un contraste complementario

A).- ¿A que llamamos doble contraste?

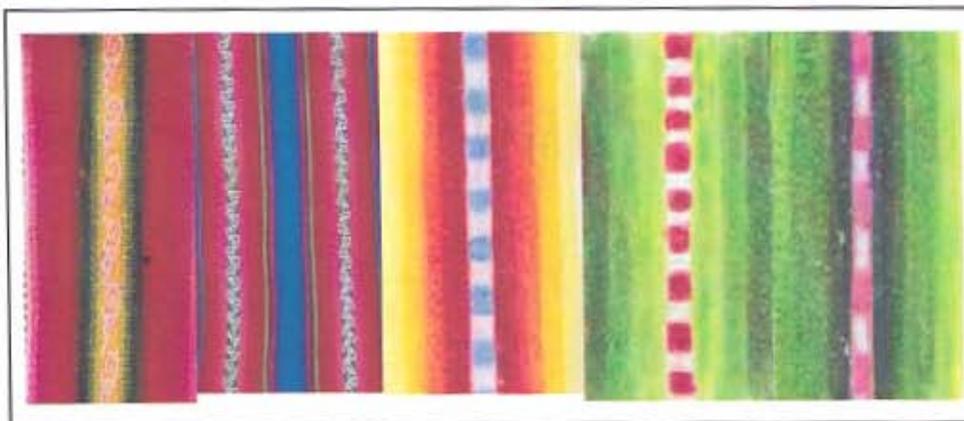


FOTO N°42: *Saltas compuestos con en contraste de color doble*

Son espacios de *salta* compuestos por un color cromático ya sea este, azul cyan, magenta claro o amarillo, con un valor acromático, como ser el blanco, los cuales hacen contraste, tanto en valor tonal, como por color con relación al color de su fondo.

Por ejemplo, un color cromático como magenta claro va compuesto con blanco sobre un espacio de *ch'iyar ch'qxña* verde oscuro; el magenta claro tanto en su valor tonal como por color es complementario al *ch'iyar ch'oxña* (verde oscuro) del fondo como también el acromático blanco. Estos dos elementos = mag. + blanco. A cierta distancia, por efecto óptico o mezcla simultánea, tienden a mezclarse, fundiéndose en un espacio de color rosa claro, el cual, simultáneamente se destaca de su fondo, es decir, entre un espacio de *ch'iyar chi'oxña* (verde oscuros) (ver foto n° 42) o sobre un espacio de azul oscuro, estas composiciones pueden emparejar en las siguientes combinaciones:

Bl + mg = sobre fondo = *ch'iyar choxña* (verde oscuro) o rojo oscuro

Bl + az cyn = sobre fondo = *wila chupica* rojo oscuro,

B).- ¿A que llamamos contrastes complementarios?



Estos espacios de *salta* consisten en figuras diseñadas con blanco sobre espacios agostos de colores primarios como ser: El azul intenso, rojo oscuro, verde oscuro en toda su pureza y

FOTO N°43: *Saltas compuestas sobre espacios de sombra*

saturación. Estos espacios de colores aparecen como *jiskh´antatas* o *irpantatas*, (intruducidadas o incrustadas o sobre puestos) justo en el *taypi* (medio) de las *irpthapiatas*, cumpliendo ciertas funciones:

Aunque hacen contraste con el color de su fondo; pero en cuanto a escala tonal, son complementarias a las escalas tonales del fondo. A su vez sirven de fondo para los diseños de las *salta*s, porque marcan el punto máximo de la sombra y hacen de transición entre las dos *irpaq´atas* simétricas. De manera que si hacemos una lectura en cuanto, a las claves o escalas tonales, hay una continuidad y una sucesión de tonos de las diferentes escalas de *irpaq´atas*, vale decir, de tonos bajos hacia los altos, ya sea que lo leamos de manera ascendente o descendente, solo varía y hace contraste por color.

De manera que intencionalmente al interior de las *irpthapitas*, las tejedoras sobreponen o introducen un determinado color puro, saturado, pero complementario; Por ejemplo, en el punto medio de sombra entre los dos *irpaq´atas* simétricas azules, sobre ponen o introducen un espacio de *salta* compuesto de un color saturado, puro y de tonalidad oscura, pero complementario al fondo; como ser, *wila chupica* o *Wila anti (rojo oscuro)* combinando a su vez con blanco; los cuales a cierta distancia tienden por efecto simultáneo a fundirse o mezclarse produciendo así un efecto óptico.

En el anverso de la *salta*, los espacios complementarios al fondo del *irpthapita* sobre el cual estarán dispuestas, aparecerán haciendo divergencia, con el fondo. Y a la vez, los espacios que en el anverso, aparecían haciendo divergencia con el fondo, en el reverso

aparecerán haciendo convergencia, esto es una norma o principio estético (ver foto N° 43,44).

Dicho de otra manera, estas mismas figuran en el reverso de la prenda se traducirán de manera inversa, es decir, lo que en el anverso aparece el diseño de color rojo sobre un fondo blanco, en el reverso, aparecen de color blanco sobre un fondo de color rojo. Solamente, cambia el orden de la composición y no así el contenido de los elementos en sí ni el color de los pigmentos.

En algunos *K'utus*, (estos son expresiones o representaciones de *salta* en su forma más simple), aparecen compuestas con este estilo, es decir, sobre espacios de sombra, dentro de un *Irpaq'ata*. En este tipo de composiciones de color en estas *saltas*, el elemento o el valor constante es el blanco el cual irá combinando con los diferentes colores primarios. En lo que concierne a los primarios, vale decir: el rojo, el verde o azul oscuros, (dependiendo del color del *Irpaq'ata* sobre el cual van compuestas, ya sea en sus puntos de luz o de sombra) determinará el color en la que estará compuesto, el valor a cromático constante, es decir, el blanco.) (Ver foto # 43 , 49)

Algunas tejedoras se valen de esta técnica para lograr y producir el mismo efecto que con una lista *Irantata*, o *Irpaq'ata jiskhantata*. Por ejemplo sobre los espacios de *irpthapiatas* cálidas como *Wila Rosada*, o *Wila sandia*, sus *saltas* siempre irán compuesto con colores, verde o azul oscuro en su máxima saturación, en cambio sobre *Jikhas* en gama de colores fríos, (ya sean estos *irpaq'atas* en



gama de azules o verdes), las saltas siempre irán compuestas en blanco con colores cálidos, como ser *wila sandia* en toda su saturación o *wila chupica* también en toda su saturación.

FOTO N°44: Detalles de saltas en frazadas de Suriqui, mostrando o manifestando contraste luminoso

El hecho de que manejen estos pares de contrastes en estos espacios de *salta*; al cual hemos venido a denominar "**Espacios de máximo contraste**", no son casuales sino que una vez más podemos constatar su estrecha vinculación o relación con la teoría de los colores aditivos (que hemos analizado de manera amplia al exponer la teoría del color implícito en los *irpaq'atas*, y su relación con los aditivos y sustractivos).

En este estilo de *salta*, conlleva implícito contrastes máximos y al cual después de consultar diferentes fuentes bibliográficas especialmente aquellas que tienen que ver con la teoría del color y más aún a partir de la información asimilada, de las mismas tejedoras de la isla de Suriqui hemos convenido a denominar a este tipo de contraste como **contraste luminoso**.

En la investigación observamos que donde aparecía un color determinado también aparecía su color complementario. Cuando se los preguntaba a las diferentes tejedoras por qué componían sobre la base de los colores contrastados las respuestas apuntaban esencialmente a dos cosas claras:

- a) *Kh'ana mitsuñapataki*
- b) *Suma waysuñapataki,*

Traducido quiere decir a) Para que salga con claridad. b) Para que algo o alguien hagan salir de las tinieblas o de la oscuridad a la luz. En cambio otras respondían:

- c) *Suma giwitañapataqui,*
- d) *Wali khajtañapataqui*

La respuesta c) significa "para que sea hermoso o bello" d) "para que se encienda muy bien" o "para que resplandezca mucho". Caso contrario, se combinaran con cualquier color y como sea, esto daría un resultado *k'ayma*, lo cual quiere decir, sucio, apagado vano y sin vida.

Esto claramente supone que la estética del Aymara, de Suriqui se fundamenta en todo lo que resplandece, o con todo lo que difunde luz, con la claridad, con la pureza y para lograr dicho nivel estético, o para hacer luz se basan en el principio del equilibrio y de la complementariedad de 2 elementos distintos diferentes y es a partir de la complementariedad de ambos elementos (en lo que respecta y los colores) que hacen surgir la luz y hacen general otros elementos.

El aymara está muy consiente que en la luz está la vida. Ellos aprecian todo lo que ilumina el corazón lo contrario, es criticado

despreciado; por ejemplo, un abuelo que también teje, dijo, hablando de los pequeños espacios de *Jalaq'as* que aparecen combinando con blanco entre espacios grandes monocromos de colores oscuros, "Las *jalaq'as* son para que el *chuyma* (corazón) se ilumine, caso contrario, si no tienen estos espacios de contraste, el corazón se oscurecerá, pues sería monótono y oscuro".⁴⁹

Entre las tejedoras un *irpaq'ata* o *irpithapita* (*K'isa*), que no tiene suficiente contraste al ojo es criticado como "*Qaq'a*, o *k'ayma*, como muerto, confuso, y esto por lo visto en términos de Cereceda está relacionado con personas flojas, ignorantes sucias o con lo pobre y esto según el juicio de valor es visto como no bueno.⁵⁰ En cambio un *k'isa* o *irpaq'ata* que si tiene contraste puede vibrar cantar, despertar y expresar. Esto es muy apreciado entre los aymaras.

Entre las tejedoras de la Isla de Suriqui, *k'ayma* tiene el mismo sentido pero además significa apagado, aburrido monótono.

Por eso en la composición de color, en los espacios de las *saltas*, las tejedoras, tienen un cuidado particular. Estos espacios, como hemos indicado, expresan el máximo contraste y están relacionados con la sabiduría, con el conocimiento y tienen que ver directamente con la inteligencia.

Ésta es la razón por que las tejedoras escogen elementos plásticos que expresen el *allq'a*, (máximo contraste) ya sea, a través de, formas, tonos o colores complementarios.

⁴⁹ Entrevista a Don Silverio; 75 años..... tejedor de frazadas

⁵⁰ Veronica Cereceda: "A Partir de los colores de un Pajaro". Pag 66

Como dice Penny Dransart, hablando de las tejedoras aymaras de *Isluga*: “*Ellas están reproduciendo el espectro del color en sus tejidos. El blanco del cuerpo de estos espacios de salta es producido por la sobre posición del color luz complementaria*”.⁵¹

Ella supone que la presencia del blanco en los espacios de *salta*, es por efecto de la suma o la síntesis de estos colores complementarios de los aditivos. Por ejemplo, según el principio de la adición de los colores La luz blanca se produce:

- a) Por la sobreposición de una luz azul con una luz naranja.
- b) Por la sobreposición de una luz verde con un color magenta.
- c) Por la sobreposición de un rojo naranja con un azul cian.

En cambio según la visión óptica de las tejedoras el blanco puede surgir por la sobreposición o en el encuentro de:

1. Por la sobreposición o encuentro una luz de color *wila chupica* (rojo carmín) con la luz *q'ellu ch'oxña* (verde amarillento)
2. Por la sobreposición o encuentro de luz *wila sandia* (rojo Naranja) con luz *kh`ana azul* (azul cian)
3. Por la sobreposición o encuentro de luz *kh`ana azul* (azul cian) con la luz *wila chupica* o *wila rosada* (rojo magenta).

finalmente en sus ligeras variaciones con el esquema que norman en la teoría de los aditivos en las *irpaq`atas* y *saltas*. También puede surgir,

⁵¹ PennyDransart:”Coloured knowldges:Colour persepction and tha dessemination of Knowledge in Isluga Northern Chile “. Pag.15

4. Por la sobreposición o encuentro de una luz *wila chupica* (rojo carmín) con la luz de *kh'ana choxña* (verde amarillento), en lugar de amarillo en sí.

Esto explica en gran parte el por que las tejedoras de Suriqui cuando se refieren al color, manejan términos y designaciones que tienen que ver más con la luz que con el pigmento. Por ejemplo, cuando se refieren a los tres azules (digamos) primarios en toda su intensidad y pureza o saturación usan términos como:

- a) *Ch'amac azul* o *ch'iyar azul*.- azul oscuro, para el azul añil.
- b) *Taypi Azul*.- Azul del centro para el azul cobalto
- c) *K'hana azul*.- Azul claro para el azul Cyan

Este mismo principio se aplica con respecto a los verdes o rojos verdes. Términos como *ch'amac*-, *k'hana*, aluden a la ausencia o presencia de la luz. Y es que como decía Penny Dransart: *"Ellas escogen, colores prismáticos, colores que no tienen cuerpo, pero paradójicamente, ellas tienen que expresar, estos colores usando colores pigmentarios, o corpóreos, en forma de lanas teñidas..."*⁵²

3.8.- CONTRASTE DE COLOR LUMINICO O LUMINOSO EN LOS COLORES NATURALES EN *TARIS* E *ESTALLAS*.

