

Artes bajo la influencia: pautas sobre los nexos entre las prácticas textiles de los Andes surcentrales y las artes gráficas de las tierras bajas



Denise Y. Arnold

Instituto de Lengua y Cultura Aymara y Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia
denisearnold@ilcanet.org

Fecha de recepción: 29/09/2015. Fecha de aceptación: 06/07/2016

Resumen

La presencia de diseños en tela parecidos y originarios de las tierras bajas y de los Andes surcentrales sugiere que estos podrían derivar de visiones inspiradas por el consumo de sustancias psicoactivas. Nuevas tendencias en los estudios regionales proponen que los diseños de cada región son expresiones sinestésicas de tales experiencias. En las tierras bajas, los diseños geométricos se asocian comúnmente al complejo chamánico, aunque están presentes también en el dominio paralelo de actividades femeninas. En los Andes, los dos ciclos comparables son el complejo bélico masculino –posiblemente asociado anteriormente con el consumo de alucinógenos– y el tejido y otras actividades productivas que se encuentran en manos de las mujeres. Se examina el impacto visual de estos dos ciclos en la iconografía regional, la clasificación de los motivos y las maneras creativas de transformar motivos en nuevos diseños. Como en las tierras bajas, el conjunto de prácticas aplicadas en la elaboración textil se repiensa como técnicas perspectivistas (*sensu* Lagrou), derivadas del mundo vivido de ontologías transformadoras (*sensu* Viveiros). En lugar de diseños con significados fijos, ahora enfrentamos los patrones alternantes de *gestalt*, diseños inestables, juegos entre simetría y asimetría, el interior y el exterior de espacios tridimensionales y el uso diferencial de formas geométricas y figurativas.

Palabras clave

Nexo tejer-canto
Sinestesia
Perspectivismo
Andes
Amazonía

Art under the influence: Clues to possible links between South-central Andean textile practices and lowland graphic art

Abstract

The presence of common designs in highland and lowland fabric arts suggests that these might derive from the visions inspired by consuming psychoactive substances, and emerging trends in regional studies propose that the designs of each region are synesthetic expressions of such experiences. In the lowlands, geometric designs are commonly associated with the shamanic complex, although these are also present in

Key Words

Weaving-song connections
Synesthetics
Perspectivism
Andes
Amazonia

the parallel domain of female-centred creative activities. In the Andes, two comparable cycles are male warfare, possibly associated previously with the consumption of hallucinogens, followed by weaving and other productive activities in women's hands. The visual impact of these two interrelated cycles is examined in regional iconographies, the classification of motives, and creative ways of transforming motives into new designs. As in the lowlands, the creative practices used to produce Andean textiles are now viewed as 'perspectival' techniques (*sensu* Lagrou), derived from this lived worlds of transformative ontologies (*sensu* Viveiros). Instead of designs with fixed meanings, we now confront alternating gestalt patterns, unstable designs, plays between symmetry and asymmetry, the inside and outside of three-dimensional spaces, and the differential uses of geometric and figurative forms.

Art sous influence: Quelques indices sur les liens possibles entre les pratiques textiles andines sud-centrales et l'art graphique des Basses terres

Résumé

Mots clés
Liens tissage-chansons
Synesthésiques
Perspectivisme
Andes
l'Amazonie

La présence de dessins identiques dans les Basses terres et les Andes sud-centrales suggère qu'ils pourraient dériver de visions inspirées par la consommation de substances psychoactives, et les nouvelles tendances dans les études régionales suggèrent que les dessins de chaque région sont des expressions synesthésiques de telles expériences. Dans les Basses terres, les dessins géométriques sont généralement associés au complexe chamanique, bien que aussi présents dans le domaine parallèle des activités féminines. Dans les Andes, deux cycles comparables sont le complexe masculin de la guerre, peut-être associé à la consommation d'hallucinogènes dans le passé, suivie par le tissage et d'autres activités productives aux mains des femmes. Nous examinons l'impact visuel de ces deux cycles dans l'iconographie régionale, la classification des dessins et les façons créatives de transformer les motifs en nouveaux dessins. Comme dans les Basses terres, l'ensemble des pratiques utilisées pour produire des textiles sont maintenant considérés comme des "techniques perspectivistes" (*sensu* Lagrou), dérivées de ce monde vécu d'ontologies transformatrices (*sensu* Viveiros). Au lieu des dessins avec des significations fixes, nous sommes maintenant confrontés à des modes alternants de *gestalt*, dessins instables, jouant entre la symétrie et l'asymétrie, l'intérieur et l'extérieur des espaces en trois dimensions, et l'usage différentiels de formes géométriques et figuratives.

Introducción

Desde hace décadas se han trabajado los nexos entre el arte gráfico (en cerámica, bordado, tricotado y textil) de las tierras altas y el de la región costera de los Andes, hasta tal punto que muchos estudios sobre textiles asumen estos vínculos como una norma (D'Harcourt, 1962; Rowe, 1977; Desrosiers, 1988, 2013), en parte para aprovechar las mejores condiciones de preservación de tales artefactos en el entorno desértico. Pero poco se han estudiado estos nexos en la otra dirección: entre los Andes y las tierras bajas, más allá del piedemonte. Si bien algunos trabajos han iniciado este análisis (González C., 2013, 2016; Arnold, con Espejo y Maidana, 2013; Arnold, 2014, 2015, 2016; Arnold y Espejo, 2009, 2014), en varias áreas todavía estamos en una etapa de debate, tanto en la teoría como en la práctica, de cara a poder expandir esta comparación. Este ensayo asume la tarea mencionada de forma exploratoria, centrándose en

comparaciones entre los diseños textiles que forman parte de las prácticas artísticas de ambas regiones, enfocándose principalmente en los Andes surcentrales y en las zonas de las tierras bajas más cercanas a aquella región.

Se trata de sociedades que han estado en contacto durante milenios, en las cuales las personas y los objetos son actores en una historia entrelazada, y donde existe la posibilidad de que muchas influencias en estas prácticas hayan transitado en ambos sentidos (Saignes, 1985; Renard-Casevitz *et al.*, 1985, 1988; Kummels y Loack, 2014). En este contexto relacional, llamo la atención sobre una serie de prácticas socioculturales con alcance ideológico, ligadas con lo material y lo sensorial, cuya diseminación en una matriz de eventos compartidos pudiera haber incidido en prácticas artísticas e iconográficas comunes. Recurriendo a evidencias etnográficas y arqueológicas generales, indirectas y directas, me centro en la producción textil de ambas regiones y en su naturaleza iconográfica.

Hacia una antropología de los sentidos

La posibilidad de profundizar esta comparación entre las prácticas artísticas de las tierras bajas y las de los Andes responde a algunas tendencias emergentes en las disciplinas de la antropología y la arqueología, y su aplicación a los estudios regionales. Nuevos abordajes al objeto o “la cosa” en sí forman parte de esta nueva mirada analítica en las ciencias sociales aplicada a la materialidad e historicidad de los objetos, y la noción de que los objetos, tal como las personas cuentan con “vidas sociales”. Estos abordajes ya esbozan el flujo de los objetos en circuitos entrelazados con aquellos de las personas (Thomas, 1991). Otros enfoques se centran en la contribución de sus creadores desde una perspectiva más sensorial y corporal (Hetherington, 2003: 105), y el reconocimiento del papel de la acción técnica en la constitución de los seres humanos y la realización de lo social en su interacción con otros.

En su conjunto, estas tendencias emergentes concuerdan con los argumentos de Bruno Latour (1996) acerca de que las representaciones simbólicas ya no eran suficientemente sólidas como para conformar las interacciones sociales, de modo que su interés se redirigió a las interrelaciones entre los objetos materiales (en su rol de *actantes*) y las personas (en su rol de *actores sociales*) en redes mayores de acciones y procesos en contextos concretos. Más radicalmente aún, Tim Ingold rechaza la idea de que los objetos tienen *agency* (“iniciativa”) y *materialidad* (2011: cap. 2), y reemplaza la noción de *redes* (demasiado ligada a la informática), por la de *matrices* o *telarañas* del mundo natural (*ibid.*: cap. 7).

Estas ideas han sido complementadas desde Sudamérica por la “vuelta ontológica” iniciada en los años noventa por Eduardo Viveiros de Castro. La noción de *perspectivismo*, según Viveiros (2004), propone que los cuerpos de todo tipo son ontológicamente equivalentes. Por tanto, un principio en el pensamiento amerindio es la circulación de las personas (y los cuerpos) y su reproducción en un mundo inestable y movedizo, en vez de la circulación de los objetos en un mundo estable. En los estudios sobre las tierras bajas, una mayor conciencia de esta mudanza constante entre cuerpos, formas y energías ha exigido el entendimiento de transformaciones en los diseños (pintados, teñidos o bordados) sobre distintas superficies: en la piel (con la pintura corporal), la cerámica, la tela o la madera. Esta ontología *vitalista* inspira los intentos de repensar la iconografía en Sudamérica, al abandonar el representacionalismo para reinstalar la relación entre imagen y práctica, que enfoca al mismo tiempo ideas sobre el cuerpo.

Como parte del mismo rechazo del papel de sendos diseños de un arte de representaciones, Ingold (2010), Viveiros también rastrea este nexo entre imagen y práctica. Este autor caracteriza el paradigma que subyace a las ideas previas como un *modelo hilomórfico* (aristotélico y kantiano), en que se asume la planificación de cualquier obra en la mente antes de elaborarla en el mundo. Ingold prefiere conceder primacía a los flujos y transformaciones de los materiales en el mundo, en las interacciones entre objeto, productor y usuario (u observador), inmersos en un campo de fuerzas (*sensu* Deleuze y Guattari, 1980), y con referencia a las técnicas aplicadas en la realización de estos objetos (o cosas) y su entendimiento técnico-estético por otros (Gell, 1998; Ingold, 2010).

Como resultado de estos cambios paradigmáticos, los anteriores abordajes mentalistas hacia los objetos de estudio han cedido ante un interés emergente en los sentidos, vinculado con los materiales de base y las técnicas aplicadas en sus transformaciones. Asimismo, los abordajes hermenéuticos anteriores, centrados en los textiles como “textos”, en una lectura intelectual e interpretativa del contenido y significado de cada motivo, han dado lugar al interés en su naturaleza sensorial-técnica, y al diálogo emergente entre el practicante y el objeto tejido, centrado en los aspectos técnicos de la práctica (Arnold y Espejo, 2013; Arnold, 2014; Torrico, 2014).

Además, la tendencia dominante con anterioridad a separar el examen del textil de otros soportes materiales y de diferenciar los motivos tejidos de los motivos correspondientes en otros medios ha provocado en los últimos años una mayor conciencia de que en los Andes se viven ontologías transformadoras parecidas. Ya contamos con evidencia etnográfica en la región de los *ayllus* (en el sur de Oruro y en el norte de Potosí en Bolivia) de que estas experiencias transformadoras ocurren en el contexto de las relaciones de deprecación ontológica (con un énfasis andino) para adquirir fuerzas de los enemigos en momentos de confrontación bélica (Arnold, Yapita *et al.*, 2000). En los valles de Chuquisaca (Bolivia), se presta atención a la circulación constante de energía (en quechua *qallpa* y en aymara *ch'ama*) entre las especies de la naturaleza (Cavalcanti-Scheil, 2007). Y en comunidades del noroeste de la Argentina se advierte la interdependencia caracterizada por lazos animistas entre las cosas (Haber, 2011). Estas evidencias nos permiten establecer comparaciones regionales en un lenguaje iconográfico que resalta los muchos aspectos en común.

Varios estudios arqueológicos también demuestran la conciencia de estos patrones transformacionales que están en juego. En la costa sur del Perú, Ann Paul (1997, 2004) exploró los patrones transformacionales que caracterizan las mantas de Paracas del Horizonte Temprano, y las combinaciones de formas, colores y simetrías, en la disposición de las figuras, en procesos de transformación (entre humano, animal, ave, ancestro, chamán en trance), tanto en la parte central como en los bordes de los textiles. Con referencia a la región de Ica, Washburn y Crowe (1988, 2004) examinaron sendas transformaciones de objetos andinos en tejido y cerámica, según el análisis de las simetrías de los patrones en el plano. Aplicando este mismo tipo de observación, Paola González (2013) examina sendas transformaciones combinatorias de la cerámica (no se han hallado restos textiles) de la cultura diaguita del Norte Chico, Chile, entre los siglos X y XVI. La tejedora canadiense Mary Frame (1999) aplicó un análisis similar a las composiciones combinatorias de las mantas (y otras prendas) de Chuquibamba (en la sierra sur del Perú) del Intermedio Tardío al Horizonte Tardío y luego a las etapas transformacionales de los seres tejidos en las mantas de Paracas, que ella asocia con transformaciones de forma y escala experimentadas por los difuntos envueltos en estas mantas durante su largo viaje hacia un estado verdaderamente ancestral (Frame, 2001). De esta manera, se cuenta ya con evidencias que sugieren que poblaciones distribuidas a lo largo de los Andes surcentrales contaban con vivencias orientadas a ontologías transformadoras durante un amplio período temporal. En

la siguiente exposición me centraré en esta región surcentral que conozco mejor, aunque algunas comparaciones aluden a áreas que trascienden este espacio, dada la disponibilidad bibliográfica.

