Textil de Tarabuco.
Fotografía: Ana Carolina Cusicanqui.

Parámetros tipológicos del tejido de Tarabuco: la prenda para vestir *luto aqsu*

Typological Parameters of Tarabuco Textiles: attire *luto aqsu*

Ana Carolina Cusicanqui Gutiérrez*

Resumen**

El presente artículo analiza las unidades tipológicas de los tejidos de Tarabuco, llamados *luto aqsus,* para identificar y sistematizar componentes sobre el diseño y los elementos de estas piezas. Para este propósito, se estudia y compara tres tejidos, correspondientes a tres comunidades de Tarabuco, a través de un análisis semiótico e icónico, desde la perspectiva del diseño gráfico. Con esa base, se contextualiza e indaga los elementos involucrados del tejido para recopilar, comparar y registrar información del textil tarabuqueño. Además, se propone una metodología acorde a las características de las piezas culturales.

Palabras clave: Tejido; *aqsus*; semiótica; iconicidad; parámetros; tipología.

Abstract

This article analyzes the typological units of Tarabuco textiles, called *luto aqsus*, to identify and systematize the design components of these pieces. For this

* Licenciada en Diseño Gráfico y Comunicación Visual en la Universidad Católica Boliviana San Pablo, La Paz, Bolivia
Contacto: accg1908@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4347-1796

** La autora expresa que su trabajo no entraña ningún conflicto de interés con alguna persona o institución.

purpose, three textiles corresponding to three Tarabuco communities, are studied and compared through a semiotic and iconic analysis, from the perspective of graphic design. On that basis, the elements involved within the textile production are contextualized and investigated in order to collect, compare and record information on Tarabuqueño textile. In addition, a methodology is proposed according to the characteristics of the cultural pieces.

Keywords: Textile; *aqsus*; semiotic; iconicity; parameters; typology.

1. Introducción

Los tejidos forman parte esencial en la identidad de cada cultura. Estas piezas son un medio de comunicación que permiten transmitir y expresar el pensamiento, la cosmovisión, la percepción de la realidad y las creencias de una determinada cultura. Uno de los exponentes de tejido en Bolivia es Tarabuco, municipio ubicado en la provincia Yamparáez del departamento de Chuquisaca.

El grupo étnico de Tarabuco está conformado por una serie de comunidades situadas en los alrededores del pueblo o, incluso, alejadas del municipio, lo cual dificulta la delimitación o ubicación exacta del mismo. Sin embargo, los habitantes de las diferentes comunidades comparten las mismas características culturales, es decir, idioma, vestimenta, tradiciones y tejidos. En la actualidad solo algunas de las comunidades del grupo étnico de Tarabuco continúan con la tradición de elaborar textiles para uso propio o como producto comercial para los turistas.

Los tejidos de Tarabuco se caracterizan por el uso de una amplia gama de colores y tonalidades en la urdimbre, además de la vasta riqueza iconográfica que poseen cada una de sus piezas. Jhonny Dávalos, Verónica Cereceda y Gabriel Martínez (1992) afirman que la iconografía de los tejidos de Tarabuco es la narración de situaciones que viven diariamente, inspiradas en motivos de su actividad doméstica, social, cultural y tradicional, es decir, que ellos representan su realidad en el tejido y, a su vez, demuestran un momento en el que el ser humano se desenvuelve y domina plenamente su entorno, con una percepción nítida y clara organización en su medio (p. 17).

Una de las piezas que las tejedoras continúan produciendo es el *aqsu* (fig. 1), que es una prenda de vestir que forma parte de la indumentaria de la mujer; es utilizada como un manto que envuelve el cuerpo por un costado y es sujetado en ambas puntas por un prendedor en el hombro izquierdo (Dávalos *et al.*, 1992).

Fig. 1. Gráfico del *aqsu* y su uso tradicional, elaborado sobre la base de la ilustración "El *aqsu*: su permanencia después de 500 años" (Jordán, 1994, p. 78).

Entre los *aqsus* se alcanza a distinguir dos estilos, que están marcados por el uso de diferentes colores. Un estilo es el que se utiliza diariamente, denominado *puka aqsu*, que es distinguido por el uso de una gama de colores rojos. El otro estilo que existe es utilizado para actos fúnebres y se denomina *luto aqsu*, que se distingue por el uso de colores que representan el duelo en la cultura de Tarabuco.

El grupo étnico de Tarabuco cuenta con las investigaciones y estudios de una serie de antropólogos como Jhonny Dávalos, Verónica Cereceda y Gabriel Martínez (1992), entre otros, quienes, a través de su trabajo, permitieron tener un amplio conocimiento e información sobre los tejidos de esta región y los aspectos que influyen con el desarrollo de estas piezas, es decir: su cultura, tradiciones, sociedad, etnia e historia.

De la misma forma, Verónica Cereceda proporcionó una noción de semántica en la iconografía de los tejidos de Tarabuco. No obstante, aún no hubo un acercamiento que profundice el estudio de la iconografía de estos tejidos, especialmente desde la perspectiva del diseño gráfico.

La iconografía es señalada como un registro de información histórica, donde cada elemento involucrado –como la forma, orden, significado, color– contiene información sobre la identidad de las tejedoras y su cultura (Sanz, 2009). Ante la carencia de un estudio que describa a profundidad la iconografía de estas piezas, se percibe la necesidad de realizar un análisis analítico, desde la perspectiva del diseño gráfico, hacia las partes y los componentes que presentan

estas expresiones culturales, para comprender las características y cualidades tipológicas de su gráfica y composición.

Para cumplir con el objetivo, en primera instancia, se optó por indagar con los aspectos fundamentales del proceso, lógica y técnica en la elaboración del tejido de Tarabuco. Continuando con la investigación, se establecieron los criterios según los cuales se seleccionaron las comunidades y las piezas a ser analizadas; con esta base, se decidió trabajar con los *luto aqsus,* por la diversidad cromática y significado cultural de estas piezas. De la misma forma, se concretó trabajar con las comunidades Pampa Lupiara, Q'ellu Q'asa y Candelaria, de donde provienen los objetos de estudio seleccionados.

Asimismo, se identificó las variables de los tejidos para analizarlos a través de una metodología acorde a las características de las piezas y el diseño de una herramienta de análisis que registre los datos observados.

