COLORES DE AMERICA

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO

FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

Figura 16. Escena de mercado
del actual pueblo de Tiwanaku.

LUCES Y COLORES DEL TIEMPO AYMARA

José Luis Martínez C.

Una de las fotografías más típicas sobre cualquier poblado andino es la de sus ferias o mercados. Abigarradas multitudes componen un cuadro multicolor, con sus trajes de variados tipos, tonos y colores, sus tejidos coloridos en el suelo, sobre los cuales descansan frutos y otros productos que, igualmente, despliegan una gran variedad de colores y tonalidades. Diversas variedades de maíces -amarillos unos, negros o morados otros- papas blancas, rosadas o violetas, junto a porotos *wayruros* rojinegros, terminan por componer, generalmente, esa típica foto que evoca fuertemente un mundo exótico, de parámetros distintos (Fig. 16).

Igualmente, cuando, con motivo de Semana Santa, carnavales u otra festividad, hacen su entrada bulliciosa los "diablos" u otras comparsas o grupos de bailes, esta imagen se reproduce. En el caso de los "diablos", se trata, generalmente, de dos parejas de hombres que, en algunas comunidades, representan un papel masculino o femenino. En Isluga (altiplano de la I Región, Chile), los diablos se visten con tejidos rojos y verdes, distribuidos de tal forma que mientras una pierna y el brazo contrario son verdes, la otra pierna y el brazo opuesto son rojos.[1] El juego de los colores continúa en una banda de *sikuras* (Fig. 17) que, muy cerca de los "diablos", se distingue por sus tradicionales penachos de plumas de flamencos rosados y ponchos de color rojo, a los que acompañan largas bufandas del mismo color. Sólo las bandas de *sikuras* pueden vestir ese traje. La mirada del observador terminará saturada, al dirigir su atención al público asistente. Las mujeres vestidas con sus trajes negros o cafés, ataviadas con delicadas y luminosas *llijllas*, fajas y huinchas y los hombres con sus ponchos de fiesta, bufandas con flecos y pequeñas *ch'uspas* de colores fuertes colgando de sus cuellos. No se trata tan sólo de que sean trajes diferentes, sino que son diferentes sus colores, sus combinaciones y sus variaciones.

Muchos de los sombreros de fiesta de los distintos grupos de danza, que participan en las diferentes fiestas aymaras se adornan con sofisticados arreglos de plumas. En el caso del baile *ch'allpani*, el adorno de plumas alcanza, a veces, el metro de altura y el penacho desplegado de las *sikuras* es, fácilmente, superior al metro y medio de diámetro, contrastando

Figura 17. Traje ritual de músico de conjunto de *sikuras*. (MChAP 2011, 1866, 2276, 2208).

así con las pequeñas plumas del *quenti* o picaflor, que se utilizan en otros trajes. Estas plumas -de colores naturales o teñidas, obtenidas de animales caseros o conseguidas, tras largos recorridos, en la selva- son imprescindibles para la realización de los bailes y de las ceremonias aymaras. Al preguntar el nombre de estas plumas, el observador recibirá una respuesta tal vez inesperada: *pankhara*, "flor". Las plumas son las flores de los sombreros y de los trajes de fiesta. También son "flores" los adornos de lanas teñidas, que cada propietario cuelga de las orejas de sus llamas y alpacas en el ritual de propiciación de fertilidad del ganado y que se llama, precisamente, "floreamiento".

Lo exótico, lo diferente, nos llega, en este caso, ante todo, por la mirada. Una de las primeras percepciones de un viajero en los Andes, es esa superabundancia del color, la sensación de estar ante un mundo de muchas luces y sombras que impresiona nuestros sentidos y se transforma, de inmediato, en un signo de "lo distinto".

Este conjunto de percepciones pone de relieve el hecho de que los colores, más allá de su configuración física, son percibidos, organizados y valorados de manera diferente por cada cultura. Y la sociedad aymara, como cualquier otra, posee su propio sistema de significación en torno a ellos. Es por eso que este uso diferente percibido por nuestro observador, se transforma en un signo distintivo.

