

El lenguaje secreto de los textiles: la faja Kañari.

Rosana Corral

Senaida Pomavilla

UNAE

Resumen

La propuesta de este estudio radica en la necesidad de aportes desde la mirada del arte y la cosmovisión andina reflejada en el lenguaje simbólico de los textiles; que integren el patrimonio heredado de nuestros antepasados al acontecer global con herramientas que crea y recrea una latino américa integral y diversa; considerando entonces, la importancia de nuevas investigaciones que indaguen desde los «lenguajes cósmicos» los fundamentos expresivos-creativos producto de las complejas abstracciones del arte aborigen.

Abstract

The proposal of this study lies in the need for contributions from the perspective of Andean art and worldview reflected in the symbolic language of textiles; that integrate the inherited heritage of our ancestors to the global event with tools that create and recreate a comprehensive and diverse Latin America; considering then, the importance of new investigations that investigate from the "cosmic languages" the expressive-creative foundations product of the complex abstractions of aboriginal art.

Palabras Clave: Textiles, fajas cañaris, cosmovisión andina, decolonial

Keywords: Textiles, Andean worldview, decolonial

1. Introducción

El racionalismo moderno descartiano básicamente que inicia en occidente en los siglos XVII – XVIII establece una concentración y validación de una geopolítica del conocimiento que determina un colonialismo del saber estableciendo superioridad, discriminación e incluso abolición de los «otros saberes».

Este colonialismo encontró tierra fértil en países con saberes diversos ricos en particularidades a quienes se les declaró «salvajes» necesitados de todo tipo de «civilización» bajo fuertes imposición evangelizadoras, políticas y morales se establecieron modelos de ser, pensar y actuar en donde queda minimizado todo conocimiento que no tenga relación con la racionalidad occidental.

Con la llegada del periodo emancipador que se gestó en los albores del siglo XIX en América se podría suponer que esta situación colonizadora tomaría una revuelta de apropiación cultural, sin embargo, la creación de las nuevas entidades latinoamericanas, entre ellas la nación ecuatoriana, fue una construcción social que incluyó en su política ideales desde el eurocentrismo con categorías sociales que excluía a los indígenas, mujeres, negros con sus aportes ancestrales de saber. De su proyecto de nación copiado de modelos occidentales de pensamiento vinculados a lo que las élites políticas y sociales ecuatorianas creían era caminar hacia el progreso, el desarrollo y lo «civilizado»; y que finalmente recae en la dependencia económica, alienación cultural y discriminación que han perdurado hasta estos días.

Como lo analiza Gerardo Mosquera (2010) “en buena parte, los estados-nación independientes se fundaron desde la mezquindad y el caudillismo, y éste nos persigue hasta hoy. Toda esta situación circunscribe el arte a perímetros-gueto de circulación, publicación, legitimación y consumo, que limitan de entrada sus posibilidades de difusión y valoración” (p.126).

Desde el contexto del arte lo «civilizado» se supondría era seguir los cánones establecidos por los centros occidentales que marcaban estilos y categorías estéticas generadas básicamente en el arte religioso del barroco europeo; si bien la América colonial y postcolonial responde más bien a procesos de hibridación incluso de apropiación de estilos como el *Churrigueresco* en el que, sobre todo en altares y fachadas de iglesias, se insertan entre ángeles y santos católicos símbolos de soles y cruces andinas.



Imagen 1. Sirena con charango sol y luna muestra del sincretismo en el arte mestizo. Foto: R. Corral

Vemos por ejemplo en la fotografía el detalle de un alto relieve tomado de la fachada de una casa colonial en la ciudad de La Paz en el que se encuentra tallada la imagen de una sirena tocando una guitarra, personaje mítico que para los griegos y otras culturas occidentales representa el símbolo del encantamiento acompañada de las deidades andinas del sol y la luna.