El presente trabajo aporta con la difusión, valorización y dignificación de las tejedoras. Además, procura establecer una conexión entre el diseño gráfico y una producción cultural que, además, valore la creatividad e intelectualidad de las mujeres y desarrolle información sobre una determinada cultura, es decir, que el trabajo se constituya como un precedente de cómo el diseño es relevante para contribuir conocimiento a una cultura.

2. Desarrollo de la investigación

Considerando los antecedentes de los estudios antropológicos, fue fundamental contactar a las tejedoras y, de esta forma, obtener información de primera mano para contextualizar la situación de los tejidos durante el tiempo que se realizó la investigación. Por esta razón, se logró establecer contacto con la fundación Antropólogos del Sur Andino (ASUR), institución que por medio de su programa Renacimiento del Arte Indígena (RAI)[1] facilitó el acceso a información, fotografías y el contacto para trabajar con las tejedoras que pertenecen al programa.

El trabajo de campo llevado a cabo durante la investigación sirvió para contrastar la información registrada en la literatura existente con la situación en la que

1 Renacimiento del Arte Indígena (RAI): Es un proyecto que tiene como objetivo retomar la producción de los tejidos en los grupos étnicos de Jalq'a y Tarabuco y que éstas adquieran mayor importancia en el mercado selectivo que demanda este producto. Para cumplir con el objetivo, las tejedoras son capacitadas en talleres, donde adquieren conocimiento sobre la producción de sus tejidos y la calidad que deben alcanzar para comercializarlos. Asimismo, las tejedoras pueden compartir y evaluar su tejido, para verificar que cumplan con los parámetros de calidad que el mercado selectivo demanda al obtener esta pieza.

se observó a los tejidos. Por consiguiente, se observó el trabajo, la elaboración y la producción que realizan las tejedoras con las prendas, además de las diferentes actividades que deben realizar las tarabuqueñas cotidianamente aparte del tejido, como la agricultura, el ganado y las diversas actividades domésticas.

Por ejemplo, en la comunidad Pampa Lupiara, vive Juana Quispe. Ella pertenece al programa RAI, elabora tejidos en su tiempo libre luego de cocinar para toda su familia y llevar los almuerzos de su esposo e hijos, quienes se encuentran pasteando a sus animales en el campo. Además, Juana debe encargarse de vigilar sus cosechas y alimentar los animales que tienen en un corral cerca de su casa, como gallinas y burros.

Alex Ignacio explica que, desde diciembre hasta mayo, la mayoría de las tejedoras se encuentran ocupadas en sus roles de amas de casa, cosecha, crianza del ganado y otras actividades, por lo cual dedican muy poco tiempo al tejido (A. Ignacio, comunicación personal, 30 de abril de 2019).

3. Evolución de la producción de tejidos

Uno de los cambios relevantes fue el reemplazo de algunas herramientas para producir textiles. De acuerdo con Dávalos (1992), las herramientas utilizadas para tejer eran producidas por ellos mismos, fabricadas de la naturaleza que los rodea, como, por ejemplo, las ramas de los árboles, el cuero y los huesos de animales. Sin embargo, se observó que estas herramientas fueron reemplazadas por sogas y piezas de madera y metal. De acuerdo con las tejedoras, el reemplazo de estas herramientas facilita la producción del tejido de Tarabuco.

Otro de los cambios observados fue la vestimenta de las mujeres. Ellas adoptaron una vestimenta andina, es decir, polleras, blusas o chompas y gorros de lana, en lugar de la vestimenta tradicional de Tarabuco, conformada por la *almilla*[2], el *aqsu* y la *montera*[3]. A pesar de los cambios sufridos en la vestimenta que utilizan cotidianamente, cada tejedora aseguró tener su propia vestimenta típica, que utiliza en ceremonias, festividades o acontecimientos importantes.

Asimismo, las tejedoras entrevistadas señalaron que las niñas o mujeres que decidan aprender a tejer deben comenzar por aprender a realizar solamente una figura, como el caballo o la llama. En sus primeros tejidos, ellas repiten,

2 *Almilla*: Es una túnica o vestido, está confeccionada con una bayeta de color oscuro, mangas largas, talle holgado y recto que llega hasta la media pierna, no posee ningún adorno (Dávalos *et al.*, 1992, p. 39).

3 *Montera*: Se utiliza como un sombrero, es una bandana de color negro con adornos de mostacillas y lentejuelas (Dávalos *et al.*, 1992, p. 38).

varias veces, la figura del animal para familiarizarse con la técnica del tejido y perfeccionar la forma del ícono. Después de lograr que la figura alcance los estándares de calidad, la tejedora está lista para realizar nuevas prendas y ser capaz de realizar cualquier figura que imagine u observe en el repertorio visual de los tejidos. La antropóloga Jimena Montero explica la evolución del diseño de los *aqsus* (J. Montero, comunicación personal, 29 de abril de 2019).

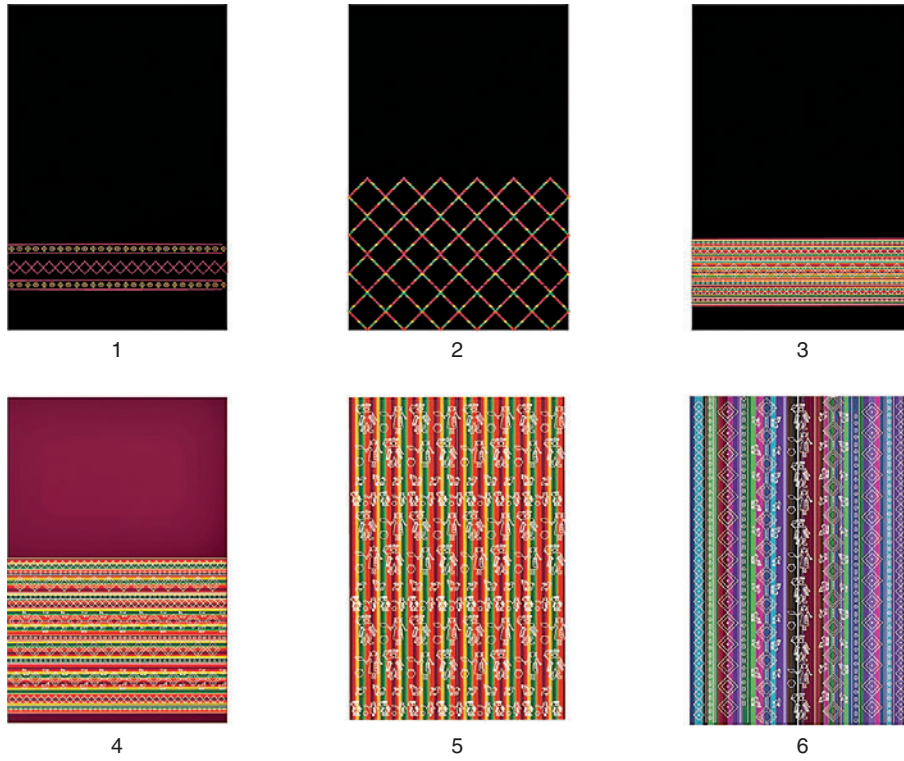


Fig. 2: Evolución del diseño de los *aqsus*. Fuente: Elaboración propia.