Salta compuesto en contraste luminoso en colores naturales sobre espacios de luz o de sombra en *taris* e *istallas*

⁵² Penny Dransart en su artículo: "Coloured knowled ges: coloureperception and the dissemination of knowledge in isluga, northern Chile"/pag. 14

Dentro de los espacios de las *irpthapitas* o *pampas*, este estilo de *salta* aparecen compuestos con colores naturales en los *taris* y en algunas *istallas*; por ejemplo, el blanco aparece yuxtapuesto, y se combina con los diferentes colores naturales. Cuando hablamos de los colores naturales nos referimos a los colores *k'ura* o colores *ch'oq'e*, los cuales son equivalentes a los colores terrosos, o colores desvaídos; colores que en su clave tonal son considerados oscuros, empezando con el *ch'iyara*, (negro), vale decir, *janq'o* (blanco) los cuales se yuxtaponen con una *ch'iyara* (negro), manifestando de esta manera, contraste máximo.

En algunas *istallas*, también puede darse el caso de que el *janq'o* (blanco) se yuxtapone con un *Ch'umpi* (castaño oscura) mostrando en contraste alto; y por último, el *janq'o* (blanco) yuxtapuesto con un *paq'o - millu-* (pardo, color de la vicuña) manifiesta contraste mínimo. Se puede diversificar aún más, partir de estos pares de contrastes.

Por otro lado el JANQ'O (blanco) puede aparecer combinando con los diferentes colores naturales que manifiestan frialdad en términos de la teoría del color. Por ejemplo, el *Janq'o* (blanco) combinando con *Ch'iyara* (negro) manifestando máximo contraste. En otros casos, este mismo, *Janq'o* (Blanco) en los espacios de las *saltas* puede aparecer en algunas *istallas* o *taris* combinando con un *taypi Qh'ella*, (gris, color de la ceniza oscuro) o con *Ch'iku*, (gris oscuro) o *taypi Q'aq'a* (plomo oscuro) mostrando de esta manera un contraste alto o intermedio.

Finalmente, también se puede observar en otras *istallas* que el mismo *Janq'o* (Blanco) combina con un *taypi Q'aq'a* o *taypi uq'i*

tendiendo algunas veces a *churi* (gris medio, quebrado, sucio,) muestra a su vez, contraste mínimo.

Generalmente estos *uq'is* o *Q'aq'as* se pueden diversificar tanto en color como también en tonos dentro de la misma gama, es decir, puede expresarse en diferentes colores sin perder o cambiar su escala tonal; así por ejemplo, en la gama de *uq'is* tenemos: *ch'iyar uq'i* = (gris oscuro); *uq'i churi* =(gris quebrado sucio); *uq'i* = (gris propio); *janq'o uq'i* o *uq'i janq'olla* = (gris claro) o (plomo blanqueado). Por otra parte, de igual manera en la gama de los *q'aq'as* esta : *ch'iyar q'aq'a*, *q'aq'a q'ella*, *q'aq'a*, *janq'o q'aq'a*. (plomo oscuro, plomo gris y plomo blanquecino)

Por otro lado dentro de los colores cálidos y dentro de la gama de los PAQ'US similar a los *millus* tenemos: *Janq'o paq'u*, (pardo claro)/ *ch'iyar paq'u* (pardo oscuro, / *q'ellu paq'u*(pardo amarillento)/ *wila paq'u* (pardo rojizo) y así sucesivamente. Lo mismo sucede dentro de la gama de los *chumpis* (gama de los colores castaños y cafés). Todos estos colores se encuentran en la naturaleza.

Hay otro grupo de colores naturales que tienen nombres propios y singulares, los cuales los nombramos a continuación. (Estos se pueden producir de la mezcla entre los colores naturales fríos con los colores naturales cálidos): En primer lugar tenemos: *sañi* (marrón sucio), / *liriu qusi'*(café muy claro tendiendo a Rosado)/, *p'usi* (ocre tendiendo a naranja)/ *q'ellu wari azucarina* (amarillo pardo verduzco)/, *qhosi* (café con leche beige), / *chinchilla* (gris medio tono tendiendo a morado)/ *chiyar aceituna* (gris marrón oscuro tendiendo a carmín o morado) / *ch'uñu p'huti* (café oscuro marrón tendiendo a siena)



El JANQ'O (blanco) como un valor acromático, corresponde al valor más alto en cuanto a las escalas puede hacer *Allq'a* (contraste) con cualquiera de los colores antes mencionados.

A) Contraste de blanco con colores naturales fríos

Janq'o (blanco) + *ch'iyara* (Negro) = contraste máximo

Janq'o (blanco) + *Kj'ella* o *Ch'iku* (gris oscuro tendiendo al color de la ceniza) = contraste semi alto

Janq'o (blanco) + *Ch'iyar Q'aq'a* (plomo oscuro) = contraste mínimo

B) Contraste de blanco con colores naturales cálidos

Janq'o (blanco) + *Chiyar Ch'umpi* = contraste máximo

Janq'o (blanco) + *Ch'umpi* = contraste medio

Janq'o (blanco) + *Paq'o*(pardo) o *Wari Q'usi* (color de la vicuña) = contraste mínimo

Dentro de lo que son las *saltas* en los *taris* compuestos con colores naturales (no teñidos) también se puede constatar otro tipo de contraste, aparte del contraste lumínico, o luminoso. Dicho contraste sólo aparece en ciertas prendas, como ser en las *istallas* y *taris*. No es muy común ver como lo es el contraste lumínico o luminoso el cual aparece en *Awayos*, frazadas, *istallas*, *ch'uspas* *L'uch'us*, *Th'isnus*, en cambio este último contraste aparece solamente en ciertos lugares de las *saltas* en algunos *taris* o *Istallas*. Esta composición, básicamente consiste de *saltas* diseñadas con NEGRO, como elemento o valor constante, la misma que se vá combinando con los diferentes colores naturales no teñidos, es decir, no cocinados llamados *k'ura*, o *ch'oq'e* (colores naturales no teñidos ni cocinados)

diferentes rojos. Similar al contraste lumínico, en el cual el valor acromático constante era el blanco, en cambio en este tipo de composiciones de contrastes el valor acromático es el negro.

Primeramente en este tipo de contraste podemos percibir en las talegas y antiguas frazadas *Allq'as* de la Isla, de Suriqui (*Ver Ilustración de la frazada*) En el cual el negro, combina con su par complementario, blanco produciendo un máximo contraste.

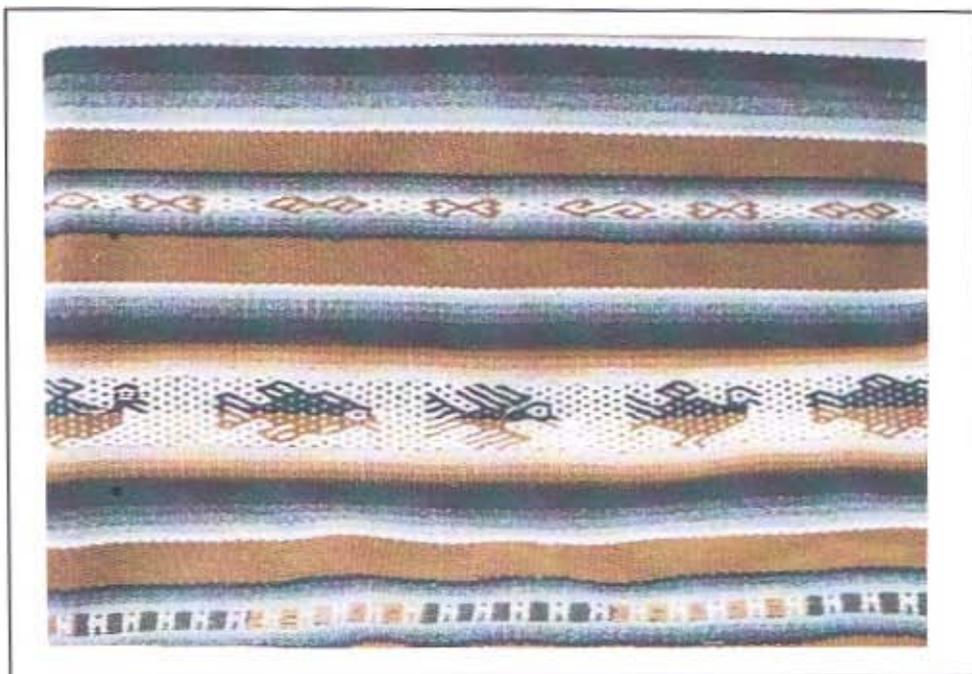


FOTO N°45: *Detalle de un tari de Suriqui con salta compuesto en colores naturales en contraste lumínico.*

Otra prenda en la que vemos este tipo de contraste, es en algunos ponchos los mismos que hallamos en que la Isla, la cual se lo conoce con el nombre de ponchos *Wayrurus*, en estos el negro se combina con rojos, intercaladamente en forma de listas. Además, dichos contrastes también se los puede observar

Otra prenda en la que vemos este tipo de contraste, es en algunos ponchos los mismos que hallamos en que la Isla, la cual se lo conoce con el nombre de ponchos *Wayrurus*, en estos el negro se combina con rojos, intercaladamente en forma de listas. Además, dichos contrastes también se los puede observar especialmente en los espacios de *saltas* de los *taris* y en algunas *Istallas*, aparecen, saltas anchos, con figuras de animales los cuales están diseñados, de dos elementos *allq'as* por un negro contrastando, con un *paq'u* sobre un fondo blanco, y en su reverso se traduce de manera inversa, es decir, figuras blancas diseñadas sobre un fondo *allq'a* compuesto de un negro con un color *paq'u*, (ver foto n° 45) en otros casos, ese mismo negro puede aparecer contrastando con un *nowala* (café tendiendo al naranja) o con un *k'hana chumpi* (un castaño claro).

Algunos *k'utus*, dentro de otros *irpaq'atas* también puede aparecer componiendo en este tipo de contraste, es decir un negro contrastado con millu (café pardo) o con un *paq'o* (pardo), sobre un espacio gris. Y finalmente, el negro como valor acromático algunas veces aparece contrastando, con un *uq'i* o *q'aq'a k'hella* (gris o plomo color de la cenisa)

Este tipo de contraste: *negro + uq'i, q'aq'a k'hella* se puede observar ya no en espacios de *salta* sino entre algunas bandas en las talegas para acarrear o guardar productos naturales.

C) Contraste del negro, combinando con colores naturales

Ch'iyara (Negro) >+ < *janq'o* (blanco)

Ch'iyara (Negro) > +< *UQI* (gris)

Ch'iyara (Negro) >+ < *PAQ'U*(pardo)

Ch'iyara (Negro) >+< *NOWALA* (marrón o café tendiendo a rojo)

Ch'iyara (Negro) >+ < wila (Rojo)

Ch'iyara (Negro) >+< wila naranja (Naranja rojiso)

Ch'iyara (Negro) >+ < Janq'o K'ellu (amrillo limón)⁵³

Finalmente veamos un estilo de *salta* distinto a los ya descritos.

3.9.- PALLAY O SALTAS SOBRE ESPACIOS DE PAMPA

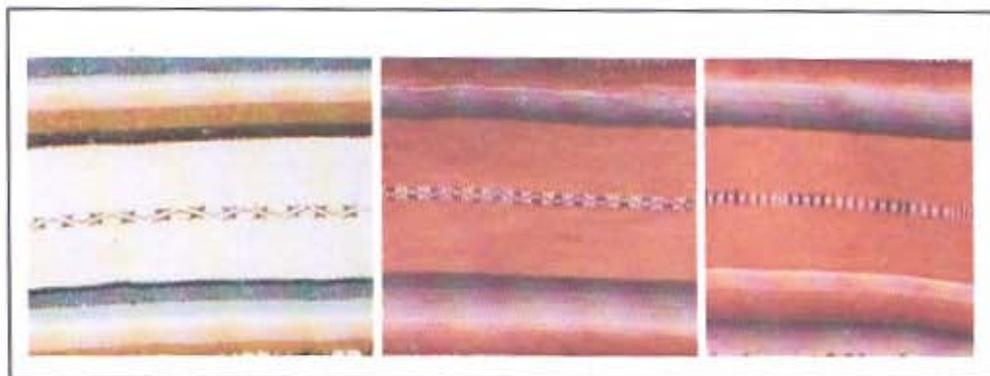


FOTO N°46: *Saltas sobre espacios de pampas haciendo contraste de tono.*

Las pampas son espacios monócromos y forma parte en la confección de casi todas las prendas, especialmente en los *taris* o *istallas*. En algunas *taris*, estos espacios monocromos adquieren un color complementario al color de tonos predominantes a las diferentes composiciones de los *irpaq'atas* o *irpthapitas*. En algunas prendas aparecen compuestos de un valor acromático como el blanco. En algunos *taris* con pampa de color *q'aq'a* (plomo) u *oq'e*, (gris) en otros de un *Chisyar Ch'umpi* (café oscuro) o *Ch'iyara* (negro) entero.

