

Antiguas pinturas rupestres y diseños étnicos en textiles actuales en la región jalq'a

Ancient Rock Paintings and Ethnic Designs in Modern Textiles in the Jalq'a Region

Verónica Cereceda

Fundación para la Investigación Antropológica y el Etnodesarrollo "Antropólogos del Surandino" (ASUR); Museo de Arte Indígena, Sucre, Bolivia
veronicacereceda@gmail.com

Resumen: Pinturas rupestres, de diferente antigüedad, son consideradas hoy por poblaciones indígenas como imágenes que los antepasados dejaron de lo interior y más profundo del mundo, en donde sus fuerzas siguen existiendo. Pero fue justamente en lugares de lo más hondo y adentro donde la cristianización ubicó al infierno. Cuevas, aleros y grandes macizos de piedras con arte rupestre pertenecen, así, hoy a la esfera de lo demoníaco. En los últimos 25 años diseños textiles de comunidades jalq'a del centro sur de Bolivia llevaron adelante un proceso de representar –de manera cada vez más concreta y compleja– a este mundo de adentro. Algunos rasgos de lo antiguamente pintado en los sitios considerados sagrados –de su lenguaje plástico y de sus personajes iconográficos– ha sido parte de la inspiración para imágenes tejidas en las prendas del vestuario. Un mismo universo semántico reúne diseños textiles, antiguas pictografías y una etnicidad actual que evoca como identidad lo profundo y lo infernal en las concepciones andinas.

Palabras clave: arte rupestre; textiles étnicos; interior del mundo; región jalq'a; Bolivia.

Abstract: Present-day indigenous populations consider rock paintings, of different antiquity, as images – left by ancestors – of the interior and the deep of the world, where their forces continue to exist. However, it was precisely in places of the deepest and most inward that Christianization placed the hell. Caves, eaves, large stone masses with rock art thus belong to the sphere of the demonic. In the last 25 years, textile designs from Jalq'a communities in Southern Central Bolivia have undergone an increasingly concrete and complex process of representing this world from within. Some features of what was formerly painted in those places considered sacred – of its plastic language and iconographic personages – have been part of the inspiration for images woven in the garments. The same semantic universe brings together textile designs, old pictographs, and a modern ethnicity which evokes as identity the deep and the infernal of the Andean thought.

Keywords: rock art; ethnic textiles; inner world; Jalq'a Region; Bolivia.

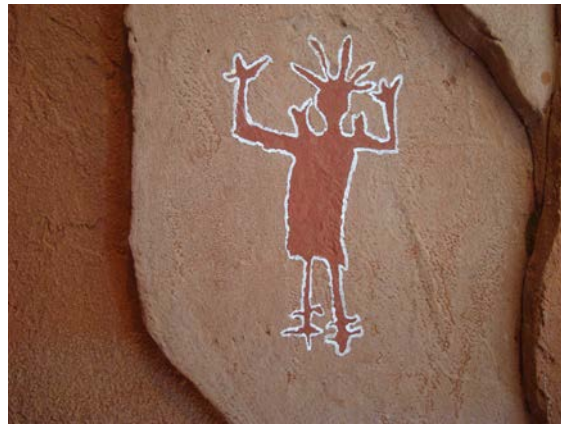


Figura 1. a) Pintura rupestre: evoca un diseño tejido. Sitio rupestre El Buey; b) personaje con su traje y diseño tejido. Sitio San Juan del oro (fotos: gentileza de Freddy Taboada).

Numerosos estudios en torno a dibujos o pinturas rupestres del pasado precolombino han sacado a luz relaciones directas entre textiles y pictografías¹ y, más aún, entre diseños específicos evidentemente tejidos y figuras pintadas o grabadas en piedras (Figuras 1 a-b). Esta representación de textiles sugiere que estos dibujos o prendas sin seres humanos que las porten, creados anteriormente por tejedores o tejedoras, resultaron altamente eficientes para expresar algo o poder provocar un efecto ritual, de modo que fueron repetidos en este otro soporte.

En el arte rupestre también existen innumerables representaciones de vestuarios, especialmente *unku*² como, por ejemplo, aquel que se muestra en el impactante artículo de Ruiz (2002) donde –en las pictografías de la zona de La Rinconada, altiplano de Jujuy– se observa una extraordinaria cantidad de personajes con muy variadas camisas plenas de detalles. Estas prendas o imágenes que evocan los diseños tejidos remiten, en las pinturas rupestres, a diferentes intenciones de comunicación o de expresión de ideas. Identificación de grupos según la vestimenta, jerarquías de los personajes, o concepciones del espacio o del mundo (tipo de figuras, su ubicación en una superficie seleccionada, formas, líneas) ya plasmadas en lenguajes plástico-visuales de textiles que se repiten de un material a otro. Se hace evidente que las propuestas de los diseños tejidos fueron una solución óptica-pictórica eficiente para transmitir ideas de gran importancia.

-
- 1 Usamos el término ‘arte rupestre’ que ya se ha impuesto en las ciencias sociales sin querer entrar aquí en una discusión más pertinente sobre el uso de la palabra ‘arte’ para referirse a registros visuales en cuevas o macizos rocosos.
 - 2 *Unku*: especie de camisa, tejida a mano, que fue el traje universalmente utilizado por los hombres en el pasado precolombino andino y que hoy sobrevive en muy pocas regiones de Bolivia.



a)



b)

Figura 2. Figuras rupestres hoy leídas como diablos. Sitio Supay Wasi. Comunidad de Chaunaca, Bolivia. Personajes – tizados antes de tomar las fotos (fotos: gentileza de Edmundo Salinas).

