



DEMONIOS, BARROCO Y DISEÑOS TEXTILES

VERÓNICA CERECEDA / BOLIVIA

Podemos considerar como barroco un estilo de diseño que se ha desarrollado en textiles étnicos, en el centro sur de Bolivia? Esta pregunta inicial conlleva otras tantas interrogantes: ¿Es pertinente realizar comparaciones entre el arte del XVI y del XVII y su modo de representar la realidad, con imágenes tejidas mucho más rústicas (en comparación con la pintura de tipo occidental)? Y más aún, que se están tejiendo en nuestros días, fuera de la época del florecimiento del barroco y en circunstancias socio-políticas tan diferentes. Y luego, ¿de dónde provendría la inspiración para estas imágenes? Lo que me mueve a esta puesta en paralelo de lo que fue un arte mayor en Europa y los Andes, con simples piezas del vestuario indígena femenino, son los muchos rasgos, que sus diseños, recuerdan, vivamente, al barroco. Diseños tejidos hoy que tienen la extraordinaria peculiaridad de romper con el estilo ordenado, simétrico, centrado, brillante en colores, de los textiles étnicos actuales más conocidos en otros lugares de los Andes.

¿SON LOS TEXTILES JALQ'A ACTUALES IMÁGENES CERCANAS AL ESTILO RECONOCIDO COMO BARROCO ANDINO?

Los diseños que estamos interrogando se ubican en la parte inferior de los *aqsus* (los trajes de las mujeres indígenas en varias regiones de Bolivia)¹, en una región cultural conocida como Jalq'a, situada hacia el norte y el oeste de la ciudad de Sucre. El amplio espacio decorado de la

prenda es llamado *pallay*, a diferencia de las partes llanas conocidas como *pampa*². ¿En qué rasgos estas imágenes tejidas evocarían al barroco? (Fig. 1).

Es difícil encontrar categorizaciones específicas sobre el barroco andino. Los distintos investigadores analizan imágenes concretas (en pintura, escultura, arquitectura y otros medios) pero no tenemos aún una teoría del llamado, también, arte virreinal. Sin embargo, a lo largo de los trabajos publicados ya sobre estos "Encuentros Internacionales", en los cuatro tomos que ya han salido a luz, es posible ir encontrando categorías del barroco andino, propuestas por los distintos autores, que han sido un apoyo para este análisis³.

Se atribuye, por ejemplo, al barroco una ruptura del equilibrio en la imagen⁴. Lo que se percibe en una primera mirada a un textil jalq'a actual, es algo más fuerte aún que el desequilibrio. No hay segmentos o partes que podamos equiparar unos con otros. Aunque existan figuras de distinto tamaño, no podríamos decir que un conjunto se impone y crea un desequilibrio, más bien, la impresión es que se trata de una multitud de figuras ubicadas de modo tal, que llevan a la lectura de una idea de desorden, a veces, incluso, de caos. Este desorden tiene su lexicalización en el decir "*Chaqrusqa kanan tian*" (tiene que ser desordenado, caótico) de las maestras indígenas cuando enseñan a las niñas como debe ser el *pallay* jalq'a, para que sea reconocido como tal.

Tampoco percibimos alguna estructura que ayude a la mirada, es decir, una imposición geométrica sobre lo representado, que lo sostenga, o, por último, algún ritmo, algo que nos lleve a una noción de un orden interno en

la imagen⁵. Este rasgo es insólito en los textiles históricos de Bolivia. En efecto, la simetría o la equivalencia entre partes, ha sido considerada hasta aquí como una característica de los textiles andinos y de un pensamiento dual que regiría las concepciones del mundo. Es cierto que a veces, se da un efecto de arbitrariedad (o libertad) en la disposición de figuras icónicas en algunos tejidos étnicos, pero siempre en estos casos, algunas bandas las organizan y contraen, no llegando a producir la impresión de un desorden. Es un problema interesante ya que tampoco encontramos caos en textiles de proveniencia arqueológica, por denso que parezca su diseño. Siempre es posible descubrir una secuencia, algún elemento que organiza el espacio y lo cierra.

(Fig. 2) Este "no orden" se exagera por la amplitud del *pallay* que se despliega sobre la tela que cubre caderas y piernas de la mujer. Esta amplitud es, también, excepcional entre los textiles actuales que llevan un diseño icónico. Sin embargo, a pesar de la posibilidad que se brinda de penetrar en la imagen dado su tamaño, varios efectos, voluntariamente buscados, hacen difícil tal acceso. Una percepción retardada y la comprensión no inmediata —que, serían para Wölfflin otras características posibles del barroco— son descadas igualmente por las tejedoras, que recurren a varios procedimientos plásticos para lograrlas:⁶

- A la ausencia de ejes, estructuras, ordenamientos, se suma el tratamiento cromático. Extraña el hecho de que se utilizan muy pocos tonos, generalmente dos (y ocasionalmente tres o cuatro, no más), que deben crear la impresión de una armonía a pesar de sus diferencias⁷. Aquí, los tonos diferentes (rojo intenso, rosa casi fuxia, naranjas en sus variantes más oscuras, que distinguen a las figuras), logran una cierta unidad, una armonía con el fondo siempre oscuro (verde o azul casi negros, negro rojizo). Esta condición de "no contraste", lleva, también, su expresión en quechua: "*Tinkuna kaman tian*", que pronuncian las mujeres cuando explican algunas características que deben tener sus diseños. Se refieren al encuentro de colores (*tinkuna*), logrado por procedimientos tintóreos específicos⁸ y que es uno de los rasgos por lo cuales ellas son reconocidas como pertenecientes al grupo jalq'a por otras poblaciones del entorno.

- A pesar del intercambio tonal que provoca la tintorería entre un tono con el otro para evitar la impresión de contraste, todos los tonos aparecen como saturados, intensos. Y se evita el efecto de luz que proyectan tanto las desaturaciones, como las degradaciones y colores que evocarían directamente presencias luminosas como el blanco, el amarillo. Todos los tonos están levemente oscurecidos. Hay un efecto de oscuridad en la imagen total.

- La percepción se hace aún más difícil por las formas sinuosas y los contornos rotos de las figuras. (Fig. 3) Los contornos rotos —que ya en la lectura icónica, dan la apariencia de representar animales emplumados o peludos— tienen el efecto óptico de entrelazar fondo y figura y hacen difícil, a una primera mirada, captar cada personaje en sí mismo. Más aún, los personajes que aparecen en el interior de otros, y que necesariamente por la técnica llevan el color del fondo, crean una confusión visual entre fondo y figura, una ambigüedad de qué es lo uno y qué es lo otro. El mismo efecto es logrado con las formas sinuosas que acercan estos *pallays* a otras manifestaciones del barroco.