LOS COLORES COMO LENGUAJE

Llamamos lenguajes plásticos a aquellos que se expresan mediante imagenes visuales, los cuales tienen gran importancia y desarrollo en la sociedad aymara. Se trata de lenguajes (o sistemas de comunicación) que "dicen algo" a través de las formas, las líneas, las cualidades cromáticas, la organización de los espacios, etc. En este sentido, los colores son usados para "decir cosas" al ser

Figura 18. Grupos y comunidades aymaras mencionadas.

incorporados a algún mensaje. Por ejemplo, al entrar en relación unos con otros (la combinación rojo-verde de los diablos) o con objetos (al ser usados en trajes, pinturas o adornos) o, por último, con ciertos relatos o mitos.

Un claro ejemplo de cómo funcionan estos mensajes, está dado por el empleo de los colores en la vestimenta de las mujeres y de los hombres para diferenciar a los diversos grupos aymaras. Estos grupos, herederos de un pasado prehispánico en el que existían múltiples señoríos y reinos (Fig. 18), ocupan actualmente un determinado territorio y poseen un nombre propio (pakajes, machas, karankas, chichas, etc.).[2] Cada uno de ellos posee, además, su propio traje, en el que son básicas determinadas combinaciones de colores y formas, permitiéndoles distinguirse con una simple mirada, de otros grupos y trajes. Los tarabuco (Sucre, Bolivia) -con sus monteras redondas de lana negra, sus ponchos iridizados en tonalidades rojas (o azules si son de luto) y su larga trenza- son fácilmente reconocibles (Fig. 19) y diferenciables de un hombre de Isluga, que viste generalmente ropa oscura y ponchos de lana de

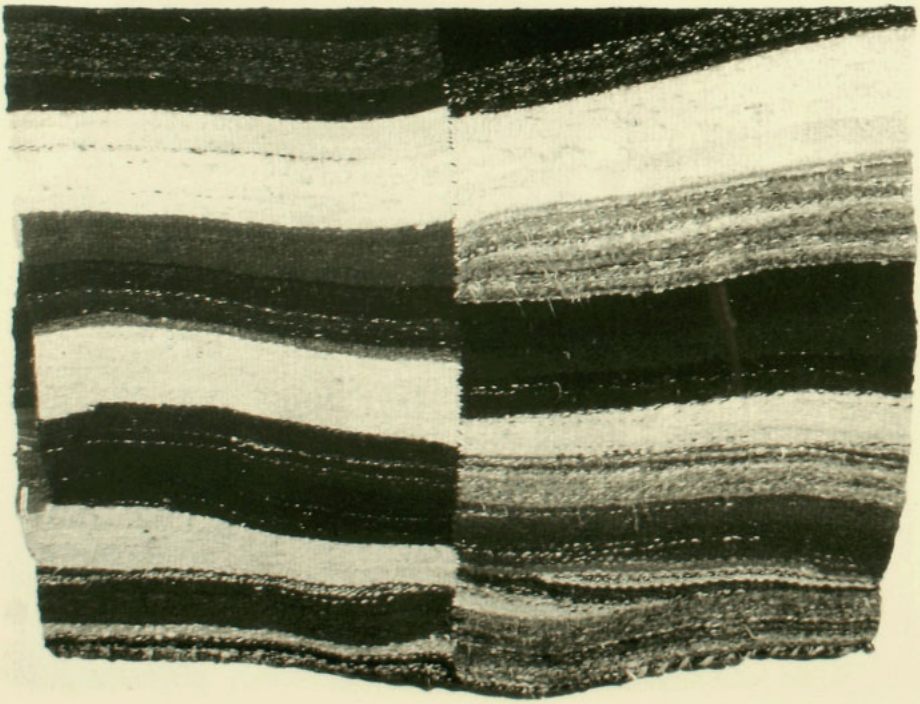
Figura 19. Poncho y montera de Tarabuco. La combinación de sus colores y formas permite expresar a su usuario su pertenencia a un determinado grupo. (Col. part.)