Sin embargo, no tenemos testimonios de un camino a la inversa, de una inspiración en motivos rupestres para el arte textil étnico. El tema de este trabajo es una relación evidente en épocas actuales, que se ha producido y sigue produciéndose en estos momentos, entre dibujos o pinturas en las rocas e imágenes en prendas de vestir. El vínculo actual se hace aún más relevante debido a que tiene su apoyo en discursos de las tejedoras que las elaboran: aseguran que algunos rasgos de sus diseños les han sido transmitidos por lo que está grabado en piedras o cuevas.

Un primer punto de partida visual para este análisis es simplemente un parentesco gráfico-plástico entre una figura en la cueva de *Supay Wasi* ('casa del diablo', en quechua),



Figura 3. Figuras tejidas del Supay o diablo inspiradas, según las tejedoras, en las pinturas rupestres regionales (fotos: colección Museo de Arte Indígena (MAI), Sucre, Bolivia).

de la comunidad jalq'a³ de Chaunaca, centro-sur de Bolivia, y personajes tejidos en los diseños de esta misma región cultural donde se ubica la cueva (Figuras 2 a-b).

Los colegas que trabajan en arte rupestre conocen bien muchas figuras que recuerdan a ésta. Berenguer (1999, 39) denomina a otras muy semejantes, provenientes del pasado precolombino y de sitios rupestres muy distantes, y asimismo muy antiguas, como el 'personaje de cabeza radiada' o 'con casco de plumas'. En estas regiones tan alejadas en el tiempo y en el espacio, lo interesante es que un personaje –igualmente con apéndices cefálicos– se está tejiendo hoy después de siglos de intermitencia,⁴ sin que sea posible pensar en intercambios culturales visuales que hubiesen podido establecer estas semejanzas, sino más bien en motivos que pudieron permanecer en un imaginario compartido que se extendió a grandes distancias (Figuras 3 a-b).

Entre el personaje que está pintado en la cueva de Supay Wasi y las figuras en textiles que lo evocan –cuyo mayor desarrollo plástico visual sólo tiene unos veinticinco años de procesos creadores en la cultura jalq'a actual⁵ el parentesco va en la antropomorfización

3 Jalq'a: amplia área cultural ubicada en parte de los departamentos de Chuquisaca y Potosí, en el centro sur de Bolivia, que sin corresponder a un concepto clásico de grupo étnico –sin estructuras socio-políticas comunes– desarrolló en tiempos de la Colonia Tardía y de la República, con rasgos diacríticos semejantes como el traje, los diseños textiles, la música, las danzas, un etnónimo compartido, 'jalq'a', y hasta mitos de origen, a pesar de su antigua situación multiétnica.

4 El arqueólogo Edmundo Salinas, tentativamente, sitúa las pinturas de Supay Wasi como perteneciendo a la cultura Yura, debido a restos arqueológicos cercanos (comunicación personal, 2016).

5 Los tejidos en las comunidades jalq'a de más al norte –Ravelo (ex Moro Moro) y otras circundantes– tuvieron un desarrollo extraordinario de motivos tejidos hasta los años 70 del siglo pasado. Pero es en las comunidades más al sur de esta misma región donde se produjo un nuevo proceso de creación

de esta figura y su cabeza irradiante. Ahora la imagen ha hecho un camino a la inversa, de las rocas a los hilos, una recuperación de propuestas de un soporte a otro. ¿Qué permite este préstamo que ha enriquecido al *pallay* (espacios tejidos que llevan dibujos como la técnica que permite obtenerlos) y ha definido más finamente su sentido?

Tanto para las tejedoras que le dan vida en sus diseños como para los comunarios de las comunidades jalq'a a las que ellas pertenecen, este personaje es la representación directa del *supay* o *sagra* –deidad que da también su nombre a la cueva– es decir, del diablo o demonio andino.

Grupos vecinos, los tarabuco-yamparas por el sur este o los tinguipayas por el noroeste, reconocen igualmente a esta figura como *supay* cuando observan los textiles jalq'a.⁶ Se trata así de un personaje emblemático presente en el pensamiento indígena, al menos en estas poblaciones originarias del centro sur del país.

Los modelos imitados por las tejedoras corresponden, como hemos mencionado, a pinturas de una cueva conocida justamente como Supay Wasi. Recordemos que *supay wasi* fueron dos palabras precolombinas de las cuales la evangelización se apropió –sin resultar una expresión muy adecuada (Taylor 1980, 47-63)– para referirse al infierno cristiano durante los largos procesos de cristianización, al no ser fácil encontrar traducciones al quechua para este lugar terrorífico. Y el término *supay* escogido por la Iglesia –a partir del nombre de una antigua deidad pre-conquista– vino a ser la palabra quechua para referirse al demonio.⁷

Lo interesante es que hoy muchos de los lugares en que se encuentran pinturas rupestres son asimilados a sitios demoníacos: Supay Wasi, Supay Molino, Cueva del Diablo, Sagra Cueva,⁸ Supay Qaqa, como también a otras entidades consideradas igualmente del ámbito al que pertenece el *supay* o *sagra*: Inka Machay,⁹ Chullpa Quebrada,¹⁰ entre otros, unificando a todos estos sitios como perteneciendo a la concepción de un mundo antiguo e interior, que se correspondería, también, con el infierno en las prédicas cristianas.