⁵³ “Esta combinación de negro con rojo es representativo en los ponchos wayrurus lo cual significa autoridad ...”

composiciones de los *irpaq'atas* o *irpthapitas*. En algunas prendas aparecen compuestos de un valor acromático como el blanco. En algunos *taris* con pampa de color *q'aq'a* (plomo) u *oq'e*, (gris) en otros de un *Chisyar Ch'umpi* (café oscuro) o *Ch'iyara* (negro) entero.

También hay *Istallas* que tienen pampas de color *paq'o* (pardo) o *Nowala* (sienas tendiendo a naranja) en fin, varía según el gusto estético de las tejedoras y es sobre estos espacios de *pampas* que las tejedoras componen estrechas hileras de salta de 4 a 6 chinos (nudos) con diseños normalmente geométricos en *taris* o *Istallas*.

Estos diseños normalmente, van compuestos de uno y dos colores *Allq'as* con relación al color o tono de la *pampa* para que haga contraste y se note a lo lejos; por ejemplo sobre el espacio de la *pampa* de color *paq'o* (pardo), los diseños van compuestos en blanco y negro en algunos casos, acompañados por un *nowala* (sienas tendiendo a naranja) y sobre *pampas* blanca, sus diseños aparecen de color *Ch'iyar chiumpi* (café oscuros o tierra de siena) y por último sobre *pampas* negras las *saltas* irán diseñados o compuestos de color *paq'o* (pardo) con blanco.

En conclusión:

En este capítulo correspondiente a las *saltas* hemos observado y demostrado la forma como se expresa el principio estético del *allq'a* en cuanto a su composición morfológica como también en cuanto a tonos y colores. Hay ocho a nueve diferentes contrastes de colores a través del cual logran su máxima expresión estos espacios de *allq'a* (contrastes), las mismas que se complementan.

Capítulo IV

LA SEMIÓTICA Y LA ESTÉTICA DEL WILA (ROJO)

4.1.- LA ESTÉTICA DEL COLOR EN EL TEJIDO AYMARA

En nuestras conversaciones con las tejedoras de la isla Suriqui y mientras las observábamos trabajar, las preguntas más frecuentes que hacíamos eran: ¿Qué color consideras que es de suma belleza y por qué?, ¿Qué colores despiertan en ti un placer estético?, ¿Que colores te inspiran alegría y felicidad?, ¿Cuáles son los colores que te infunden alegría por la vida? Las respuestas apuntaban en una sola dirección.

Entre los colores cálidos y los colores más claros y brillantes que los tejedores prefieren, el rojo es el más apreciado. Esta preferencia o inclinación por el color rojo, es propio de una cultura pujante y vigorosa, también, manifiesta su arraigado a la tierra. Es por eso que el color rojo para los aymaras representa la fuerza de la vida, de la vida en el *taypi pacha*. Es el color que abriga y que a la vez contiene la esencia de la vida. Como veremos en los siguientes paginas, el rojo es el color de la energía, y que además tiene significantes diversos.

Como dice Denisse Arnold: " *La estética en el tejido aymara viene unido a otras significaciones, valores Semasiográfico y los sistemas estéticos andinos tienen una lógica centrada en la significación* " ⁵⁴ por eso es que al tocar la estética del color tenemos

⁵⁴ Arnold Denisse: Rio de Vellón y Rio de Canto/ pag. 54

que referirnos a ese lenguaje semiológico del rojo como tal , solamente así entenderemos el por qué dicho color es por excelencia el color ***Jiwa-qui –(k'achito)*** (el color más bello) entre los Aymaras Suriquences.

El aymara para considerar como estético un determinado color u objeto, su criterio no solo se limita a lo visual o la apariencia, sino que además incluye otras significaciones , ya sea que tenga que ver en el plano social, religioso o económico etc. De ahí que cuando habla del color rojo como un color bello por excelencia, aludirá a sus significaciones, cualidades y virtudes a los que está vinculado y que además transmiten dicho elemento o color. Son cualidades más internas, espirituales, esenciales y no puramente aparentes. Aprecia la belleza que está más allá de las simples apariencias.

Entonces, el concepto de la estética en Suriqui está vinculado en esencia al espíritu y estará determinado por sus virtudes, cualidades y valores, como veremos más adelante al ampliar la semiótica del rojo.

Cuándo se consultaba a las tejedoras sobre el color que **ellas consideraban más bello**, sin excepción, todas mencionaron el rojo como el color más bello por excelencia. Es más, las tejedoras de Suriqui tienen una serie de nombres para designar a los diferentes ***wilas*** (rojos):

4.2.- NOMENCLATURA DEL ***WILA*** (ROJO): (aymara y castellano)

ANTI = (ROJOS ROSAS TENDIENDO A MAGENTA)

- ***Wila anti guinda nowala*** = Tendiendo a rojo indio
- ***Wila anti suma rosada*** = Rosado intenso o rosa permanente

- *Wila anti Taypi rosada* = Rosa intermedio rojo geranio
- *Wila anti j'anq'o mordori rosado* = Rojo púrpura o rosa claro
Tendiendo a Violáceo

CHUPICAS (ROJO CARMINES)

- *Ch'i yar chupica* = *Wila nowala* = con tendencia a rojo
Carmin oscuro
- *Wila chupica* = *Taypi chupica* = Rojo carmin
- *Wila Kh'ana chupica rosada* = Rosado claro o alto

SANDIAS (ROJO EN GAMA DE ESCARLATAS Y BERMELLONES)

- *Wila Chi'yar guindo* = Rojo bermellón tendiendo a escarlata
- *Wila Suma sandia* = Bermellón intenso puro
- *Wila Taypi sandia* = Bermellón tendiendo a rojo
- *Wila Janq'o sandia* = Bermellón de tono alto tendiendo a tinto
carne
- *Guindo* = Rojo india oscuro
- *Nowala* = Rojo oscuro tendiendo a naranja
- *Mortuorias* = Rojos púrpuras tendiendo a violáceo

Estos cuatro últimos rojos son resultado de mezclas con otros rojos y con otros colores complementarios. Hay una variada gama de rojos que se logran mezclando ligeramente con blanco o negro. Estos son usados especialmente para el inicio y terminado de los *irpaq'atas* o *irpithapitas*.

También se debe mencionar que para la sección de las diferentes composiciones de rojos, se combinan con los diferentes colores en los sectores de los *irpaq'atas* en los tejidos; ya sean estos *awayos*, *chuspas*, *frazadas*, etc. Por ejemplo, la sección de las *wilas sandias* pueden fácilmente combinar con las *irpaq'atas* verdes o azules; en

este caso el resultado será *Irpthapitas* con tendencia a lo cálido, porque este rojo está más próximo a los naranjas o amarillos y no así el *wila anti* (rojos tendiendo a magenta) o los *wila chupicas* (rojos carmines) estos cuando combinan con *irpaq'atas* verdes o azules llegan a componer *Irpthapitas* con tendencia a lo frío.

Esta combinación variada con los diferentes colores es lo que, en parte, determina o hace que este color sea considerado como un color bello por excelencia entre las tejedoras de Suriquí y es, precisamente esta cualidad o virtud a la que se han referido otros autores como Penny, Dransart, Dinisse Arnold.

4.3.- WILA, COLOR DEL TAYPI

El *wila* (rojo) es por excelencia el color del *taypi*; el color que representa al *akapacha*, es el espacio donde convergen los opuestos; mejor dicho, los complementarios.

El *Akapacha* (tierra) es el lugar donde residen los seres de carne y sangre *wila* (rojo). Es a este espacio al que pertenece el hombre y la mujer aymara andino, por eso aprecia todo lo que es afín a su naturaleza, espíritu y esencia; vale decir, todo aquello que es expresión misma de la vida. El *Akapacha* es también el espacio donde predominan los colores de la vida, y ella para el aymara solamente puede residir en el *taypi*.

Se ha comprobado que tanto el hombre como la mujer aymara, (hablando en términos de género), valoran todo lo que es afín a su naturaleza y todo lo que es de su misma esencia. Aprecian todo lo que es del *taypi*, pues por tener un espíritu armonioso aprecian

todo lo que es de la misma naturaleza o esencia. Es decir, todo lo que pertenece y se genera en el **taypi**.

El *wila* (rojo) es la expresión y a la vez el color que pertenece al **taypi** y es allí donde se generan los elementos nuevos. Por esa razón este color es considerado como la expresión vigorosa de la vida y es además, el color preferido especialmente de los jóvenes de la isla de Suriqui, por que según ellos, este color atrae y despierta pasión por la vida en este *Acapacha*, en este **Taypi pacha**.

Además, la razón por que se sienten identificados por este color es por que ellos mismos están en esa edad intermedia, edad del **taypi**. En términos de color, están en esta transición de lo no claro a lo claro; entre la oscuridad a la luz; entre lo bajo y lo alto; entre la infancia y la ancianidad. Además, están en su potencialidad reproductiva, en la edad en el cual están listos, para engendrar(al igual que el rojo), otros seres semejantes a ellos, es decir, están aptos para la procreación y están en la edad fértil.

4.4.- WILA, COLOR DE LA FERTILIDAD

La preferencia por los colores rojos es general, entre las mujeres de más edad, pero especialmente por las más jóvenes.⁵⁵ Una muestra de esto es que cuando preguntamos a mujeres de 50 años y a jóvenes de 21 años de edad sobre el color era más hermoso para ellas; las jóvenes sin dudar señalaban el rojo *chupica*, (rojo carmín) tendiendo al

⁵⁵ Por lo que menciona Denisse Arnold, también hay una preferencia por lo visto general entre las tejedoras aymaras *kakachaqueñas*/ ref. Arnold Denisse, Yapita Juan de Dios. Rio de Vellón Rio de Canto

rojo bermellón. Las mayores, en cambio indicaban que preferían el amarillo claro cromo y el naranja, tendiendo a la tinta carne claro. Esto nos hace pensar que las tejedoras de más edad prefieren los colores claros, pero siempre cálidos. Asocian esos colores con la claridad y la luz, y por consiguiente con la esperanza del *Alaj pacha*.

Ahora la pregunta que surge es: **¿Porqué todas las mujeres de la isla Suriqui prefieren los colores claros, brillantes y especialmente el color rojo? ¿Qué ven en estos colores? ¿Será por que a ellas estos colores les transmiten felicidad, alegría y la intensidad de la vida?**

Evidentemente parece que así es. Al ver el rojo están viendo la energía al igual que la luz descompuesta en los colores del arco iris. Gracias a esto, la energía que reside en ellas se ve fortalecida.⁵⁶ Las mujeres tejedoras cuando ven el rojo, de alguna manera se alimentan de la energía de la vida. Por lo cual esto les produce placer y satisfacción que da como resultado felicidad.

Creemos que esto se debe a que en forma especial las mujeres son más sensibles, captan y se sienten seducidas, especialmente por el color rojo. En cambio en los hombres esta atracción es menor, es más moderada.⁵⁷

⁵⁶ Por otro lado, en la Isla de Suriqui lo consideran dentro de la cromoterapia, como un color curativo para el reumatismo. La mayoría de la gente en la isla, sufre esta enfermedad, debido al frío húmedo provocado por el agua que rodea la isla.

⁵⁷ Alison Spedding Ballet. Una aproximación al Simbolismo de los colores en el hombre Andino/ "Revista del Centro de investigaciones Antropológicas Puma Punku" producciones Cima.

Este color, según la ciencia es uno de los colores que tiene ondas electromagnéticas más largas a diferencia de los demás, gracias al cual, este color es percibido desde lejos y se lo considerado como uno de los colores mas fuertes y de largo alcance.

Otro aspecto en el que se expresa la preferencia por el rojo, entre las mujeres jóvenes, especialmente en la edad reproductiva, es su vestimenta. En general ellas visten faldas de color rojo. Además de expresar su gusto por este color también es una forma de mostrar su femineidad. **¿Ahora, hasta que punto esta preferencia muestra solo un simple gusto de la época? ¿Será por que este color marca la fertilidad de su femineidad?**

Denisse Arnold en una investigación que hizo en un contexto Aymara dice: *"Según ellas, los colores les son agradables por que como iconos marcan su pulso sanguíneo, fertilidad y concepción de mujer"*.⁵⁸

Por lo que hasta ahora hemos visto; podemos afirmar que la preferencia por el color rojo y sus diferentes gamas entre las mujeres tejedoras, especialmente entre las jóvenes, va más allá de solo un gusto. Para las mujeres de Suriqui parece que este color es un símbolo o marca su edad reproductiva, su etapa fértil, por esa razón ellas visten faldas de color carmin *wila* guindo y *wila chupicas* (rojo carmin).