Artes bajo la influencia: mente y visión en las artes gráficas

Más allá de las prácticas socioculturales en juego, la tendencia emergente más pertinente al presente examen de los nexos entre las prácticas artísticas de ambas regiones consiste en que se las considere artes bajo la influencia del consumo de alucinógenos (o sustancias psicotrópicas), en que se llegan a expresar los elementos de una iconografía en común. Este nexo ha sido establecido desde décadas atrás, incluso en el caso textil (Cordy-Collins, 1982), pero sin teorizar mucho sobre los aspectos iconográficos en juego, más allá de identificar imágenes de algunas fuentes de estos alucinógenos (Dobkins, 1975-1976, 1977; Iwasaki Cauti, 1987; entre otros). Planteando un arte chamánico en común, Paola González (2013, 2016) propone este nexo en su estudio sobre los diseños de la cerámica diaguita, al compararlos con los textiles shipibo-konibo, consciente de sus antecedentes arqueológicos en la cultura de Cumancaya (Lathrap, 1970), y la posible existencia de un ancestro común entre las culturas cumancaya y diaguita a través de Mojocoya, en los valles orientales de Bolivia. Propuse algo parecido en estudios comparados de los diseños textiles entre las culturas “con diseños” de la vertiente oriental del Perú y Bolivia (shipibo-konibo y otros) abarcando los Llanos de Mojos (los yuracaré) y la región boliviana de los *ayllus*, posiblemente articulados entre sí vía Mojocoya en el Horizonte Medio Temprano (Arnold, 2014; Arnold y Espejo, 2014). Pero es necesario situar estas propuestas en términos del debate sobre mentalidad y visión de las últimas décadas, y de las diferencias en el comportamiento según el género en las prácticas artísticas y sus razones de ser.

El nudo de este debate se centra en la posibilidad de que ciertas imágenes y motivos gráficos de nivel universal fueran producidos, no tanto por el efecto de elementos locales, sino por fenómenos neurológicos y químicos comunes en los seres humanos. Biológicamente, se trata de fenómenos producidos por fosfenos, imágenes luminosas de origen neural que se producen sin que el ojo humano sea estimulado por ninguna fuente de luz externa (Cárdenas-Arroyo, 1998: 8).

David Lewis-Williams y colegas en los años ochenta aplicaron estas ideas al estudio del arte rupestre del Paleolítico Superior europeo y a la elaboración de sus “imágenes” o “signos”, sobre todo los geométricos. El debate sobre la interpretación de estos signos geométricos surgió debido a la carencia de etnografías asociadas con este arte, y a la imposibilidad de inducir significados desde los datos numéricos en torno a estos signos. A la luz de estos problemas, Lewis-Williams, Dowson *et al.* (1988) propusieron un abordaje a través de la construcción de un modelo neurofisiológico, basado en la aprehensión de fenómenos entópicos (dentro del ojo) en tres etapas de estados alterados de conciencia. Su propuesta era que muchos signos hallados en el arte rupestre de aquel período constituyen fenómenos entópicos, entre ellos los que podían relacionarse con los fosfenos (como efectos producidos dentro del ojo) y las formas constantes (efectos producidos en el sistema óptico), ambos posiblemente inducidos por prácticas chamánicas.

En parte, estos estudios descansan en la propuesta de Ioan Lewis (1971: 39) sobre la existencia de una uniformidad transcultural en las experiencias del chamanismo, en especial la de caer en trance a partir de una variedad de estímulos: el uso de alcohol, de drogas y la respiración rápida, o más lentamente por actividades de mortificación, por ejemplo el ayuno. En esta uniformidad transcultural, se identifica un conjunto

de efectos visuales caracterizados por motivos geométricos: sea una malla básica que suele desarrollarse según una red que se expande en esquemas de hexágonos, conjuntos de líneas en paralelo, puntos y manchas cortas, líneas en zigzag que cruzan el campo de visión de forma angular u ondulatoria, curvas catenarias (en cadenas suspendidas por los extremos) de forma anidada y líneas angostas en forma de meandros o afligranadas (Lewis-Williams *et al.*, *ibid.*: 203). Asimismo se identifican patrones de desarrollo de estos efectos según replicación, fragmentación, integración, superposición, yuxtaposición y reduplicación (*ibid.*). Muchos de estos efectos visuales y sus formas de replicación se hallan en la cerámica de las tierras altas y las tierras bajas (Washburn y Crowe, 1988), como también en textiles, arte gráfico en tela (bordados, telas pintadas) y otras prácticas culturales de ambas regiones, entre estas el baile y el canto (Mannheim, 1987; Arnold, 2014).

Después de un período de efervescencia en que se solía interpretar la mayor parte de las imágenes del Paleolítico Superior como expresiones del chamanismo, una década después, en los debates en torno a una publicación de Clottes y Lewis-Williams (1996), y los comentarios al respecto de Robert Layton (2000), se empezó a diferenciar entre los signos asociados con actividades chamánicas y aquellos que tratan sobre aspectos cotidianos del mundo local, por ejemplo asuntos productivos, pero sin percibir los posibles nexos entre estas dos esferas.

En Sudamérica, durante las mismas décadas, el antropólogo Reichel-Dolmatoff llegó a conclusiones parecidas en su trabajo con los grupos tucanos (los desana del río Vaupés) de la selva tropical de Colombia (1971, 1997 [1978]). Para este investigador, en dicho grupo, los motivos en textiles, cerámicas, muros de casas ceremoniales, pinturas sobre corteza de árbol, cestería, objetos de madera y otros materiales guardaban relación con las visiones inspiradas –en este caso– por la ayahuasca. Este autor propuso además que se deben entender estas imágenes como epifenómenos de las prácticas del consumo de los psicotrópicos en contextos rituales y, al mismo tiempo, como consecuencia del contacto e intercambio constante de estas imágenes entre culturas. Le seguía en este rumbo una gama de estudios sobre el chamanismo sudamericano y la naturaleza de las visiones suscitadas por el consumo de estas sustancias (Harner, 1973, 1994).

Ante este enfoque en el chamanismo ligado al dominio masculino, otra gama de estudios resaltó diferencias en la percepción de estas imágenes, según el género. Se llamó la atención sobre diferencias en las superficies externas e internas de ciertos diseños, y la apreciación relativa de la tridimensionalidad de estos diseños. Peter Gow (1999) desarrolló esta idea en relación con los piros en torno a los ríos Urubamba, Madre de Dios y Ucayali del Perú. Según Gow, los varones piros, en sus expresiones culturales en un estado de conciencia excitado por el consumo de alucinógenos, buscan la coincidencia de estas superficies en una “red continua”. En cambio, con referencia a su propia experiencia reproductiva, las mujeres buscan más bien externalizar las superficies internas (que ellas asocian con el feto intrauterino) en sus manifestaciones artísticas en la cerámica y el textil.

Llegamos a conclusiones similares en relación a los textiles andinos, en los cuales las operaciones técnicas, incluyendo el manejo numérico al aplicar las técnicas de selección y conteo del textil, se vinculan no tanto con la manipulación de números de forma abstracta, sino con la esfera de la reproducción en manos de las mujeres (Arnold, Yapita *et al.*, 2000: 193-196; Arnold, 2012: 113). Consideramos la lógica de estas operaciones aritméticas, e incluso el simbolismo del valor del textil que se elabora mediante estas operaciones, con referencia al “consumo productivo” del que nos habla Carlos Fausto (1999) con respecto a la región amazónica del Brasil.

No es menos importante señalar que otra gama de estudios sobre las tierras bajas vincula las actividades chamánicas, incluyendo el consumo de sustancias psicotrópicas, con actividades bélicas y el sacrificio (Fausto, 1999; Viveiros, 2010: 155). En la región altiplánica de los *ayllus*, los ciclos de guerra estrechamente ligados a actividades chamánicas tratan en la práctica de dos ciclos interrelacionados (Arnold y Hastorf, 2008: 63, 158). El primero se centra en las actividades bélicas de los varones, con la búsqueda de cabezas trofeo de los enemigos y su ofrenda al hogar del cazador de cabezas. La contraparte femenina posterior se centra en las actividades textiles dirigidas a convertir el espíritu del enemigo presente en la cabeza tomada, en una *guagua* (o criatura) del mismo grupo, encarnada en el tejido en elaboración en el telar (Arnold, 2000). Como en el caso de las cabezas *tsantsa* de los shuar de las tierras bajas entre Ecuador y Perú, son las mujeres las encargadas de domesticar las fuerzas foráneas que moran allí y transformarlas en algo propio. Es en este contexto posbélico que ocurren las prácticas técnico-artísticas y cognitivas centradas en los nacimientos de *guaguas* en el hogar (Arnold, 2012: 112-113).

Es posible que se hallen los orígenes arqueológicos de estos dos ciclos complementarios en complejos bélicos parecidos. Con referencia a la iconografía de Nasca, Donald Proulx (1999: 8, 2009) identifica un complejo centrado en la muerte/decapitación/sangre y otro centrado en la regeneración/renacimiento/fertilidad agrícola. Con referencia a la iconografía de Pukara del Intermedio Temprano, en la sierra sur del Perú, Sergio Chávez (1992: 680-687) contrapone la figura de la Mujer de los camélidos con su báculo, ligada por él a la crianza de los animales y las plantas, a la del guerrero expresado en la figura del Hombre felino.

De todos modos, como resultado de la captura de una cabeza trofeo y luego de la transformación de las fuerzas que moran allí en algo propio, a través de las actividades textiles, se llegan a canalizar estas fuerzas para generar un ambiente productivo y reproductivo en varios niveles. Es así como el conjunto de “nacimientos” posteriores en la casa del cazador de cabezas y su pareja, generado por la presencia de la cabeza trofeo, abarca a *guaguas* humanas, animales y vegetales bajo el dominio doméstico, las que se expresan en los diseños textiles. En los Andes, como en la región del Chaco, los llanos de Mojos y la Amazonía, la iconografía textil ligada a estos ciclos manifiesta, aparte de los diseños geométricos, varias expresiones figurativas en tejido, tricotado y trenzado de los recursos regionales así generados. Esta tendencia documental ha sido examinada ampliamente en estudios sobre los tejidos de las tierras altas (Arnold, 2012: 25-41 hace un resumen sobre ella) en que se suele documentar en ciertos diseños no solo los recursos del hogar sino también su destino, sea para el consumo doméstico inmediato o para el intercambio (Arnold y Espejo, 2013: 263). Pero, de la misma manera, en las tierras bajas se documentan en el textil y el trenzado las plantas con sus flores y semillas, las personas con sus herramientas de trabajo y los animales de cada región, incluyendo las pieles de víboras, huellas de aves y otros animales, las trillas del oso bandera, gusanos y panzas de iguanas (Combés, 1992; Fischermann y Quiroga, 2000; Elías y Mencia, 2012).

Evidencias en los textiles andinos del consumo de sustancias psicoactivas

Dada esta alternancia entre las actividades destructivas y bélicas de los varones, con sus nexos cercanos al chamanismo, y las actividades creativas posbélicas en manos de las mujeres, es probable que la inspiración de ciertas composiciones textiles de los Andes se derive de experiencias inmediatas bajo la influencia de sustancias psicoactivas en la esfera del complejo chamánico, en tanto que la inspiración de otras

composiciones se centra en la esfera reproductiva femenina, en este caso como consecuencia directa de las actividades bélicas y chamánicas previas. La mayor parte de las evidencias disponibles sobre el nexo chamánico y el consumo de sustancias psicotrópicas en los Andes remite a períodos arqueológicos. En 1987, Berenguer hizo un resumen de las evidencias del consumo de alucinógenos en el Período Medio de los Andes surcentrales, abarcando la cuenca de Atacama (con casi quinientos ejemplares de tabletas de rapé), aunque reconoce que la introducción de estas prácticas sería muy anterior. Una década después, y desde una perspectiva más septentrional, Cárdenas-Arroyo (1998) examinó el mismo nexo, aplicando un método de aproximación según evidencias *generales, indirectas y directas*.