Antiguamente el diseño del *aqsu* no presentaba ningún ícono, es decir, que las *pampas*[4] abarcaban toda la superficie de la prenda. El primer cambio en el diseño fue la división del *aqsu* en dos partes, la *pampa* y el *pallay*[5]. Gracias a la técnica del *pallay*, las mujeres empezaron a tener una idea de diseño, dentro del cual podían plasmar su identidad y explorar su creatividad. En los primeros diseños, solo se podían observar figuras geométricas, como rombos y cuadrados.

El segundo cambio registrado fue la división del *aqsu* en dos partes iguales, una mitad con *pallay* y la otra con *pampa*. Además, se incrementó el tamaño de los

4 *Pampa*: parte del tejido que no posee iconografía alguna.

5 *Pallay*: técnica del tejido que permite realizar iconos, es decir, la parte del tejido que posee diseño.

rombos y se observó, por primera vez, una degradación de colores al interior de las figuras, es decir, en la urdimbre.

El tercer cambio ocurrió cuando las tejedoras redujeron el tamaño del *pallay* y comenzaron a incluir historias de su diario vivir en los tejidos, en los cuales se podían observar representaciones de solo tres animales: caballos, vizcachas y pájaros.

El cuarto cambio observado ocurrió cuando la técnica del *pallay* obtuvo un mayor tamaño en la composición del *aqsu*; por consiguiente, aumentaron las representaciones de animales y se incluyó la representación del ser humano. El quinto cambio registrado fue con el proyecto Renacimiento de Arte Indígena, cuando las tejedoras decidieron que toda la composición del *aqsu* sea realizada con la técnica del *pallay*.

Para finalizar, el sexto cambio en los *aqsus* es el diseño que se aprecia actualmente; en éste las tejedoras decidieron incorporar a sus textiles las figuras *geométricas* que tejían sus ancestros. Por este motivo, decidieron dividir el diseño del *aqsu* en bandas y jerarquizaron la importancia de cada banda por el tamaño que ocupa en la composición del *aqsu*.

El diseño actual del *aqsu* es decorativo, la tejedora añade varios diseños porque son producidos para vender; sin embargo, estas prendas no son utilizadas como vestimenta de las mujeres porque poseen demasiados detalles. El diseño del *aqsu* está conformado por la agrupación de tres tipos de bandas[6]: *sunku pallay, kantu pallay* y *uña pallay* (fig. 3).

De acuerdo con las tejedoras, las bandas más pequeñas son identificadas como "*uña pallay*", que significa "cría del *pallay*" (Cereceda, Porcel, Quispe y Coronado, 2013). La banda pequeña tiene un menor tamaño en comparación a las otras bandas, sirve para separar la banda mediana y la banda central.

La banda con diseños geométricos es denominada "*kantu pallay*" que significa "diseño en los bordes del *aqsu*" (Cereceda *et al.*, 2013). El diseño de esta banda normalmente es la representación de los caminos. Según las tejedoras, la forma de zigzag representa los caminos, porque éstos nunca son rectos, siempre tienen curvas y los adornos que acompañan a esta figura son la representación de las plantas, porque alrededor de los caminos hay árboles, flores, etc.

6 Las bandas son un espacio vertical dentro de la composición del *aqsu*. Cada banda se caracteriza por tener un diseño particular que se diferencia de otro diseño, por lo tanto, de otra banda. El tamaño de cada banda no es específico, depende del criterio de cada tejedora.

Fig. 3. Esquema de bandas en un *puka aqsu*. Fuente: Elaboración propia.

Asimismo, la banda central del *aqsu* es señalada como "*sunqu pallay*", que significa "diseño del corazón" (Cereceda *et al*., 2013). La banda central se caracteriza por tener una significativa cantidad de íconos. Para elaborar esta banda, las tejedoras planifican los cuentos, las historias y las actividades que desean narrar. Las historias que se observan y encuentran frecuentemente en los tejidos son las festividades importantes para su cultura, como la danza típica de Tarabuco; el *pujllay*, los matrimonios, la fiesta del cabrito, la celebración de carnavales, los rituales que se realizan a la muerte de una persona,

la decoración de la *pukara* (símbolo de abundancia, adornado con flores y alimentos), la leyenda del cóndor y el zorro y el calendario agrícola anual de su comunidad.

Se constató que varias personas, a pesar de no pertenecer al proyecto Renacimiento del Arte Indígena, continúan tejiendo para comercializar sus tejidos en la feria dominical de Tarabuco, la cual es calificada como un fuerte atractivo para los turistas. La venta de sus tejidos impulsó que las tejedoras añadieran más elementos iconográficos en sus piezas para atraer la atención de los visitantes.

Asimismo, comenzaron a producir nuevos productos para generar más ingresos económicos, por ejemplo: manillas, monederos, carteras y cinturones con cuero, que, si bien no son originarios de su cultura, llevan su identidad. Las tejedoras afirmaron que estos productos tienen una mayor demanda porque el costo es menor y más accesible para los turistas.

4. Diseño y cultura

El ser humano trata de perpetuar sus ideas por medio de la comunicación y gráficos, de tal manera que puedan permanecer en el tiempo y la memoria del ser humano, para garantizar a las futuras generaciones conocimiento y memoria histórica (Gonzales, 2015, p. 1).

El diseñador gráfico, además de desarrollar mensajes visuales, produce significados de cada elemento involucrado en un determinado objeto –como el color, la composición, la forma, la textura, la proporción, la simetría, etc.–, por lo cual, el estudio de los objetos de una cultura ayuda a desarrollar conocimientos a partir su interpretación (Castro, 1993).