Los lugares con arte rupestre están asimilados, en el paisaje, a aquellos sitios peligrosos de donde emanan fuerzas del mundo de lo profundo y adentro (Absi y Cruz 2006). Corresponderían a una herencia de los antepasados, según las palabras de Tata Anselmo Heredia (comunidad jalq'a de Chipirina). A estas imágenes: “Nadie puede comprenderlas. El inka dejó escrito para nosotros. Ni aunque vengan con sus reglas a

basado en el anterior de impactantes imágenes a partir de los años 90 del siglo pasado hasta nuestros días, bajo el impulso motivador de un “Programa de Renacimiento del Are Indígena”, llevado adelante por la Fundación ASUR, Sucre, Bolivia. Pero de esta etnogénesis –desde un punto de vista de la disciplina antropológica– no nos es posible hablar en este breve texto.

6 Notas de campo Verónica Cereceda, 1988 y 2000. Véase también Cereceda (1993; 2010).

7 Varios estudiosos han realizado trabajos específicos de estos cambios lingüísticos que no estamos abordando aquí: Taylor (1980), Estenssoro (2006), Bouysse-Cassagne (2008), entre otros.

8 *Sagra*: nombre alternativo para *supay* en la región jalq'a.

9 El Inka, por pertenecer a un pasado originario, es también asimilado a lo demoníaco andino entre los jalq'a.

10 *Chullpa*: humanidad que vivió antes de la salida del sol según relatos míticos, y que se inserta, junto con todo el pasado a este mundo de lo interior o *ukhu pacha*, del que según las concepciones actuales de la región jalq'a forman parte, igualmente, el arte rupestre como los diseños tejidos.

medirlas, a dibujarlas, se preguntan, pero no las comprenden” (se refiere, naturalmente, a arqueólogos y antropólogos).

El diseño jalq'a —es decir, las decoraciones tejidas en las prendas del vestuario étnico, desarrolladas con mayor tamaño y complejidad en los *aqsu*¹¹ son consideradas por las tejedoras que las elaboran en su totalidad y no sólo en la figura coronada que a veces aparece en ellas como *supay pally*,¹² es decir, diseños del demonio, espacio del demonio (Figuras 4 y 5).

De este modo, cuando se trata de los dibujos rupestres de la cueva Supay Wasi y el pequeño diablo que aparece en el estilo jalq'a, no estamos ante simples coincidencias sólo gráficas entre dos personajes que se asemejan en el pensamiento jalq'a o de los nombres que coinciden, entre la cueva y los textiles. Estamos también ante la evocación de una organización de un sector del cosmos que pertenece a esta deidad *supay* y que se corresponde con lo que, desde la Colonia, es llamado infierno o *ukhu pacha*, uniendo semánticamente ambas representaciones.¹³

Recordemos, muy brevemente, que una de las tareas de la evangelización fue la de imponer una nueva visión del universo, segmentado en tres partes muy específicas, según el pensamiento religioso europeo: este mundo de aquí, el mundo de arriba o cielo, y el mundo de abajo o infierno. Estos espacios fueron representados, reiteradamente, en enormes pinturas en los muros de las capillas de indios, apoyando las palabras de las prédicas con imágenes visuales (Figura 6).

En Bolivia, diferentes iglesias tienen murales con estos temas y circularon numerosas estampas y grabados que separaban cielo, mundo humano e infierno. Estas visiones tripartitas del universo dieron origen —en el imaginario indígena— a los *pachas* (espacio y tiempo, en quechua) o sectores en que se divide el universo andino de hoy: *janaq pacha* o más bien conocido como 'Gloria' por las poblaciones campesinas, para referirse a lo celeste y de arriba; *kay pacha* o este mundo humano en el que vivimos, y *ukhu pacha* o el mundo de lo interior (*ukhu*: 'adentro') y abajo.¹⁴ *Ukhu pacha* llegó a ser así un equivalente de *supay wasi*, infierno. Lo importante es que estos espacios tan claramente divididos hoy no parecen estar documentados para épocas pre-colombinas (Bouysson-Beyssac y

11 *Aqsu*: traje femenino por excelencia en épocas precolombinas y coloniales, conformado por dos piezas unidas que se envuelven en torno al cuerpo, ajustándose con una faja y sujetas en los hombros por dos prendedores. Se conservó tal como era largamente durante el siglo XX en algunas regiones de Bolivia. Aquí, en el centro sur, esta prenda se transformó en una especie de manto cubriendo la espalda, pero siempre conservando los prendedores a la altura de los hombros y la faja que lo ciñe.

12 *Pally*: en quechua, espacios tejidos decorados con dibujos y, al mismo tiempo, la técnica que permite obtenerlos.

13 En el antiguo diccionario de González Holguín (1989 [1608], 556): “Infierno: ucupacha, çupay huacin”.

14 Que se corresponden a *araq pacha*, *aka pacha* y *manqa pacha*, respectivamente, en aymara. No cabe desarrollar aquí todo el significado de la palabra *pacha*, que fue más bien utilizada en un pasado prehispánico como 'mundo total' o con un sentido temporal de 'época'. El *ukhu pacha* de hoy conserva, además de su semantismo espacial, una carga de 'pasado' en relación a 'Gloria'. No sólo los muertos sino también los ancestros pertenecen a este mundo.