A inicios del siglo XX, surge un arte «nacionalista» que no deja de ser establecido por los poderes hegemónicos combinado a veces de un mestizaje folclórico que sigue excluyendo las manifestaciones autóctonas de los grupos populares, indígenas y afros. Esta época de transición trae también en el arte de América Latina estrategias de re-significación, apropiación y sincretismo que permite marcar sutilmente una diferencia de *otredad* y que contribuye también a la internalización de nuevos estilos.

Lastimosamente esta interacción cultural no alcanza a los niveles de horizontalidad o equidad deseados, “Lo crucial radica en que estas identidades comienzan a manifestarse más por los rasgos de una práctica artística que por la pulsión de elementos identificativos tomados del folclore, la religión, el ambiente físico o la historia” (Mosquera, G. 2010, p.128).

En el año 2008, en el Ecuador sucede un hito histórico: la creación de la nueva Constitución de la República que basa sus principios fundamentales

en el Sumak Kawsay: término de origen Aymara que describe el sistema de vida de los pueblos andinos y se sintetiza en dos elementos fundamentales: el saber y el sentimiento, de tal relación se manifiestan actividades de sabiduría y de amor, “para Convivir recreando Armonía y Equilibrio en cada manifestación de la vida” (Oviedo, A. 2012, p.73).

Un nuevo paradigma, una nueva forma de entender la convivencia ciudadana, que pretende recoger lo mejor de las prácticas y saberes de los pueblos y nacionalidades indígenas como compromiso con el presente y futuro.

Así pues, la razón de este estudio reside, precisamente, en esta necesidad de aportes desde la mirada del arte y el diseño; que integren el patrimonio heredado de nuestros antepasados al acontecer global con herramientas que crea y recrea una latino américa integral y diversa; considerando entonces, la importancia de nuevas investigaciones que indaguen desde los «lenguajes cósmicos» los fundamentos expresivos-creativos producto de las complejas abstracciones del arte aborigen. Patricio Guerrero (2010), plantea:

Para poder escuchar y aprender de las voces de todo lo que existe, es necesario, construir distintas y diferentes formas de alteridad, de encuentros dialogales con los otros, pero superando la visión reduccionista de una alteridad únicamente antropocéntrica, como la que nos ha impuesto la racionalidad de occidente; puesto que la comunicación interhumana es sólo una forma más de los múltiples lenguajes de la naturaleza y la vida, por ello es necesario una alteridad que se nutra de la riqueza de la diversidad de los lenguajes cósmicos (p.294)

En el mundo andino se sostuvo milenariamente una forma real de entender el cosmos mediante la observación y la relacionalidad, de la cual surgió su cosmovisión, que nos religa con el universo total y con una forma de pensamiento y creación propia.

Esto es así porque el mundo andino no es un mundo de cosas, de objetos, de instituciones sino un continuo acontecer, una continua conversación, una continua reciprocidad, redistribución y complementariedad, una suma de varias culturas neolíticas, agrarias guiadas por una espiritualidad

animista, con mitos y rituales que supieron entre varias otras cosas desarrollar diferentes diseños “morfo espaciales y cromáticos”.¹

En el transcurso de más de 5000 años se crearon formas de todo tipo surgidos de narrativas visuales plasmadas en pinturas de fresco, esculturas en piedra, cerámica policromadas, textiles con exuberantes formas, significados y colores, una vasta orfebrería y por supuesto una majestuosa arquitectura.

Formas y diseños de gran calidad expresiva muestra del importante entrelazado de saberes y técnicas que son la evidencia de un vasto lenguaje simbólico y estructuras de pensamiento guiados por una directa relación con los fenómenos de su contexto. concebidos a través de una ciencia andina basada en procesos geométricos, matemáticos y astronómicos que derivan en complejos sistemas ideológicos, sociales y arquitectónicos que aún hoy asombran al mundo. Como lo plantea el arquitecto Carlos Milla, uno de los principales investigadores de la astro geometría andina; “Para pretender la interpretación de un símbolo geométrico matemático tenemos que tratar de entender primero el Universo que gira en torno suyo y segundo, comprender que estamos ante un problema de escritura simbólica, pero con un sistema de expresiones “gráficas” resultantes de un complejo proceso cultural.”²