De acuerdo con Méndez (2017), el diseñador gráfico debe ser capaz de observar y comprender la complejidad de producción del tejido, lo cual implica un indiscutible respeto por la labor y creatividad de las tejedoras. El diseño gráfico puede estudiar un textil para esclarecer sus características, patrones, tipología, composición y morfología (p. 66).

El diseñador gráfico debe involucrarse con todos los componentes utilizados para construir una pieza y, de esta forma, entender el concepto que posee cada componente en un determinado medio, considerando los diversos cambios que atraviesan en el tiempo y el espacio.

Según Soto (2012), cada proyecto de diseño es una nueva posibilidad de aprendizaje. Para diseñar se debe, no sólo escuchar el requerimiento, sino contextualizar, empatizar y pensar más allá de las propias experiencias.

La posibilidad de estudiar un objeto cultural desde la perspectiva del diseño gráfico nos enseña que se puede comprender al tejido como un medio de comunicación y un soporte de la creatividad y criterio que emplea cada tejedora, donde la iconografía es un medio para expresar y reflejar la percepción que tienen sobre su entorno. Posteriormente, se definió realizar un análisis semiótico e icónico que enfatice el estudio del tejido en el uso, percepción del espacio, composición figurativa, técnicas, uso del color y combinación elegida por las tejedoras de acuerdo a su capacidad creativa.

Considerando que la investigación está enfocada en piezas culturales que no poseen un lenguaje exclusivamente verbal, el estudio de la semiótica tendrá un enfoque cultural; por esta razón, la semiótica de la cultura se encarga del estudio del signo y sus variables producidas por una cultura con el fin de comunicar (Pérez, 2008).

Los signos encontrados dentro de una cultura comprenden expresiones significativas. El estudio de los signos en una cultura nos permite definir el valor que los interpretantes otorgan al signo, lo cual permitirá evaluar las posiciones y oposiciones que surgen en el significado del signo (Eco, 1986, p. 82).

En relación a los *luto aqsus* de Tarabuco, estas piezas culturales son un medio de comunicación dentro de su cultura. Los signos, encontrados dentro del tejido, manifiestan aspectos de su contexto y el desenvolvimiento de la mujer y el hombre en el transcurso del tiempo y espacio, por lo cual la semiótica se encarga de realizar un proceso de decodificación de los signos y del significado que poseen en su cultura.

El estudio también estructura ciertos rasgos que remiten a un sistema de unidades y reglas posibles de conocer, los cuales crean un marco general sobre el cual se construyen los diseños (Gavilán y Ulloa, 1992, p. 108).

5. Metodología y herramienta de análisis

La presente investigación se llevó a cabo desde marzo del 2018 hasta julio del 2019. Con el propósito de indagar con los objetos de estudio, fue de suma importancia tener una aproximación a la elaboración de los tejidos, para describir y conocer los instrumentos, materiales, contexto e historias que se observan en

las piezas de estudio, el medio en que se encuentra el textil y la función actual que desempeñan los *luto aqsus* en su contexto. Para esto, se visitó las instalaciones de la fundación ASUR en tres ocasiones y, acompañada del equipo técnico de ASUR, se viajó a la comunidad de Tarabuco y Pampa Lupiara.

Al realizar una investigación analítica, que concibiera compatibilidades más profundas del tejido y la conexión con la intelectualidad de las tejedoras y su cultura, se concluyó que el objeto de estudio es como un texto, que puede ser interpretado, descrito y leído (Castillo y Bolívar, 2006, p. 20).

Luego de investigar y reunir datos sobre el tejido de Tarabuco y el acceso a fotografías proporcionadas por la fundación Antropólogos del Sur Andino (ASUR), se determinó trabajar con tres comunidades del grupo étnico de Tarabuco: Pampa Lupiara, Candelaria y Q'ellu Q'asa, las cuales habían producido *luto aqsus* para exhibirlos y venderlos en la tienda del Museo de Arte Indígena de la fundación ASUR, en julio del 2019 (figs. 4 a 6).

Fig. 4. *Luto aqsu* de la comunidad Pampa Lupiara. Fuente: Fundación ASUR, 2019.

Fig. 5. *Luto aqsu* de la comunidad Candelaria. Fuente: Fundación ASUR, 2019.

Fig. 6. *Luto aqsu* de la comunidad Q'ellu Q'asa. Fuente: Fundación ASUR, 2019.

De acuerdo con Vega (2016), una imagen debe analizarse y explicarse a partir de una metodología propia, que involucre aspectos sociológicos, históricos, artísticos y semióticos, para analizar el significado y comunicación con que el producto fue creado (p. 4). Por lo anterior, ante la carencia de un método semiótico e icónico adecuado para el análisis de estas piezas culturales, fue preciso recurrir a la combinación de distintos modelos metodológicos. Es preciso señalar que, para proponer un modelo integrado como metodología, se consultó los métodos expuestos en el libro *Metodología del diseño* (Vilchis, 2014) y las metodologías desarrolladas por las diseñadoras gráficas Tatiana Méndez[7], (2018) y Vania Salguero[8] (2017).

Con la información obtenida y las variables observadas en los objetos de estudio, se propuso un modelo integrado que abarcará el análisis de las unidades del tejido. El modelo integrado propone seleccionar una pieza cultural para realizar un estudio semiótico e icónico. Posteriormente, se identifica el número de bandas que posee el *aqsu* y la selección de una banda para analizar.

Se identificó los íconos de cada banda para comenzar el análisis. Como se pudo observar en las imágenes de los objetos de estudio, las bandas medianas y pequeñas poseen la repetición de un grupo de signos en todo el diseño de la banda; sin embargo, en la banda central se encuentra una amplia variedad de íconos. Además, los diseños de las bandas medianas y pequeñas, que se encuentran antes de la banda central, son repetitivos y paralelos a las bandas, que continúan después de la banda central.

7 Este estudio se apoya en el libro *Memorias de las manos Nahuas, estructuración de la simbología cosmogónica aplicada a los bordados textiles del municipio de Naupan*, de Tatiana Méndez (2018), que proporciona una guía sobre el estudio de textiles.

8 Consultar la metodología propuesta de Salguero en la tesis *Iconográfica Chiquitana: Análisis semiótico y morfológico de las piezas seleccionadas*.