colores naturales, monocromos, a veces con el borde de una tonalidad ligeramente distinta o con el cierre del cuello con colores. En las mujeres, lo que las diferencia son las distintas combinaciones de colores y dibujos de una prenda, llamada en algunos lugares *aksu*, que se lleva en la espalda y sobre la falda. Los *aksus* machas, por ejemplo, combinan el azul con el amarillo, usando figuras básicamente geométricas o abstractas, en tanto que los *aksus jallq'as* combinan el café o negro con diseños de animales míticos en rojo o verde oscuro; los tejidos de las mujeres de Charazani, sin embargo, combinan el verde fuerte con el rojo con figuras geométricas y de animales domésticos. Estas combinaciones de colores y formas permiten expresar las identidades sociales y la procedencia de cualquier persona.[3]

Los colores, usados en la ropa de cama, permiten también a los aymara de Isluga, emitir mensajes sobre situaciones que tienen que ver con la vida familiar de una persona. A los niños se les cubre con frazadas de lana natural blanca (*wawa ch'usi*), que evocan la indeterminación, la ausencia de definiciones y de marcas, puesto que no están cruzadas por ningún otro color. Por su parte, los matrimonios deben usar, como parte de las frazadas que les sirven de colchón, una muy gruesa llamada *ch'usi* (Fig. 20), que tiene como característica la asimetría en el ordenamiento de los colores en cada mitad, puesto que cada una de ellas representa a uno de los sexos y éstos no pueden ser iguales. Pero el *ch'usi* está, además, tejido con una técnica significativa. Carece de la costura central, propia de todas las grandes telas confeccionadas en telar, simbolizando de este modo la unión matrimonial, que no está "cosida" sino que es inseparable. También se usan frazadas "coloras" o *p'anamanta* (con colores teñidos), para pedir la mano de la novia o para los partos. Estas frazadas tienen varias listas (*kallus*) de colores degradados o *k'isas*, (Fig. 21) que simbolizan la conjunción de la luz. Este

Figura 20. *Ch'usi* o frazada usada como colchón matrimonial. (MChAP 2149).

Figura 21. *K'isas* o estructuras de colores degradados, tejidos en una frazada *p'anamanta*. (MChAP 2753).



concepto de conjunción es preponderante en la petición de mano o en el nacimiento de los hijos.[4]

Dentro de los lenguajes plásticos, más específicamente en el caso de los colores, son ciertas cualidades o rasgos de ellos, los que permiten su articulación y empleo. Aspectos tales como su opacidad o su brillo, su "pureza" o "impureza", su "valor" (en relación a la cantidad de sombra o luz que posean), etc., son considerados de gran importancia. No se trata de que cada color tenga un significado absoluto e inmutable (el azul del luto de los tarabuco no significa lo mismo en el azul-amarillo de los macha), sino que la significación se logra por las combinaciones con las que se puede articular un conjunto determinado de colores.

La importancia de los contextos y las relaciones en que son puestos se aprecia, por ejemplo, en la división que el pensamiento aymara establece entre los colores naturales (*k'ura*) y los teñidos (*p'ana*). Los tonos naturales, provenientes del vellón de llamas, alpacas o vicuñas (negro, blanco, café, gris), se oponen a aquellos derivados del arcoiris, del cual "salen" los colores *p'ana* (rojo, amarillo, azul, verde, etc.). Las *llijllas* usadas para las labores del pastoreo son tejidas con tonos naturales, en tanto que aquellas empleadas en la agricultura o en rituales, son de tonos teñidos. En este contexto específico, *p'ana* aparece en relación con lo "cultural" o lo "social" y *k'ura* representaría la relación disminuida, lo más cercano a lo "no cultural", al mundo de lo "natural".