⁵⁸ Arnold Denisse, Yapita Juan de Dios. Rio de Vellón Rio de Canto/ Cantar a los Animales, una Poetica Andina de la Creación Ediciones ILCA/HISBOL. 1998

Además, la preferencia por este color también se evidencia en sus tejidos.

Alison Spidding tiene razón cuando afirma que el rojo está vinculado con el mundo de las mujeres. Sobre este punto esta autora dice: *"La actual manufactura de las polleras paceñas no importa cual será la tela de encima el forro blanco es siempre completado en la rueda de la pollera con un forro adicional de tela rosada"* ⁵⁹

Tanto Spidding como otros autores, entre ellos, Arnold vinculan el color rojo con el poder espiritual. Arnold sugiere que el rojo- rosado, por excelencia tiene un ligazón especial con las mujeres. Concluimos entonces que el rojo es bello por excelencia, así como la mujer. ⁶⁰

En la cosmovisión aymara, cuando se piensa en la fertilidad y reproducción de los rebaños de animales como ovejas, llamas o alpacas el color rojo tiene un rol importante. Un ejemplo.

Hay una fiesta y ceremonia en el lado Isleño llamado *Wayñu*. En esta fiesta hay un despliegue de colores brillantes puros en los zarcillos para el marcado o señalado de los diferentes grupos y categorías de los animales. Entre otros colores predomina el rojo especialmente en las *ch'impus* (Vellones teñidos que se los cuelgan a las llamas para identificarlos) de las llamas en edad reproductiva, edad fértil llamado *tama* (*manada*) ya que los colores mas apropiados para este grupo son

⁵⁹ Spiddin Alison/pag n.78

⁶⁰ Observando en la ciudad metropolitana de La Paz, son las mujeres más jóvenes quienes prefieren el color rojo y no así los varones, es raro ver a un hombre adulto maduro vistiendo el rojo.

el rojo naranja y rosado. Ambos, colores cálidos. Sin duda esta ceremonia es un acto ICO-simbólico por que se cree que el Rojo tiene poder de hacer fructificar es por eso que es considerado por excelencia el color de la fertilidad.

A esto es a lo que se refiere Penny Dransart cuando dice que: *“Hay ciertos contextos en los que el color rojo combinado con la luz del día trae otros colores a la existencia”*⁶¹

Evidentemente el rojo es el color mediador por excelencia entre dos extremos y es una de las causas de por que este color es muy apreciado en el trasfondo (mundo) aymara y esto se puede observar claramente en el predominio de este color en sus diferentes prendas.

En los *chimpus* de los otros grupos de animales del rebaño predomina provoca y genera una serie de complementariedades y contrastes de las diferencias, como ser: contraste frío y cálido entre lo claro y oscuro y contraste de colores complementarios.

En fin hay también un contraste entre la canción melancólica que se toca durante el ritual en la señalización de las llamas con los colores cromáticos puros brillantes que predominan en dicha ceremonia gracias a la energía del *wila* = rojo.

¿Por qué a las hembras siempre se las señala con el rojo como símbolo de su fertilidad? Arnold reconoce que el fluido de sangre *Wila* es una expresión de los poderes de fertilidad hembra del

⁶¹ ” Penny Dransart: “Coloured knowled ges: Coloureperception and the Dissemination of knowledge in Isluga, Northern Chile/ pag.7-8

pasado y el futuro en la reproducción en general de los rebaños en el año siguiente y por lo visto el color *wila* característico de las hembras, evoca este aspecto de la realidad *

4.5.- WILA, EL COLOR DEL ENCUENTRO Y LA COMUNIDAD

Los colores que marcan los encuentros de las diferentes comunidades en diferentes festividades, son los colores cálidos y brillantes, pero el color que más predomina y vibra por excelencia es el rojo. Este es el color de la expresión de la vida. Este color representa lo positivo y es el color que siempre está arriba. Sus cualidades y virtudes están emparentadas con las festividades y celebraciones; en fin, con todos aquellos eventos donde hay encuentros, compartimientos, unión entre distintos pero iguales.

El rojo representa para el aymara el mundo de las emociones como la alegría, la felicidad, la realización, la satisfacción, el triunfo, la unión y el comunitarismo.

Así como el negro significa o representa luto, el rojo en cambio, representa la alegría y la vida⁶² En esto podemos ver, una vez más, los contrapuestos, las diferencias complementarias, la dualidad propia del pensamiento andino. En otras palabras, lo yuxtapuesto entre la vida y la muerte, este principio de *allq'a* (contraste) es propio de la estética

⁶² Paredes Kalisaya, Avelino: Significado de los colores en Santiago de Huata_(Tesis de Grado en la carrera de Artes Plásticas- UMSA.) La Paz - Bolivia

aymara. Uno de los elementos estéticos que expresa esta dualidad es el *wayruro*.

El rojo es el color que expresa celebración y satisfacción de la alegría en las fiestas. Los ponchos de las moceñadas y zampoñadas, tienen con predominancia, colores cálidos, y en especial los rojos, por ejemplo: Los ponchos de color *Anti* (rosado), *wantura* o *sisira* (Naranjas), o los ponchos *wayrurus*. En aquellas festividades, encuentros y celebraciones de estas comunidades aymaras, incluyendo entre ellos la comunidad de la Isla de Suriqui, hay un predominio en cuanto a su vestimenta de los colores claros brillantes y cálidos.

En estas celebraciones o fiestas comunitarias, a las mujeres se las ve lucir polleras rojas y mantas celestes, o en otros casos, sus *awayos* bien coloridos. Esto se ve también cuando se arman tarimas para alguna celebración del pueblo. En ellas se exhiben por toda la comunidad las *istallas* y *awayos* más hermosos y brillantes por su alto nivel estético. Estos *awayos* en sus espacios llevan en su mayoría *pampas* de color rojo. (Espacios anchos, monocromos de un solo color en las prendas). Este es un claro testimonio de su preferencia estética aymara.

4.6.- **WILA (EL ROJO) COMO SIMBOLO DE UNION EN LA CEREMONIA MATRIMONIAL**

¿Qué importancia tiene el *wila* (rojo) en la unión de los novios (hombre y mujer) en un matrimonio?, (Ver Pág. 116 /Avelino).

Si hay una tradición donde se expresa el rojo como símbolo de la unión esa es el matrimonio aymara. Este color llena las distintas instancias del proceso de la celebración y de la realización de dicha boda. En este espacio convergen y a la vez son protagonistas dos “lados” distintos y diferentes con el propósito de realizar un acuerdo, una alianza entre dos partes distintas ya sean estas familiares culturales o de clase social. Para dicha unión las manifestaciones del rojo como color por excelencia del encuentro es predominante y determinante. Esto se puede observar en el aprecio y el uso en abundancia que hacen de las flores rojas y blancas como son los *panti pantis*. (Ver foto n° 9). También llama la atención, el hecho de que los padrinos de matrimonio entregan a los novios una *wi-pha-la* a cada uno. Los invitados prenden billetes en el poncho rojo del novio y en la manta de vicuña de la novia. Los invitados también lanzan *wayruros* por los aires en señal de buena fortuna. En el tiempo del *apthaphi*, los dos novios están unidos por cordones de lana de color blanco y rojo.

Recalcamos, en celebraciones de alianzas, acuerdos y pactos, el color rojo es preponderante e imprescindible. Por otro lado vemos que cuando hay un encuentro de distintos pero complementarios se genera, crece, y multiplica la vida.

Surge la pregunta: ¿Por qué el *wila* = rojo siempre está presente en el encuentro, la comunión, el acuerdo, pacto o alianza?

Por lo visto el rojo = *wila* es por excelencia el color que marca los encuentros, los acuerdos los pactos, la reciprocidad, la complementariedad de los distintos; pues definitivamente el rojo = *wila*

es la expresión visual del orden, verdad y equilibrio de muchos distintos cohabitando en perfecta comunión y armonía. A esto se debe la virtud de su belleza de su aprecio por parte de los aymaras en cuanto a la estética del color.

El rojo, para el aymara suriquense significa: convivencia, comunitarismo, compartimiento, y es por eso que este color predomina entre otros colores. Es una expresión de la vida cálida, dinámica y abundante que habita en su esencia, en el espíritu y en su interior del ser aymara.

En conclusión, el pueblo aymara y en particular, el pueblo de la Isla de Suriqui, es una cultura de festividades, una cultura amante del equilibrio y de la armonía a esto obedecen y responden sus distintas prácticas de reciprocidad y complementariedad como por ejemplo el *ayni*, el *mink`a*, el *wajt`ha* el *ch`iki* y el *aynoq`a*, elementos que tienen que ver con la armonía e los equilibrios a partir de los encuentro.

4.7.- EL COLOR *WILA*, COMO COLOR DE LOS ENCUENTROS VIOLENTOS

Donde hay encuentros, esta presente el *wila*, sólo el *wila* hace posible el encuentro entre dos cosas diferentes u opuestas. En los problemas antagónicos entre dos lados, entre dos fuerzas opuestas su armonización depende de un simple hilo rojo, es decir, del menor.

En el caso de los *tinkus*, normalmente el sacrificio es solamente de una persona de cada ayllu o comunidad, ambos lados participan pero no en su totalidad si no sólo a través de sus representantes. Se piensa que cada gota de *wila* (sangre) sacrificada, vertida tiene una riqueza de orden, es decir un universo de variedad y unidad, los cuales tienen el poder de acercamiento, mediación, reconciliación, armonización y pacificación, (*aunque hace pocos años, entre kakachacas y Jukumanis hubo enfrentamientos debido a los excesos y distorsiones del sentido correcto del tinku como tal*).

La cultura *aymara* se basa en la sangre, en el sacrificio, esto se manifiesta en sus rituales como en el *tinku*. Como hemos visto, esta práctica es un proceso o forma de reconciliación, igualación y allanación de las partes en conflicto por medio del sacrificio y de la presencia del *wila*, la sangre. Y esto tiene por propósito buscar la armonización frente a una desigualdad y desequilibrio en un lugar intermedio.

4.7.1.- El *wila*: color del encuentro en el *taypi*, en la guerra o en el sacrificio

Debemos preguntarnos ¿Por qué en los encuentros para guerras, está presente el rojo? ¿Por qué el rojo es favorito o preferido para los uniformes de los guerreros? ¿Será porque, como dice un comentario, que en caso de guerra el efecto que los monarcas buscaban era el provocar espanto muy grande?

Históricamente se dice que el rojo bermellón intenso en el mundo Inca estaba vinculado con prácticas guerreras de

dominación, este color rojo era un color obligado en la indumentaria bélica de la región andina. Por otro lado, también estaba vinculado a rituales que muy probablemente eran una representación de la misma como el caso de los *tinkus* con diversas sacralidades.

En la cultura andina, el rojo es el color preferido del encuentro, ya sea para celebrar o para guerrear, ya sea que estos encuentros sean armónicos o violentos. Es por esa razón que lo que caracteriza a los encuentros en el *tinku* es el *wila* (rojo) sangre. Esto se manifiesta en sus diferentes procesos, métodos y prácticas (festividades) de reconciliación igualación y armonización y equilibrio como se pretende a través del *tinku*.

Se dice, que en la actualidad el poncho rojo se empleaba en los conflictos graves, incluso en las peleas agrarias entre los comunarios de provincias.

En la actualidad, en la región andina del altiplano, los ponchos rojos pueden ser usados por los jóvenes desde los 15 años, solamente en épocas de guerra. Esta indumentaria es temida y las familias prefieren no tenerla pues simboliza conflicto infunde temor y susto, además, es considerada sagrada. Para utilizarla, la persona pide permiso al *jilaq'ata*, el responsable de todo lo que pasa en el *ayllu* y él es quien autoriza su uso...⁶³

⁶³ Entrevista a un integrante de los ponchos rojos del Altiplano. Extraído de un artículo de la prensa del día domingo

4.7.2.- *Wila*, color que marca los encuentros: (el *tinku* y la naturaleza del encuentro)

Como ya mencionamos, donde hay encuentros está presente el rojo *wila*, solo el *wila* hace posible el encuentro, la unión entre dos distintos, diferentes u opuestos.

En los problemas de antagonismo, entre dos lados o fuerzas opuestas, su armonización depende del menor, es decir, depende de un simple hilo rojo. Normalmente el sacrificio es de una sola persona de cada parte en conflicto, oposición, y antagonismo. Cada lado participa pero no en su totalidad sino solo a través de sus representantes como ocurre en el encuentro del *tinku*. En esta práctica se cree que cada gota de *wila* (rojo) sangre sacrificada, vertida contiene dentro de sí una riqueza de orden, es decir, un universo de variedad y unidad, las cuales tendrán el poder y la capacidad de acercar, mediar, reconciliar, pacificar, y armonizar las diferencias y desigualdades a fin de que se prolongue y se perpetúe la vida.