Figura 4. En este *p'allay* (diseño tejido) no hay representaciones del diablo andino, pero es igualmente designado como *supay p'allay*: todos los extraños animales, bellos e imposibles en la vida diaria, son considerados como pertenecientes a esta deidad y a su mundo (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).



Figura 5 *P'allay* en *agsu* de la región jalq'a. Es posible observar una figura del *supay*, destacada hacia la izquierda (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).



Figura 6. Detalle sobre el infierno en un mural colonial de la Iglesia rural de Carabuco. Vemos los feroces diablos torturando a los condenados (foto: cortesía de Teresa Gisbert [Gisbert 2004: portada]).

Harris 1987, 17). Y, sin embargo, la existencia de estos *pacha*, con variantes, sigue dominando visiones cosmológicas actuales de pueblos originarios. La propia cristianización fue llenando de contenidos este espacio de lo de adentro y profundo con las creencias y las ceremonias originarias.

No obstante, es evidente que otras definiciones de este infierno andino fueron estableciéndose tanto en los primeros siglos de colonización como en épocas más tardías, surgiendo, así, una creación rebelde de las poblaciones conquistadas. Estamos lejos de abordar en este breve trabajo este proceso de reformulación de las visiones religiosas del cosmos, de sus fuerzas, personajes, como las nociones actuales del mundo interior amplias y ambiguas. ¿Cómo fueron interpretadas por los pueblos indígenas las ideas impuestas en torno al infierno, llamado aquí en los Andes luego de la catequización *ukhu pacha*, como las de su dueño, el propio demonio denominado por este proceso como *supay*? Por ser este tema tan vasto y complejo, en el presente trabajo nos centraremos en los datos objetivos que nos proporcionan los actuales diseños de los textiles del área jalq'a, tan sólo en su relación con imágenes rupestres, siendo ambos considerados como infernales.¹⁵

Desde mediados del siglo XX los diseños jalq'a fueron desarrollando un diálogo interétnico con sus vecinos del sur este, que unos años atrás fueron conocidos como 'tarabuqueños' y

15 En trabajos anteriores (Cereceda 2006; 2016; 2018) hemos desarrollado más ampliamente una comparación entre imágenes católicas pintadas en las iglesias de indios e imágenes del infierno tejidas hoy, especialmente en sus lenguajes plásticos-ópticos. Esta comparación nos permite vislumbrar la fuerte creación cultural que fue realizada por las poblaciones originarias a raíz de la reapropiación de los *pacha*.

más recientemente como 'yamparas'.¹⁶ Teniendo antes algunos elementos comunes –guardas con motivos más abstractos y un espacio organizado en estructuras– desde hace unos veinticinco años ambos estilos de *pallay* han seguido caminos cada vez más divergentes: las imágenes tejidas jalq'a han sido creando visiones directas del *ukhu pacha*, mientras que los tarabuco-yampara se han ido definiendo más específicamente como *kay pacha*, es decir, definiendo su identidad como perteneciendo a este mundo humano y terrestre.

Y como un eco más lejano, las comunidades del gran *ayllu*¹⁷ Tinguipaya, vecinas por el noroeste conocidas como 'llameros', tejen lo que para los jalq'a es 'Gloria', es decir cielo (*janaq pacha*). Los diseños con mayor desarrollo en estas tres regiones culturales van, especialmente, en la parte baja de los *agsu* (Figuras 7, 8 y 9).

Más o menos desde los años noventa hasta el presente, estas diferencias se han perfilado muy intensamente, sobre todo entre yamparas y jalq'as.¹⁸ Al 'diabolizar' sus *pallay* –reforzando su identidad étnica– las tejedoras jalq'a necesitaron, además de crear plásticamente el ambiente de lo interior del mundo (Cereceda 2016; 2018), una figura directa del *supay*. No podían ser simplemente los diablos y lucíferos de los infiernos en los murales coloniales, tan horrorosos y torturadores.

La nueva concepción de *ukhu pacha* que se fue creando conlleva un rasgo de fuerte peligro para la pérdida de la conciencia o incluso de causar la enfermedad y la muerte cuando se logra un contacto muy íntimo con él, dado el exceso de su atracción.¹⁹ Pero es esencialmente el espacio que otorga el *kamaq*, la fuerza de regeneración de la vida: creaciones como la música, las danzas, los textiles y otras expresiones sensibles, junto al propio ánimo de los humanos, provienen de estos espacios profundos. Cómo explicaba un amigo jalq'a:

A una cueva, una cueva con agua, en Qarawiri... Ahí llevan los irqis [clarinetes cuya resonancia es un cuerno]... Se deja ahí, sin mirar. Sin hablar. Transpirando, dicen, que ahí esperan... A la media noche, dice, el diablo toca fuerte. Algunos quieren seguir, seguir escuchando... ¡Muy lindo! ¡Muy fuerte! Nos van a hacer llorar, dice, y cogen [su irqi] y salen corriendo... Esos instrumentos [así ofrendados] tienen algo adentro... cantarán cuando quieren cantar. No podemos obligarlo. Si yo escuchara de placer, de encanto, mi corazón se quebraría, creo...