Desde este contexto, el marco conceptual del estudio lo establecemos partiendo de la premisa de saber que la ciencia o saberes andinos forman su propia dinámica dialogal cargada de contenido mítico, conceptual y poético donde el hombre y todo lo que le rodea está “identificado, situado, explicado como parte de un sistema integrador y totalizador[...]. Los astros y los fenómenos naturales se materializan en imágenes y lugares sagrados,[...] para materializar las imágenes que las representan, preservar y explicar el orden social” (Durand, J. 2004, p.19).

Este sistema de pensamiento y acción se ve plasmado en la importante e imponente cultura material llena de un sin número de objetos, murales, esculturas, tótems que dan evidencia de una conexión integral entre arte-

¹ SONDEREGUER, *Manual de estética precolombina*, 10.

² MILLA VILLENA, Carlos, *Génesis de la Cultura Andina*. Ed. Fondo Editorial CAP. 5ª. Edición. Quito (Ecuador). 1983

espíritu-vida siendo los tres una solo e inseparable condición (tanto así que en el idioma de los quechuas andinos no existe una palabra para diferenciarlos cada condición) y que junto con las costumbres y tradiciones que aún se mantiene en algunos sectores sobre todo rurales de países como Bolivia, Perú, Chile, Ecuador permiten indagar no solo los «desarrollados» saberes y conocimientos sino sobre todo una forma de ser, vivir y actuar del ser andino y su contexto natural, social y cultural. Como claramente lo define el artista y profesor Argentino César Sondereguer (2002): “Amerindia desarrolló más de tres mil años de conceptualización configurada por diseños comunicantes. Tales diseños nacieron de pensamientos dogmáticos, plásticos intuitivos y fácticos, no como un ideal de belleza sino como morfologías significantes de hondura metafísica, compuestas con cánones estéticos sagrados”. (p.24)



Imagen 2. Fragmento de tejido de una faja. Cultura Kañari. Año de Elaboración: 1984. Autor: Eduardo Duy Camas, Localidad : Hierba Buena, Quilloac. Fuente: Reserva Etnográfica del Centro Iberoamericano de Artesanía y Arte Popular, CIDAP. Código cultural : EC-03-03-01-TEX-03-01-730-14-730-1-18-84

En la imagen se aprecia la comunicación del diseño incorporado con su pensamiento que va más allá de la estética e incorpora un lenguaje metafísico y sagrado. Morfologías significantes de un modo de «ver» e

interpretar su contexto plasmadas y conjugadas con medios de expresión tan ricos como variados.

2. Metodología

Para delimitar el campo de análisis de este estudio nos centramos en la influencia y proyección que tienen las formas y elementos de los textiles andinos, de ellos seleccionamos la faja, prenda muy importante por ser de carácter unificador existente en todas las indumentarias tradicionales de las comunidades de los Andes, y en consecuencia de ello, es una de las prendas que contiene mayor contenido de formas y significados que no solo cumple con la función de protección de sus cuerpos frente a las condiciones del clima sino responden sobre todo a un *discurso simbólico* de motivos, técnicas, materiales, colores, usos, significados, representaciones míticas; como lo expresa la destacada artesana hiladora, e investigadora textil peruana doña Nilda Callañaupa (2012):