¿Qué buscan las tejedoras? ¿Obligar al que observa a tomarse un instante —a traspasar una puerta— antes de ingresar a la captación plena de motivos y colores? El resultado es un *pallay* 'no bien comprensible de inmediato', 'no explícito'. Podríamos sugerir, clandestino, secreto. La representación, como veremos más adelante, alude a un espacio sagrado al que no penetramos fácilmente.

No es posible lograr con las técnicas tradicionales de obtener dibujos, el efecto de tridimensionalidad buscado por el barroco. Y sin embargo, se logra una impresión de profundidad, casi de abismo —no presente en ningún otro diseño de textil etnográfico— con lo oscuro del fondo, utilizado siempre como espacio donde flotan las figuras, por lo amplio del espacio decorado y la ausencia de listas de colores que, como bandas luminosas, sostienen a las figuras en *pallays* de otras regiones. Notemos, igualmente, el movimiento sugerido por la posición de cuellos y patas de los personajes, como el escorzo insinuado en aquellos seres (canónicos entre los animales representados en los textiles jalq'a) que llevan un rostro de perfil y dos ojos de frente. Ver ilustraciones 3, 6 y otras. Y como no señalar el espacio lleno⁹, que otros autores atribuyen al barroco andino y que ha sido explicado como un "horror al vacío" de los pueblos originarios, sin ver en él, sin embargo, connotaciones semánticas.

¿Por qué han creado las tejedoras un estilo que nos recuerda al barroco? ¿Para expresar qué tipo de contenidos han desarrollado este lenguaje plástico? Y, luego, ¿por qué sucede este fenómeno estético —recordemos que se trata de un arte étnico donde cientos de señoras tejen en esta modalidad— ahora, ante nuestros ojos, en tiempos tan tardíos, cuando las imágenes barrocas ya no están presentes del mismo modo en el entorno y en el imaginario indígena? Si los textiles jalq'a de hace cien años atrás o incluso de cincuenta eran ya especiales y contenían gérmenes de lo que es el desarrollo de las imágenes hoy, no podríamos calificarlos de barrocos. (Fig. 4) Es un proceso que sucede desde, tal vez, hace sólo veinte años.



Fig. 1 Decoración (pallay) en la parte inferior de un ajq'u jalq'a. 2008.



Fig. 2 Amplio detalle de otro pallay.



Fig. 3 Sinuosidad y contornos rotos de las figuras.



Fig. 4 Pallay de fines del siglo XIX. Aún no se establece el caos.

LOS POSIBLES MODELOS BARROCOS PARA ESTAS IMÁGENES

Según las tejedoras, los diseños tejidos actuales de la región jalq'a son *supay pacha*, es decir, diseños del demonio o diablo andino. Y serían, por lo tanto, también imágenes, del *ukhu pacha* o infierno andino, el espacio propio de esta deidad y de otros personajes demoníacos. Recordemos las enormes dificultades que tuvieron los evangelizadores de la temprana Colonia, para explicar algunos conceptos en torno a la visión religiosa del mundo europeo de esos momentos¹⁰. *Supay* o *supaya* fue seleccionado, después de otros intentos, para nombrar en quechua, al Diablo, al Demonio, a Satanás mismo, usado en singular o plural. Para el Infierno propiamente tal, se creó el término *ukhu pacha*, tal como lo afirman los antiguos diccionarios.

"Infierno *ucupacha çupay huacín*"¹¹

Supay arrastraba contenidos más antiguos, relacionados con muertos y antepasados, contenidos que no se pierden hasta el día de hoy, a pesar del uso del término, ya por siglos, equivaliendo a demonio. En cambio, *ukhu pacha* fue una construcción léxica: *Ukhu* no denominaba, antes de la Colonización, al parecer, más que accidentes geográficos, lo hondo o las depresiones del terreno, sin connotaciones demoníacas, es decir, tal como se entiende ahora lo demoníaco. Y *pacha* (espacio, tiempo, en aymara y quechua) fue elegido para expresar cada una de las tres partes del cosmos cristiano: cielo bautizado como *janay pacha*; *kay pacha*, equivaliendo a 'este mundo', el espacio humano, y *ukhu pacha*, concretamente para el infierno¹².

Lo interesante es que no hay referencias, en las concepciones religiosas precolombinas, de esta división tripartita del mundo¹³. Nuevos contenidos para antiguos léxicos, nuevas estructuraciones del espacio del cosmos, con nuevos valores. Es así que es posible imaginar el profundo impacto espiritual, intelectual, visual e incluso físico¹⁴, que sufrieron las poblaciones originarias ante las constantes prédicas e imposiciones de las ideas religiosas europeas. Y pensar, entonces, en las poderosas imágenes del infierno que aparecen en las pinturas sobre las Postrimerías, como una fuente directa de las imágenes del infierno andino, reflejadas en los textiles¹⁵. ¿Fueron esas pinturas, representando al espacio infernal, tan vivamente coloreadas, tan visibles, cubriendo enormes espacios de los muros en las iglesias coloniales y capillas de indios, la inspiración barroca de los *pallays jalq'a*, surgidos siglos después?

Una puesta en comparación, muy breve, de las propuestas visuales para el infierno católico colonial y las

propuestas para un *ukhu pacha* de hoy, nos permite buscar semejanzas y diferencias tanto en un nivel sensible como inteligible¹⁶. Perseguimos, de este tema tan amplio, sólo aquello que permitiría intuir la presencia de otras inspiraciones no europeas en las imágenes tejidas.

Las pinturas sobre las Postrimerías son ampliamente conocidas y han sido reproducidas ya muchas veces en los anteriores tomos de estos Encuentros. De modo que un sólo ejemplo bastará para enfrentarlas con los infiernos tejidos: las Postrimerías pintadas en la iglesia de Carabuco situada en las orillas del lago Titicaca, por Joseph López, en 1684. (Fig. 5) ¿Qué tomaron las poblaciones andinas de esta ilustración y de otras similares en otros templos y capillas coloniales y en estampas que circulaban profusamente con estos temas? ¿En qué se apartaron de ellas para construir su propio espacio de lo de adentro, de lo interior del mundo?