Como evidencia *general*, una amplia gama de estudios arqueológicos e históricos rastrea el intercambio a larga distancia de sustancias narcóticas desde el período Arcaico y el Horizonte Temprano entre las tierras bajas y las sociedades andinas en sitios como Caral-Supe y Chavín (González, 1963, 1979; Lathrap, 1973a, 1973b, 1977; Lumbreras, 1981; Browman, 1984; Santos, 1985; Saignes, 1985; Renard-Casevitz *et al.*, 1985, 1988; Núñez Regueiro y Tartusi, 1988; Pérez Gollán y Gordillo, 1993; Torres, 1998; Ángelo y Capriles, 2004; entre otros). Como evidencias indirectas, Cárdenas-Arroyo cita las efigies de barro de masticadores de coca o escenas pintadas en vasos de cerámica referidas al consumo de coca en la costa norte del Perú, en tanto que la evidencia directa deriva de exámenes forenses de restos de sustancias psicotrópicas en esqueletos y en los cabellos de restos humanos antiguos.

En estos estudios, se identifican dos sustancias clave en estos circuitos de intercambios: el tabaco que se obtiene de la planta *Nicotiana tabacum* (una especie híbrida entre *N. glauca* y *N. glauca*, cuyo alcaloide es la nicotina) y los polvos psicotrópicos o psicoactivos, entre ellos yopo, vilca o cebil, que se obtienen del género leguminoso *Anadenanthera*, cuyo alcaloide presente en su estructura es la bufotenina. Evidencia adicional sobre el acullico de coca, en la cerámica de Pukara que data del Horizonte Medio, indica la importación de hojas de los valles interandinos del norte (Chávez, 1992: 191).

Muchos autores señalan que, desde la Antigüedad, se han recolectado e intercambiado plantas psicoactivas vía las abras o los ríos que conectan las diferentes regiones. Aun así, se esmeran en enfatizar que en los Andes surcentrales las relaciones entre los pueblos andinos y los grupos de las llanuras eran esporádicas, siendo alternativamente de intercambio de bienes o de guerra hasta la instalación de los mitimae y *yanas* inkas, y que las prácticas de consumo a lo largo de estas rutas variaron según la región y la época. Los datos sobre estas rutas de intercambio se respaldan en las narrativas de los cronistas del siglo XVI e indirectamente en relatos sobre la pugna por extirpar las costumbres de consumo de estas sustancias por su supuesta relación con visiones del diablo (Iwasaki Cauti, 1987: 5).

Para Ángelo y Capriles (2004), una parte vital de estas redes en los Andes surcentrales ha consistido en la legitimación y consolidación de los nexos de intercambio mediante ceremonias y ritos en que el uso de las sustancias psicotrópicas afianzó las alianzas entre grupos corporativos. Más pertinente para mi argumento es la sugerencia de Hermosilla (2001) y de Horta (2012) de que, en estas redes, la iconografía de la parafernalia alucinógena ilustra no tanto celebraciones de alianzas, sino ideologías compartidas, cimentadas en ciclos rituales ligados a sacrificios humanos (entre ellos las decapitaciones). Es probable que estos ritos hubieran ocurrido en ciclos periódicos, en que las fases destructivas y bélicas de la estación seca, con la captura de las cabezas trofeo, cedían el paso a otras fases pacíficas, ligadas a la esfera reproductiva femenina, la productividad en general y los intercambios mayores.

De ahí la variación en los motivos de la iconografía bajo la influencia del cebil y otros alucinógenos. Si bien una parte de estos motivos consiste en imágenes geométricas, otra abarca la gama figurativa antropomorfa, aves, serpientes, batracios, saurios (o lagartijas, en el caso del cebil), y sobre todo los felinos: jaguares (*Felix onca*), yaguaretés o uturuncos (Wassen, 1965; Harner, 1973; Pérez Gallán y Gordillo, 2004: 316). Horta (2012: 9-10) demuestra que en el estilo regional circumpuneño se incluyen entre las figuras antropomorfas personajes humanos identificables por sus poses y atributos: entre ellos el Sacrificador (o antropomorfo felinizado), las Víctimas y el Custodio de las Víctimas, en una iconografía centrada en el corte de cabezas. Esta iconografía aparece en toda la parafernalia alucinógena: tabletas de rapé, pipas y espátulas asociadas con la ingesta de estas sustancias, *qeros* que se usaban para beber preparados de plantas psicoactivas y, en algunos casos, los textiles. En el noroeste argentino, en el período de Desarrollos Regionales, las tabletas de rapé presentan imágenes de la “mujer grávida” o “mujer heráldica” (Torres, 1998: 53-54, Figura 4; Llangostera, 2006), que, según un porcentaje importante de evidencia, es la contraparte femenina del hombre cazador de cabezas (Fraser, 1966).

Las sustancias visionarias y los diseños textiles

Retomando los nexos entre sustancias visionarias y textiles, para no caer en la misma trampa de creer que todos los motivos textiles tengan orígenes en las prácticas del consumo de narcóticos, me concentraré primero en los textiles dirigidos específicamente al uso de estas sustancias. Entre los textiles arqueológicos, se cuenta con pequeñas bolsas que se usaron en el complejo de rapé y la coca como contenedores para los instrumentos del consumo (espátulas, tubos, tabletas de madera y otros materiales). Suelen ser de colores teñidos y de forma rectangular o casi cuadrada, y a menudo con una cuerda para colgarlas al hombro (Berenguer, 1987: 33) (Figuras 1a y 1b). Otras bolsas que, por su tamaño, podrían haber sido precursoras de las chuspas actuales, remiten al período temprano de Tiwanaku (contemporáneo de la fase de Cabuza, 400-700 d. C.), aunque continúan en uso durante el Horizonte Medio e Intermedio Tardío hasta el Horizonte Tardío, y parece que servían para el consumo de rapé de uso personal (o en pequeños grupos) (Figura 1c).

1a



Figura 1. Bolsa-chuspas arqueológicas: a) Maytas-Chiribaya, del Intermedio Tardío; b) en el estilo Tiwanaku provincial, del período Medio; c) con flecos de la Costa de Arica, del Intermedio Tardío, en el estilo San Miguel Tardío. Fuentes: a) y c) Musef, La Paz, Bolivia (20089 y 19358); b) Museo Arqueológico San Miguel de Azapa, Arica, Chile (43032).

1b



1c



Para el consumo de coca (y otros sustitutos) entre grupos mayores, se cuenta con las fajas-bolsas, también conocidas desde Cabuza (ca. 300 d. C.), que se hallan en los valles Occidentales y más al sur, en la región de Tarapaca (Chile) (Figuras 2a y 2b).

2a



2b



Figura 2. Fajas-bolsas arqueológicas: a) de la Costa de Arica, del Intermedio Tardío, en el estilo San Miguel Tardío-Pocoma; b) del Valle de Azapa, del Período Medio. Fuente: Museo Arqueológico San Miguel de Azapa, Arica, Chile: a) PLM-9 T-3 N° 7 15.027 y b) AZ-6 T-4 N° 12.026.

Evidencia generalizada sobre el uso de la coca (*Erythroxylum coca*) y sus sustitutos, se registra en motivos tejidos de las flores de coca, que se refieren al período histórico de la República temprana; su procedencia coincide con las rutas de intercambio de la coca entre los yungas de La Paz y Cusco, y más allá con Lima (Arnold, Espejo y Maidana, 2013: 251). Entre las comunidades que realizan una práctica textil hasta la actualidad, se tejen accesorios como las incuñas, destinadas al consumo de coca, en tanto que las bolsas sonco (*sunqu*) y *ullti* (que usan los uruchipayas) sirven desde siglos atrás como contenedores de las sustancias alcalinas que acompañan el acullico.

Existe evidencia de que el uso de la coca, como el del cebil, estaba muy ligado en el pasado arqueológico a las prácticas de tomar cabezas trofeo y su tratamiento posterior (descarnar, encoger, etc.). Según Sergio Chávez (1992: 301-312), algunos cuencos grandes del sitio de Pukara, con bocas más angostas que la base, que presentan una iconografía de cabezas cortadas, posiblemente eran usados para las prácticas de descarnar dichas cabezas. Cantidades importantes de restos de carbonato de calcio encontrados en las superficies internas proporcionan evidencia de la relación entre el acullico de la coca y las prácticas relacionadas con las cabezas trofeo.

Otras bolsas de tipo chuspa, de Recuay del período de los Desarrollos Regionales, se asocian con guerreros en pugna con sus contrincantes (Benson, 1984; Lau, 2004) (Figura 3a). Aquí se notan los inicios del desarrollo de las borlas colgantes desde la parte inferior de estas bolsas, como refuerzo a la idea de que el usuario esté llevando cabezas, lo que se halla también en ejemplares de las tierras bajas, en bolsas y cinturones (Figuras 3b y 3c).

3a



3b



3c

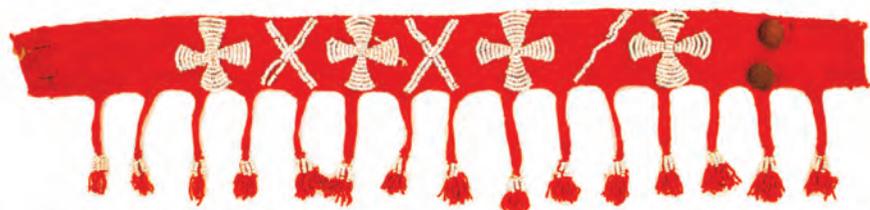


Figura 3. a) Bolsa-chuspa de Recuay; b) Bolsa cuadrangular contemporánea del Chaco de Paraguay, del pueblo Nivaclé; c) Cinturón con borlas colgantes a modo de cabezas trofeo, del pueblo Lengua, en el Chaco de Paraguay. Fuentes: a) Lau (2004: 173, figura 10-7, de Kutscher 1950: figura 24); b) 225 y c) 319, ambos del Museo Etnográfico "Dr. Andrés Barbero", Asunción, Paraguay.

Ejemplos de fajas-bolsas del Horizonte Medio, asociadas con la expansión de Tiwanaku, presentan motivos que identificamos como “cabezas trofeos” (se los llama actualmente *vuxlu*: “calavera”) (Arnold y Espejo, 2013: 242, 280-286, Figuras 8-9, 8-10, 8-11), como también presentan muchas bolsas-chuspas andinas arqueológicas y contemporáneas (*ibid.*: 244, Figura 7-12). Esto sugiere que el consumo de coca de las fajas-bolsas formó parte del mismo complejo de cabezas trofeo. Inclusive en la actualidad, en la región de los *ayllus* de Bolivia, se asocia la chuspa con la toma de una cabeza trofeo, y la costumbre de usarla colgada detrás del cuello señala que el usuario cuenta con una cabeza trofeo en su vida (Arnold, Yapita *et al.*, 2000: 269-270).

La mayor parte de las bolsas personales y las fajas-bolsas presentan diseños geométricos de serpientes en zigzag con semillas en sus intersticios o volutas en patrones de zigzag, ramificado o en diagonal, motivos que se ven hasta la actualidad en las *winchas* tejidas para la cabeza de los valles orientales de La Paz. Es notable que las bolsas anilladas tubulares del Período Medio, que se usaban específicamente para llevar cabezas (Figura 4), conjuntamente con algunos textiles usados como parte de los modeladores de cabezas, cuentan con diseños geométricos: de zigzags, líneas en diagonal, franjas horizontales y escalonadas, y combinaciones de estos (Horta, 2004: 58-59), lo que indica su posible asociación con el complejo chamánico.



Figura 4. Bolsas tubulares arqueológicas en técnicas anilladas, para llevar cabezas, con diseños geométricos, posiblemente del Interior de Arica. Fuentes: a) Museo Arqueológico San Miguel de Azapa, Arica, Chile (ILCA_MMA040_SR); b) Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Musef, La Paz, Bolivia (20993).