Los tejidos han y aún cumplen diferentes funciones importantes en la sociedad andina y, por ende, las fajas, que forman parte principal de la vestimenta tradicional como símbolo de identidad y continuidad del uso de la rica herencia de los antepasados. Una sociedad campesina requiere diferentes tipos de textiles durante sus actividades agrícolas, en las ceremonias religiosas los tejidos han tenido que ser usados para participar en las misas y otras ceremonias, en las fiestas bailadores, familiares y amigos acostumbran usar muchas mantas, en las prácticas de rituales requieren de las más bonitas mantas, así se tiene la preparación de despachos que siempre se realiza sobre los tejidos; en los matrimonios, especialmente la mamá de la novia era y es aún costumbre entregar como obsequio a su hija, tejidos de diferentes tipos y en caso que no tuviera tejidos, por lo menos le daba como presente hilos y fibras, los cuales son llevados por los familiares del novio como parte de bienes que compartiría en su nueva vida familiar. Los tejidos también son presentes muy importantes para personas honrosas que llegan al pueblo y que son entregados por las autoridades o representantes del pueblo, y no se diga la importancia como mortaja y ofrenda funeraria (p.4).

Estas prendas son el lienzo, el libro como lo defienden las artesanas Mayas del Consejo de tejedoras de Pasu'm "nuestro tejidos son los libros que la colonia no pudo quemar", estos tejidos nos permiten entender el lenguaje y significados que los amerindios, como actores de su propia cultura, usaron como medio de expresión de su cosmovisión.

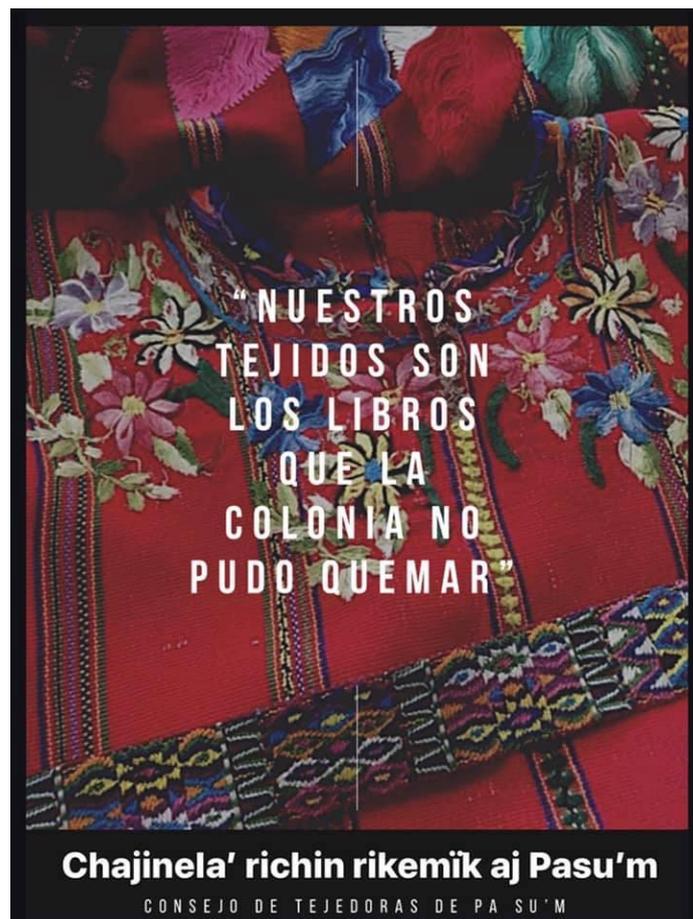


Imagen 3. Iniciativa 5247.³ Fuente: Chajinela' richin rikemik aj Pasu'm. (13 agosto 2020). El objetivo general del Consejo de Tejedoras de Patzún es poder cultivar nuevamente los conocimientos de los abuelos y abuelas, el tejido lleva conocimientos, ciencia y arte, no la dejemos MORIR . [Publicación de Facebook]. Recuperado de [URL del recurso](#).