En el nivel sensible de la plástica, impactan dos grandes efectos que repiten los *pallays jalq'a*: uno de desorden y otro de oscuridad.

El desorden. Si bien en las imágenes sobre el infierno cristiano el espacio no está estructurado y el caos es impresionante, hay, al menos, una orientación que ayuda a la mirada: es la presencia de la gravedad. La atracción del fondo de la tierra, se percibe en la caída de los cuerpos (como aquellos que entran en las fauces de Leviatán) como en la ubicación abajo de esa figura más grande. En esta pintura y en otras del infierno, los objetos de más peso están colocados abajo. Parece existir un límite a la profundidad, un suelo. En términos semánticos, diríamos así que este infierno no es un espacio absolutamente distinto al humano: está sometido a las leyes del peso, aunque muchas figuras floten como esperando su descenso. En el diseño jalq'a no hay línea de horizonte ni punto de mira. No actúa la atracción terrestre: evoca, así, un espacio 'otro', otra realidad. Completamente distinta, propia de un lugar sagrado al modo andino.

La oscuridad. En las pinturas de los muros de las iglesias, la oscuridad necesaria para expresar el interior de la tierra, es, más bien, una manipulación ideológica del color: una desaturación (color no intenso de los cuerpos), y un resplandor rojizo que proviene, en este caso, de una fuente invisible del fuego, permiten la plena visibilidad de las figuras. En otras Postrimerías, el fuego está plenamente presente¹⁷. ¿Para qué esta desaturación, para qué este resplandor? Con estos procedimientos plásticos, los personajes y sus circunstancias, en todas las representaciones del infierno, se hacen totalmente explícitos. La intención es de un evidente adoctrinamiento, y la imagen golpea los sentidos sin ambigüedades. En los *aqsus jalq'a*, en cambio, nadie trata de convencer a nadie y los que

observan, desde otras comunidades no jalq'as, están, también, plenamente interiorizados sobre la existencia de un *ukhu pacha*. Al realizar sus *pallays*, las mujeres demuestran su competencia en el tema de lo interior del mundo, y si bien comunican su inspiración sobre este espacio que nunca nadie ha visto, más que la comunicación misma, parece importar la presencia de las imágenes en el vestuario, que, como en un rito, deben ejercer su poder sobre otras realidades humanas.

A pesar de estas diferencias los diseños tejidos no dejan de evocar a las pinturas del infierno en iglesias y capillas. Pero es en los aspectos inteligibles, ya en la lectura de las imágenes, donde se produce una mayor distancia que nos permite apreciar la creatividad extraordinaria de un *ukhu pacha*, como respuesta a las prédicas cristianas.

Los personajes. Los principales personajes en los diseños tejidos, no son los condenados, sino los llamados *khurus*, designación que comprende, para las tejedoras, toda una taxonomía de lo natural. (Fig. 6) *Khuru*, en el lenguaje coloquial, es por una parte, todo animal silvestre, equivaliendo a *k'ita* o *sallqa*, en aymara. Es decir, aquello indomable, donde el ser humano no puede poner su impronta. Pero, curiosamente, esta taxonomía incluye, también, a animales fantásticos desde nuestro punto de vista. Los *khurus*, en las distintas representaciones, tienen rasgos especiales o imposibles, es decir, una libertad anatómica, que los define como perteneciendo a otra realidad no cotidiana, aunque algunos hombres aseguran haberlos visto en sus viajes a las tierras más bajas o en lugares apartados de sus propias comunidades, en momentos de intensa neblina. Mencionaremos de paso, sólo dos características de este conjunto:

- Se dice de los *khurus* que fueron el principio del mundo, cuando todavía estaba oscuro, antes del nacimiento del sol. "Eran lo primero", dicen, "cuando aún no había nada". Pero subsisten hasta hoy como los seres principales que pueblan los espacios interiores del mundo que se corresponden con los infiernos cristianos.

- Además, los animales del *supay*, son su esfera: "*sapra* o *supay parti* del mundo" dicen las tejedoras sobre los *khurus*. (*Sapra*, en la región jalq'a, es también el nombre del diablo andino, sin hacer muchas diferencias con la denominación de *supay*, como ocurre en otros lugares de los Andes)¹⁸.

Se supone que viven lejos de la gente y de los pueblos, y, en cierto sentido, aunque muchas veces producen miedo, serían tímidos como el *supay* mismo, que no quiere ser visto¹⁹. Se los relaciona, también, con la selva tropical²⁰, que viene a ser considerada como un espacio infernal por varias razones como su desorden, la imposibilidad de una

visión nítida del paisaje a la distancia, la presencia de animales extraños.

Aunque los condenados dominan, el infierno europeo tiene, igualmente, presencia de animales. Pero éstos son grotescos, desproporcionados —y muchos son domésticos aunque deformados— y tienen la misión de producir horror a quienes los contemplan. Los *khurus*, en cambio, para transmitir su mensaje, deben ser bellos en el tejido, aunque produzcan pánico si uno se los encuentra en los espacios solitarios, más allá del caserío. Hay un abismo entre la concepción animal de uno y otro infierno. A pesar de que algunas veces se muestran con la boca abierta y dientes, los *khurus* no muerden a nadie y las tejedoras los tratan, mientras los tejen, con especial ternura. "Voy a poner aquí este *khururu*" comentan, así, en diminutivo. Justamente por llevar tantos detalles y una corporeidad sensual en sus formas no estilizadas, los *khurus* producen esa ilusión de realidad a pesar de ser imposibles en lo real²¹.

Nada los lleva a la noción de pecado y castigo. Es, sin embargo, otra dimensión semántica de los *khurus* y del mundo de los demonios andinos, su fecundidad, su capacidad para crear vida, la que los aleja definitivamente del contenido de las imágenes coloniales del infierno. A menudo, los animales en los diseños jalq'a llevan las figuras de otros animales dentro de su cuerpo. Se explican porque se dice que son las "*uñas*" palabra que en quechua designa a las crías de animales, otras veces se dice "son sus *wawas* de los *khurus*" (sus hijos). Los animales del infierno andino están constantemente reproduciéndose, generalmente en especies distintas a ellos mismos, como si las especies en el *ukhu pacha* estuvieran todavía indefinidas. (Recordar Figuras. 2, 4 y otras). Aparecen acoplándose en algunos *pallays*, en otros, pariendo. Hay, incluso, algunos diseños con hileras de fetos.