Sin embargo, dentro de los textiles agrícolas hay un conjunto de bolsas, de diversos tamaños: costales (*kostala*, para los tubérculos), *talegas* (*wayaja*, para las semillas), *wayuñas* (usadas para la quínua) y

Figura 22. Conjunto de bolsas agrícolas. *Kostales, wayaja, wayuña y ch'uspa.* (MChAP 2754, 2171, 2165 y 2268).

ch'uspas (de uso ritual, para guardar las hojas de coca) (Fig. 22), que son tejidas básicamente en colores naturales y que, por su uso y diseño, están directamente asociadas a una significación centrada en la cultura, relativizando los contenidos vistos en el ejemplo anterior. En este caso, son sus listas verticales las que se combinan en un diseño de colores contrastados llamado *allqa* (Fig. 23), estableciendo esa relación, ya que los colores en *allqa* representan o simbolizan una capacidad aguda de percepción visual e intelectual que los aymara destacan directamente como una característica de la cultura.[5]

LUCES Y COLORES DEL PASADO

De la amplia gama de posibilidades "discursivas" del color, queremos esbozar aquí, brevemente, un tema: cómo es significada la relación "pasado-presente" a través del color. Para ello, seguiremos, básicamente, los trabajos que V. Cereceda ha hecho sobre los lenguajes plásticos andinos. Como lo veremos más adelante, no se trata de un ordenamiento temporal, similar al eje cronológico, que caracteriza nuestra propia representación del pasado, sino de una de las muchas variantes por medio de las cuales la sociedad aymara aprovecha para reflexionar sobre su propia cultura y sociedad.

A lo largo de todo el altiplano andino y hasta las quebradas del río Loa (II Región de Chile), se cuenta un mito sobre una humanidad que habría vivido antes que la actual, en estos mismos lugares. Aunque con variantes, en todas las comunidades donde es contado, el mito narra que esos antiguos habitantes eran una humanidad de baja estatura (llamada generalmente *chullpas* o gentiles), que vivían en cuevas o en pequeñas casitas de piedra, cuyos restos aún se pueden encontrar en muchos lugares.[6]

Los gentiles tenían su propio ganado, *k'ita* (hoy considerado "salvaje"), que está en una relación de simetría -"en espejo"- con los animales domésticos actuales (llamados *uywa*). El zorro habría sido el "perro" de los antiguos pobladores, la perdiz, su "gallina", el zorrino, por su mal olor, el "chancho", etc. Se señala, también, que esta humanidad -aunque poseía un conocimiento defectuoso (otras versiones señalan que carecía de él) de las técnicas que hoy caracterizan a la cultura aymara (agricultura, textilería, teñido, etc.)- poseían en cambio la capacidad de hablar directamente con los cerros, los

Figura 23. *Allqa*, o colores en contraste, tejidos al centro de una *talega*. (MChAP 2256).

ríos, las piedras y de hacer que ellos obedecieran.[7] Tenían un poder mágico que hoy se ha perdido.

Una característica del tiempo de esa humanidad es que carecía de luz o ésta era muy difusa o tenue. En algunos lugares se afirma que no había sol, en otros que el "sol" era la luna o que el sol era de cobre, con una luz muy distinta a la actual, etc. En definitiva, había una penumbra permanente, que dificultaba cualquier percepción nítida y precisa de las cosas, una luz "azulada", similar al brillo de los metales o del fuego fatuo, que hacía todo borroso, fundiendo los colores.

Los tonos opacos, los objetos de un solo color o sin bordes nítidos, los tejidos monocromos, con muchos flecos o muy "peludos" -todo lo que, en definitiva, dificulta una visión precisa, que discrimine contornos y diferencias de color- son utilizados para significar este mundo del pasado y que es, también, el "otro mundo", el de lo mágico, de las divinidades, etc. (fig. 24). De ahí que, para los sacrificios rituales, se prefieran animales de un color o con pelajes muy poco contrastados, como los llamos o perros negros, empleados, sobre todo, en los ritos funerarios.

Illa, el resplandor, es una categoría que está estrechamente vinculada a estas concepciones y que permite clasificar a los metales, a las piedras preciosas, al relámpago o a los ojos de los felinos como objetos que irradian una luz no solar. Elementos que irradian luces y colores del interior, evidenciando con ello su estrecha relación con el pasado.