La faja, o Chumbi en lengua quichua es una de las prendas de uso común y suntuario no solo para los indígenas de los Andes, su uso se remonta

³ Es un proyecto de ley de protección que busca reconocer la propiedad intelectual colectiva de los pueblos indígenas mayas. Las Tejedoras quieren normas que protejan sus creaciones textiles, fruto de su labor y de siglos de filosofía y simbología.

desde antes de la llegada de los conquistadores, su función se identifica con la práctica utilitaria como es la de «fajar» los pantalones o anacos a la cintura, pero principalmente “se asocia con otras funciones como son la ritual y la mágica.”⁴

Valor mágico respecto a las creencias en el uso de esta prenda para curar enfermedades y proteger del Hatun mal o “mal aire grande”,⁵ mientras que el valor ritual dado por el simbolismo de composiciones complejas e integrales “principio de relacionalidad” ligado a la religión, a la estructura productiva, a la organización social y familiar en un proceso de creación que se crea y recrea en el devenir histórico de estas sociedades.

3. Faja Kañari llaktapa chumbi.

Desde siglos atrás se viene elaborando la *chumbi* con diseños propios del pueblo Kañari, que tienen diferentes versiones de cada una de las fajas según sus usos y costumbres, para la elaboración utilizaban materiales de su entorno.

Según el diálogo con uno de los más antiguos y de los pocos que quedan tejedores de provincia del Cañar, Don Juanito Tenezaca, quien manifiesta que para la elaboración de la faja busca el apoyo de su esposa, quien tenía que realizar el hilado de la lana de borrego para la elaboración de la faja, baetas, y wallkarinas, luego este hilo es lavado, además como tinte usaba flores naturales, raíces de plantas a fin de dar al color que le gustaba, pues el proceso es bastante largo y requiere de tiempo.

El tejido, una actividad que la aprendí cuando tenía ocho años, mi padre castigándome con beta me obligó a aprender, y ya casi 70 años que mantiene la técnica ancestral que se basa en el uso de herramientas ancestrales,

⁴ GARZÓNESPINOZA, Mario. «El tejido de las fajas en el Cañar.» *Artesanías de América* (Cidap), nº 35 (Agosto 1991), 199

⁵ Este padecimiento, reconocido en la medicina tradicional de casi todos los grupos indígenas, es una de las causas de demanda de atención más frecuentes de los terapeutas, además de constituir una seria causa de muerte en la población de este grupo. El mal aire se adquiere cuando “las personas caminan por lugares pesados, donde hay maldad; cuando se está en contacto con un difunto, o al pasar por un lugar donde ha sido asesinada alguna persona”. Los lugares “malos” o solitarios se hacen particularmente peligrosos a ciertas horas: las 12 de la noche, por ejemplo. El aire con esas características malignas entra al cuerpo del sujeto que transita por allí y lo enferma.” http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/pueblos.php?l=2&t=mixteco&demanda=mal_aire&orden=28&v=m#demanda

tinturados naturales de los hilos con flores, plantas, semillas... y trenzados especiales. De esa forma elabora fajas, con figuras indígenas, animales, sol, cruces, entre otras (entrevista en el diario el Comercio, Viernes 26 de septiembre de 2014, p13).



Imagen 4. Juan Tenesaca, de 76 años, labora en su telar en el pueblo de Manzanapata. Foto: Xavier Caivinagua /EL COMERCIO.

Existen fajas que tienen diferentes tamaños y diseños que representa a una serie de interpretaciones por diferentes pueblos cada uno de ellos con ciertas creencias ya sean religiosas o creencias en la Pacha Mama (madre naturaleza).



Imagen 5. Fajas de la colección de Don Juan Tenesaca que muestra las diferencias entre ellas; grosor, tamaño, uso del color, simbología en función de sus costumbres, relaciones con su entorno y contexto cultural. Foto: Senaida Pomavilla

Ñakcha Chumbi fue utilizado como para tener la fuerza y el valor que protegía de diferentes problemas y malas energías; también explico que antiguamente cuando caminaban en los caminos se observaba o aparecía oro que brillaba en donde lanzaban la faja para que se mantenga en su lugar, y así podía coger el oro y luego ser traslado hacia la casa; pero sin la faja no podían coger oro, además no podían protegerse de malas energías.