Tanto en los ejemplos textiles actuales como en los arqueológicos, existe una amplia evidencia sobre el consumo de sustancias psicoactivas en el complejo chamánico y en el complejo bélico, como extensión de ello (Fausto, 1999). Dados estos nexos, es probable que el conjunto de objetos textiles que se haya usado en contextos bélicos, acompañado por el consumo de narcóticos, y en que las visiones compartidas de diseños de tipo entópico se aplicaron en su iconografía, ilustrara solo un episodio de una ideología más amplia. Por tanto, en el patrón iconográfico mayor, por ejemplo de las tabletas de rapé, se espera hallar imágenes de la captura de la cabeza trofeo como el imaginario de base para la fase destructiva inicial, acompañada por una alusión a los episodios creativos posteriores, en que se verán imágenes fértiles, como la mujer grávida o los recursos de la región, ya en plena fase de producción (Figuras 5a y 5b).

5a



5b



Figura 5. Tabletas de rapé en madera del Período Medio, con a) un antropomorfo llevando una cabeza trofeo y b) la Mujer heráldica. Fuentes: a) Llangostera (2006: 92, Figura 5), en el Museo Gustavo Le Paige, San Pedro de Atacama; b) Torres (1998: 54, Figura 4), tableta posiblemente de Calilegua, Jujuy, Argentina, en el Museum of the American Indian, Heye Foundation, Nueva York, collection N° 13/3657.

Por otra parte, los motivos textiles andinos del pasado presentan evidencia indirecta del consumo de psicoactivos en las imágenes de plantas alucinógenas, a veces vinculadas con el complejo chamánico (Cordy-Collins, 1982). Esta tendencia continúa hasta hoy en los textiles de la zona lacustre y en la escultura arquitectónica de iglesias coloniales de la misma región (véase el artículo de García y Maranguello en este volumen). En un territorio aún más extenso, en los ajuares de ciertos entierros se hallan restos arqueobotánicos de cápsulas y semillas de plantas narcóticas (Castillo, 1984) y en ajuares de textiles y de instrumentos para insuflar narcóticos. En cuanto a la evidencia específica en la iconografía textil de visualizaciones generadas por el consumo de narcóticos, los íconos de la cabeza radiada examinada por Horta (2004: 48-50, Figura 2a, 57 Figuras 10 y 11), en un trayecto desde la costa central del Perú hasta la costa norte de Chile, posiblemente condensan visualmente el poder inherente a la cabeza trofeo capturada de iniciar un período de prosperidad para el cazador-guerrero, para su hogar y para su grupo en general.

Las metamorfosis cosmológicas como impulsoras de los motivos textiles

Otro punto de comparación entre las prácticas artísticas de las tierras bajas y los Andes concierne a las experiencias sensoriales en juego en la interacción entre la persona que teje y el proceso de elaboración de su obra tejida, lo que se está reconceptualizando en la actualidad como parte de las experiencias visuosensoriales de objetos culturales. En este mundo de los sentidos, los nexos entre el tejido como objeto y la experiencia

de interactuar con ello en la práctica se relaciona con una “sinestesia” o estética ligada a lo corporal. Este concepto de sinestesia deriva en su significado, en parte, de una expresión visuosensores ligada a la dinámica de las ontologías transformativas (a veces llamadas “metamorfosis cosmológicas”) de los seres y los cuerpos que ocupan un lugar central en las sociedades amerindias (Viveiros, 1996; Vilaça, 2005), tras el fondo de prácticas chamánicas y bélicas en común.

En las tierras bajas, se tiende a experimentar estas ontologías transformadoras en contextos en que los mismos diseños suelen mudar de un soporte a otro: sean tejidos, cerámicos, corporales o cantados. Aunque se puede experimentar la sinestesia naturalmente, es frecuente asociar estas experiencias con la ingesta de alucinógenos (Gearin, 2013), cuando son comunes las experiencias de poder cantar “cantos fragrantés” o “cantos con diseños” en relación al complejo de la ayahuasca (Reichel-Dolmatoff, 1997 [1978]; Gebhart-Sayer, 1985; Classen, 1990; Townsley, 1993; Brabec de Mori, 2012). Además, bajo los efectos de alucinógenos, las experiencias sinestésicas no solo tratan de los sentidos, sino de aspectos semánticos de los procesos de encontrar el sentido de estas experiencias, en una *ideastesia* (Nikolic, 2009, citado en Gearin, 2013: 11), que resalta los nexos entre la experiencia sensual, las asociaciones semánticas y la transcorporalidad de las prácticas chamánicas amerindias.

En relación al arte de los shipibo-konibo, la antropóloga Bárbara Keifenheim (1999: 43) propone que cuando se trata de una experiencia sinestésica lograda a través de la ingestión de alucinógenos o en danzas rituales, según la percepción de los participantes, las formas geométricas de los diseños fungen como ilusiones ópticas. Estas cambian su apariencia entre uno y otro significado dentro de las posibilidades culturales en juego, acompañando en forma visual las transformaciones de su filosofía de vida (Layton, 1992: 191f., citado en Keifenheim, 1999: 41). Incluso, en el caso de una disposición suficiente por parte del participante, la composición formal de los patrones geométricos de los diseños textiles, a través de un diálogo progresivo (*sensu* Bajtín) entre participante y artefacto, es capaz de generar un proceso visual transformador.

Las ontologías transformadoras y las capas textiles que se mudan

Según relatos de las poblaciones de las tierras bajas sobre estas experiencias transformadoras entre los distintos seres del universo (comúnmente entre lo humano y lo felino, la anaconda y el Sol), se tiende a percibir los cuerpos cosmológicos como “capas” que se encarnan temporalmente bajo la apariencia de ropa, piel o corteza, dentro de la serie de relaciones sociales, ecológicas y morales que se viven (Reichel-Dolmatoff, 1971; Viveiros de Castro, 1996, 2004). Y dada la “inestabilidad crónica” del cuerpo (Vilaça, 2005), el disfraz con atuendos y máscaras en contextos rituales lleva a los participantes a experimentar más eficazmente estos procesos transformadores.

Estas transformaciones tienden a ocurrir durante sesiones chamánicas de curación, cuando la ingesta de alucinógenos, combinada con la ejecución de cantos especiales (los ícaros), permiten al chamán “cambiar su cuerpo” para adoptar y así entender mejor la morfología del espíritu que estaría causando el mal y, de este modo, restaurar el ánimo del enfermo (Townsley, 1993; Brabec de Mori, 2012). También suceden durante los ritos de paso entre una etapa y otra de la vida.

En los Andes, la evidencia etnográfica sobre el nexo textil-metamorfosis confirma la percepción de los tejidos como capas cambiantes sobre el cuerpo, esta vez ligadas a ritos de paso en la esfera reproductiva manejada por las mujeres. En las canciones dedicadas a los animales cantadas en el pasado reciente por las tejedoras de Qaqachaka (un *ayllu* mayor en la provincia Abaroa del departamento de Oruro,

Bolivia), que también son las pastoras principales, las cantantes más experimentadas y que a menudo son parteras, perciben sus mismos cantos como envolturas de vellón, la materia prima del textil. Las cantantes-tejedoras consideran que con el canto se envuelve a los animales de sus rebaños, sobre todo a los recién nacidos, con mantas rojas, hondas y coloridas que fungen como placentas y cordones umbilicales, respectivamente, para lograr su mudanza del mundo silvestre de los cerros al dominio humano (Arnold y Yapita, 1998: cap. 1). Este canto es quizás comparable a la percepción del *cushma* por parte de poblaciones de la cuenca del río Ucayali en Perú, como placentas que se aplican para humanizar a la persona y a cuyos diseños se recurre en ciertos ritos de curación (Gow, 1999).

En estas prácticas socioculturales en torno a las metamorfosis cosmológicas de ambas regiones, parece que estamos nuevamente ante una división del trabajo por sexos. Propongo que ciertas formas de metamorfosis cosmológicas, manejadas por los varones, se centran en las prácticas chamánicas (y bélicas) y se expresan en la iconografía textil dirigida a las interrelaciones con otros seres del universo (animales –incluyendo los enemigos humanos– y plantas) y hacia su obtención como elementos de consumo (sea como comida o enemigos) a través de las actividades de la guerra y la caza. Otras formas de metamorfosis cosmológicas, en especial aquellas que aluden al poder transformador de los textiles como medio, van dirigidas en los Andes a la búsqueda de elementos de consumo a través del pastoreo como dominio femenino, y en las tierras bajas a la recolección y el cultivo en las huertas a cargo de las mujeres. Reitero que detrás de esta diferenciación por género, quizás tengamos memorias sociales de la búsqueda de cabezas trofeo por los varones, como elementos vitales que luego se pasaron a las mujeres para transformarlos en fuerzas más benignas que iniciaron los ciclos fructíferos posteriores en manos de las mujeres (Arnold y Hastorf, 2008: 113-114). Y quizá sea en los procesos de coordinación de las actividades de estos ciclos productivos entre grupos donde se hallen los orígenes del lenguaje simbólico de las alianzas de intercambio, en los que han sido eventos organizativos clave los ciclos ceremoniales de sacrificio centrados en la adquisición de cabezas trofeo.

Conviene recordar que, como en el caso de las tabletas de rapé, Chávez asocia estos dos ciclos con una iconografía distinta, en este caso la del Hombre felino y la Mujer de los camélidos, respectivamente (1992: 677-687, 705-718).

Composiciones en el arte gráfico con patrones en común

Apunto ahora a las evidencias de que las dos etapas en las transformaciones ontológicas mayores subyacen en el lenguaje iconográfico de las prácticas artísticas de ciertos grupos en ambas regiones, en la clasificación y significados de los diseños e incluso en las formas de manejar las etapas de su transformación. En la composición principal de su arte gráfico, los shipibo-konibo y otros grupos que viven en torno a la cuenca del río Ucayali, llaman *kené* a los diseños geométricos en distintos medios y *kenebo* (con sus variantes) a su forma plural. Según la antropóloga Luisa Elvira Belaunde, en el nivel básico, se refieren al contenido del diseño, sea una cola de pescado o una araña (Belaunde, 2009: 15). Pero, en términos corporales, los diseños se asocian con la joven, con el flujo de su sangre menstrual, que se relaciona con la anaconda primordial: la “madre de las aguas”, de la ayahuasca y el origen cósmico de los diseños *kené*. Es pertinente tomar en cuenta que la mitología shipibo-konibo reconoce que los grupos étnicos de las tierras bajas aprendieron a hacer diseños copiándolos de las bellas ropas de una mujer inka, cada grupo con un diseño distinto (*ibíd.*: 37). Hace dos generaciones, se festejaba el nexo mujer-sangre-diseño en el rito de paso para celebrar la menarquia de una joven (*ibíd.*: 28). Por tanto, se considera el *kené* como un arte predominantemente femenino.

Entre los shipibo-konibo, los diseños hechos sobre un soporte material determinado ponen de manifiesto los diseños inmateriales de visiones logradas por las mujeres (como por los hombres) mediante la ingesta ritualizada de plantas (especialmente la ayahuasca o *piripiri*) que poseen poderes curativos. Estos diseños geométricos se perciben como una manifestación de la energía o fuerza de estas plantas. Entre los shipibo-konibo, en el pasado, los hombres no solían materializar sus visiones para que fueran vistas por los demás; en cambio las mujeres aprenden desde niñas a visualizar estos diseños, aplicándose gotas de la planta *piripiri* en los ojos y el ombligo para facilitar el proceso de ver esta energía en diseños lineares luminosos y coloridos (Gebhart-Sayer, 1985: 145). Ambos sexos usan prendas y utensilios cubiertos con estos diseños realizados por las manos de las mujeres, y la cuenca del río Ucayali ha sido un centro de difusión de los mismos durante dos mil años, entre grupos de las tierras bajas y quechua hablantes de los Andes aunque, con las influencias escolares y religiosas actuales, se han comenzado a introducir en la región otros diseños de tipo figurativo que caracterizan el arte pictográfico occidental (Belaunde, 2009: 23).

Al describir la composición de sus bordados, las diseñadoras shipibo-konibo llaman *pampanilla* a la tela de fondo, sobre la cual se elaboran los diseños. Los “diseños” en sí se diferencian de las “líneas”, si bien ambos se presentan en forma curvilínea, recta o en zigzag. Los diseños finos, curvilíneos, rectilíneos y perpendiculares cuentan con una terminología propia, frente a los diseños anchos y rectilíneos que forman una especie de enrejado o andamio que rodea al contenido en su interior. Los campos menores de los intersticios o la parte final de una línea principal, sean redondos, cuadrados o triangulares, se suelen llamar “ojo” o “semilla”.