Los seres más extraños que habitan este espacio interior demoníaco, son figuras que evocan personajes humanos, pero estáticos, rígidos, sin los detalles que presentan los animales, sin su desarrollo ni belleza. Es interesante que siempre lleven una misma forma: una cabeza en forma de escafandra en cuyo centro va un solo ojo, nunca dos. (Fig. 7) Aparecen en cualquier lugar contribuyendo a enloquecer ese espacio ya lleno de *khurus* y sus crías. Según los hombres —las mujeres dicen "están ahí, nomás"— son los muertos y por eso "no es posible ponerles rostro". Las concepciones andinas actuales juntan, en el espacio del *ukhu pacha*, a muertos antepasados, diablos y otros demonios, junto a los *khurus*²². Vida y muerte, presentes juntas, terminan de contradecir los contenidos semánticos de un infierno cristiano definido por una no vida y una no muerte definitiva, de los condenados.



Fig. 5 Vista parcial de las Postrimerías en la iglesia de Carabuco.

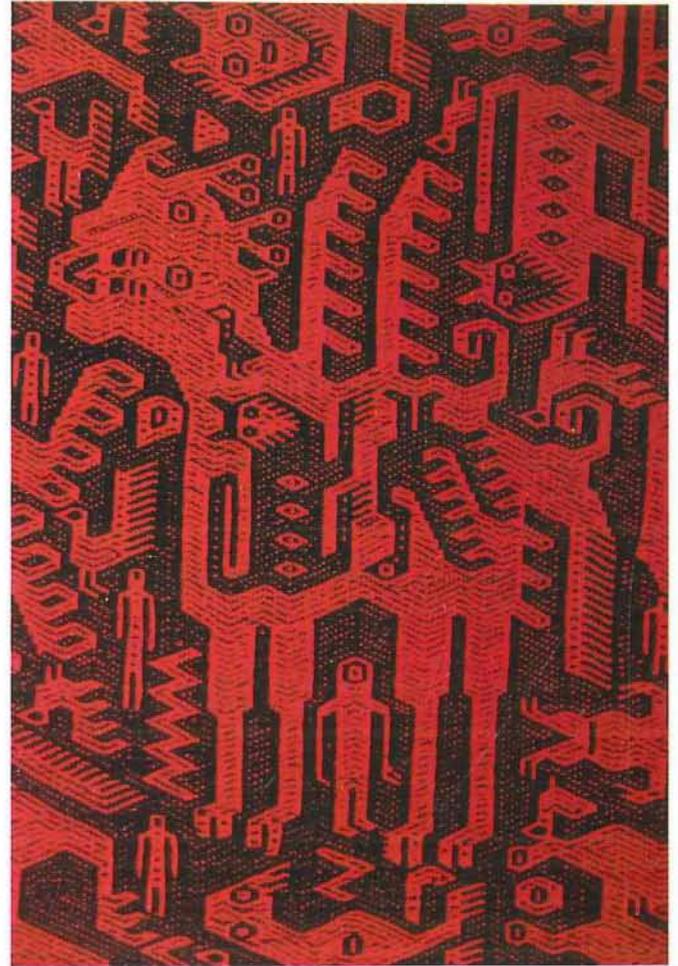


Fig. 6 Khuru: cuadrúpedo con alas, apéndices, dientes y lengua y figuras que surgen de su interior.



Fig. 7 Presencia de muertos en el ukhu pacha: tanto en el espacio como en el interior de khurus.

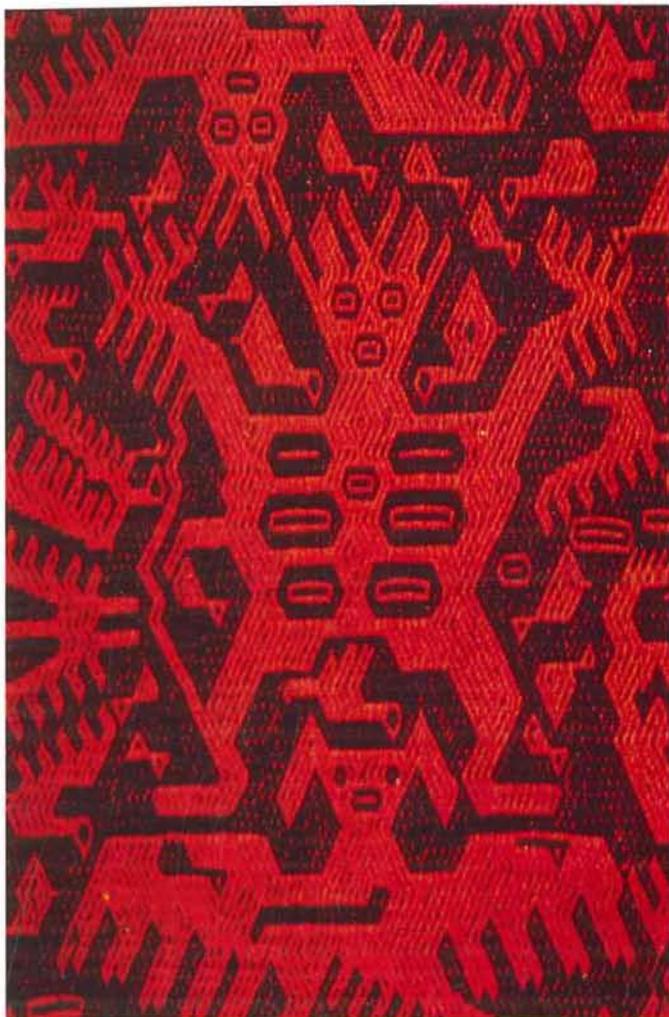


Fig. 8 Una figura del supay tejido entre muchas otras que pueden observarse en los pallays.