Estas fajas fueron de tamaños diferentes: *Ñakcha Chumbi* tenía un diseño sencillo parecido a la peinilla de color blanco y negro; por ello esta faja era más angosto tejido con el hilo de lana de borrego, que apoyaba a tener fuerza y la valentía para el desarrollo de cualquier actividad. La faja más ancha *Mama Chumbi* se utilizaban para el **maytu** de la **wawa** (es decir para envolver a los bebés recién nacidos) a fin de criar fuertes y sanos para el futuro de la sociedad.

La faja también es como apoyo de fuerza y valentía para poder desarrollar cualquier actividad en el que hacer del diario y se usa también para sostener el kushma.



Imagen 6. Variedad de Chumpi. Fuente: Sala de Etnografía Museo Pumapungo. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Foto: R. Corral

En las imágenes se muestra el uso y colocación de la faja tanto en hombre y mujeres en la indumentaria cotidiana pero sobre todo ceremonial usada por las distintas comunidades de la cultura kañari.

Además en las fajas tejían con los nombres del ayllu o familia para poder identificar y recordar de quienes forman parte de su ayllu, que al observar la faja recordaba con alegría los nombres de su familia en sentido de la parte afectiva.

En la imagen siguiente se puede apreciar si no el nombre de la familia, si el nombre de la ciudad y un intento de fechar la pieza con el sentido de pertenencia.



Imagen 7. Faja Kañari en proceso. Año de elaboración: 1984. Fuente: Reserva Etnográfica del Centro Iberoamericano de Artesanía y Arte Popular, CIDAP. Código cultural : EC-03-03-01-TEX-03-01-730-14-730-1-18-84. Foto: Inventario digital Cidap.

En la faja muchos de los símbolos representan la variedad de productos que brindaba la pacha mama; también en los diseños representaban a una olla que significa la existencia de la olla de barro que usaban nuestras mamas para preparar alimentos, que son elaborados para el uso en la cocina; la figura de lanza para su defensa personal de cualesquier índole; en caso del diseño del venado está indicando que es un animal propio de los páramos y que pertenece a la comunidad, grafico de cara indica la existencias de personas; diseño de estrella indica el tiempo sobre la naturaleza, así como también existe diseños de cruz que significa la creencia en Dios ya como parte del sincretismo existente en todas estas imágenes.

Así, podemos entender la importancia que la faja kañari lleva impregnada de muchos conocimientos que trata de comunicar a la sociedad sobre el valor y principios de nuestros abuelos, sobre la importancia del uso y la existencia de la faja kañari, que muestra el respeto hacia la sociedad en

general.

4. El simbolismo

El símbolo como elemento imprescindible de cualquier cultura, se manifiesta en todas las creaciones comunicativas y artísticas. La naturaleza del imaginario remite a unas estructuras profundas latentes, es decir, a aquello arquetípico. Esta manifestación del imaginario nos introduce en una antropología de lo profundo, que retoma aquello arcaico, aquello que funda, aquello que permanece como una constante universal.

“Todo pueblo y comunidad construye sus sociedades e instituciones en base a la interpretación de sus propias visiones cósmicas”⁶. Desde este punto, el simbolismo creado por la concepción Kañari se construye en base a sus propias particularidades en universos sociales, históricos, religiosos y culturales, “Si bien no existen límites definitivos entre cada uno de éstos universos, en su totalidad conforman las representaciones de la concepción del mundo”⁷.

El universo iconográfico de la expresión de la chumbi kañari está representado por tres géneros de imágenes arquetípicas que ejemplificamos a continuación:

- a) Naturalista: Las imágenes que forman parte del mundo visible y real conformado por un sin fin de representaciones muy figurativas de animales principalmente, los de las altas montañas andinas como cóndor, venados, llamas, también flores, frutos y en las prendas más actuales se pueden apreciar objetos de su vida cotidiana y del sincretismo religioso con , iglesias, caliz
- b) Mítico: Los arquetipos que forman parte del mundo imaginario, mitológico y fantástico, en especial estrellas, soles con caras humanizadas.
- c) Compositivo: Las formas establecidas en organizaciones geométricas, casi todas relacionadas al cuadrado y sus estructuras.