En los Andes, las partes de la composición textil tienen denominaciones parecidas. Las *pampas* de monocolor y en técnicas llanas (o lisas) se diferencian de las listas de color, igualmente en técnicas llanas, y de las áreas de diseños (*salta*), sean en los bordes (*virja*) o en la parte central del textil (Arnold, 1994). Aquí, los distintos motivos (rombos, cuadrados y otras formas) cuentan con una terminología propia, como lo hacen también sus agrupaciones en bandas, en series o en organizaciones modulares.

Es importante destacar que estas partes mayores del textil expresan los distintos momentos del ciclo animal-vegetal en la esfera productiva posguerra (Arnold, 2012: 116-121). En el caso de las *pampas*, se refieren a la tierra en descanso. En el caso de las bandas de diseños, se trata del ciclo de crecimiento en sí, esta vez percibido desde la perspectiva de las mujeres, en que los motivos de “semilla” u “ojo” (*layra*) son clave. Y en el caso de las listas, de los productos ya cosechados y amontonados al lado de la chacra, los distintos colores indican el cultivo en juego (*cfr.* Silverman, 1988).

El patrón de “camino” como el flujo de las transformaciones

Belaunde nota que, entre los shipibo-konibo, un aspecto clave de la polisemia del *kené* es la asociación de los grafismos con “camino” (*cano*), de tal manera que los trazos de diseños plasman una armazón (*canóa*) de caminos a través de los cuales los seres se movilizan, viajando, comunicándose entre sí y transportando conocimientos, objetos y poderes. Existen caminos de toda escala, desde los caminos de estrellas de la Vía Láctea (Heath, 1980, citado en Belaunde, 2009: 28) hasta los caminos de los ríos del paisaje, los caminos de la savia y el poder de las plantas, y de los adornos menores que completan el cuerpo humano (Figura 6).



Figura 6. Trazado de los caminos de los diseños en el *kené*.
Fuente: Belaunde (2009: 19).

Asimismo, en los Andes surcentrales, se suelen tejer diseños de todo tipo de caminos, vías o sendas (*thakhi* en aymara), y su flujo constante los hace comparables con ríos (*jawira*) (Arnold, Yapita *et al.*, 2000: 40). Se tejen los caminos locales desde la casa hacia la chacra o los utilizados para llevar los animales del rebaño hacia los cerros, los caminos de intercambio entre las tierras altas y los valles e inclusive los caminos celestiales de la Vía Láctea, con su camino blanco de estrellas y su otro camino de constelaciones negras, lo que se percibe en ocasiones como el “camino rojo” (*wila jawira*) de la guerra.

Según el pensamiento shipibo-konibo, estos caminos constituyen el cuerpo a través del cual el flujo del poder va desde adentro hacia afuera, por ejemplo desde los tallos de las plantas hacia las nervaduras de las hojas o puntos de brote para concentrarse en sus extremidades, y de forma parecida acontece en las personas, tal como la sangre femenina se externaliza en los diseños *kené* (Belaunde, *ibid.*: 29-30). Algo similar sucede en los Andes surcentrales, donde los textiles se perciben en los mismos términos que las envolturas de las plantas, en las cuales la energía fluye desde adentro hacia afuera, transformándose en el punto de crecimiento (Jiménez, Yapita y Arnold, 1996: 141-143). De forma similar, se asocian las áreas figurativas y coloridas de los textiles con la externalización de los momentos fértiles de la mujer, y se dice que son “su sangre” (*wilpa* en aymara) (Arnold, 1994: 100). Las mujeres adolescentes suelen expresar en los colores de las *pampas* y la exuberancia de los motivos esta estética fértil de su nuevo camino rojo, lo que anuncia la etapa de la vida apropiada para buscar pareja (*ibid.*).

Estos patrones de “caminos” (*aywira*) se suelen organizar en diagonales, zigzags o estructuras ramificadas, que generan el patrón de los diseños menores en su interior, normalmente volutas, a lo largo de su despliegue (Figuras 7a, 7b y 7c). En la práctica, al seleccionar los hilos de urdimbre, se aplica una técnica adicional de reescogido (*ajllinã* en aymara; *aqlliy* en quechua) para desarrollar un delineado en un color distinto en torno a los motivos ya seleccionados, o alternativamente para producir bloques del diseño rellenos con colores distintos (Arnold y Espejo, 2012: 229-31 (Figura 8). Estos efectos de delineados o bloqueos de color generan un sentido de movimiento

y direccionalidad en la composición textil, lo que conduce la mirada del espectador en cierta orientación, ya sea hacia arriba o hacia abajo.



7a

7b

7c



Figura 7. Diseños de caminos (*aywira*) en una faja-bolsa del Intermedio Tardío (900-1420 d. C.) de la Costa de Arica, en el estilo San Miguel Tardío-Pocoma. a) en diagonal; b) en zigzag; c) en ramificado. Fuente: Museo Arqueológico San Miguel de Azapa, Arica, Chile (PLM-4 T-21 N° 6820).



Figura 8. Detalle de doble faja inka de la costa peruana, del Horizonte tardío (1400-1535 d. C.), con técnicas de reselección mostrando el perfil en un color distinto del motivo del ave y el color organizado en bloques. Fuente: Musef, La Paz, Bolivia (27617).

Entre los shipibo-konibo, se piensan estas líneas como un armazón apotropaico para envolver y proteger. Comparativamente, entre los canelos-quichua (o quichua de Pastaza) de las tierras bajas de Ecuador y Perú, se relacionan formas parecidas de delineado con el género, de tal manera que líneas masculinas envuelven contenidos femeninos y líneas femeninas envuelven contenidos masculinos, como en la relación entre esposos (Whitten y Whitten, 1978, citado en De Boer, 2012: 359).

Las técnicas perspectivistas en general

El interés de parte de las tejedoras en los caminos organizadores, juegos de género y capacidades reproductivas, nos aleja de los significados fijos e inmutables atribuidos a los diseños textiles en el pasado, a favor de experiencias artísticas dinámicas, desplegadas en iconografías transformadoras de la productora y observadora mutuamente, con el poder de “abrir el corazón como una flor” (Arnold y Yapita, 1998: 113).

Centrándose esta vez en el “grafismo” de los cashinahua de Brasil, la antropóloga Els Lagrou (1998, 2012) explora sendas técnicas formales de organizar los diseños textiles como maneras de visualizar esta potencialidad transformadora de los fenómenos percibidos, y de este modo cambiar el punto de vista. Haciendo referencia al carácter perspectivista de las ontologías amerindias explorado por Viveiros (1996), centrado en las posibilidades de percibir el mundo desde distintas perspectivas, ya sea la de los seres espirituales, animales o humanos, Lagrou (2012) percibe tales patrones formales en los textiles como “técnicas perspectivistas”.

Lagrou nota el mismo fenómeno entre los shipibo-konibo y marubo y entre los grupos pano de la Amazonía occidental, en la frontera entre Perú y Brasil. Concluye que, el grafismo amerindio se trata de un intento de *mirar con la imagen*, de tal manera que las diferentes características formales de la composición de los dibujos constituyen técnicas para enfocar la mirada. Lagrou señala varios niveles entre estas técnicas formales de la composición textil (y del arte corporal) cuyos efectos producen cambios desde el punto de vista del espectador. Uno de ellos es el espacio gráfico en sí, cuyo efecto kinestésico consiste en absorber al observador hacia adentro del espacio gráfico, haciendo desaparecer la opacidad de la superficie y produciendo movimiento y profundidad en el espacio perceptivo. Lagrou sostiene que este efecto kinestésico

se produce, en parte, a través del juego en las superficies, en que ninguna de ellas domina a la otra, sino que se articulan entre sí como un efecto *gestalt*.

Otro nivel transformador concierne a las técnicas para producir diseños sin bordes y sin límites, que permiten al observador imaginar la continuación de estos infinitamente, más allá de los límites físicos del textil (en algunos casos hasta alcanzar el fondo del cielo nocturno). Este fenómeno se halla también en los textiles en la región de Macusani en Perú, cerca de un abra que asciende a los Andes desde el río Madre de Dios y sus tributarios, y en un territorio que se extiende hacia Lampa y Paratía. Como parte de esta inestabilidad podemos citar las composiciones sin bordes y sin límites, en cuyos caminos laberínticos se pierde la mirada (Figuras 9a y 9b). En este caso, las técnicas de selección y conteo de estos diseños que suelen ser de 2/1, probablemente tengan sus orígenes en las tierras bajas (Arnold y Espejo, 2013: 196-197). En estos ejemplares, el juego de elementos entrelazados resuena con los patrones de la cestería de las tierras bajas, que según Harner (1973, 1994) encuentran su inspiración en el consumo de narcóticos.

9a



9b



Figura 9. Un diseño infinito y laberíntico: a) de los cashinahua, y b) de Lampa, Perú. Fuente: a) Lagrou (2012: 109, foto 10); b) Colección ILCA (ILCA_ILCA013).

Aun se produce otro nivel transformativo cuando las líneas de diseños geométricos se desarrollan en formas laberínticas, con un efecto parecido a una piel transparente, cuyas extensiones tienden a generar “camino” que se abren para percibir las figuras dentro del dibujo. Lagrou (2012: 108), como Alfred Gell (1998: 66-95), propone que en estos grafismos laberínticos e inestables, llenos de detalles asimétricos, la mirada se pierde dentro del dinamismo gráfico, como en una trama. Algo parecido ocurre en dos diseños contrapuestos o cuando los colores se contraponen.

Con todas estas técnicas perspectivistas, en vez de revelar el contenido de las imágenes abiertamente, se busca más bien *ocultar sistemáticamente* la mayor parte de lo que podría ser visto. En este sentido, con las técnicas perspectivistas, muchas formas latentes solo las percibirá aquel que está ya preparado para verlas. En vez de presentar o representar el mundo visible, se busca el desequilibrio entre exterior e interior, entre simetría y asimetría, y hacia la simultaneidad de mundos visibles e invisibles. Esta familiaridad con lo inestable y el desequilibrio es cultural, y se aprende a identificarlo en la niñez, en sueños y al aplicar gotas de ciertas plantas en los ojos. Luego las personas se familiarizan con estas experiencias en los ritos clave de transición de cada sociedad, cuando se aplica la pintura corporal y se visten prendas de determinados colores, especialmente en los ritos de ingestión de ayahuasca (Lagrou, 2012: 98-104). La recomendación que les da a los aprendices ayahuasqueros es de “quedarse dentro del diseño”, para que no se pierdan en sus visiones.

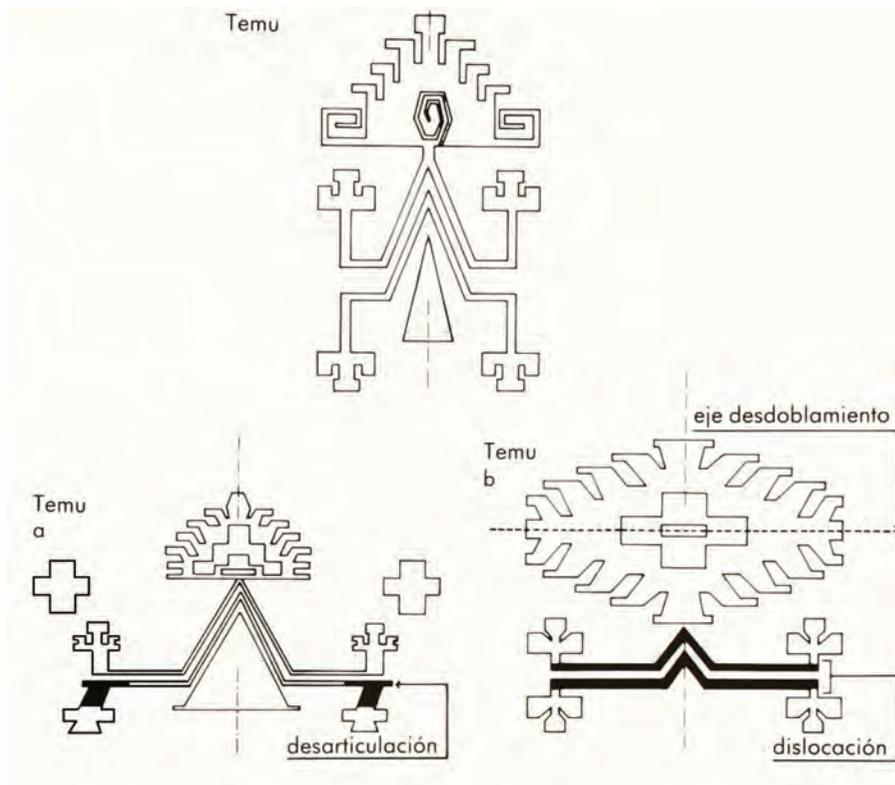
Diseños textiles, sustancias visionarias y el corte de cabezas

Pero ¿qué sucede con los nexos entre los diseños textiles, las sustancias visionarias que los inspiren y el fenómeno de la captura de cabezas trofeo en su condición de un elemento radiante de poder por excelencia? ¿Es posible que, con la vuelta ontológica, se hayan pasado por alto las lógicas culturales que subyacen a las transformaciones de los diseños, para centrarse en las técnicas perspectivistas en sí?