Luego de identificar los íconos de la banda, se evaluó e identificó el grado icónico que posee cada uno con el objeto al que representa. En este punto, se analizó el grado de realismo o parecido que presenta el signo con el objeto al que representa y la abstracción que el autor empleó en un determinado objeto (Rosales, 2009, p. 11).

Continuando con el estudio, se realizó el análisis sintáctico, semántico y pragmático de cada signo, comprendiendo que:

- La sintáctica es el estudio de la combinación de los signos entre sí, es decir, la relación entre signos en su estructura, organización, composición y la correlación que tiene con otros signos (Zecchetto, 2002, p. 21).
- La semántica estudia la relación del signo con el objeto al que se representa y el proceso que realiza una persona cuando lo percibe y le otorga un significado (Zecchetto, 2002, p. 20).
- La pragmática es el estudio de la relación del signo con el significado que le atribuye un intérprete. El estudio de la pragmática analiza los diversos sistemas de comunicación y situación que intervienen para que un intérprete otorgue significado al signo. Para comprender la relación de los íconos del tejido con los intérpretes, se acudió a la interpretación de las tejedoras entrevistadas (Zecchetto, 2002, p. 21).

Posteriormente, se recolectó información y datos que complementen la investigación, se trabajó con fuentes primarias[9], fuentes secundarias[10] y las siguientes técnicas: entrevistas, entrevistas semi-estructuradas, entrevistas no estructuradas, observación, videos y fotografía.

Con el fin de obtener una observación más detallada de cada signo, se procedió a vectorizar los íconos que poseen los tres objetos de estudio. Esto ayudó a mejorar la visibilidad de los íconos y descifrar la composición, el orden, las formas, las estructuras de los elementos –que se repiten consecutivamente– y las figuras que conforman el tejido.

Para registrar la información observada en el análisis de cada pieza cultural, fue necesario diseñar una ficha técnica que recopile y registre los datos observados. La ficha técnica es un instrumento que permite apuntar la descripción del objeto y todas las variables relevantes para realizar el análisis (Carmona, 2006, p. 129).

9 Fuentes primarias: Son las personas que trabajan con los tejidos de Tarabuco, como las tejedoras de Tarabuco y profesionales enfocados en los textiles, quienes brindarán información contemporánea y de primera mano.

10 Fuentes secundarias: Estas fuentes de información permiten contrastar, interpretar o debatir la información obtenida con las fuentes primarias. Las fuentes secundarias son: libros, artículos, entrevistas, videos, documentales, revistas, tesis o proyectos de grado, etc.

De acuerdo con las investigaciones de Gavilán y Ulloa (1992), quienes desarrollaron una metodología para el estudio de los tejidos andinos, para realizar una ficha técnica, el investigador debe ser capaz de identificar los principios generales y las unidades básicas que organizan los diseños textiles (pp. 111-121). Es decir, el investigador debe considerar los principios que guían a las tejedoras en la construcción de sus diseños, las propiedades y composición del tejido. El acercamiento y las entrevistas con las tejedoras permitió comprender las variables necesarias para la elaboración del tejido. Dicho conocimiento fue esencial para consolidar los datos necesarios en el diseño de la herramienta de análisis.

6. Análisis de los tejidos: *luto aqsus*

En cada ficha técnica se registraron los datos generales de cada pieza, como el nombre de la pieza, el nombre de la tejedora, la comunidad de procedencia, el año de fabricación y el número de bandas que posee el tejido. Acto seguido, se describió la materia prima de la pieza y los colores observados en la fotografía de cada tejido. Procediendo con el análisis y la metodología, se realizó la selección de una banda y se identificó los íconos que poseía. A cada ícono se le atribuyó un grado icónico y un significado sintáctico, semántico y pragmático.

Es necesario señalar que el conocimiento adquirido en la observación y durante las entrevistas con las tejedoras de Tarabuco permitió comprender un dato importante, cuando una tejedora realiza la lectura de los signos del tejido, es decir, que explica o cuenta las historias que están en los textiles. Las tejedoras agrupan a los íconos por bandas, esto quiere decir que en las bandas pequeñas y medianas sólo realizan una lectura. Las tejedoras interpretan a las bandas pequeñas como dibujos decorativos, que simplemente dividen a las bandas medianas y grandes. Por otro lado, describen a las bandas medianas como adornos que forman parte de su cultura y, por lo tanto, de su tejido.

Por el contrario, en la banda central, que posee una amplia variedad de signos distintos entre sí, se observó que, para realizar la lectura de los íconos, las tejedoras agrupan a los signos por líneas horizontales. Es decir, los íconos de cada línea tienen una interpretación distinta de otra línea de íconos.

Sin embargo, a pesar de poseer una interpretación distinta, los íconos encontrados en la banda central están conectados simultáneamente, porque la unión de los mismos permite contar una historia. Expuesto de otro modo, cada línea de íconos es un párrafo de un capítulo; cada banda es un capítulo y la unión de estos capítulos dará como resultado un cuento, una historia; es decir, el *aqsu*.

Por este motivo, sólo se realizó una descripción pragmática en las bandas pequeñas y medianas, mientras que para la banda central se realizó una descripción pragmática por cada línea de íconos. Para concluir con el análisis de los signos, se realizó un punteo de observaciones y conclusiones de cada pieza, para comparar la información de las tres fichas técnicas y premeditar los posibles patrones y tipologías que comparten los tres objetos.

7. Parámetros tipológicos en los tejidos de Tarabuco (*luto aqsus*)

Luego de realizar el análisis a los tres objetos de estudio, se concluyó que los tejidos comparten los siguientes parámetros tipológicos.

El tejido de Tarabuco es elaborado de abajo hacia arriba y de derecha a izquierda, es decir, primero tejen el final para concluir en el inicio de la historia que las tejedoras decidieron plasmar en su tejido. Mientras que la lectura de los íconos es de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, como la lectura que tenemos habitualmente.

En cuanto a la composición del *aqsu*, está conformada por bandas, la cantidad de bandas depende del criterio de cada tejedora. El número de bandas corresponde a un número impar, porque las bandas pequeñas y medianas son simétricas y paralelas, caso contrario al de la banda central, donde existe solo una banda en toda la composición del *aqsu*.

Asimismo, se estableció un patrón del diseño de composición del *aqsu*, es decir, que comienzan con una banda pequeña, seguida de una banda mediana y así sucesivamente hasta la banda central. Después de la banda central, el diseño de las bandas pequeñas y medianas se repite paralelamente.