⁶ Zenteno, Bruno. Ob. Cit.

⁷ Milla, Zadir. Ob. Cit. pág. 8



Imagen 8. Mama Chumbi. Año de elaboración: s.i. Autor: Anónimo. Fuente: Reserva Etnográfica del Centro Iberoamericano de Artesanía y Arte Popular, CIDAP. Código cultural : EC-03-03-01-TEX-03-01-1359-14-1359-1-26-14. Foto: Inventario digital Cidap.

El símbolo integrado como un vehículo de comunicación se conforma en un universo de signo y símbolos estructurados desde una sintaxis que otorga el sentido signficante a la connotación de la imagen.

Así constatamos, que los tejidos andinos, en este caso las fajas son el vínculo para entender y percibir la capacidad estética y composición armónica organizada sobre los colores y la geometría de los espacios.

5. Capacidad artística/estética, búsqueda de la armonía y el equilibrio

La organización esquematizada de la composición de la chumbi, denota un principio de simetría constante. La combinación de las figuras, los colores guardan entre sí una alternancia que favorece la armonía del total de la composición.

Este carácter secuencial y constante nos revela una circularidad subyacente entre el eje y punto central de la pieza y su expresión simbólica. “No hay objeto cultural que no enuncie en la semiología de su discurso o en la gramática de sus elementos la estructura social de la que no puede dejar de ser un mensaje y, al mismo tiempo, un código de su funcionamiento”⁸. Por tanto, el diseño textil se muestra como un lenguaje en el que todas las posibilidades de expresión y escrituras son posibles.



Imagen 9. Faja Kañari. Año de elaboración: s.i. Autor: Anónimo. Fuente: Reserva Etnográfica del Centro Iberoamericano de Artesanía y Arte Popular, CIDAP. Código cultural : EC-03-03-01-TEX-03-01-1359-14-1359-1-26-14. Foto: Inventario digital Cidap.

En la faja, como la que vemos en la imagen anterior, la formulación simétrica que se apoya sobre un eje horizontal descansa sobre la lógica

⁸ Sánchez Parga, José. Ídem. Pág. 20

binaria que forma una de las piedras angulares de la simbología kañari generadora de todo el concepto figurativo, de la dualidad en especial, por la que se edifica y racionaliza esta sociedad. “sobre el fondo de la representación binaria, cada forma o color del tejido tiende a extenderse horizontalmente en el espacio de la tela, de manera que cada unidad figurativa puede encontrarse ubicada en proporciones o combinaciones diferentes en distintos territorios del campo textil”⁹.

La estructura, entonces forma una doble representación espacial: una visión horizontal con una continuidad temática y cromática; y otra visión vertical donde la combinación de la temática y de la cromática estructuran una sintaxis de espacios.

Cada composición abriga un acabado en el que cada uno de los elementos expuestos tiene su oponente, su espejo y en el que se guarda una relación armónica, que a su vez realiza una función articuladora. De esta forma, el conjunto de los elementos en su unidad completa el conjunto, agrupado en torno a un eje principal.

Esta manifestación del equilibrio y la armonía en la composición es un reflejo de la mentalidad y la cosmovisión kañari-andino, la contemplación de la naturaleza ha llevado a racionalizar el mundo bajo este concepto contrapuesto y dual complementario e inseparable, “armonía entre la naturaleza humana y no-humana, entre lo religioso y lo “profano”, entre vida y muerte, entre cultivar y consumir, entre dar y retribución, entre hoy y ayer, entre esta y las generaciones venideras, entre trabajo y ritual”¹⁰.