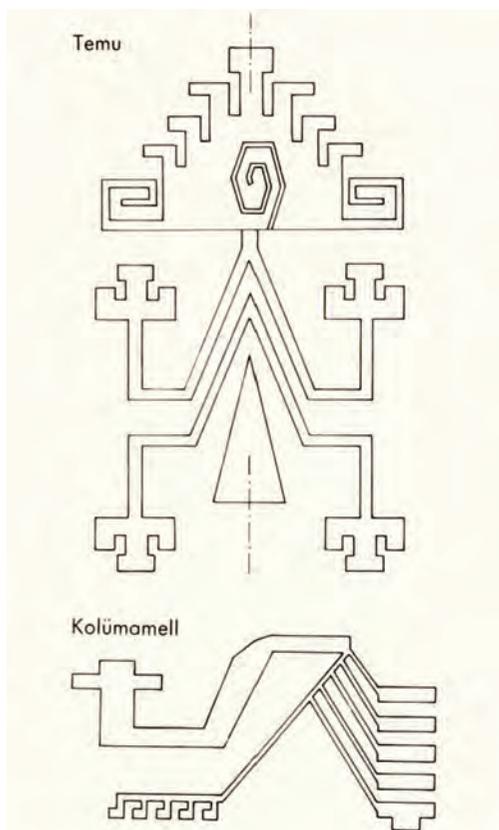
Este nexo entre los diseños textiles y la captura de cabezas trofeo era evidente en las feroces pugnas por lindes en la llamada “guerra de los *ayllus*” de 2000 en el sur de Bolivia. En aquella ocasión, se desencadenó un impulso por transformar estos diseños con un esfuerzo creativo impresionante, caracterizado por la incorporación de las fuerzas del enemigo, en un ejemplo de la depredación ontológica andina. Estos períodos de guerra se caracterizan por el reto de llevar el desarrollo de las estructuras y técnicas textiles a sus límites, creando tejidos de hasta ocho capas de urdimbre en telas sumamente densas y gruesas. Las tejedoras mencionaron que, al trabajar estos tejidos, sus dedos sentían los enredados de hilos en su interior como si fueran “cabezas trofeo” en vías de transformación (Arnold y Espejo, 2009: 285).

Un caso aún más explícito se halla entre los mapuches del sur de Chile y la Argentina, cuyos orígenes lejanos se remontan hasta el Chaco. Centrándose en la manta masculina (llamada *makuñ*), Pedro Mege (1989) resalta ciertas similitudes en las transformaciones de diseños con lo que Franz Boas llamaba hace tiempo un “método por corte”, para decir que se “cortan” los referentes o diseños para así “cortar” también sus significados, en busca de nuevos sentidos inéditos. En esta transformación de la figuración, un lenguaje de unos pocos ingredientes estructurales se reorganiza continuamente por pasos sucesivos de desdoblamiento, desarticulación, dislocación y desmembración, para generar los nuevos significantes de una multitud de sentidos flotantes y dispersos. Un ejemplo es el motivo “árbol” (*temu*), que se transforma “internamente” para crear una cruz con doble escalonado (*ibíd.*: 90, Figuras 3 y 4) (Figura 10a). Alternativamente, se lo puede efectivizar en otro motivo de árbol (llamado *koliimame*), aunque en este caso se debe modificar además, lo femenino del primer árbol en lo masculino del segundo, vía un proceso de desmembración (Figura 10b).

10a



10b



10C

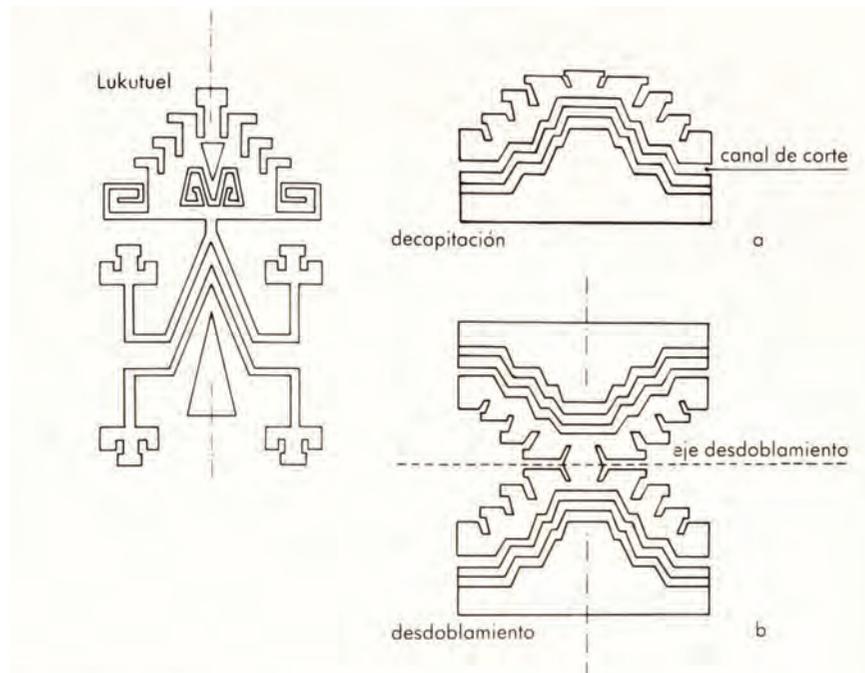


Figura 10a) Transformaciones en textiles mapuches del motivo del árbol femenino (*temu*) por desarticulación y dislocación hacia b) el árbol masculino (*kolümmell*); c) Transformaciones del motivo del personaje ritual (*lukutuel*) a cabezas enfrentadas (*rewe-lonko*) por decapitación y desmembración. Fuente: Mege (1989: 91, Figuras 3 y 93, Figura 5).

En un tercer caso, para transformar el motivo de un personaje ritual asexualado (*lukutuel*) en cabezas enfrentadas (*rewe-lonko*), la desmembración es aún más profunda (Mege *ibid.*: 92-93, Figura 5). Primero se “decapita” la figura del personaje ritual, y luego la “cabeza decapitada” sufre un proceso drástico de transformación interna, conjuntamente con un proceso de dislocación en la cara, y queda deformada de tal manera que asume la forma de una media cruz, sobre la cual descansa el contorno escalonado de la cabeza. Por último, es desdoblada en su eje horizontal, obteniéndose al cabo de estas operaciones “cercenadoras” el nuevo motivo de las cabezas enfrentadas (Figura 10c). En otras transformaciones del motivo del personaje ritual, inclusive se le practica un desollamiento, trabajando solo con el “cuero cabelludo” antes de realizar el desdoblamiento y reensamblaje del nuevo diseño. En estos ejemplos, el lenguaje técnico de los mismos procesos transformadores de los diseños textiles deriva de las ontologías transformadoras centradas en las cabezas trofeo.

Técnicas perspectivistas en los diseños textiles de faz de urdimbre

En los Andes, es en los textiles de faz de urdimbre con patrones de diseños donde más se ha podido desarrollar el lenguaje transformacional de los diseños textiles, debido a sendos desarrollos en la complejidad tridimensional de las estructuras y de las técnicas textiles. Aquí se halla evidencia de una sinestesia de patrones semánticos que estructuran las ideas, y de la aplicación de técnicas perspectivistas en la elaboración del textil para expresar las transformaciones del mundo.

El juego de colores en las capas de urdido produce un efecto *gestalt* entre diseños y colores, que no permite al observador decidir cuál de los elementos es dominante y cuál es secundario, como en una relación más convencional de figura y fondo (Arnold y Espejo, 2013: 196, Figura 6-4), lo que se halla en sendas transformaciones en otros soportes de la región (escultura y cerámica) (Lau, 2010; González, C., 2013; De Diego y Arnold, 2015). Ambos elementos de la composición se articulan entre sí en una relación desequilibrada sin el predominio del uno ni del otro.

Vinculadas con este fenómeno transformador del espacio compositivo, aparecen la inestabilidad y el desequilibrio entre el interior y el exterior del textil. En este juego de planos, las propias tejedoras se esmeran en expresar en el textil los aspectos tridimensionales del mundo, y se considera que el poder de la tejedora está dirigido al manejo de sus pensamientos en varias dimensiones al mismo tiempo (Arnold y Espejo, 2013: 56-60). Se trata de aspectos vitales de su poder y estatus como mujer, y de las transformaciones de su personalidad dentro de los espacios tridimensionales de los tejidos. Según estas experiencias, no se piensan los diseños textiles como fenómenos de la superficie, sino como si fueran generados desde las estructuras profundas del tejido y por las técnicas textiles que igualmente se manejan tridimensionalmente. La relación inestable entre los diseños y los colores presentes en las dos caras del textil es otro fenómeno comentado por las tejedoras, y esto es manejado por ellas a través de un conjunto de “técnicas perspectivistas” en una consecuencia lógica de la aplicación numérica de los conteos de selección en la técnica textil.

Las estructuras y técnicas textiles en sí son “técnicas perspectivistas” que la tejedora aprovecha para expresar la tridimensionalidad del mundo. Una mayor cantidad de capas del urdido (más de dos) en la estructura textil contribuye a la complejidad en general del tejido, en términos de la cantidad de colores que se pueden usar, la gama de contrastes entre colores (poco, mediano o mucho) que se puede manipular, la complejidad de las texturas que se producen en las superficies y los motivos textiles que se pueden elaborar a partir de ella (Arnold y Espejo, 2012, 2013). Asimismo, la aplicación de las técnicas más complejas de selección y conteo (las reescogidas) permite una mayor manipulación de los perfiles en torno a los motivos, o a la organización de estos últimos en bloques de color.

En la práctica, las tejedoras clasifican estas técnicas textiles de referencia en dos grupos: las contadas por “par” (con conteos tipo 2/2 o 4/4), y las contadas por “impar” (con conteos 1/1, 2/1 o 3/3) y la aplicación de cada uno de estos grupos imprime cierto ritmo a los diseños, que ellas aprenden a reconocer y a visualizar desde temprana edad (Arnold y Espejo, 2012: 91).

Las técnicas contadas *por par* suelen generar motivos figurativos, asociados con los elementos de este mundo (*uraqpacha*): de la vida productiva del lugar, ya sean personas, animales, plantas o instrumentos de trabajo, implementos de viaje, de guerra, etc. En cambio, las técnicas contadas *por impar* suelen generar motivos geométricos o abstractos, que expresan los elementos estructuradores del mundo, donde las personas suelen trabajar (canchones, terrazas o andenes y chacras) y los animales y plantas suelen crecer y vivir (Arnold y Espejo, 2013: cap. 6). Con cierta resonancia de las dos fases del ciclo de las cabezas trofeo que ya identificamos, los motivos geométricos suelen expresar los elementos estructuradores permanentes del mundo, dentro de los cuales ocurren los ciclos anuales de crecimiento que generan las guaguas, sean humanas, animales o vegetales (Arnold y Espejo, 2013: 312). En este contexto, lo *impar* significa algo incompleto, que todavía debe terminar su camino de procesamiento (como semillas en un nuevo ciclo), en tanto que lo *par* se asocia con la esfera doméstica y el consumo o intercambio de los productos (*ibid.*: 262-264).

En los textiles más complejos del pasado, con tres y más capas de estructura, se suele recurrir a las técnicas de conteo de 2/1 y 2/2 para generar diseños “entrelazados” (*interlocking* en inglés), en los que las figuras (comúnmente de aves o serpientes) se entrelazan, haciendo difícil separar visualmente un motivo del otro (Figura 11). Entrelazados también con sus contornos aserrados, que parecen expresar lugares con una vegetación abundante, estos diseños inestables y desequilibrados generan un espacio textil *gestalt*, sin figura ni fondo, en que los seres se transforman uno en otro.