La función de cada banda, como se explicó anteriormente, de acuerdo con las tejedoras entrevistadas, es que la banda pequeña (*uña pallay*) sirve para separar, dividir y diferenciar los diseños de las otras dos clases de bandas. La banda mediana (*kantu pallay*) utiliza signos que decoran la composición del *aqsu*. Los diseños de estas bandas están inspirados en los diseños que utilizaban sus abuelas. Para finalizar, la banda central (*sunku pallay*) tiene mayor jerarquía, porque la tejedora narra historias y cuentos de su cultura, sociedad y realidad.

Las bandas medianas y pequeñas poseen hasta cinco íconos, que se repiten en todo el espacio de las bandas. Los signos que ambas bandas poseen sirven para decorar los *aqsus* y preservar las figuras que crearon sus ancestros.

No obstante, la banda central tiene una significativa cantidad de signos en comparación a otras bandas que conforman el *aqsu*. Los signos de la banda central tienen como objetivo representar el entorno y realidad en la que viven. Por lo tanto, los íconos de la banda central corresponden a una representación de pictogramas, porque abstraen la silueta y formas esenciales del objeto al que representa. Los detalles de cada ícono dependerán de cada tejedora, debido a que ella reflejará su interpretación, creación y percepción del objeto que desea representar.

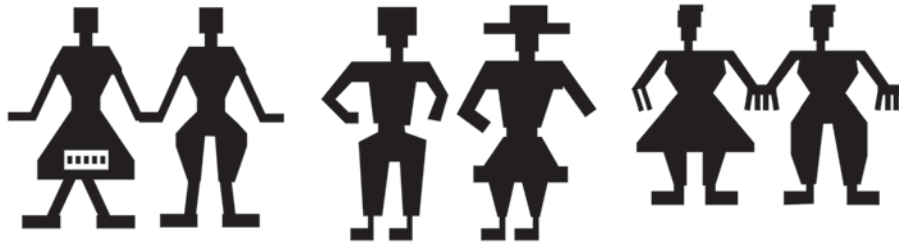
A pesar de que los tejidos pertenecen a diferentes comunidades, se encontró la representación de los íconos similares (figs. 7 a 12).

En la figura 7, se puede observar unas líneas en zigzag adornadas por el centro; estas líneas representan a los caminos. En el exterior de las líneas, podemos observar adornos con varios detalles que representan la naturaleza que rodea los caminos.

Pampa Lupiara Candelaria Q'ellu Q'asa

Fig. 7. Representación de los caminos y flores. Fuente: elaboración propia.

La figura 8 nos permite ver las diferentes representaciones de una mujer y un hombre; cada una tiene detalles particulares en la figura, sombreros, manos y zapatos. En el caso de Pampa Lupiara y Q'ellu Q'asa, la pareja está tomada de las manos; asimismo, la mujer se encuentra en lado izquierdo y el hombre en el lado derecho. Sin embargo, en Candelaria, la pareja está separada y en posiciones diferentes.



Pampa Lupiara Candelaria Q'ellu Q'asa

Fig. 8. Representación de la mujer y el hombre. Fuente: elaboración propia.

La figura 9 nos muestra la actividad de la tala de árboles, porque utilizan la leña para cocinar o para fogatas. Asimismo, se observa a dos hombres en los costados del árbol. En el caso de Pampa Lupiara, también los acompañan una mujer, un perro y una gallina.

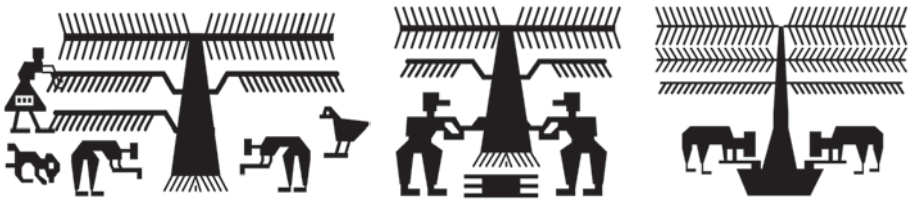


Fig. 9. Representación de la tala de árboles. Fuente: elaboración propia.

En la figura 10 podemos observar la representación del traje de *pujllay* y de una pareja portando el traje de la danza *pujllay*. Los íconos de las parejas poseen detalles en el sombrero y los zapatos. De la misma forma, los signos del disfraz de *pujllay,* en Pampa Lupiara y Q'ellu Q'asa, poseen un amplio detalle en la montera, los zapatos y la chalina.

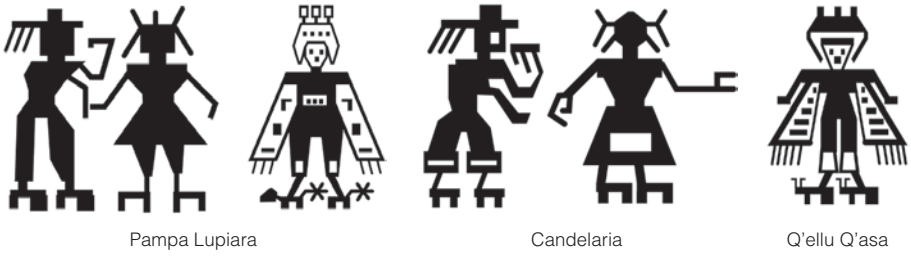


Fig. 10. Representación de la danza del *pujllay.* Fuente: elaboración propia.

En la figura 11 podemos observar la actividad de un grupo de personas para elaborar pan. Por la participación de varias personas podemos suponer que realizan una significativa cantidad de pan. Los hombres se encargan de los hornos y las mujeres de la elaboración y repartición del pan.

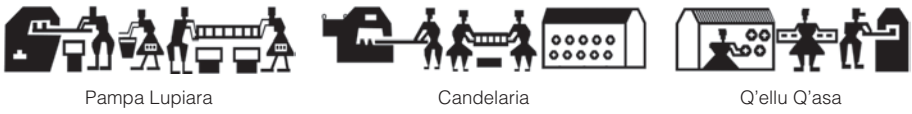


Fig. 11. Representación de la elaboración de pan. Fuente: elaboración propia.