La figura del diablo andino, vuelve a reunir los infiernos europeos y sudamericanos, evocando, directamente, una representación del Demonio, de Lucifer o Satanás. Pero varios rasgos llaman la atención en estos personajes que las tejedoras denominan *supays* o *sagras*. Curiosamente, van colocados en lugares no protagónicos y, a veces, es difícil reconocerlos entre la multitud de los otros seres con formatos más grandes. Un pequeño supay –no fácil de encontrar– se ubica, por ejemplo, en el *pallay* de la ilustración 1, hacia la derecha y un poco hacia abajo, del espectador. Con muchas variantes, otros aparecen casi siempre en una posición discreta en las distintas imágenes de los *pallays*. (Fig. 8) Su figura evoca al Satán cristiano, aunque pocas veces lleva sólo dos cuernos. Una multitud de apéndices coronan su cabeza²³, pero recuerda al diablo de la tradición cristiana, por la presencia de una cola y de alas, que le dan la apariencia de un pájaro o de un ángel. ¿Pájaros o ángeles caídos, con sus cuerpos siempre peludos o emplumados?²⁴ Sus alas no salen de la espalda

como protuberancias independientes del cuerpo, como lo es, por el contrario, en las imágenes clásicas de los ángeles. En las representaciones del *supay*, a menudo, las alas reemplazan a los brazos. Muchas veces, las tejedoras colocan dos protuberancias o cintas que salen de la cintura de los *supays* y que son interpretadas como las cadenas que les pusieron los curas para amarrarlos, pero que ellos siempre rompen, de modo que sólo vemos pedazos. (Recordar ilustración 8). Pero lo que los aleja definitivamente de una concepción cristiana del rey del mal, es que llevan, a veces, un bastón de mando –pero torcido, nunca derecho²⁵– símbolo de las autoridades indígenas, y se dice del *supay* que es *mallku*. *Mallku* tiene dos acepciones principales: es uno de los nombres del dios tutelar de los cerros²⁶, como, también, uno de los nombres posibles de la máxima autoridad de un grupo social indígena. De este modo, el *supay* se identifica plenamente con las concepciones originarias del poder y la sacralidad.

¿OTRA INSPIRACIÓN PARA LAS IMÁGENES JALQ'A?

¿De dónde surgen estos contenidos diferentes que exigen, igualmente que las escenas y personajes del infierno cristiano, una modalidad barroca para expresarse plenamente? Creemos que la inspiración máxima para los diseños tejidos, no son solamente las pinturas murales en las iglesias de indios, por lo demás, no presentes en Chuquisaca, sino la propia imaginería sobre el mundo de lo interior, es decir sobre el *ukhu pacha*. Como espacio, el *ukhu pacha* debió irse formando, construyendo en el pensamiento de las poblaciones indígenas desde el siglo XVI en adelante, afectado y provocado por imágenes, discursos y rituales impuestos en la Evangelización. Ya la extirpación de idolatrías llenó parte de ese nuevo infierno que estaba gestándose en los Andes, al enviar a residir ahí, junto con el demonio, a los antepasados no bautizados y a muchas prácticas originarias, como las músicas, las danzas, la chicha, las fiestas y otras costumbres. Otros contenidos del mundo de abajo, pertenecen, indudablemente, al pensamiento indígena que no sólo reordenó su visión cosmológica, sino hizo suyo, con sus propios valores, este espacio. Hoy, en las artes plásticas indígenas de muchas regiones de los Andes, todo lo que es luminoso, contrastado, ordenado (más otras determinaciones gráficas como recto, anguloso), pertenece a las representaciones de Gloria o el Cielo. En cambio, lo oscuro, sinuoso, curvo, confuso, evoca al *ukhu pacha*. Nada nos permite asegurar que esas distinciones ordenaban, también, los espacios, en tiempos precoloniales. De ahí la intensa creación y recreación de

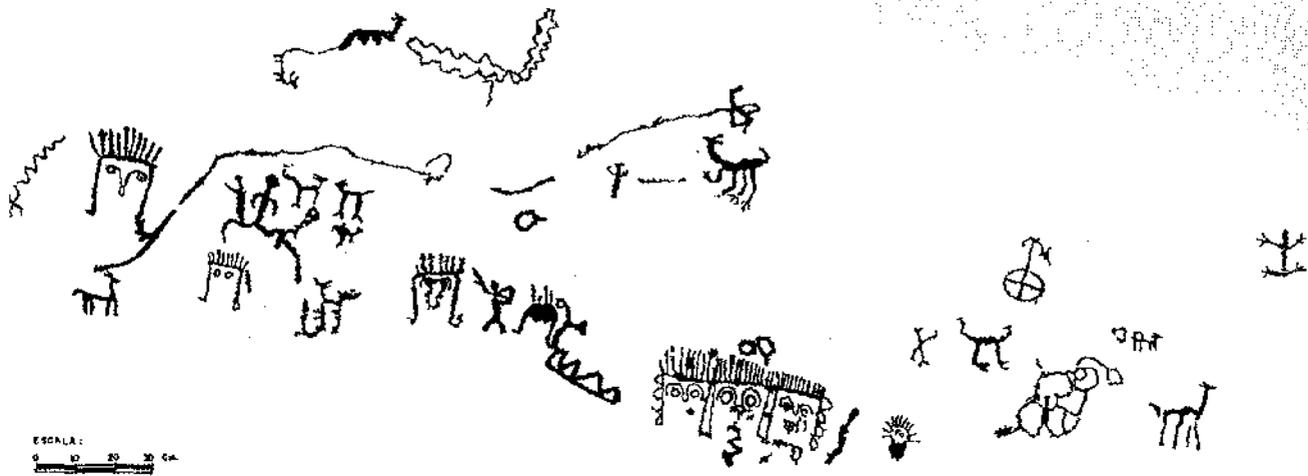


Fig. 9 Grabados rupestres en la comunidad de Quila Quila (región jalq'a). Dibujo de Renán Cordero.

visiones del universo, que podemos imaginar, forjándose por siglos hasta nuestros días, en la mente de las poblaciones originarias.

Dos grandes categorizaciones: orden vs desorden, y luminoso vs oscuro, más otras como nítido y discreto vs confuso, continuo; afuera (visible) vs adentro, oculto, etc., organizan así los espacios del mundo en las concepciones de las comunidades²⁷. Este *ukhu pacha* (que lleva hasta hoy el nombre que le dieron los colonizadores al infierno), si bien está ubicado también en las entrañas de la tierra²⁸, y sus entradas son consideradas las minas, las quebradas, los manantiales, las cavernas, tiene una presencia especial en el interior de las grandes rocas. No es posible saber si imágenes en los textiles del pasado precolumbino representan personajes y proposiciones plásticas de un mundo de lo de adentro, aunque existen seres imposibles anatómicamente que no son atribuibles directamente a una visión de *ukhu pacha*. Es tentador pensar, en cambio, que no sucede lo mismo con muchas pinturas o grabados rupestres del pasado. A menudo, los lugares en que se encuentran son justamente grandes rocas o cuevas, los lugares a través de los cuales, en las concepciones de hoy, el mundo interior se asoma al mundo visible y, podríamos considerar este arte, muchas veces, como emergente de lo *ukhu* o interior²⁹. (Fig. 9) ¿Qué reúne a estos personajes y las formas abstractas que los acompañan, a veces, con los diseños tejidos jalq'a de hoy? En primer lugar, la no intención de estructurar el espacio. Lo que ha permitido que se siga pintando o grabando sobre otras manifestaciones del arte rupestre más antiguas, ya que no se trata de expresiones ni limitadas y encerradas, ni ordenadas según algún principio espacial. Luego, la existencia de representaciones de animales muy libres o no reales. Los campesinos hoy leen estas figuras como *khurus*, al igual que en el tejido. La intención antigua pudo ser otra, pero contienen, para las poblaciones indí-