Figura 11. Textil con diseños *interlocking* o entrelazados. Fuente: Museo Británico de Londres (AM1923,1107.1).

Comparativamente, en la clasificación de los *kené* de las tierras bajas, Lagrou (2012) observa que los cashinahuas relacionan los diseños “geométricos” o “abstractos” (que ella prefiere llamar “anicónicos”) con la escritura y la tesitura, ya que ayudan al espectador a imaginar una serie de figuras virtuales en su interior (*ibid.*: 104). En cambio, los diseños figurativos se suelen asociar al dominio de los “dobles” y los “espíritus”. Quizá en los Andes se trate de algo similar, donde los diseños geométricos fungen, como una especie de “receptor”, con el poder de generar los diseños figurativos productivos “desde adentro” (*cfr.* Arnold, 2012: 126).

Conclusiones

Muchos ejemplos examinados aquí refuerzan la idea de que, en ciertas coyunturas, la dinámica transformacional de las metamorfosis cosmológicas mayores de los Andes, como en las tierras bajas, se ha plasmado a través del tiempo en un lenguaje iconográfico centrado en dos ciclos: primero, el ciclo bélico asociado al complejo chamánico y, segundo, el ciclo productivo, con sus momentos distintos en la generación del mundo: el brote de la semilla, el crecimiento y el florecimiento, seguido finalmente por la documentación en los diseños textiles de estos recursos regionales y su destino, según las necesidades del hogar. Este hecho nos lleva a cuestionar el significado “abstracto” que han adquirido los diseños “geométricos” en el arte de estas regiones (e incluso en el arte moderno de Occidente), como si fueran elementos pasivos que no tuvieran sus contrapartes en el mundo. Tanto en las tierras altas como en las bajas, los motivos denominados “abstractos”, como parte del ciclo bélico-chamánico, juegan su propio papel en la generación de los ciclos productivos del mundo, y de ninguna manera son “abstraídos” de ello. En cambio, ambos ciclos forman parte de las técnicas perspectivistas que inducen a los espectadores a contemplar activamente las dinámicas kinestésicas de su entorno.

He reiterado a lo largo del artículo la posibilidad de que en el fondo de estos ciclos distintos subyazca la memoria social de las ontologías transformadoras del complejo de las cabezas trofeo, y las formas de manipulación del Otro para convertirlo en lo propio, en una versión andina de la depredación ontológica (*sensu* Viveiros), que ha sido parte de una ideología compartida entre grupos hace siglos. En el textil, parece que este nexo con lo bélico ha incidido durante siglos en desarrollos prácticos en la complejidad y tridimensionalidad de los tejidos, así como en los telares e instrumentos de respaldo. La demanda práctica por los tipos de motivos que se pueden generar, las formas de clasificación de sus contenidos en términos de elementos “abstracto-geométricos” o “figurativos”, la cantidad de colores (en lugar de cabellos) por usar, sus combinaciones y grados de contraste, las texturas y los ritmos de la composición textil en su totalidad, y el mismo lenguaje de las transformaciones de los diseños, uno en otro, todo ello sea quizá una consecuencia de las esferas de actividad subyacentes. Estos procesos ocurren en un espacio corporal y espiritual, a la vez que estructuran el espacio cognitivo en que los actores sociales contemplan los diseños textiles de una manera tanto *sinestésica* como *ideastésica*.

Sospecho que los orígenes de este espacio contemplativo pueden ubicarse en parte en las consecuencias de consumir sustancias psicoactivas individualmente o en grupo, de tal manera que algunas visiones producidas fueran dirigidas a ideologías en común, ligadas a las prácticas de tomar cabezas, en tanto que otras visiones estarían más vinculadas con la esfera reproductiva de las mujeres y la generación de las cosas (o crías) del mundo. Según la evidencia, esto ocurría entre las tejedoras y los usuarios de los textiles tanto en los Andes surcentrales como en las zonas cercanas de las tierras bajas.

Bibliografía

- » Angelo Z., D. y Capriles, J. M. (2004). “La importancia de las plantas psicotrópicas para la economía de intercambio y relaciones de interacción en el altiplano sur andino”. En *Chungará*, 36 supl. espect2, 1023-1025, septiembre. Arica.
- » Arnold, D. Y. (1994). “Hacer al hombre a imagen de ella: aspectos de género en los textiles de Qaqachaka”. En *Chungara*, vol. 26, n° 1, enero/junio, 79-115. Arica.
- » -----. (2000). “‘Convertirse en persona’ el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil”. En Solanilla Demestre, V. (ed.). *Actas de la 1ª Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*, pp. 9-28. Barcelona, Servei de Publicacions de la UAB.
- » -----. (2012). *El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en contextos tributarios*. Lima, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores
- » -----. (2014). “Los ritmos del textil: comparaciones entre las formas cantadas y tejidas de las tejedoras amerindias”. En *Memorias de JALLA 2014*. San José de Costa Rica, Universidad Nacional de Heredia.
- » -----. (2017) “Más allá de ‘lo Andino’: Repensando Tiwanaku desde las tierras bajas”. En *Textos Antropológicos*, Vol. 17, No. 1, 2016, 111-134. La Paz.
- » Arnold, D. Y. y Espejo, E. (2009). “A comparison of war iconography in the archaeological textiles of Paracas-Topará (in Southern Peru) and in the weavings of ayllu Qaqachaka (Bolivia) today”. En *Textile. The Journal of Cloth and Culture*, vol. 7, n° 3, 272-295, noviembre. Los Angeles.
- » -----. (2012). *Ciencia de tejer en los Andes: estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. La Paz, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia/Fundación Interamericana/Fundación Albó/ILCA.
- » -----. (2013). *El textil tridimensional: pautas hacia la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz, Fundación Albó/ILCA.
- » -----. (2014). “Lazos forestales: Técnicas y diseños de los tirantes de bolsas personales de Mojocoya como expresiones del alcance de los intercambios regionales”. En *Arqueoantropológicas*, año 3, n° 3, 27-80. Cochabamba.
- » Arnold, D. Y., Espejo E. y Maidana, F. (2013). *Tejiendo la vida: la Colección Textil del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. La Paz, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia/Musef.
- » Arnold, D. Y. y Hastorf, C. A. (2008). *Heads of State: Icons of power and politics in the Ancient and modern Andes*. Berkeley, Left Coast Press.
- » Arnold, D. Y. y Yapita, J. de D. (1998). *Río de Vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz, Hisbol/UMSA Colección academia/ILCA.
- » Arnold, D. Y., Yapita, J. de D. et al. (2000). *El rincón de las cabezas: luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. La Paz, Universidad Mayor de San Andrés/Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- » Belaunde, L. E. (2009). *Kené. Arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- » Benson, E. P. (1984). “The men who have bags in their mouths”. En *Indiana* (9), 367-381. Berlín.

- » Berenguer R., J. (1987). “¿Consumo nasal de alucinógenos en Tiwanaku: Una aproximación iconográfica”. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* nº 2, 33-53. Santiago.
- » Brabec de Mori, B. (2012). “Song patterns and sung designs: the invention of tradition among Amazonian Indians as a response to researchers’ inquiries”. En Richter, P. (ed.). *Musical Traditions. Discovery, Inquiry, Interpretation and Application*, XXVI European Seminar in Ethnomusicology, pp. 266-280. Budapest, HAS Research Centre for the Humanities.
- » Browman, D. L. (1984). “Tiwanaku: Development of Internal Trade and Economic Expansion in the Altiplano”. En Browman, D., Burguer, R. y Rivera, M. (eds.). *Social and Economic Organization in the Prehistoric Andes*, pp. 117-142. Londres, British Archaeological Reports.
- » Cárdenas-Arroyo, F. (1998). “La iconografía de la cerámica pintada del norte de los Andes”. Conferencia en el Centro Cultural del BID como parte de la serie Encuentros, nº 26, 1-13, julio. Bogotá.
- » Castillo, G. (1984). “Un cementerio del Complejo Las Ánimas en Coquimbo: Ejemplo de relaciones con San Pedro de Atacama”. En *Estudios Atacameños* nº 7, 199-209. San Pedro de Atacama.
- » Cavalcanti-Schiell, R. (2007). “Las muchas naturalezas de los Andes”. En *Periferia* 7, 1-11. Barcelona.
- » Chávez, S. (1992). “The conventionalized rules in Pucara pottery technology and iconography. Implications for socio-political developments in the northern Lake Titicaca basin” (vols. I a III). Tesis doctoral. Ann Arbor, Michigan State University, UMI.
- » Classen, C. (1990). “Sweet colors, fragrant songs: sensory models of the Andes and the Amazon”. En *American Ethnologist*, vol. 17, Issue 4, 722-735. Malden, MA.
- » Clottes, J. y Lewis-Williams, D. (1996). *Los chamanes de la prehistoria, tránsito y magia en las cuevas decoradas*. Barcelona, Ariel.
- » Combès, I. (1992). *Sumbi Regua: Tejidos y tejedoras del Izozo*. Santa Cruz, Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa (CIDAC), (inédito).
- » Cordy-Collins, A. (1982). “Psychoactive painted Peruvian plants: The shamanism textile”. En *J. Ethnobiol.* 2(2),144-153. Tacoma, WA.
- » De Boer, W. R. (2012). “Drinking and eating colours in the Peruvian Amazon”. En *RES, Art and Aesthetics*, 61/62, 353-366, primavera/otoño. Harvard, MA.
- » De Diego C., M. y Arnold, D. Y. (2015). “Iconografía textil en otros soportes: el caso de los Andes”. En Olivero Guidobono, S. y Caño Ortigosa, J. L. (coords.). *Temas Americanistas: historia y diversidad cultural*, pp. 585-594. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- » Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Milles plateaux*. París, Minuit.
- » Desrosiers, S. (1988). “Les techniques de tissage ont-elles un sens? Un mode de lecture des tissus andins”. En *Techniques et culture* 12, 21-56. París.
- » -----. (2013). “El textil como matriz para el desarrollo de las artes plásticas en los Andes”. En *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 43, nº 2, 477-514. Madrid.
- » D’Harcourt, R. (1962). *Textiles of ancient Peru and their Techniques*, Denny, G. G. y Osborne, C. M. (eds.). Brown, S. (trad.). Seattle, University of Washington Press.
- » Dobkins, M. (1975-1976). “Los alucinógenos de origen vegetal y las pampas de Nasca”. En *Arqueología, PUC*, vol. XVII-XVIII, 91-100. Lima, Universidad Católica.

- » ----- (1977). "Plants, Hallucinogens and the Religion of the Mochica an Ancient Peruvian People". En *Economic Botany*, vol. 31, n° 2, 189-203.
- » Elías, M., A. y Mencia, A. (2012). *Textiles del Chaco: Catálogo del MEAB*. Asunción, Museo Etnográfico "Dr Andrés Barbero"/Fundación La Piedad.
- » Fausto, C. (1999). "Of enemies and pets: Warfare and shamanism in Amazonia". En *American Ethnologist* 26(4), 933-956. Malden, MA.
- » Fischermann, B. y Quiroga, R. M. (2000). *El tejido indígena en las tierras bajas de Bolivia*. Santa Cruz (inédito).
- » Frame, M. (1999). "Chuquibamba: A Highland Textile Style". En *The Textile Museum Journal*, vols. 36-37, 1997-1998, 2-47. Washington DC.
- » ----- (2001). "Blood, fertility, and transformation: Interwoven themes in the Paracas Necropolis Embroideries". En Benson, E. P. y Cook A. G. (eds.). *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, pp. 55-92. Austin, University of Texas Press.
- » Fraser, D. (1966). "The heraldic woman: a study in diffusion". En *The Many Faces of Primitive Art: a Critical Anthology*, pp. 36-99. Nueva York, Prentice Hall Inc.
- » Gearin, A. K. (2013). "Metamorphosis: a comparative analysis of ayahuasca healing in Amazonia and Australia". Ponencia presentada a la conferencia sobre Ciencia Psiquedélica, Oakland, CA, 18 al 23 de abril. Disponible en: <http://www.neip.info> (Consulta: 01/03/2014).
- » Gebhart-Sayer, A. (1985). "The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context". En *Journal of Latin-American Lore* 11(2), 143-175. Los Angeles.
- » Gell, A. (1998). *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford, Oxford University Press.
- » González, A. R (1963). "Las tradiciones alfareras del Período Temprano del No Argentino y sus relaciones con las áreas aledañas". En *Anales de la Universidad del Norte*, 2, *Actas del Congreso Internacional de Arqueología de San Pedro de Atacama*, 49-65. Santiago.
- » ----- (1979). "Dinámica cultural del No argentino. Evolución e historia en las culturas del No Argentino". En *Antiquitas*, 28-29. Buenos Aires, Universidad del Salvador.
- » González Carvajal, P. (2013). *Arte y cultura diaguita chilena. Simetría, simbolismo e identidad*. Santiago de Chile, Ucayali.
- » ----- (2016). "La tradición del arte chamánico Shipibo-Conibo (amazonía peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena". En *Boletín del Museo Chileno del Arte Precolombino*, vol. 21, n° 1, 27-47. Santiago.
- » Gow, P. (1999). "Piro designs: painting as meaningful action in an Amazonian lived world". En *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 5, n° 2, 229-246. Londres.
- » Haber, A. F. (2011). "Animismo, relacionalidad, vida: perspectivas post-occidentales". En Hermo, D. y Miotti, L. (coords.). *Biografías de paisajes y seres. Visiones desde la arqueología sudamericana*, pp. 75-98. Córdoba, Encuentro Grupo Editor.
- » Harner, M. (ed.) (1973). *Hallucinogens and shamanism*. Oxford, Oxford University Press.
- » ----- (1994). *La senda del chamán*. Bogotá, Planeta.
- » Heath, C. (1980). "El tiempo nos venció. La situación actual de los shipibos del río Ucayali". En *Boletín de Lima* 5, 76-84. Lima.
- » Hermosilla, N. (2001). "The People of the Tumi, the Condor and the Jaguar. Psychoactive Plant Use in the Loa River Basin, Atacama Desert". En *Eleusis* 5, 123-136.