16 'Tarabuqueños', nombre errado ya que nació por la presencia de un pueblo de Reducción colonial, Tarabuco, más poblado hoy por vecinos que por campesinos del área. Recientemente, las comunidades indígenas de esta región se están auto denominando 'yamparas', tampoco totalmente adecuado ya que se trató de un espacio multiétnico tanto en épocas prehispánicas como en la temprana colonia, que forjó su unicidad en tiempos posteriores. A raíz de estos procesos en plena vigencia de transformación de la autoidentidad, escribimos tarabuco-yamparas o simplemente yamparas.

17 *Ayllu*: organizaciones socio-políticas indígenas precolombinas de diferentes formato, muchas de las cuales aún perviven.

18 Utilizamos el plural puesto que estas denominaciones en lengua nativas ya aparecen en numerosos mapas y textos como castellanizadas o con ortografías que no reflejan sus sonidos: 'Tinguipaya' por 'T'inkipaya' (reunión de dos partes), por ejemplo.

19 El contacto es un intenso estado emocional como cuando se percibe durante el carnaval una presencia ilusoria de los *supay*, cuando se llevan los instrumentos musicales a templar por las fuerzas creadoras de lo interior en las fuentes de agua, o se va a los sitios con arte rupestre a pedir fecundidad del ganado: el peligro es la locura (véase Martínez 2010).

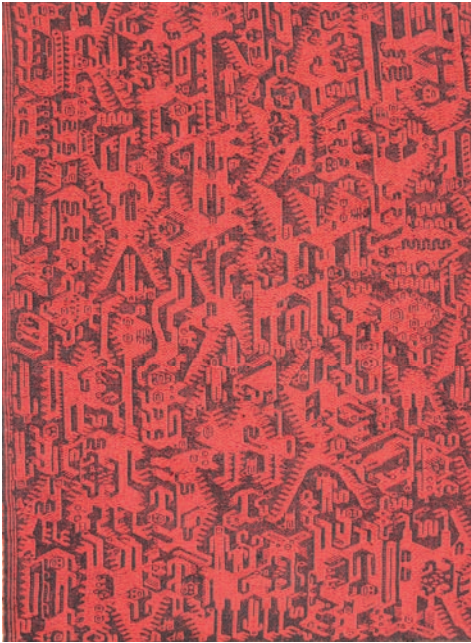


Figura 7. Pally jalq'a (detalle). Mundo interior (foto: colección Museo de Arte Indígena (MAI), Sucre, Bolivia).

Pensamos que las tejedoras tuvieron que abordar, entre otros, dos problemas para definir una imagen de esta nueva deidad del ahora *ukhu pacha*, asociada al diablo en las imágenes y prédicas cristianas: conservar algunos rasgos de los diablos canónicos para que evocaran la figura del *supay*, ya confundida en parte con esos entes demoníacos, entre ellos su rasgo de antropomorfización (otros dioses precolombinos se encarnaban en figuras extrañas compuestas de partes de animales o, quizás, en figuras abstractas que hoy no reconocemos). Repitiendo esta semejanza humana, pero transformándola para que encarne también sus nuevas atribuciones de ser la deidad central de lo interior del mundo, que se iba recreando con pensamientos más andinos. La imagen antigua de las rocas en *supay wasi* fue, al parecer, un buen modelo: semihumano pero coronado o irradiante y no sólo con dos cachos, y sin torturar a nadie.

Imágenes muy semejantes con cabeza irradiante y recordando una figura humana están presentes en otros lugares rupestres cercanos al área jalq'a. El dibujo ubicado en un sitio conocido como *sara kancha* en el departamento de Potosí recuerda mucho a la pintura de *supay wasi* pero, al parecer, es mucho más antiguo: probablemente del período Formativo al Horizonte Medio (Cruz 2002). Otros personajes semejantes pueblan la cueva llamada justamente Cueva del Diablo en Potosí; es decir, ese prototipo fue aceptado –posiblemente desde tiempos coloniales– como una imagen del *supay* (Figura 10).

Así, en los diseños tejidos del área jalq'a estamos ante la supervivencia y resignificación de un viejo motivo que ha sobrevivido en la memoria indígena. Desgraciadamente, no tenemos representaciones –o no sabemos reconocerlas– de lo que pudo ser la materialización de un dios *supay* –recordemos, alma o sombra de los muertos– en tiempos precolombinos.

Otras relaciones muy directas vinculan al arte rupestre con el trabajo femenino de tejer. Grandes macizos rocosos –como el llamado *Ariwaga*– son visitados para recibir la inspiración directa del *sagra* o *supay* (que habita su interior) y lograr los más finos y bellos diseños. Se va hasta ellos con los elementos necesarios para formar un telar, se urde y se debe terminar el tejido durante el día de visita. Algunas tejedoras piensan, sin embargo, que estas inspiraciones son ilusorias:



Figura 8. Pallas yampara (detalle). 'Este mundo' (*kay pacha*) (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).



Figura 9. Pallas tinguipaya (detalle). 'Gloria o mundo celeste' (*janaq pacha*) (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).

Dicen que las rocas se abren y los diablos terminan el más bello *aqsu*, tan fino que no se puede creer. Ese *aqsu* no tiene *mini* [tramas] no sé cómo se han unido hilos. Cuando van a la fiesta [las mujeres con esos maravillosos vestidos] no pueden acercarse a la iglesia. Si llegan a entrar, sus *aqsus* se vuelven puro humo (Petrona Javier, comunidad jalq'a de Marawa).