genas actuales, valores del *ukhu pacha* como su fecundidad: en esas cuevas o junto a esas rocas, se hacen diversos rituales para la procreación del ganado³⁰, o para la inspiración de los diseños tejidos, sean cuales sean sus estilos.

Por último, las nociones demoníacas que surgen de los discursos de las comunidades, acercan lo demoníaco a un estado del alma. Es el efecto llamado "tentación", propio del *supay* y de otras manifestaciones de su esfera, que atraen con intensa emoción y su exceso de belleza, pero conllevan el peligro de pérdida de la conciencia. Peligro que puede llevar a la locura o a la muerte. Estas atracciones se producen, por ejemplo, cuando los músicos van a buscar sus melodías a los lugares conocidos como "serenos" o "sirenas", donde seres del mundo interior templan los instrumentos y dan la inspiración musical. O, cuando en carnaval, los *supays* llegan, a los cerros, en la forma del *Tata Puqllay*, tocando su pinkillo y gritando. Oírlos tocar produce tanto encanto, que se pierde la razón, se camina sin saber por donde. El que los sigue, aparece loco, accidentado o muerto. ¿No es ese un poco el juego del barroco, atraer los sentimientos, el placer, más que el juicio sobre lo representado?³¹

¿Por qué se ha producido este movimiento hacia el barroco sólo a mediados y fines del siglo XX? No existen documentos que permitan saber cuando se organiza esta identidad reconocida hoy como jalq'a, ya que los documentos coloniales y de la temprana república no mencionan un grupo con este nombre. Sólo recorriendo los lugares donde la gente se autodenominaba jalq'a en los años ochenta del siglo pasado, y utilizaba un mismo traje y otros distintivos étnicos comunes, pudimos establecer un mapa, bastante amplio, de extensión de esta área cultural donde las poblaciones comparten tipos de músicas, danzas y rituales, pero, curiosamente, con distintas procedencias en épocas anteriores a la Conquista³². Tampoco sabemos en qué momento empiezan estas áreas a unificarse

con este tipo de diseños. Sólo tenemos dos o tres textiles, de tejedoras que ya se consideraban jalq'a, en 1890. (Recordar figura 4) ¿Qué procesos sociales, qué conmoción espiritual, impulsa, en los años sesenta del siglo XX, primero la insinuación de un desorden y luego, el estilo tan barroco que caracteriza hoy a lo jalq'a? Sugerimos, tímidamente, una respuesta: estos procesos pudieron ser provocados por los movimientos indígenas que antecedieron a la Revolución del año 1952, seguida de la Reforma Agraria del 53. Un poderoso movimiento de recuperación de tierras y de anulación de la servidumbre en las Haciendas, llevado adelante, a menudo, con prácticas clandestinas³³, y los cambios sociales ocurridos luego –aunque no satisficieron las demandas indígenas– pueden haber provocado una exaltación de lo propio, acompañada del intento de expresar plástica y visualmente una idea de libertad (presente en los diseños jalq'a actuales, con personajes que no se someten a leyes ni anatómicas ni de la gravedad) como, especialmente, definir una identidad más relacionada con lo demoníaco y el *ukhu pacha*, como una reivindicación de pueblo originario.

Modos de pensar andinos de larga duración, definen tanto al mundo interior demoníaco como a los diseños jalq'a. Recordemos, por ejemplo, el paso fluido entre distintas esferas de la realidad, y el uso no negativo de la ambigüedad. Cuando el antropólogo, conversando en las

comunidades, trata de perfilar muertos, diablos, *chullpas* (también llamados, a veces, demonios) por separado, y entenderlos en sí mismos, se encuentra con un discurso que no tiene la menor intención de realizar estas divisiones tajantes y definir, nítidamente, cada ser o cada una de las esferas que les corresponden. Están sugeridos, igualmente, en los diseños tejidos como en los relatos sobre el *supay*, el necesario encuentro de contrarios, anulando diferencias (*tinkuna*). La posibilidad de no contradicción lógica entre términos opuestos, presente tantas veces en el razonamiento originario, tal vez, se reivindica en la construcción textil de este imaginario infernal. Tantos aspectos de la cultura fueron enviados al infierno³⁴ –y con ellos, a casi todo lo indígena– y, tal vez, ahí germinaron. Es posible sentir un acercamiento entre las maneras en que se ha ido construyendo el imaginario sobre el *ukhu pacha* y ciertas manifestaciones intelectuales y visibles del arte barroco, más allá de coincidencias accidentales entre culturas y épocas. Una cierta mirada común sobre el comportamiento de realidades del mundo, parecen dar mayor profundidad a esta relación que hemos venido explorando. ¿Podríamos definirla como una flexibilidad –más allá de los moldes occidentales– que en un momento histórico, caracterizó algunas de las posiciones del pensamiento barroco, pero que es consustancial al pensamiento originario indígena? (Fig. 10).