La figura 12 nos muestra la decoración de la *pukara* que, como se explicó anteriormente, es el símbolo de abundancia. En el caso de Pampa Lupiara, la adornan cinco personas. En Candelaria, no hay participación de personas y no hay muchos detalles que ayuden a distinguir si la *pukara* está adornada. Por otro lado, en Q'ellu Q'asa se observa una *pukara* adornada y con la participación de dos parejas.

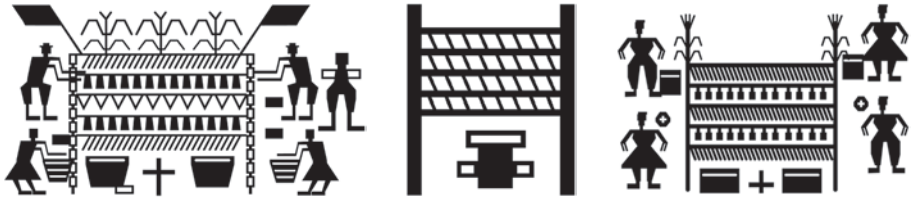


Fig. 12. Representación de la decoración de la *pukara*. Fuente: elaboración propia.

Podemos inferir que la representación de estos signos está impregnada en su identidad, cultura y lenguaje visual, reflejados también en los tejidos. La representación de la danza del *pujllay* y la decoración de la *pukara* demuestran la importancia de estos signos en su cultura, formando parte esencial y tradicional en la celebración de sus festividades. Si bien las actividades de la tala de árboles, la elaboración de pan y la celebración a santidades y matrimonios no son originarias de la cultura tarabuqueña, la realización de estas actividades se encuentra arraigadas a su cultura, porque las realizan frecuentemente y van adquiriendo un vital significado en su medio cultural.

El proceso de vectorizar a cada ícono del tejido permitió observar que los tres íconos –triángulo, rombo y hexágono–son fundamentales para la composición de los signos decorativos del *aqsu*. Por ejemplo, los siguientes signos decorativos del *aqsu* (fig. 13).

8. Conclusiones

Para concluir, se identificó los parámetros tipológicos de diseño en las piezas culturales *luto aqsus*. Esto significa que existen patrones generales para la elaboración de estas prendas. Las variables y componentes del tejido corresponden a una lógica y ciencia en su producción. Cada elemento involucrado con esta pieza tiene un significado, un propósito, que refleja la identidad de un grupo étnico.

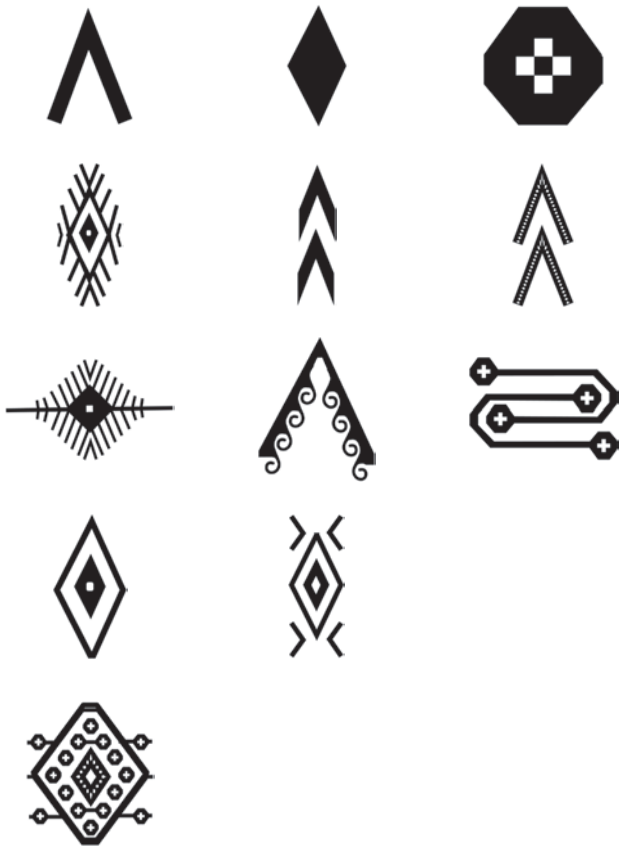


Fig. 13. Signos decorativos en el *aqsu*. Fuente: elaboración propia.

Los tejidos son comunicadores visuales, porque transmiten la identidad y las tradiciones de una cultura. Los textiles de Tarabuco reflejan su contexto, lo que son, lo que viven, lo que hacen, es decir, se caracterizan por representar su realidad, el desenvolvimiento y dominio que tienen en su entorno.

Las representaciones que realizan las mujeres en los íconos del *aqsu* demuestran la percepción que cada tejedora tiene sobre su realidad. Esto se puede evidenciar con los íconos encontrados en la banda central de los *aqsus*, donde, además de apreciar las diversas actividades que realizan, se puede interpretar aspectos sociales, culturales, religiosos, históricos, tradicionales y roles de género correspondientes a su marco cultural.

Las tejedoras son las protagonistas esenciales y primordiales para interpretar los tejidos. El trabajo que se realizó con ellas fortaleció la investigación, porque permitió observar, aprender e indagar con las variables del tejido para registrar datos importantes y realizar el análisis a dichas piezas.

De la misma forma, comprender que para el aprendizaje de la técnica del tejido las mujeres solamente deben aprender a tejer una o dos figuras y que a partir de este conocimiento ellas son capaces de reproducir cualquier figura que su lógica e imaginación pueda alcanzar y visualiza refleja la capacidad científica y artística que la tejedora explora al elaborar estas piezas culturales.

El análisis de los iconos de los *luto aqsu* permitió observar detalladamente la forma, el orden y el significado de los signos, además de comprender la composición correspondiente del objeto cultural. El estudio verificó la representación de algunas actividades que comparten los tres tejidos, esto sirvió para estructurar los signos y actividades que son importantes y esenciales en su cultura.

El acercamiento a estas piezas permitió entender que la iconografía presente en los tejidos es el desarrollo y construcción de un lenguaje visual que es compartido, descifrado e interpretado por las personas que conforman la cultura. La lectura de los signos, encontrados en los *luto aqsus*, evidencia la conexión que tiene el tejido con todos los aspectos sociales y culturales que la conforman. El tejido transmite información sobre su cosmología, historia, sociedad, religión, tradición, es decir sobre su identidad.