En cambio, y más cercanamente, algunas dichas familias en las comunidades poseen una virgen, una piedra mucho más pequeña que se ha manifestado a sí misma como con poderes sobrenaturales.²⁰ Vestidas con sus lujosos atuendos, darán, desde el retablo que se les construye, no sólo la fertilidad del ganado y la suerte de la familia sino, y

20 Al pasar, un caminante ve, a veces, una piedra que está raramente erguida o que tiene forma de virgen. Le da una patada y, al regresar por su camino, al atardecer, ve nuevamente que ha vuelto a su posición anterior o, tal vez, la oye llorar. Se extraña y, cogiéndola, la lleva donde un *yatiri* (sabio y sacerdote andino). Con sus poderes él verificará si se trata de una virgen y cuál es su nombre (Candelaria u otra). El dueño de la piedra le construirá un retablo y se convertirá en un objeto de culto para las tejedoras que la visitarán con velas, coca y con pequeños telares que le ofrendan. Por falta de espacio no damos aquí una imagen de estas pequeñas piedras vestidas y adoradas como vírgenes, pero surgidas de lo interior de la tierra y no 'puro yeso' como son consideradas las imágenes esculpidas en las iglesias católicas.



Figura 10. Cueva del Diablo, Potosí (dibujos: gentileza de Pablo Cruz).

muy especialmente, el arte de tejer. Las moradas preferidas del *supay* son justamente las piedras: esas vírgenes son consideradas *pachamama*, es decir, de la capa superior de lo terrestre, perteneciendo igualmente al *ukhu pacha*.²¹

Además de la presencia de la figura del *saqra* o *supay* y de la pertenencia conjunta al infierno andino, surgen otras relaciones entre el arte rupestre y los *pallay jalq'a*. En la plástica misma de las imágenes –más allá de la captación de las figuras– podemos ver dos rasgos que, tal vez, también han inspirado a las tejedoras para desarrollar sus visiones del infra mundo. Uno es el desorden, es decir, un espacio sin estructuras que lo organicen y ayuden a la captación de la mirada. Se trata de un lugar –el *ukhu pacha, supay wasi*– sin los ordenamientos que le daría la percepción humana. Así, unas figuras en el *pallay*, como se ha podido percibir, aparecen dispuestas cabeza arriba, cabeza abajo o cabeza de lado, sin permitirnos un punto de mira, lo que hace difícil su captación.

También en los infiernos cristianos hay un efecto de desorden pero no es total: se percibe la presencia de la fuerza de gravedad que impulsa los condenados hacia abajo, quienes caen y en muchas representaciones hay –en lo que parece ser el fondo de este espacio infernal– elementos más pesados de tortura. De esta manera, la idea de desorden absoluto –propia del mundo *supay*– más bien parece sugerida por los diseños rupestres del centro sur de Bolivia (Figura 11). Otra relación plástica está en la definición de este mundo interior –en el *pallay* y en el arte rupestre– como sin dimensiones precisas, sin límites (Figura 12).

En el nivel iconográfico, ambas imágenes de las piedras y de los tejidos coinciden, en estas regiones, en la presencia de figuras de extraños animales no siempre reconocibles o fantásticos.²² Son los llamados *khuru*, asimilando con un mismo término –a pesar de sus

21 La *Pachamama* –según Martínez (1996, 283-309)– es el principio femenino del *supay* que sería una deidad andrógina. Se hace imposible tocar aquí toda la complejidad de los seres que ocupan el *ukhu pacha* y menos todas las concepciones ligadas a ellos. La *Pachamama*, sin embargo, es uno de estos seres principales, invocada y ofrendada ante cualquier inicio de una acción, especialmente para la prosperidad agrícola.

22 Por no ser estas ecologías de altura, no vemos las clásicas hileras de llamas en cierto modo ordenadoras y reconocibles en las pictografías rupestres.

diferencias de estilo- a los que van en los muros rocosos y los que surgen en los *pallay*. Son todos concebidos como silvestres –nunca domésticos– y perteneciendo al mundo no social del *supay* (Figura 13).

Han experimentado un extraordinario desarrollo en los diseños jalq'a. No podemos tratar aquí sus posibles fuentes de inspiración, su complejidad y belleza, que los alejan de los extraños animales rupestres: lo interesante es que las tejedoras los reconocen conjuntamente como *khuru* –en las piedras y en el tejido– y es esa idea de ‘animales imposibles’ en la vida diaria, más que las formas mismas, lo que ha inspirado sus creaciones más recientes. Son, quizás, el principal aporte –junto a los procedimientos plásticos no tratados aquí– (véase Cereceda 2016; 2018) a una materialización del universo imaginario del *ukhu pacha* (Cereceda 2016; 2018).

Pero las tejedoras jalq'a no se han contentado con imitar la figura del *supay* rupestre. Han ido creando, desde los años noventa hasta nuestros días, una cantidad de representaciones de este diablo andino, presente muy rara vez en textiles un poco anteriores. El *supay* una vez que ya fue leído como tal en sus formas más canónicas, en las mentes de las tejedoras a sí mismo se otorga el derecho a encarnar complejas y hermosas imágenes (Figuras 14 a-b).