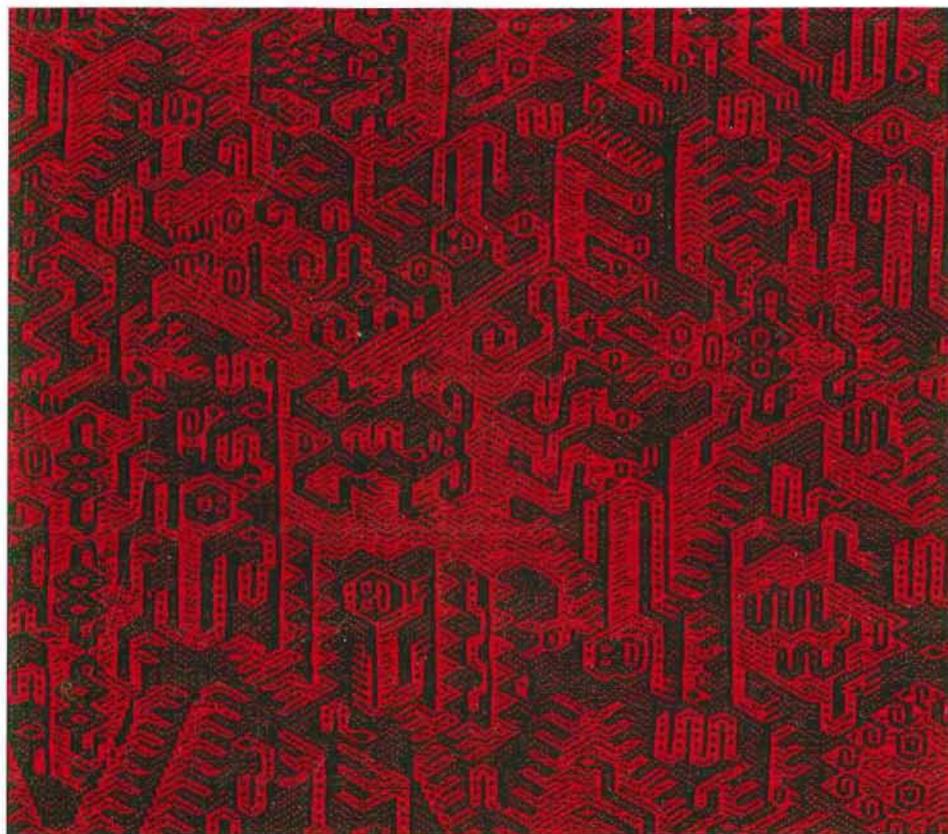


Fig.10 Diseño intensamente barroco.

NOTAS

- 1 *Aqsu* es la denominación quechua del traje precolombino de las mujeres (*urku* en aymara) que en las regiones del centro sur de Bolivia (Potosí, Chuquisaca) no es ya un vestido que cubre el cuerpo entero, como era en épocas anteriores. Se ha estrechado y cae como un manro –ajustado a la cintura por una faja– sobre la espalda o cubriendo, también, parte del costado y un poco la parte delantera del cuerpo femenino. Intuimos que ese achicamiento, es el que ha permitido la emergencia actual de los dibujos que lo definen, ya que se trata de un espacio menor para decorar.
- 2 *Pallay* es la denominación quechua de una técnica que permite obtener figuras en los textiles originarios y que se aplica, también, a las figuras mismas. En aymara, *salta*.
- 3 Junto, naturalmente, a los trabajos magistrales de Wölfflin, para la pintura europea.
- 4 Sarmanacz, Roberto. "Orígenes y difusión del barroco cusqueño", 2003: 103.
- 5 "Aretrónico", diría Wölfflin de este rasgo también propio de barroco. "Forma cerrada y forma abierta", en *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, 2002: 141.
- 6 Hemos desarrollado más ampliamente esta descripción plástica de los diseños jalq'a, en otros textos, entre ellos, Cereceda (2003). *Una diferencia, un sentido. Los diseños de los textiles jalq'a y tarabuco*. Pero la intención de este trabajo no es considerar las diferencias interétnicas que permiten una aproximación al sentido, sino las relaciones con el estilo barroco que presentan las imágenes jalq'a y preguntarnos el por qué de esta relación.
- 7 Notemos la contradicción con la profusión de colores y contrastes presentes en otros textiles étnicos.
- 8 Cada tono utilizado lleva una pequeña dosis del otro contra el cual se destaca.
- 9 "En los retablos portátiles pervive el horror al vacío característico de barroco, un abigarrado mundo lleno de figuras...". Muñoz, Mireya, "Del barroco mestizo al arte popular actual. Los retablos portátiles", 2003: 221-227.
- 10 Ver, por ejemplo, Estensoro, Juan Carlos (2003): 104 y siguientes.
- 11 Es decir: "Infierno: mundo interior, casa del demonio." González Holguín [1608] (1989): 556.
- 12 *Araq pacha*, *cuqa pacha* y *manqa pacha*, respectivamente, en aymara.
- 13 Bouysse, T. y Olivia Harris, 1987.
- 14 Nuevas posturas del cuerpo en los rituales, en las danzas, etc., al ubicarse las deidades antiguas y las nuevas en otros espacios.
- 15 En las iglesias de Caquiaviri, Carabuco, Curahuara de Carangas, etc., citadas ya muchas veces en los tomos anteriores de estos Encuentros del Barroco.
- 16 Hemos desarrollado más extensamente esta comparación en un trabajo anterior "Mito e imágenes andinas del infierno". En *Mitologías Amerindias*. 2006. Lo que ahora nos interesa, sin embargo, es otro tema: el por qué de lo barroco en los textiles actuales, tema no abordado en el trabajo anterior.
- 17 Como en el conocido Infierno de Tadeo Escalante, en la iglesia de Huanu, Perú.
- 18 No podemos desarrollar aquí dos relaciones: la que establecen los *khurus* con el pasado, con el origen y la época *chullpa* de la humanidad sin luz solar, y la relación de deidades andinas con las especies de animales silvestres que cumplen a menudo, en los relatos, el papel de las domésticas, para los grandes cerros sagrados que poseen su propio ganado mítico.
- 19 Por falta de espacio, no es posible seguir en este trabajo el origen de las representaciones de algunos *khurus*, tema que hemos avanzado en Cereceda, 2006.
- 20 Cereceda, 2006 y 1993.
- 21 Que se corresponde con el efecto barroco conocido como Trempe l'oeil (engaño del ojo). "Sugestión y engaño de la vista por diferentes medios, para ir más allá de ella". Querejazu, Pedro. En "Las maneras de mirar y el uso de la ilusión de la realidad en la pintura barroca de la audiencia de Charcas", 2003: 290.
- 22 Basta recordar en los rituales de Carnaval, la ceremonia llamada *puqllay*, donde los hombres vestidos como *Tata Puqllays* (diablos específicos del Carnaval) bailan en torno al altar de la *Pukara*, que lleva en su base las cruces de las almas de aquellos que fallecieron de muerte violenta y que se desean recordar por milagrosos. Incluso, en un momento dado, estos diablos bailan con las cruces en sus brazos, como si las mecieran. Cereceda, 2004.
- 23 Esras cabezas irradiantes, son interpretadas por los estudiosos de las pinturas rupestres donde aparecen a menudo, como cabezas que llevan un atuendo de plumas. Evocan, también, a las cabezas irradiantes de la cultura Tiwanaku.
- 24 La posible permanencia de ángeles caídos, en la cultura jalq'a, se refuerza por la existencia de una danza regional llamada Liwiria, Liberia o Lewría (a la gente en el campo le cuesta pronunciar claramente este nombre que evidentemente no es quechua). En ella, dos, tres o más danzantes, bailan llevando unas pesadas alas, hoy de lara, pero que antaño fueron de plata. Los Liberias recuerdan a los personajes disfrazados de ángeles guerreros – los Liberia llevan igualmente una espada en la mano y, antes, todavía usaban el casco – presentes en procesiones, en las pinturas coloniales. Es interesante que estos ángeles actuales son considerados de la esfera del demonio andino –del *supay*– y no del mundo de arriba llamado Gloria o *Janaq pacha*.
- 25 Lo "torcido" es en sí ya una expresión del *ukhu pacha*.
- 26 *Jilakatas*, *Kurakas*, *Acachilas*, en otras regiones.
- 27 El desorden y la confusión están presentes en otras manifestaciones demoníacas no necesariamente tejidas, como la música de carnaval: Rosalva Martínez (2004) en su artículo inédito "Música y tejido" resalta la semejanza entre estas determinaciones del *pallay* y lo que ocurre con el universo sonoro de la música del *supay* que, entre los jalq'a, evocan los distintos instrumentos del carnaval. Hay momentos en que todos rocan juntos e incluso diferentes "tropas" de músicos se superponen. El efecto es una extraordinaria confusión, pero donde cada cual, aisladamente, está tocando con perfección. 2009.
- 28 Puede estar ubicado en la cima de un cerro si tiene un agujero profundo.
- 29 Hay gran variedad de arte rupestre, precolombino, colonial y actual. Nos referimos a los grabados y pinturas en rocas en la región jalq'a o en sus cercanías como Potosí, pertenecientes, al parecer, en su mayoría, a las culturas post Tiwanaku. (Intermedio Tardío, para los arqueólogos).