- » Hetherington, K. (2003). "Accountability and disposal: visual impairment and the museum". En *Museum and society*, 1 (2), 104-115. Leicester, University of Leicester.
- » Horta T., H. (2004). "Iconografía del Formativo Tardío del norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios". En *Estudios Atacameños*, n° 27, 45-76. San Pedro de Atacama.
- » -----. (2012). "El estilo circumpuneño en el arte de la parafernalia alucinógena prehispánica (Atacama y Noroeste Argentino)". En *Estudios atacameños* n° 43, 5-34. San Pedro de Atacama.
- » Ingold, T. (2010). "The Textility of Making". En *Cambridge Journal of Economics* 34(1), 91-102. Cambridge.
- » -----. (2011). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Londres/Nueva York, Routledge.
- » Iwasaki Cauti, F. (1987). "Alucinógenos y religión: Aproximaciones hacia el arte Chavín". En *Histórica*. vol. XI, n° 1, 1-24. Lima, PUCP.
- » Jiménez A., Domingo y Yapita, J. de D., con Arnold, D. Y. (1996). "La metafísica de la papa". En Arnold, D. Y. y Yapita, J. de D. (eds.). *Madre Melliza y sus crías: Antología de la papa*, pp. 139-222. La Paz, Hisbol/ILCA.
- » Keifenheim, B. (1999). "Concepts of perception, visual practice, and pattern art among the Cashinahua Indians (Peruvian Amazon area)". En *Visual Anthropology*. En cooperación con la Commission on Visual Anthropology, 12: 1, 27-48. Abingdon, Oxfordshire.
- » Kummels, I. y Noack, K. (comps.) (2014). "Las conexiones temporales, regionales y transatlánticas de los Andes y la Amazonía: Personas y objetos como actores de una historia entrelazada". En *Nuevos mundos, mundos nuevos*. París, Debates.
- » Kutscher, G. (1950). *Chimu: Eine Altindianische Hochkultur*. Berlín, Gebr. Mann.
- » Lagrou, E. (1998). "Cashinahua Cosmivision: A Perspectival Approach to Identity and Alterity". Tesis de doctorado. St. Andrews, University of St Andrews.
- » -----. (2012). "Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción". En *Mundo amazónico* 3, 95-122, Bogotá.
- » Lathrap, D. W. (1970). *The Upper Amazon*. Londres, Thames & Hudson.
- » -----. (1973a). "Gifts of the cayman: some thoughts on the subsistence basis of Chavin". En Lathrap, D. y Douglas, J. (eds.). *Variation in anthropology: essays in honor of John C. McGregor*, pp. 91-105. Urbana, Illinois Archaeological Survey.
- » -----. (1973b). "The Antiquity and Importance of Long-Distance Trade Relationships in the Moist Tropics of Pre-Columbian South America". En *World Archaeology* 5: 2, 170-186. Londres.
- » -----. (1977). "Our father the cayman, our mother the gourd: Spinden revisited or a unitary model for the emergence". En Reed, C. A. (ed.). *Origins of agriculture*, pp. 713-752. La Haya, Mouton.
- » Latour, B. (1996). "On interobjectivity". En *Mind, Culture and Activity* 3(4), 228-245. San Diego.
- » Lau, G. F. (2004). 'Object of contention: an examination of Recuay-Moche Combat Imagery'. En *Cambridge Archaeological Journal* 14 (2), 162-184. Cambridge.
- » Layton, R. (1992). *The Anthropology of Art*. (2ª ed.) Cambridge, Cambridge University Press.

- » ----- (2000). "Shamanism, Totemism and Rock Art: Les Chamanes de la Préhistoire in the Context of Rock Art Research". En *Cambridge Archaeological Journal*, 10, 169-186. Cambridge.
- » Lewis, I. M. (1971). *Ecstatic Religion: an Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism*. Harmondsworth, Penguin.
- » Lewis-Williams, D., Dowson, T., Bahn, P., Bandi H.-G., Bednarik R. G., Clegg, J., Consens, M., Davis, W., Delluc, B., Delluc, G., Faulstich, P., Halverson, J., Layton, R., Martindale, C., Mirimanov, V., Turner II, C. G., Vastokas, J. M., Winkelman M. y Wylie, A. (1988). "The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Palaeolithic rock art". En *Current Anthropology* 29(2), 201-245. Chicago.
- » Llangostera, A. (2006). "Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama". En *Chungara*, vol. 38, nº 1, 83-111. Arica.
- » Lumbreras, L. G. (1981). *Arqueología de la América andina*. Lima, Milla Batres.
- » Mannheim, B. (1987). "Couplets and oblique contexts: the social organization of a folk-song". En *Text* 7 (3) 265-288. Melbourne.
- » Mege R., P. (1989). "Los símbolos envolventes: una etnoestética de las mantas mapuches". En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* nº 3, 81-114. Santiago de Chile.
- » Nikolic, D. (2009). "Is synaesthesia actually ideasthesia? An inquiry into the nature of the phenomenon". En *Proc. of the Third International Congress on Synaesthesia, Science & Art*, 26-29 abril, Granada, España.
- » Núñez Regueiro, V. y Tartusi M. (1988). "El área piedemontana y su significado para el desarrollo del NOA en el contexto sudamericano". Ponencia presentada al 46 Congreso Internacional de Americanistas. Amsterdam.
- » Paul, A. (1997). "Color patterns on Paracas Necrópolis weavings: a combinatorial language on ancient cloth". En *Technique et culture*, nº 29, enero-junio, 113-153. París.
- » ----- (2004). "Symmetry schemes on Paracas Necropolis textiles". En Koster Washburn, D. (ed.). *Embedded symmetries, natural and cultural*, pp. 59-80. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- » Pérez Gollán, J. y Gordillo, I. (1993). "Alucinógenos y sociedades indígenas del noroeste argentino". En *Anales de Antropología* 30, 299-350. México.
- » Proulx, D. (1999). "Kopfjagd und rituelle Verwendung von Tropäenköpfen in der Nasca-Kultur" ("Nasca Headhunting and the Ritual Use of Trophy"). En Rickenbach, J. (ed.). *Nasca: Geheimnisvolle Zeichen im Alten Peru*, pp. 79-87. Zürich, Museum Rietberg.
- » ----- (2009). *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography: Reading a Culture Through Its Art*. Iowa, University of Iowa Press.
- » Reichel-Dolmatoff, G. (1971). *Amazonian Cosmos: The Sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indians*. Chicago, University of Chicago Press.
- » ----- (1997 [1978]). "Drug-induced Optical Sensations and their Relationship to Applied Art among some Columbian Indians". En Greenhalgh, M. y Megaw, V. (eds.). *Art and society: A study of style, culture and aesthetics*, pp. 289-304. Londres, Duckworth.
- » Renard-Casevitz, F.-M., Saignes, T. y Taylor, A.-C. (1985). *L'Inca, l'Espagnol et les sauvages*. París, Éditions de l'Association pour la Diffusion de la Pensée Française.
- » ----- (1988). *Al este de los Andes. Relaciones entre las sociedades amazónicas y Andina entre los siglos XV y XVII*, tomo I. Quito, Abya-Yala/IFEA.
- » Rowe, A. P. (1977). *Warp-Patterned Weaves of the Andes*. Washington D.C., The Textile Museum.

- » Saignes, T. (1985). *Los Andes orientales: historia de un olvido*. Cochabamba, IFEA/CERES.
- » Santos, F. (1985). *Etnohistoria de la Alta Amazonía. Siglos XV-XVIII*. Quito, Abya-Yala.
- » Silverman, G. (1988). "Significado simbólico de las franjas multicolores tejidas en los wayakos de los Q'ero". En *Boletín de Lima* 57, 37-44. Lima.
- » Thomas, N. (1991). *Entangled objects: exchange, material culture, and colonialism in the Pacific*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- » Torres, C. M. (1995). "Archaeological evidence for the antiquity of psychoactive plant use in the Central Andes". En *Ann. Mus. civ. Rovereto Sez.: Arch., St., Sc. nat.* vol. 11, 291-326. Rovereto.
- » ----. (1998). "Psychoactive substances in the archaeology of Northern Chile and NW Argentina. A Comparative review of the evidence". En *Chungara*, vol. 30, nº 1, 49-63. Arica.
- » Torrico, C. (2014). "Technical competence in weaving as a means of distinction among young Macha women, in Northern Potosí, Bolivia". En Arnold, D. Y. y Dransart, P. (eds.). *Textiles, technical practice and power in the Andes*, pp. 191-210. Londres, Archetype Publications.
- » Townsley, G. (1993). "Song Paths: The Way and Means of Yaminahua Shamanic Knowledge". *L'Homme*. vol. 33, 449-468. París.
- » Vilaça, A. (2005). "Chronically unstable bodies: reflections on Amazonian corporalities". En *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 11, Issue 3, 445-464. Londres.
- » Viveiros de Castro, E. (1996). "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio". En *Mana* 2, 115-144. Río de Janeiro, Museu Nacional.
- » ----. (2004). "Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena". En Surallés, A. y García Hierro, P. (eds.). *Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno*, pp. 37-80. Copenhague/Lima, IWGIA.
- » ----. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Mastrangelo, S. (trad. del francés). Buenos Aires, Katz.
- » Washburn, D. K. y Crowe, D. W. (1988). *Symmetries of Culture. Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*. Seattle/Londres, University of Washington Press.
- » ----. (eds.) (2004). *Symmetry comes of age. The role of pattern in culture*. Seattle/Londres, University of Washington Press.
- » Wassén, S. H. (1965). "The use of some specific kinds of South American Indian snuff and related paraphernalia". En *Etnologiska Studies* 28, capítulo VII. Gotemburgo, Etnografiska Museum, Göteborg.
- » Whitten, D. y Whitten, Jr., N. E. (1978). "Ceramics of the Canelos Quichua". En *Natural History* 87 (8), 90-99. Washington, DC.

Denise Y. Arnold

Realizó estudios de posgrado en Arquitectura y Medio Ambiente antes de su Doctorado en Antropología (University College London, 1988). Ha sido Research Fellow del Social Science Research Council, el Economic and Social Research Council y el Leverhulme Trust, Scholar Radcliffe Brown y Research Professor en Birkbeck, University of London. Ejerce la docencia en Bolivia, Perú, Chile y la Argentina. Actualmente es Directora del Instituto de Lengua y Cultura Aymara e Investigadora en el Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la UMSA, ambos

en La Paz. Sus publicaciones y copublicaciones recientes incluyen *El textil y la documentación del tributo en los Andes* (2012), *El textil tridimensional* (2013), *Textiles, technical practice and power in the Andes* (ed. 2014) y *An Andean science of weaving: Structures and techniques of warp-faced weaves* (2015).