Las tejedoras se sienten orgullosas de estas nuevas creaciones visuales del *supay* que reciben a veces el elogio de *k'achitu* (lindo), acompañado de un suspiro de encanto y admiración de otras mujeres que las ven aparecer en el *pallay*: tan lejos y diferentes hoy de los diablos y lucíferos de los murales coloniales cristianos. Estos pequeños diablos tejidos –nunca dominantes– vienen a enriquecer las concepciones del *ukhu pacha* y su personaje principal, que ya estaba pintado en las rocas.

Hasta aquí los vínculos visuales entre arte rupestre y textiles jalq'a. Pero hay otras dos ideas que, si bien no están representadas gráficamente en las pinturas en las piedras, pertenecen, no obstante, a creencias y rituales en torno a ellas. Diríamos que los diseños, especialmente en la parte inferior de los *aqsu*, las materializan, las hacen posibles a la mirada: son tanto la idea de potencia engendradora que tiene el mundo subterráneo y la idea de vínculo directo con los antepasados.

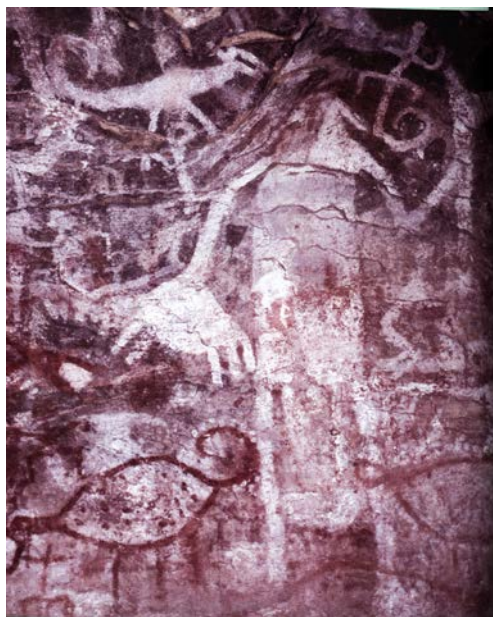


Figura 11. Desorden y ausencia de estructuras en el arte rupestre que se repiten en los diseños del área jalq'a. Cueva de la Paja Colorada (adaptado en base a Querejazu Lewis 2006: 42).

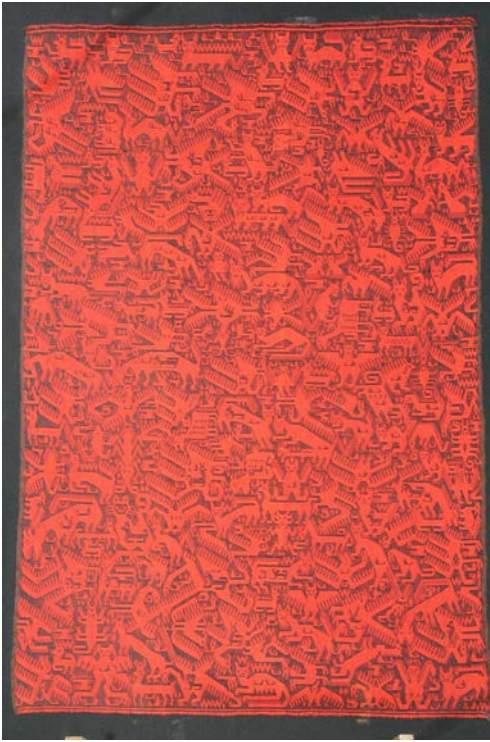


Figura 12. Es posible observar que algunas figuras aparecen cortadas en el borde derecho produciendo el efecto que este mundo interior se prolonga sin fronteras precisas (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).

wasi, un hogar específico de los demonios en comunidades del centro sur de Bolivia. ¿Pudiera ser que algún día –motivadas, tal vez, por un deseo de mayor comunicación y de un registro más duradero–, algunas personas muy sensibles de estos pueblos originarios repinten algo de su arte rupestre para incluir propuestas sobre el *ukhu pacha* desarrolladas ahora, más complejamente, en los *pallay* tejidos? Es decir, ¿podríamos esperar un regreso de los hilos a las piedras para fijar sus concepciones eternamente en ellas?²⁴

La potencia engendradora de los espacios interiores que fueron clasificados como infiernos por la cristianización se concreta en diferentes imágenes: *khuru* engendrando la vida en sus vientres – que pueden ser animales de cualquier otra especie, sin distinción aún– como animales directamente acoplándose o pariendo (Figuras 15 y 16).

Y, más aún, los diseños tejidos crean la figura –no hemos podido determinar la fuente en lenguajes visuales del pasado de estos extraños personajes salidos de las manos de las tejedoras– (Cereceda 2018) que visualizan a los propios muertos o almas que continúan habitando el *ukhu pacha*, imaginados y concretizados junto a los personajes demoníacos de los *khuru* y del *supay* (Figura 17).²³

Estamos ante un proceso vivo de utilización de una figura y de lenguajes plásticos del pasado (espacios no estructurados –difíciles de encontrar en las representaciones textiles andinas– sin límites precisos, sin cerco, poblados de animales extraños) como una memoria para concepciones actuales de lo que podríamos llamar, otra vez, un *supay*

23 El arte rupestre, en sus figuras como en las creencias que inspira, así como los diseños jalq'a dan nueva vida a esa ambivalencia que adquiere el término *supay* –sombra, alma de los muertos y diablo– en la temprana colonia. Une, sin problemas, a almas y demonios (véase también Harris 1983).