BIBLIOGRAFÍA

- ³⁰ Igualmente, agujeros sagrados, conocidos como *jutuwis*, en poblaciones de habla aymara, son considerados como "aviadores" del ganado, especialmente de las llamas, cuyos prototipos surgirían así de las profundidades. Martínez, Gabriel (1989):46-51. Esa fecundidad animal del *ukhu pacha* está, también, presente en los discursos de los músicos que tocan en los corrales para carnaval. Martínez, Rosalía (1996): 315.
- ³¹ "... hizo que el Barroco intensificara la dialéctica entre conceptos contrapuestos relacionados con la percepción." (Llevó a) "...una distinción entre el juicio (que era científico) y el gusto (que era subjetivo)". Portus, Juan Javier. En "La convivencia con la imagen en el barroco hispánico", 2003:39.
- ³² En parte, Yamparas, en parte, Moro Moros, en parte Qhara Qharas.
- ³³ Como los llamados, en la región jalq'a, *pureq runas*, es decir "caminantes", que se trasladaban de noche de comunidad en comunidad, alentando la revuelta. Junto a, naturalmente, reivindicaciones constantes como las de los "Caciques apoderados" o los movimientos kataristas de los años setentas.
- ³⁴ Ver Marrínez, José Luis, 2009.
- BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse y HARRIS Olivia, 1987 "Pacha: en torno al pensamiento aymara". *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Hisbol. La Paz.
- CERECEDA, Verónica, DÁVALOS, Jhonny y MEJÍA, Jaime, 1993 Una diferencia, un sentido: los diseños de los textiles tambuco y jalq'a. ASUR. Sucre.
- CERECEDA, Verónica, 2004 *Almas, puqllays y pukaras*. Colección Cartillas Comunitarias No 10. ASUR. Sucre.
- CERECEDA, Verónica, 2006 "Mito e imágenes andinas del infierno". En *Mitologías Amerindias*. Enciclopedia iberoamericana de religiones Nº 5: 313-359. Trotta. Madrid.
- ESTENSORO, Juan Carlos, 2003 *Del paganismo a la santidad*. IFEA. Lima.
- GONZÁLES HOLGUÍN, Diego, [1608] 1989 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del Inca*. Prologo: Raúl Porras Barrenechea. Universidad Mayor de San Marcos. Lima.
- HARRIS, Olivia, 1983 "Los muertos y los diablos entre los Laymi de Bolivia". *Chungará* No 11. Universidad de Tarapacá. Arica.
- MARTÍNEZ, José Luis, 2009 "Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*: 283-389. En prensa.
- MARTÍNEZ, Rosalía, 1996 "El sajjra en la música de los jalq'a". En P. Baumann (Ed.). *Cosmología y Música en los Andes*. Vervuert Iberoamericana. Madrid.
- MARTÍNEZ, Gabriel, 1989 "El sistema de los uywiris en Isluga". *Espacio y pensamiento*: 46-51. Hisbol. La Paz.
- 1996 "Saxra (Diablo) y Pachamama: Música, tejido, calendario e identidad entre los jalq'a". En P. Baumann (Ed.). *Cosmología y Música en los Andes*. Vervuert Iberoamericana. Madrid.
- MUÑOZ, Mireya, 2003 "Del barroco mestizo al arte popular actual. Los retablos portátiles". *Memoria del I Encuentro Internacional sobre el Barroco Andino*: 221-227. Viceministerio de Cultura - Unión Latina. La Paz.
- PORTUS, Javier, 2003 "La convivencia con la imagen en el barroco hispánico". *Memoria del I Encuentro Internacional sobre el Barroco Andino*: 37-47. Viceministerio de Cultura - Unión Latina. La Paz.
- QUEREJAZU, Pedro, 2003 "Las maneras de mirar y el uso de ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas". *Memoria del I Encuentro Internacional sobre el Barroco Andino*: 287-304. Viceministerio de Cultura - Unión Latina. La Paz.
- SAMANEZ, Roberto, 2003 "Orígenes y difusión del barroco cusqueño". *Memoria del I Encuentro Internacional sobre el Barroco Andino*: 107-117. Viceministerio de Cultura - Unión Latina. La Paz.
- WÖLFFLIN, Heinrich, 2002 "Forma cerrada y forma abierta". En *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Ed. Óptima. Madrid.