El tejido evoluciona a medida que continúa siendo producido, va adoptando cambios en cuanto a sus variables de composición y narrativa, añadiendo nuevos elementos al repertorio de los íconos en sus tejidos. Esto significa que el lenguaje visual no tiene límites y continuará expandiéndose en el espacio y en el tiempo, porque, así como cambian y avanzan la realidad, la cosmovisión y el entorno de una tejedora, la interpretación de su cultura se transforma y progresa.

El tejido debe ser analizado y estudiado analíticamente para ser descifrado, porque no existe una teoría definida para estudiar a los tejidos, pero un objeto cultural puede ser comprendido, interpretado y descrito mediante el estudio de cada componente.

Realizar una investigación con un objeto cultural requiere de responsabilidad y respeto por la intelectualidad de las personas que producen las piezas. Los profesionales deben asumir éticamente la investigación y trabajar con los elementos que están involucrados con el objeto, para comprender el trabajo y el esfuerzo que requiere la fabricación del mismo.

Para concluir, el diseño gráfico debe ser una herramienta necesaria para el estudio de los tejidos, que analice al objeto en su entorno, sus características, el material, su uso, el concepto y la función que cumple dentro de una cultura.

Al ser comunicadores visuales, podemos leer, comprender y trabajar sobre una imagen para crear nuevos diseños basados en la morfología del tejido y la identidad de una cultura, que puede servir para la comprensión y enriquecimiento de los lenguajes visuales de esta cultura, a partir de las creaciones y estándares establecidos que fueron formados y creados por las tejedoras. Esto puede tener enorme relevancia en el mundo gráfico y visual contemporáneo, de comprensión y producción de sentidos visuales en diálogo con las culturas locales. Sobre todo, esta comprensión puede ser devuelta a la comunidad, como un aporte y encuentro entre dos formas de conocimiento: la ancestral y la de la academia.

Recibido: septiembre de 2020
Aceptado: octubre de 2020

Referencias

1. Carmona, Gabriela (2006). *Caracterización de las prendas textiles incas presentes en sitios arqueológicos tardíos del extremo norte de Chile* [tesis de licenciatura en Antropología]. Universidad de Chile, Santiago de Chile. Recuperado de http://www. tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2006/carmona_g/sources/carmona_g. pdf
2. Castillo, Martin y María Bolívar (2006). Pallay. *El arte de aprender indígena* [tesis de licenciatura en Antropología]. Colegio Profesional de Antropólogos del Perú, Lima. Recuperado de: http://cpap.pe/biblioteca/culturales/pallay-el-arte- de-aprender-indigena
3. Castro, Marcela (septiembre, 1993). "La cultura en la formación del Diseñador Gráfico". *Versión escrita de la plática en el Congreso del Colegio de Diseñadores Industriales y Gráfico.* Recuperado de: https:// encuadre.org/la-cultura-en-la-formacion-del-disenador-grafico/
4. Cereceda, Verónica, Santiago Pórcel, Román Quispe y Brígida Coronado (2013). *Diseño en Aqsus Tarabuco-Yampara.* Sucre: Conexión creativa.
5. Costa, Joan (2003). *Diseñar para los ojos.* Barcelona: Costa Punto Com Editor.
6. Dávalos, Jhonny, Verónica Cereceda y Gabriel Martínez (1992). *Textiles Tarabuco.* Sucre: Offset Qori Llama.
7. Eco, Umberto (1986). *La estructura ausente.* Madrid: Lumen.
8. Gavilán, Vivian y Liliana Ulloa (julio de 1992). "Proposiciones metodológicas para el estudio de los tejidos andinos". *Revista Andina*, 1, Recuperado de: http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/ uploads/2016/ra19/ra-19-1992-04.pdf
9. Gonzáles, Carolina (abril de 2015). "El diseño como soporte de la identidad en la Cultura Clásica Contemporánea". *Revista I+diseño*, 11, 76-90. Recuperado de: https://revistas.uma.es/index.php/idiseno/article/view/2409#:~:text=El%20dise%C3%B1o%20es%20cultura%2C%20ya,Portugal%2C%20sino%20tambi%C3%A9n%20toda%20Am%C3%A9rica.
10. Jordán, Waldo (1994). "El aqsu: su permanencia después de 500 años". *Textos Antropológicos* 14(1), 77-86. Recuperado de: http://www.revistasbolivianas.org.bo/pdf/ta/v14n1/v14n1a04.pdf
11. Méndez, Tatiana (noviembre, 2017). "Diseño gráfico y la estética Nahua. Metodología socialmente responsable". Ponencia presentada en *Tercer Simposio Académico sobre la Enseñanza del Diseño BiCeBé.* 65-72. Carrera de Diseño Gráfico y Comunicación Visual, Universidad Católica Boliviana San Pablo.
12. ---------- (2018). *Memorias de las manos Nahuas, estructuración de la simbología cosmogónica aplicada a los bordados textiles del municipio de Naupan*. Puebla, México: s.e.
13. Pérez, Herón (junio, 2008). "Hacia una semiótica de la comunicación". *Comunicación y Sociedad,* (9), 35-58.
14. Rosales, Dulce (2009). *Aplicación de niveles de iconicidad y técnicas de comunicación visual para la construcción de imágenes digitales mixtas* [Tesis de licenciatura en Diseño Digital). Iconos, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura. México, D.F.
15. Salguero Duchén, Vania Maricel (2017). *Iconográfica Chiquitana: análisis semiótico y morfológico de las piezas seleccionadas* [tesis de licenciatura en Diseño Gráfico]. Universidad Católica Boliviana "San Pablo", La Paz.

16. Sanz, Luis (s.f.). *Iconográfia, significado, ideología: problemas y cuestiones en la interpretación actual del arte maya*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

17. Soto, Mariluz (21 de mayo de 2012). "La cultura y el diseño". *Sitiocero* [sección "Socultura"]. Recuperado de: https://sitiocero.net/2012/05/la-cultura-y-el-diseno/

18. Vega, Eugenio (2016). *La imagen.* Recuperado de: http-//www.eugeniovega. es/asignaturas/audio/02.pdf

19. Vilchis, Carmen (2014). *Metodología del diseño, Fundamentos teóricos.* México D.F.: Editorial Designio.

20. Villafañe, Justo y Norberto Mínguez (2002). *Principios de la teoría general de la imagen.* Madrid: Ediciones Pirámide.

21. Zecchetto, Victorino (2002). *La danza de los signos: nociones de la semiótica en general.* Quito: Abya Yala.