Es entonces, acercarnos a los significados desde las formas que los componen, sus interacciones con el contexto, con la cosmovisión hacia principios gestores, su lenguaje, composición y simbolismo.

6. Resultados y Conclusiones

Este trabajo ha identificado «el lenguaje secreto de los textiles» desde un aporte sociocultural, el simbolismo y riqueza compositiva de la chumbi kañari

⁹ Sánchez Parga, José. Ídem. Pág. 24

¹⁰ Estermann, Josef. Ecosofía andina: Un paradigma alternativo de convivencia cósmica y de Vivir Bien. Rev. FAIA, vol. 2, n°9. 2013

unida a la realidad que nos transporta a la necesidad de entender la importancia de estudios pero sobre todo de proyectos de conservación y protección.

Denise Arnold,¹¹ con su gran experiencia de investigación de campo sobre textiles indígenas, comparte la percepción sociocultural del textil como objeto, separando del concepto moderno de “objeto de museo” y acercándonos a la “personalización del artefacto” en la que la elaboración del textil en sí, y los diferentes modo, instrumentos, técnicas y soluciones que tiene para convertirlos en realidad se sustentan en una dimensión expresiva de composición de los hilos, la iconografía, el color y la textura.

“Para las poblaciones regionales, los textiles no son objetos pasivos, sino objetos que interactúan con el mundo, y que poseen la capacidad de animar las relaciones entre individuos o entre grupos de personas, inclusive en la creación de amplias redes de intercambio y sostenimiento material y espiritual entre las propias comunidades de práctica textil”.¹²

Es justamente lo que podemos encontrar en la chumbi, la importancia y el reto creativo que para un tejedor kañari implica este proceso de “multi-dimensionalidad de corazón y mente” su corporalidad que se sumerge en el intercambio de movimientos, materiales y significados simbólicos.

Desde esa perspectiva, el aporte de todo este estudio y análisis simbólico es sencillamente dar una idea general que nos permita alcanzar la sensibilidad para entender y leer otro tipo de textos, lenguajes secretos y cósmicos que salen de ese «Corazonar» del que habla Guerrero, aprender de nuestros artesanos, campesinos, tejedores de historias, escuchar con humildad las voces de la naturaleza y el cosmos, intentar desde el arte nuevos modos de entendernos desde la riqueza de la diversidad.

Referencias

¹¹ Arnold, Denise Y. y Elvira Espejo. *Ciencia de tejer en los Andes: estructuras y técnicas de faz de urdimbre*, 1era edición, (La Paz: ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara), 2012, 4

¹² *ibid*, 5

- Arnold, Denise Y. y Elvira Espejo. (2012). *Ciencia de tejer en los Andes: estructuras y técnicas de faz de urdimbre*, 1era edición, La Paz: ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Callanaupa Alvarez, Nilda. (2012). *Tradiciones textiles de chinchero, herencia viva*. Lima: Thrums, LLC.
- Estermann, Josef. (2013). *Ecosofía andina: Un paradigma alternativo de convivencia cósmica y de Vivir Bien*. Bolivia: FAIA 2, nº 9.
- Guerrero, P. (2010). *Corazonar: una antropología comprometida con la vida*. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Milla Eurive, Zadir. (2004). *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. 3ª. Lima: Asociación Cultural Amaru Wayra.
- Oviedo, A. (2012). *El Posmodernismo Buen Vivir y el Ancestral Sumakawsay*, en *Construyendo el Buen Vivir: I Encuentro internacional del programa de cooperación universitaria e investigación científica.*, de Alejandro Guillen García y Mauricio, comp. Phélan Casanova, Cuenca, Ecuador: PYDLOS.
- Sánchez Parga, José. (1995). *Textos textiles en la tradición cultural andina*. Quito: IADAP.
- Sondereguer, C. (2002). *Manual de estética precolombina*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Zenteno Brun, Hugo. (2009). *Acercamiento a la visión cósmica del mundo Andino*. Lima: Scielo 14, nº 18 (2009).