4.8.- EL WILA, EL COLOR QUE MARCA LOS ACUERDOS EN LOS SACRIFICIOS.

Al hablar del *wila* en relación al sacrificio surge la pregunta: ¿Porque siempre, en los encuentros y para que haya pacto, acuerdo, alianza, le antecede o le precede y le sigue el *wila*, (La sangre)?

El sacrificio o la *wajth'a*, ya sea en forma de misa banquete, comida, fiesta ¿De qué nos habla en el fondo esta práctica entre los aymaras?

Por lo visto si no hay encuentros entre distintos y no hay comunicación, ni se genera la vida sin la presencia del otro. Por lo tanto, para que haya encuentro se requiere del otro, del distinto. Este tendrá que sacrificarse, negarse así mismo pero sin anularse, sin perder su identidad, convirtiéndose de esta manera en dualidad complementaria.

La sola presencia de una dualidad tampoco perpetúa la vida, pues solo expresa las diferencias, asimetrías, y antagonismos. Por lo cual se requiere que exista el encuentro, la unidad, y armonía entre ambos, y esto no sería posible sin la comunicación y la consiguiente complementariedad, para lo cual se exige y se requiere que ambas partes sacrifiquen algo para producir y crear un tercer elemento, con lo cual vendrá a ser una tríada. Este tercer elemento, se caracteriza por ser el *q'allu*, lo cual quiere decir: el pequeño, el menor, el hijo de los distintos, el *q'allu* es la expresión de la esencia. En su naturaleza es distinto en proporción y volumen pero, similar a ambos en esencia, con relación a los primeros. A través de este tercer elemento, las diferencias, los antagonismos serán allanados, suavizados.

Este tercer elemento, que a su vez es dual, para lograr su unidad seguirá generando en su interior otros *q'allus*, vale decir, crías aun más pequeñas y estas a su vez a otras más pequeñas y así sucesivamente. Esta complementariedad se va multiplicando, va creciendo hacia adentro y hacia arriba.

Precisamente este es el lugar del *wila*, pues expresa la reciprocidad, es el mediador, porque en el se expresa el equilibrio, la ley del bien y el amor. En resumen es la ley del *ayni*, esto es: Dar un bien, primero para producir fruto, gracias a que el *wila* puede producir vida. Gracias a este principio, la vida se multiplica por la acción del bien; en otras palabras, **la vida se alimenta de la vida; el espíritu se fortalece por el espíritu**. Hacer el bien, implica mantener el equilibrio, vale decir: practicar equidad, justicia, y cultivar lo verdadero. Hacer el bien es sacrificarse, renunciar y servir para que nazca y crezca el otro, es decir, el fruto. Los que obran según este principio se desarrollan se perpetúan, y se fructifican, en otras palabras, no se quedan solos o solas, sino que se reproducen y se multiplican. Esto exigirá de ambos mutua reciprocidad y complementariedad.

¿Cómo se opera o se efectúa esto? El primero busca y se sacrifica por el otro, el mayor, es decir, el primero sirve al segundo. Esta es la ley de las diferencias pero complementarias. Esta sabiduría es fecunda porque busca procrear multiplicar y crecer. Es un principio y una sabiduría que da como resultado y fruto el amor que está en un constante dinamismo e intercambio de vida; de igual modo irá avanzando en crecimiento y en complementariedad simultánea.

4.9.- EL WILA, EL COLOR DE LA AUTORIDAD.

La historia revela que el color rojo fue muy apreciado por las diferentes culturas, especialmente entre las clases dominantes, es decir por los gobernantes. Se dice que este color entre los romanos fue un símbolo de poder y riqueza material. Este color era privilegio de la nobleza, es decir de los reyes y sacerdotes.

También es sabido que entre los incas el uso de este color era privilegio de la clase dominante; por ejemplo: el inca llevaba una borla roja en su tocado y las vírgenes consagradas vestían de rojo y blanco; y es que los incas se atribuían el mundo del color como patrimonio suyo. Según cuentan las leyendas, el origen y el dominio que ejercieron los incas sobre los demás se fundamentaba en la creencia de que ellos eran hijos del sol, hijos de la luz y como tales comisionados para alumbrar a los salvajes que vivían en las tinieblas de la ignorancia.

Esta influencia de culturas pasadas aún influye entre los comunarios actuales. Por ejemplo en la región del altiplano cuando se trata de *jucha taq'awi* (hacer justicia o justicia comunitaria) las autoridades como ser los *jiliris*, *apumalku*, los *amahutas*, los *mallkus* y los *jilaq'atas* siempre aparecen vestidos de rojo, es decir, con sus diferentes *ponchos wayruros*.

En conclusión:

En el presente capítulo del *wila* (color rojo) afirmamos que este color, es preferido y considerado como el más bello por las tejedoras de Suriqui.

Este color es considerado como el color del *taypi*, espacio en el cual los distintos se encuentran se complementan y se allanan. Al mismo tiempo señalamos de que formas y modos, este color es por excelencia el mediador, el color equilibrador y armonizador entre las *allq'as* (diferencias complementarias).

Recapitulando.

En el desarrollo de los capítulos de este trabajo hemos demostrado de qué forma el principio del *allq'a* se manifiesta en cada uno de los espacios que forman y comprenden a lo largo y ancho del tejido Aymara, es decir, en su arte.

En el segundo capítulo al analizar el espacio de la prendas, es decir, su composición general, vimos como las dos *ch'ullas* (impar) forman un todo y que no hay *ch'ulla* que no tenga su par complementario. Después, al analizar los diferentes espacios del tejido, observamos cómo ellos se rigen por el mismo principio de simetría *allq'a*, (*diferencias complementarias*) vale decir, las *pampas* (espacios monocromos) contrastan con los espacios de las *irpithapitas*, las mismas que albergan *saltas* en su interior.

En lo que respecta a la composición de las *irpithapitas* e *irpaq'atas*, hemos analizado como este principio de *allq'a* va repitiéndose. Es decir:

- Espacios de las *irpithapitas* frías van alternándose con las *irpithapitas* cálidas a lo ancho del espacio del tejido aymara.
- Un *irpithapita* está compuestas de *irpaq`ata* cálida, y *irpaq`atas* fría.
- Al interior de un *irpithapita*, en cuanto a su composición plástica, rige el mismo principio.
- También hemos visto como al interior de un *irpaq`ata ch'ulla* se cumple de manera precisa el mismo principio de *allq'a irpithapita*, es decir, contraste de clarooscuro, contraste de colores complementarios contraste de color en sí y sucesivamente.

En la parte final del segundo capítulo, vimos encuentros y desencuentros con la teoría de los aditivos en relación con la teoría de los colores de las *irpthapitas*.

En el tercer capítulo, correspondiente a las *saltas*, demostramos la forma como se plantea dicho principio estético en su composición morfológica y también en cuanto al color. Está por demás decir que en los espacios de las *saltas*, el anverso se complementa con su reverso. Además, los colores se complementan en sus ocho a nueve diferentes contrastes de color a través del cual logran su máxima expresión en cuanto a contrastes.

En el cuarto capítulo, del *wila* (color rojo) analizamos como este color es preferido y considerado como el color más bello por las tejedoras de Suriqui. En este color se complementan las diferencias. El rojo, *wila* es considerado como el color del *taypi*; como el espacio en el cual los distintos se encuentran y se complementan y se allanan. También vimos las formas en que este color es por excelencia el mediador, el color que equilibra y armoniza las diferencias, es decir, entre las *allq'as*.

Finalmente en el último capítulo analizamos los métodos las técnicas y los mecanismos que el hombre aymara emplea para equilibrar, armonizar, reconciliar y complementar cuando hay diferencias y asimetrías.

Entonces queda claro que el *taypi* es el lugar donde convergen y se cruzan los complementarios. De la misma forma es el lugar desde donde salen para converger en las múltiples dimensiones. Es el lugar



donde surge la vida, donde se genera. Y por último, es el lugar donde co-habitan en perfecto orden y armonía los distintos.

Termino reiterando que el *allq'a o awk'a* se lo distingue en su máxima expresión en los espacios de *salta*. Es en este espacio donde los colores, formas y tonos adquieren una definición mas precisa. La explicación es que en este espacio el orden es más perceptible. Y la razón trabaja codificando. Esta práctica pertenece por excelencia al mundo culturizado, al *aka pacha* o el *taypi pacha*. Nuestro mundo es un mundo de contrastes, un mundo de desencuentros y encuentros, un mundo donde el espíritu se materializa, en síntesis el mundo del presente o el *taypi pacha*.

Conclusiones

Como se puede advertir, la hipótesis de mi trabajo se ha confirmado. Pues la estética aymara en Suriqui tiene que ver con todo lo que resplandece, con todo aquello que tiene *kh'ana* (claridad) y con todo lo que difunde luz a la razón, al corazón, y al espíritu. Por esta razón el aymara aprecia todo aquello que resplandece, vibra, canta, grita, vive y despierta, pues este tipo de estética es la que inspira a la vida. Por otro lado no hay *kh'ana* (claridad) sin la complementariedad a partir del *allq'a*.

El hecho de que la estética esté basada en el concepto del *allq'a*, una vez más nos remite al hecho de que el arte precisamente surge gracias a la cualidad o virtud de hacer complementar las diferencias complementarias, en una perfecta armonía y equilibrio los antagonismos, las diferencias que plantea el principio del *allq'a*. El equilibrio de los antagonismos es generador de energía y fuente impulsora de inspiración y de acción creadora.

Su estética está muy ligada, como se acaba de demostrar en la presente tesis, con todo lo que se diferencia. Además está claro que también tiene que ver con la certidumbre o certeza, con la capacidad de discernir entre lo bueno y lo no bueno. En fin, con un principio que conlleva mucha Sabiduría

El allq'a complementaria, inicialmente plantea un problema, la convivencia de los opuestos. La solución amerita una *irpthapiña*: una reconciliación. Este principio desafía a la razón pero también al espíritu creador. Por esta razón, *los allq'as* son espacios donde el espíritu y la mente se encuentran para crear, fructificar y generar mil formas y soluciones a la desigualdad, ¿cómo? a través de los diferentes mecanismos de



reconciliación, armonización y de equilibrio, que forman la amplia gama de saberes de los valores y principios aymaras.



BIBLIOGRAFÍA

FUENTES ANTROPOLÓGICAS, SOCIOLOGICAS y ARQUEOLÓGICAS

JULIOCOEUR Luis

EL Cristianismo Aymara. Ediciones Abyala, 1996.

MILLA Villena Carlos

Génesis de la Cultura Andina. Ediciones Puma 1998.

MONTES Fernando

La Mascara de Piedra. Ediciones Hisbol, 1985

PAREDES Tito

El Evangelio Un tesoro en Vasijas de Barro. Ediciones Kairos Buenos Aires, 2000

YAPITA Juan de Dios:

Hacia un orden Andino de las cosas Ediciones. Ediciones HISBOL

ARNOLD Denisse y YAPITA. Juan de Dios

Mama Trama y sus crias - Madre Melliza y sus crias Ispallmama
Wawampi Ediciones HISBOL.

ARNOLD Denisse, YAPITA Juan de Dios

Río de Vellón Río de Canto/ Cantar a los animales, una poetica Andina de la
creación Ediciones ILCA/HISBOL. 1998

MILLA EURIBE Zadir



Introducción a la Semiótica del Diseño Andino. Edición Las Chullpas Lima
Parú 1990

LOPEZ Jaime-FLORES Willer- LETOURNEUX Catherine

Lliqllas Chayantakas. Editorial PAC- POTOSÍ/ RURALTER 1992 La Paz
Bolivia.

SÁNCHEZ Parga José

Apartir de los colores de un pajarito: Ética y Estética en la Figurativa
Textil Andina de un Diseño Paraca Boletín del Museo Chileno de Arte
precolombino) N° 4. 1986.

MAMANI Carlos:

Takhi Qallta. Ayllu: Editorial Amuyañataki
Chuquiagu, Qollasuyo/ 2004.

SILES Ligia:

Bordados en Salasaca: Tiempo, Espacio y Cultura (Inédito) 1993

STONE Millex.Rebeca

To Weave Corta sun. Ancient Andean textiles. 2000

GISBERT Teresa-ARCE Silvia-CAJIAS Martha

Textil y Mundo Andino Tipografía Editora Argentina –Buenos
Aires 1992

GISBERT Teresa y CAJIAS Martha

Arte textil en Bolivia. Compañía Boliviana de Seguro S.A



FUENTES ESTETICAS DEL COLOR EN EL TEJIDO

SPEDDING Ballet. Alison

Una aproximación al Simbolismo de los colores en el hombre Andino/
"Revista del Centro de investigaciones Antropológicas Puma Punku"
producciones Cima

GIRAULT

Ropa y Textiles (vestimenta), Tintes vegetales- Filosofía Andina Simbólica.
Textil Representación Social del Espacio Andino.