24 Por un lado, los tejidos se deshacen con el uso, mientras que, por el otro, con los intensos cambios que están ocurriendo con la modernidad (las tejedoras más jóvenes van dejando de lado su maestría en el arte textil), por lo que estas imágenes tan bellas del *ukhu pacha* corren el riesgo de desaparecer. Hay, pues, un inicio de nostalgia en las líneas que hemos escrito.



Figura 13. Un *khuru* extraordinario en un universo de animales sobrenaturales que pueblan el 'mundo de adentro' (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).



Figura 14. Tejidos más actuales de la figura del *saqra* o *supay*: notemos cuanto se distancian ahora de las figuras rupestres, pero conservan siempre su humanización y su cabeza irradiante (fotos: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).



Figura 15. Khuru pariendo una uña (cría de animal): fertilidad del 'mundo de adentro' (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).



Figura 16. Khurus con otros animales incisos considerados por las tejedoras como sus crías (uñas). Las especies procreadas nos son necesariamente la misma del animal que las engendra (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).



Figura 17. Antepasados, 'almas': En esta imagen, las 'almas' están representadas por dos personajes estáticos con cabeza de escafandra, montando un khuru. Un tercer personaje, bajo las patas (foto: colección Museo de Arte Indígena [MAI], Sucre, Bolivia).

Referencias bibliográficas

- Absi, Pascale y Pablo Cruz
 2006 "La puerta de la wak'a de Potosí se abrió al infierno. La quebrada de San Bartolomé." *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos* 12: 3-40. <http://www.documentation.ird.fr/hor/fdi:010060933> (26.04.2019).
- Berenguer, José
 1999 "El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes Atacameños." En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, editado por Jose Berenguer Rodríguez y Francisco Gallardo Ibáñez, 9-56. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse
 2008 "Le diable en son royaume. Evangelisation et images du Diable dans les Andes." *Terrain* 50: 124-139. <https://journals.openedition.org/terrain/9213> (26.04.2019).
- Bouysse-Cassagne, Thérèse y Olivia Harris
 1978 "Pacha: en torno al pensamiento aymara." En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, editado por Thérèse Bouysse-Cassagne *et al.*, 11-59. La Paz: Hisbol.
- Cereceda, Verónica
 1993 *Una diferencia, un sentido: los diseños textiles Tarabuco y Jalq'a*. Sucre: Ediciones ASUR.
 2006 "Mitos e imágenes andinas del infierno." En *Mitologías amerindias. Enciclopedia iberoamericana de religiones*, editado por Alejandro Ortiz Rescaniere y Julio Trebolle Barrera, 313-359. Madrid: Editorial Trotta.

- 2010 “Demonios, barroco y diseños textiles.” En: *Entre cielos e infiernos. Memoria del V encuentro internacional sobre Barroco*, 237-269. La Paz: Fundación Visión Cultural / Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Unión Latina.
- 2016 “En torno al supay andino: el aporte de lo visual a su interpretación.” En *Wakas, diablos y muertos. Alteridades significantes en el mundo andino*, editado por Lucila Bugallo y Mario Vilca, 230-265. San Salvador de Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy / Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
- 2018 “Imágenes tejidas del ukhu pacha: inquietudes planteadas a los etnohistoriadores y arqueólogos, desde la etnología.” En *Interpretando huellas. Arqueología, etnohistoria y etnografía de los Andes y sus Tierras Bajas*, editado por María De Los Angeles Muñoz, 501- 517. Cochabamba: Grupo Editorial Kipus
- Cruz, Pablo
2002 “La memoria de los cerros. Algunos comentarios sobre sitios con arte rupestre de la región de Potosí.” <http://www.rupestreweb.info/potosi.html> (26.04.2019).
- Estenssoro, Juan Carlos
2003 *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA) / Instituto Riva Agüero.
- Gisbert, Teresa
2004 *El cielo y el infierno en el Mundo Virreinal del Sur Andino*. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia-Unión Latina.
- González Holguín, Diego
1989 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: Universidad mayor de San Marcos.
- Harris, Olivia
1983 “Los muertos y los diablos entre los Laymi de Bolivia.” *Chungará* 11: 135-152. <https://www.jstor.org/stable/27801784> (26.04.2019).
- Martínez, Gabriel
1996 “Saxra, diablo y pachamama: Música, tejido, calendario e identidad entre los jalq’a.” En *Cosmología y música en los Andes*, editado por Max Peter Baumann, 283-309. Frankfurt/Madrid: Vervuert. Iberoamericana.
- Martínez, Rosalía
2010 “La música y el Tata Pujllay. Carnaval entre los Tarabuco (Bolivia).” En *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores*, editado por Gérard Arnaud, 143-181. La Paz: Universidad Autónoma Tomás Frías / Plural Editores.
- Querejazu Lewis, Roy
2006 *Imágenes sobre rocas. Arte rupestre en Bolivia y su entorno*. Cochabamba: Luna Llena. Edición en línea: https://www.geoparquetorotoro.org/media/CUL_ImagenesSobreRocasc.pdf (20.05.2019).
- Ruiz, Marta Susana
2002 “Unkus, caminos y encuentros.” *Revista Andina* 34: 199-215. <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra34/ra-34-2002-10.pdf> (26.04.2019).
- Taylor, Gerald
1980 “Supay.” *Amerindia* 5: 47-63.