PIMENTEL D. Nelson H.

Amarrando Colores; La Producción del Sentido en Khipus Aymaras
Khipus Etnográficos de Don Mario.) Edición Latinas

CERECEDA Verónica/ Cassagne, Harris, Plastt

Aproximaciones a una estética Andina/ De la Belleza al Tinku; del libro:
"Tres reflexiones del pensamiento Andino. Ediciones Hisbol La Paz, 1987.

CERECEDA Verónica, DAVALOS Jhonny-MARTINES Gabriel

Textiles Tarabuco. Edición Q'ori llama. Loa 682. Sucre Bolivia

CERECEDA Verónica

A partir de los Colores de un Pajaro
Boletín del Museo Chileno de Arte precolombino.) N° 4. 1986

DRANSART. Penny

Colored Knoeledge. Colour Percepción And Theesemination of
Knowledge In Iswed, Northern, Chile.



SANCHES Parga José:

Ética y Estética en la Figurativa Textil Andina, Ediciones CAAP Quito año 1985

FUENTES SOBRE TEORÍA DEL ARTE Y FILOSOFÍA

BAYER Raymundo

Historia de la estética” Edición Fondo de Cultura Económica
México B.Aires 1965

VENTURA Leonillo

La Historia Crítica del Arte Ediciones Gustavo Gile, S.A. año 1982.

G. MORONTE Manuel

Crítica del Juicio Estético/ por M. Kant. Editorial Nacional Mexico

CHITI Jorge Fernandez

Diccionario de la Estética de las Artes Plásticas. Ediciones Condor Huasi.
2003

BURKE Edmund

Sublime y de lo Bello. Ediciones Atalaya.

MIRANDA Jorge

Filosofía Andina (Fundamento Alteridad y Perspectiva) Ediciones
Hisbol, 1997, La Paz

MIRANDA, Jorge LUIZAGA y otros autores

Aportes a la Filosofía Andina. Edit. Publicaciones Siwa. 2003 La Paz



“Encuentro Boliviano De Filosofía Ética Aymara”
Revista U.M.S.A. La Paz -Bolivia (1988).

MOLINEAUX David

Ecología y Cosmovisión en la Posmodernidad, Universidad Nacional del Altiplano. Puno Perú 2001.

GILLNON Miguel

Encuentro y Convergencia, Donde los Cristianos se Hacen Materialistas y los Materialistas se hacen Creyentes. Centro de Publicaciones de la Carrera de Filosofía CPCF. Editorial Atenea.

TESIS CONSULTADAS

JORDAN Waldo

Estilo Textil *Kallawayá* (Tesis en la carrera de Antropología-UMSA) 1993 La Paz - Bolivia

PAREDES KALISAYA, Avelino

Significado de los colores en Santiago de Huata_(Tesis de Grado en la carrera de Artes Plásticas- UMSA.) 1999 La Paz - Bolivia

BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL COLOR

BERRY Susan- MARTIN Andy

Diseño y color. Editorial Barcelona Blume 1994

E. MARTÍN

La Composición en las Artes Gráficas -El color en las artes Gráficas Edición Don Bosco, Barcelona.



JOHANN Itten

El Arte del color- Editorial Limusa- S.A. 1994

KUPPERS Harold

Fundamentos de la teoría de los colores Edit. Gustavo Gili 3ra Edición.

MARSHAL

El gran libro del color. Editions Barcelona Blume 1982- Limited Londres. Año 1982

DE GRANDIS Ligena

Teoría Uso del Color. Madrid Catedra 1985

PARRAMON José

Gran libro de color- Editorial Barcelona Parramon 1997

ANEXO

NOMBRES DE LAS TEJEDORAS DE SURIQUI A LAS QUE SE ENTREVISTÓ Y CON LAS QUE SE TRABAJÓ

1 NOMBRE	2 EDAD	3 DESCRIPCION
Julia kakasaca	45 años	Teje desde sus 12 años
Martha corani	40 años	Teje desde su juventud
Dominga Chura	50 años	Teje desde su adolescencia. y elabora hermosas istallas
Natividad Esteban Corani	43 años	Teje desde su juventud
Delia Estevan	17 años	Teje desde su juventud
Valentina Esteban	47 años	
Gimena Caceres	17 años	Teje a partir de sus 10 años. Su mamá le enseñó
Ceferina Calani Condori	51 años	
Hna. Casimira kakasaca	46 años	Teje desde su juventud
Manuela Corani Esteban	40 años	Aprendió desde sus 16 años. Teje <i>awayos, taris</i> <i>Istallas</i> y frazadas



DESCRIPCIÓN Y JUSTIFICACIÓN Y FUNDAMENTACION DE LA PARTE PRÁCTICA

En la parte práctica no pretendo ilustrar los diferentes espacios de las prendas analizadas en esta presente tesis; si no más bien, a partir de los principios y valores estéticos subyacentes en el tejido del hombre Andino, (mas específicamente en el tejido Aymara de la Isla de Suriqui) quiero crear y expresar a través de las formas (diseño) y colores, obras que expresen y transmitan valores ESTETICOS universales, a través de códigos semióticos y códigos iconográficos implícitos en la estética del tejido Aymara, y que por su lenguaje universal puedan trascender más allá de nuestras fronteras.

Las obras que presento tienen una tendencia, en cuanto al estilo, a lo abstracto analítico y en otras hacia lo abstracto geométrico. Pero en general, estas obras en cuanto a color están inspiradas en los diferentes *irthapitas* o *irpaq'atas*, (se refieren a espacios cromáticos del color; ya sea en forma de bi-cromaticos, trí-cromáticos o poli-cromáticos, dependiendo de la simplicidad o complejidad del *irthapita*), estos *irthapitas* o *irpaq'atas* se manifiestan, de claro a oscuro, o viceversa, de oscuro a claro en la misma gama, ya sean de tendencia frías o cálidas. Estos *irthapitas* o *irpaq'atas*, están basados en los cuatro tipos de arco iris del espectro de la luz solar como demuestro en la presente tesis.

Dentro de esta estética del *allq'a*, alguna de mis obras, como por ejemplo en: *tawa q'ellk'ata* = (*Escritura en chakana*) y en *allq'a irthapitanaca* (*yuxtaposiciones de los contrastes*) manifiestan todas las posibilidades de contraste, es decir: contrastes del color en sí, de colores complementarios, de tono, de gama, luminico o luminoso, de valor, de fríos vs cálidos, cuantitativos y cualitativos, de sucesión y simultáneo.

Estos contrastes están inspirados en los espacios de las *saltas*. Las *saltas* son espacios en los que el *allq'a* (*contraste*) alcanza su máxima expresión, y que aluden a la razón, al intelecto, a lo que está claro y a todo lo que tiene que ver con la convicción y certeza plena; por que son espacios que vibran, que informan y hablan con claridad, en fin, son espacios que equivalen a la letra de las canciones cantadas de los *irpaq'atas*.

Como puede observarse en las siguientes fotografías, todas mis obras responden al principio del *allq'a irpthapitas* (encuentro de contrastes) y en la complementariedad de éstas a través de la gradación cromática del color, el cual rige o norma en los *Irpaq'atas e irpthapitas jiskhas*. Esta estética de color es nacida del espíritu y se fundamenta en todo aquello que resplandece y que difunde luz y no puede haber tal resplandor, ni sería posible tal claridad, sin que se cumpla el principio del *allq'a* complementada. Solo en el encuentro armónico y equilibrado hay la posibilidad de crear y generar belleza y prolongar vida.

Una buena parte de mis obras están plasmadas sobre espacios bidimensionales cuadradas, así como todas las piezas o prendas de los diferentes tejidos Aymaras.

Al respecto de la importancia del cuadrado como elemento de representación y sus significaciones semiológicas, he detallado en el segundo capítulo de mi tesis. Allí fundamento, el por qué la superficie de un cuadrado es por excelencia la superficie de representación iconográfica para el hombre andino Aymara.

DESCRIPCIÓN PARTICULAR DE CADA UNA DE LAS OBRAS.



FOTO N° 47

TITULO: *CHS'EJE ALLQ'A* (COMPLEMENTARIEDAD DE CONTRASTES)

DIMENSIONES: 1X 1m

TECNICA: ÓLEO

En esta obra estoy mostrando todas las posibilidades de contraste de color por escala tonal del propio color, al interior de las diferentes sub-divisiones de la cruz Andina. Por otro lado, en esta obra

expreso la sucesión del crecimiento armónico de la mencionada cruz andina basándose en el cuadrado.



FOTO N° 48

TITULO: *TAWAN Q'ELLQ'ATA (Escritura en el cuadrado)*

DIMENSIONES: 1X1m

TECNICA: ÓLEO

Esta obra está inspirada en los diferentes contrastes sobre el espacio de cuatro *irpthapitas* fusionados y unidos en un solo cuadrado. Lo cual está compuesto a su vez de otros siete cuadrados menores, y los cuales forman un todo formado por 49 cuadrados; semejante a una *wiphala*. Al interior de este espacio y dentro de una *chakana* (cruz andina) expreso y muestro a través de todas las formas de contraste en cuanto a color; 24 diferentes posibilidades de subdivisiones al interior de un *tawa* (cuadrado) semejantes o

equivalentes a las 24 letras del alfabeto castellano, siguiendo los principios del diseño geométrico abstracto combinado.

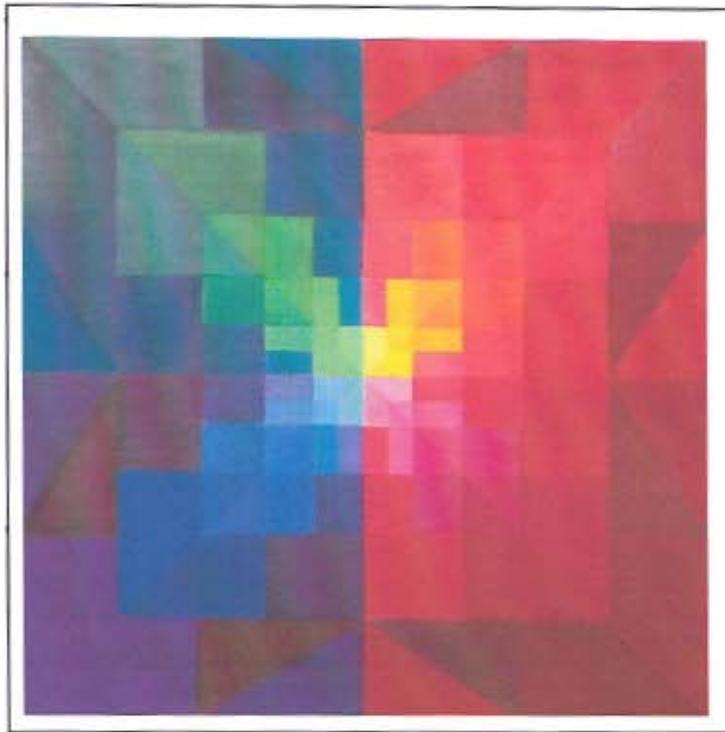


FOTO N° 49

TITULO: *IRPAQ'ATANAC IRPTHAPITA* (ENCUENTRO DE ENCUENTROS)

DIMENSIONES: 1X1m

TECNICA: ÓLEO

Esta obra revela la gradación cromática de los diferentes grupos de colores en los cuatro *irpthapitas*. Dos grupos de estos corresponden a los fríos y dos a los cálidos. Cada grupo compuesto sobre una sucesión de cuadrados superpuestos, uno sobre otro, mostrando y distinguiendo las diferentes escalas cromáticas de los diferentes colores puros y saturados en

toda su intensidad los cuales se complementan con sus respectivos colores adyacentes o paralelos de su complementario.

En el centro de esta obra se pueden distinguir cuatro colores puros y saturados en su escala tonal alta. En los extremos otros colores de la misma gama también saturados y en toda su intensidad pero en su escala tonal baja.

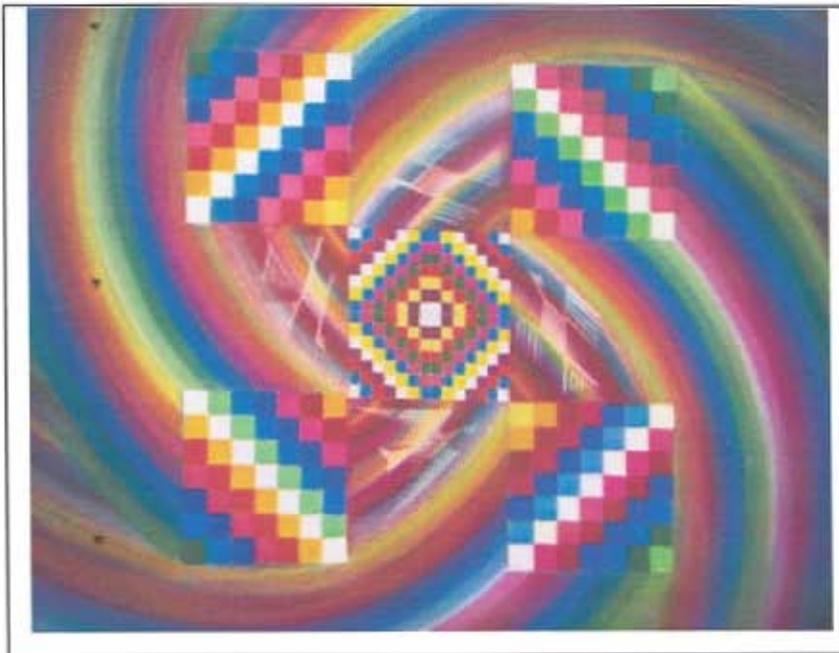


FOTO N° 50

TITULO: *IRPTHAPIT IRPTHAPITANACA II* (ENCUENTRO DE ENCUENTROS II)

DIMENSIONES: 1X1m

TECNICA: ÓLEO

Esta obra tiene un significado especial por que es la expresión y la representación de los cuatro arco iris. Dos de ellos manifiestan el máximo contraste y los otros dos el mínimo.



A manera de análisis en esta obra planteo la teoría de la síntesis de los colores primarios tanto de los aditivos como sustractivos. Estos están expuestos en los siete colores de cada uno de los cuatro arco iris fragmentados.

Por otro, planteo el origen de la *Wiphala*. Si la *Wiphala* tiene su origen en el arco iris entonces hay cuatro diferentes *Wiphalas*. Las tejedoras de Suriqui hablan y manejan cuatro tipos de arco iris en sus tejidos, dos de ellos son cálidos y en contraste los otros dos son fríos.

Además, en esta obra, muestra la *Wiphala KOLLA*. Este wiphala Kolla solía emplearse en ciertas fiestas principales en donde había también danzas como el *Quenaquena*, el simula. Fue documentado en uno de los apuntes de color por el pintor indigenista David Crespo Gastelú allá por la década de los años treinta a cuarenta del siglo pasado.

En cuanto a la composición, esta obra presenta un punto central hacia el cual convergen los otros elementos, incluyendo los arcos iris *irpthapitas*.



FOTO N° 51

TITULO: ALLQ'A MUYUMUY WAYRA (ENCUENTRO DE ALLQ'AS EN ESPIRAL)

DIMENSIONES: 1X1m

TECNICA: ÓLEO

En esta obra se puede observar la abstracción y simplificación de los colores de las irpthapitas a través de una sucesión y transición progresiva.

La composición general responde a una estructura de cuatro espirales. En el primer espiral se expresa las diferentes composiciones y combinaciones de las irpthapitas con relación a otros espacios plásticos. Estos espacios tienen sus nombres propios. Como por ejemplo las *jiskh'antatas*

(introducidos), *irantatas jalantatas* que se encuentran en el primer espiral mayor de las irpthapitas. El término *jalantata* se usa cuando se quiere designar que algo o alguien se ha caído en un espacio profundo como un hoyo. Este elemento resaltarán simultáneamente debido al dolor que le provoca estar en un espacio muy distinto a su naturaleza o Identidad. Por otro lado, el término *irantata* se usa cuando se introduce algo compacto como una semilla dentro de la tierra abierta en forma de un hoyo. Los colores en esta primera espiral responden a la ley de los sustractivos.

En la segunda espiral las irpthapitas aparecen combinados o compuestos con otros elementos plásticos que también forman parte elemental de la gama iconográfica del tejido Aymara en Suriqui. Más específicamente, en los espacios de las irpthapitas se encuentran los *nayras chuyma sich'intatas* (*chuyma*, alude al corazón, *nayra* significa ojo y *sich'i* denota dolor). *Sich'i* se usa cuando algo puntiagudo como una astilla o paja se incrusta en la piel de un cuerpo vivo provocándole dolor por el contacto de dos cuerpos distintos y antagónicos.

En el tercer anillo o espiral las irpthapitas aparecen compuestos por colores abstraídos. Estos aparecen en su expresión un tanto elemental combinados con espacios de *jiskh'antatas*, (introducidos) los cuales también aparecen en cierta abstracción.

Finalmente en el cuarto anillo o espiral, el más pequeño, todos los colores aparecen en sus expresiones más esenciales. En este espacio se abstraen y se simplifican todos los colores a cuatro, a saber: Magenta, azul cyn, verde claro y amarillo. Esta simplificación ocurre por que los colores están cerca de la misma luz. El blanco representa la adición de todos los colores.



FOTO N° 52

TÍTULO: *IRPTHAPIT IRPTHAPITANACA* (ENCUENTRO DE LOS ENCUENTROS)

DIMENSIONES: 1X1m

TECNICA: ÓLEO

Esta obra es el encuentro de cuatro *irpthapitas* o *irpaq'atas jiskhas* convergiendo hacia un centro común. En el centro represento un ícono sobre un fondo *wila* –rojo (color que por excelencia representa “el encuentro”). En cada región y época este ícono se ha representado con ciertas variantes, pero que en el fondo tiene el mismo origen. Morfológicamente consta de dos lados diferentes convergiendo hacia un centro común en forma de espiral. Este



icono por lo menos tiene cuatro variantes que, combinados en uno solo, expresa un icono que simboliza el "encuentro de encuentros".

Este icono es la recreación de los diferentes modelos iconográficos anteriores que aparecen tanto en cerámica, tejido y escultura. Este diseño tiene un mismo origen y significado. En algunas regiones adquiere nombres como: en Charazani lo denominan *lijwana* (ganchos); en Suriqui lo llaman *Q'iwiq'iwí* (serpenteado) y *churito* (caracol); en Huarina Copacabana, *link'ulik'u*; y en Sud-Yungas, *kuti* y *arenilla*,

Por otro lado, esta obra básicamente consiste en cuatro arcoiris simplificados y fragmentados formando un todo en un cuadrado. Cada franja de los arcoiris se fragmenta en cuadraditos que conformando un todo al estilo de una *wiphala*.



FOTO N° 53

TITULO: SUQ'US, CHAJILLAS WAYRUROS, ALLQ'AS IRTHAPITANAC,
(ENCUENTRO DE LOS SUQ'US.)

DIMENSIONES: 1X1m

TECNICA: ÓLEO

En esta obra expreso los diferentes *allq'as* (contrastes) producidos por el efecto de los valores acromáticos del negro y blanco. Estos valores acromáticos contrastan primero entre sí en el *taypi* (medio) de la cruz simbolizando el encuentro en *su'qu* (listado, o un espacio que manifiesta una sucesión de listas). Luego el blanco y negro contrastan con las diferentes

gamas de rojos. A estos se los denomina *su'qus wayrurus* (lista de negro y rojo). Hacia los cuatro extremos de la cruz contrastan con los colores *ch'oque* (colores naturales). Estos cuatro *su'qu*us son códigos que representan diferentes roles sociales. Los cuadrados pequeños que se sobreponen sobre cada *su'qu* son los patrones de contraste luminoso en su mínima expresión o detalle. Estas cuatro extremidades de la cruz simbolizan el valor de complementariedad o el equilibrio entre los miembros de la sociedad Aymara.

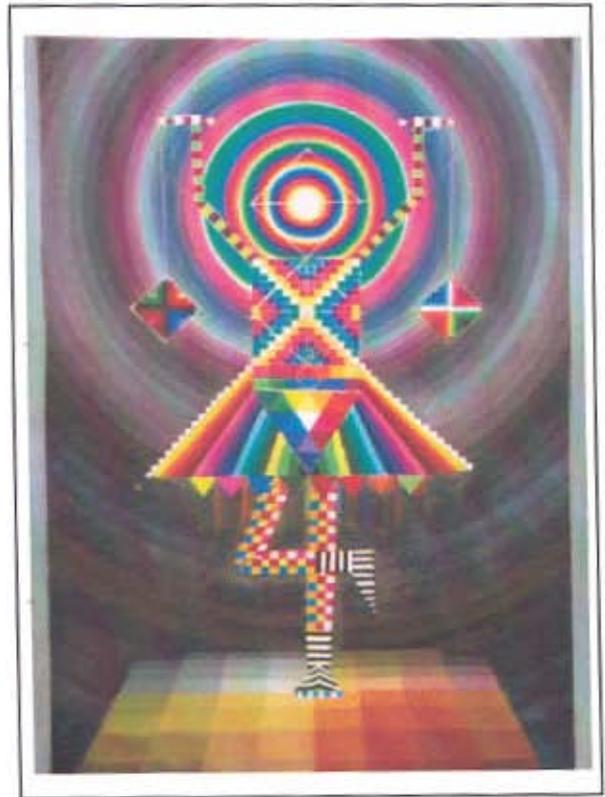


FOTO N° 54

TITULO: *CURMI WARMISITA* (LA EQUILIBRISTA)

DIMENSIONES: 1X 70 cent.

TECNICA: ÓLEO



En esta obra planteo las diferentes posibilidades de agrupamiento y ordenamiento de colores cromáticos, por fríos y cálidos, siguiendo el principio del orden del espectro de la luz solar. Uso formas geométricas elementales como el círculo, el cuadrado, el triángulo y la cruz andina. En la parte inferior donde se para la equilibrista uso los colores naturales representando a la tierra. También planteo las diferentes posibilidades de ordenamiento de los *jiskhas* o *irpthapitas* ya sea en los colores cromáticos y no cromáticos como son los colores naturales.

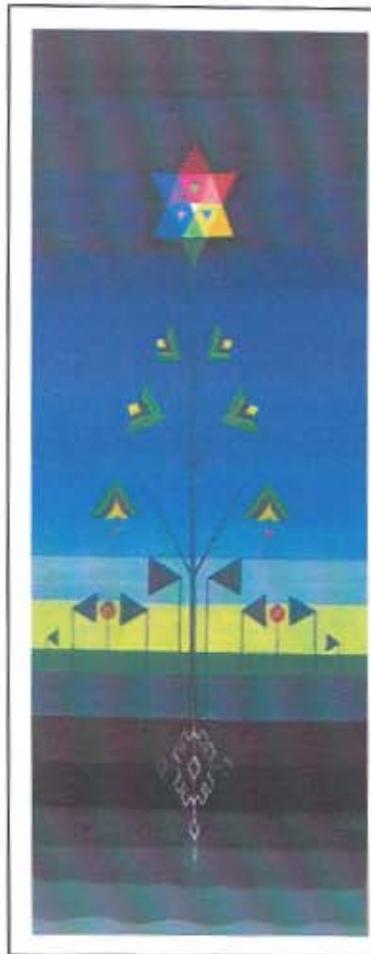


FOTO N° 55

TITULO: *WARAWARA PANQ'ARA* (LA FLOR ESTRELLA DE LA MAÑANA)

DIMENSIONES: 1.50 X 50 cent.

TECNICA: ÓLEO

Esta obra está inspirada en el diseño del tejido aymara. A través de los colores muestro el alba con una planta estilizada en flor. La misma es la sobre posición de dos triángulos sobre el cual están ordenados los colores primarios tanto de aditivos como de sustractivos, los cuales al mezclarse producen sus secundarios representando la teoría de los colores en las

irpthapitas. A lo largo y a lo ancho de esta obra se pueden observar franjas anchas y angostas de colores planos saturados, atenuados, en su proporción y lugar correspondiente aludiendo a las diferentes franjas de los colores de los *irpaq´atas*.

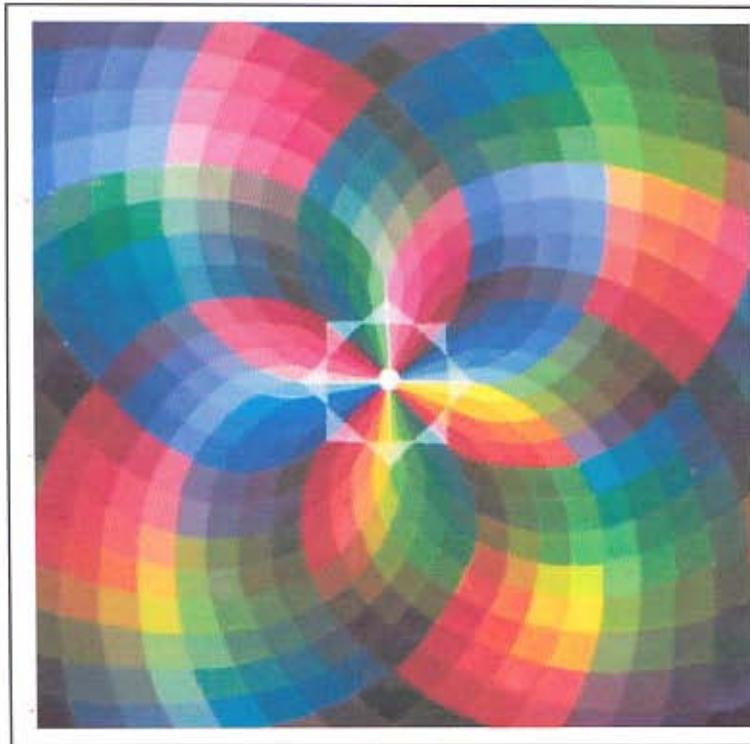


FOTO N° 56

TITULO: *JISKHAS IRPTHAPITAS* (ENCUENTRO De *JISKHAS*)

DIMENSIONES: 50x50 cent.

TECNICA: ÓLEO

En esta obra muestro los cuatro diferentes *irpthapitas* combinados entre sí. Por efecto de la mezcla de los colores fríos y cálidos se producen otros colores atenuados y quebrados. Vale decir un mismo *jiskha* aparece en

algunos sectores en toda su pureza y saturación, mientras que en otros aparece quebrado y atenuado.

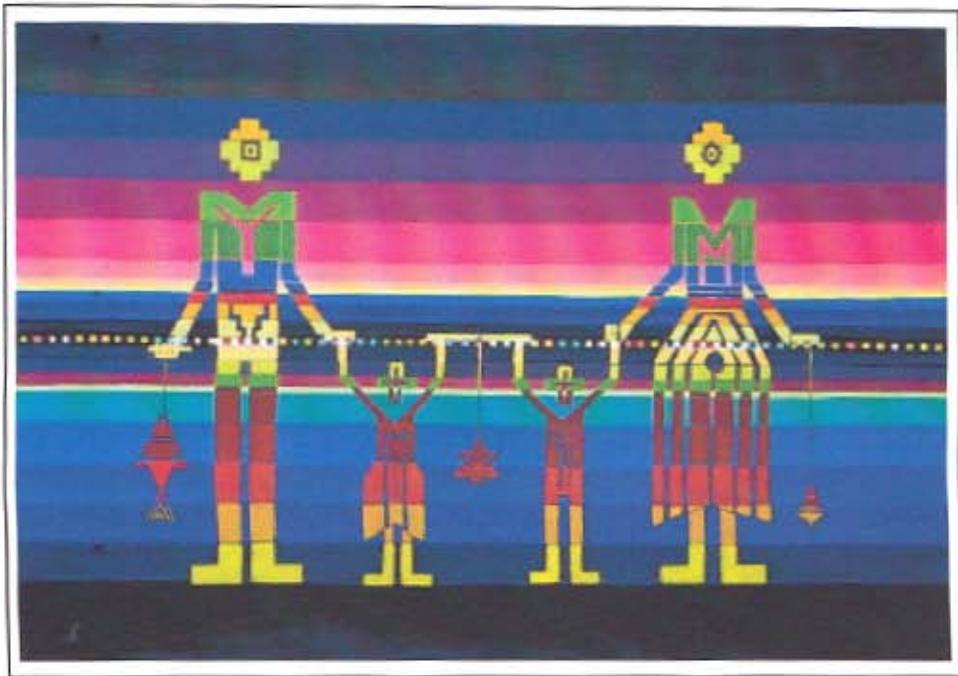


FOTO N° 57

TITULO: CHACHA WARMI IRPTHAPITANACA) (FAMILIA DE SURIQUI)

DIMENSIONES: 1x 70 cent.

TECNICA: ÓLEO

En cuanto al color, esta obra está inspirada en una de las saltas de los tejidos. Esta salta se caracteriza por la sobre posición de *irpithapitas*. La familia estilizada se sobrepone a la salta con colores que se contrastan con el fondo de acuerdo a la franja correspondiente.

Esta obra también tiene la finalidad de mostrar que los colores de una mañana o un atardecer a ciertas horas tienen relación con los diferentes *irpithapitas*

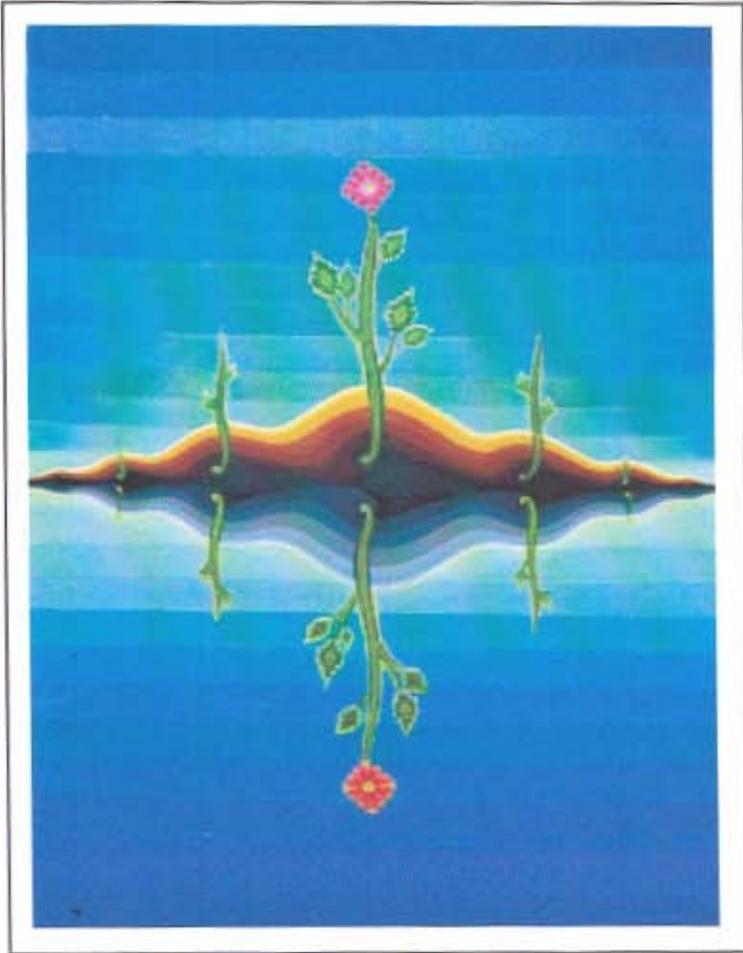


FOTO N° 58

TITULO: *ISPALL PANQ'ARA* (FLORES MELLIZAS EN SURIQUI)

DIMENSIONES: 70 x 90 cent.

TECNICA: ÓLEO

En esta obra esta inspirada general en las saltas de los *irpthapitas* de colores naturales, los cuales se puede observar en las *taris* y *Istallas*.



El *Irpthapita* compuesto de colores naturales, lo cual significa la tierra de la Isla de Suriqui este se allá en el medio, entre el cielo (aire) y el lago (agua), de donde nace, crece y se desarrollada, la *ispall panq'ara* del *taypi* (medio) en toda su plenitud. Esta obra a la vez está compuesta está compuesta en simetría espejada, sobre una serie de franjas de colores que aluden a los colores que se ven en la mañana antes de que salga el sol y por otro lado están los colores que aparecen en un atardecer cuando está por ocultarse el sol.

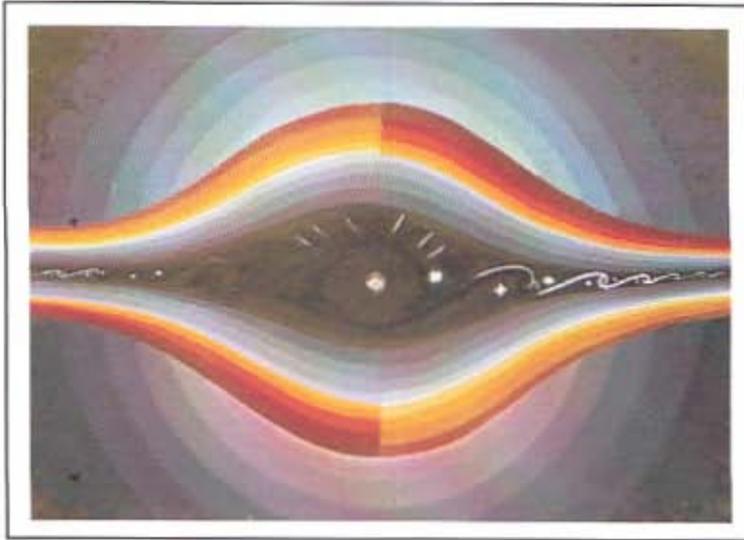


FOTO N° 59

TITULO: NAYRAPA (SU OJO)

DIMENSIONES: 70 x 50 cent.

TCNICA: ÓELO

Esta obra nuevamente esta inspirada en un espacio de *Irpithapitas* de colores naturales. En el centro de este par de *irpithapitas* se halla uno de los diseños muy significativos y muy comunes, y aquello viene a ser el *k'iwik'iwí* o churito, este diseño a medida que avanza hacia su centro se va transformando en un ojo, lo cual simboliza la luz de un cuerpo y del alma. Los otros elementos que alterna con *k'iwik'iwí* en movimiento, representan las lumbreras, *warawaras* (estrellas) de la noche.

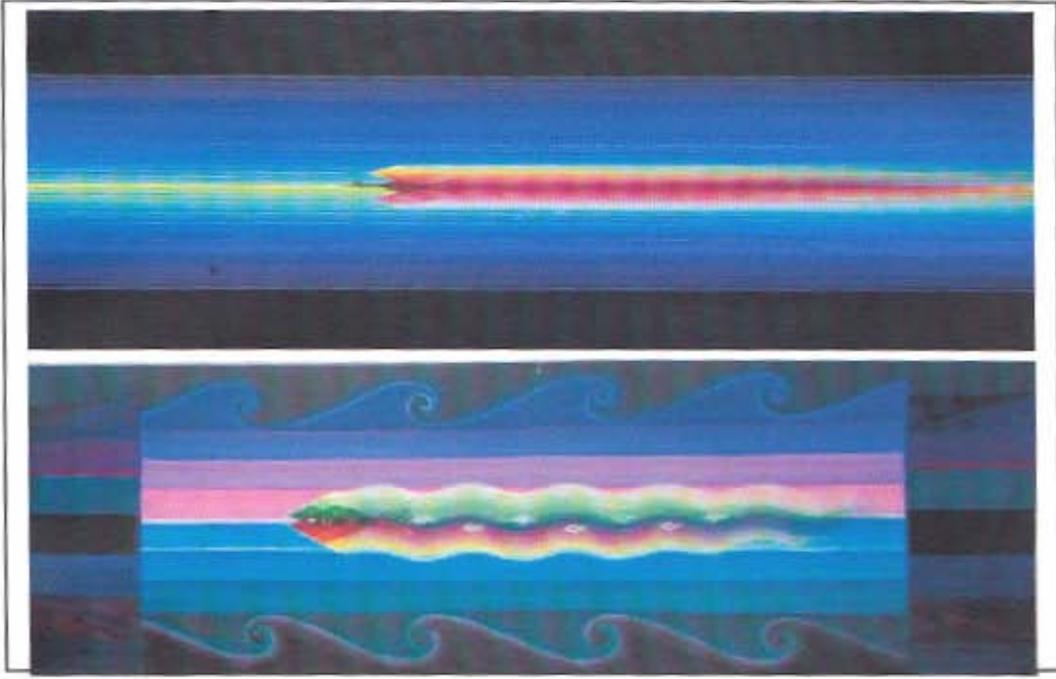


FOTO N° 60

TITULO: El viaje del *Mallku*

TITULO: Siguiendo la luz

DIMENSIONES: 50 x 1.50 cent.:

DIMENSIÓN: 50 x 1.50 cent.

TECNICA: ÓLEO

TECNICA: ÓLEO

En estas obras, lo que hago es recrear los diferentes diseños tanto figurativos como también los colores en los diferentes *Irpthapitas* analizados en la tesis. Por ejemplo, en la primera obra, a la que lo he titulado: " el viaje del mallku", esta inspirada en un *Irpthapita jalantata* s o en un *irpthappita chuymani*. Lo que pretendo en estas obras es expresar la luz en los colores de los *irpthapitas*. denbo aclarar que cada *irpthapita* es esivalente a un cuerpo, lo cual puede representar en elemento de algun ser vivo o simplemente un elemento sólido como un objeto, que a cieta velocidad se convierte en la luz.

Las *irpthapitas* de fondo en estas obras no se ve precisamente en los tejidos, pero es una recreación mía a partir de mi observación de los colores de la luz a ciertas horas del día, En otras palabras, es la abstracción de los colores de la luz, ya sea en alba, o en un atardecer, pero que guardan cierta relación con las *irpthapitas*.

En cuanto al diseño de las figuras, son una recreación iconográfica de animales, ya sean de peces o de aves, por ejemplo: en la última obra represento uno de los diseños comunes y el más representado en diferentes taris o istallas, el cual aparece en cierto movimiento y en forma de *irpthapitas*, dentro del cual, en sus espacios de sombra aparecen en una sucesión, uno tras otro, diseños de peces pequeños, siguiendo al pez madre. En esta obra se puede observar una combinación de los espacios de salta con los espacios de las *irpthapitas*.