Ch'amak, lo oscuro, es otro término que evoca ese pasado. Para referirse al tiempo de los gentiles suele decirse "*ch'amak pacha*", el tiempo oscuro. En la comunidad de Chuani (Bolivia), muchos nombres de lugares asociados a los gentiles o a las *wak'as* (divinidades no cristianas), se componen con el término *ch'amak*.[8] Es la sombra o, si se prefiere, la ausencia de luz, representada valóricamente por el negro como color. Se plantea aquí una interesante asociación entre el pasado, lo oscuro y la capacidad de sabiduría mágica, puesto que *ch'amakani* son aquellos especialistas en "hablar" con los cerros y las divinidades, los *yatiri* u "hombres sabios" como se les llama en las comunidades quechuas.[9] Igualmente surgen vínculos aún no explorados totalmente entre este color y el vestido femenino, el *urku* o *anako*, la gran tela de un solo color (fig. 25), generalmente negro, que ellas usan y sobre la cual se ponen el *aksu*, que sí lleva normalmente gran colorido. ¿Hay una relación privilegiada entre lo femenino, el mundo de "afuera", del pasado y lo mágico?[10] Como elementos adicionales podría señalarse que, en términos de las oposiciones que vamos estableciendo, se configura un

Figura 25. *Urku*, traje femenino cuyo tejido es clasificado como *pampa*. (MChAP 2290, 2291, 1875, 2395 y 2283).

Figura 24. *Chakana*, pieza de madera y plumas usada en distintos bailes aymaras. (MChAP 1632).

espacio de los valores complementarios a la cultura: el pensamiento mágico, el predominio de lo femenino, el pasado, lo blando o flexible, lo continuo e indeterminado, etc.[11]

El *anako* está tejido como una *pampa*. En los textiles, este término se aplica a todos aquellos espacios monocromos llanos (Fig. 26).[12] Este mismo término se usa, igualmente, para referirse a los límites externos de una comunidad, a ese espacio "salvaje", indeterminado culturalmente y de límites imprecisos. Como término que implica tanto una forma de tejer, como una combinación específica de colores, *pampa* se asocia a ese mundo del pasado, puesto que sus contenidos se igualan en cuanto a la capacidad de percepción disminuida que la ausencia de luz genera en ambos.

Así como *pampa* plantea esencialmente una idea de "percepción difícil", de fusión de la luz, *ch'arku* alude a lo borroso, es decir, aquello cuya percepción resulta igualmente dificultosa, pero esta vez por confusión, por saturación. En *ch'arku* los límites se hacen imprecisos por la sobreabundancia de la luz y del color y, por ello, resultan próximos a ese mundo del pasado, de lo no-aymara. Son muchos los trajes rituales que expresan esta categoría, combinando las texturas de algunos trajes u objetos rituales con sus colores (las *chalinas* y *ch'uspas* con flecos, las *chakanas*, o los adornos de plumas (Fig. 27) y expresando, de este modo, la proximidad en la que esos ritos ponen a ambos mundos o espacios.

Los *chullpas* desaparecieron cuando salió el sol. Ellos habían sido advertidos por un ave y se prepararon construyendo sus puertas hacia el este, en la creencia de que el sol saldría por el oeste, pero, al no ocurrir así, los antiguos habitantes se secaron o se quemaron. Muchos trataron de proteger sus cabezas con cerámica o esconderse en cuevas, pero fue inútil... aún hoy pueden encontrarse sus restos, tal como quedaron en esa época. Unicamente se salvaron quienes se metieron al agua; de ellos descienden, dicen los mitos aymaras, los actuales urus, que habitan en las orillas de los lagos altiplánicos o los laris, antiguos cazadores de la alta puna.[13]

Con la llegada del sol, se inicia un nuevo mundo, marcado, esta vez, por la alternancia de luz y sombra, por las diferencias visuales que se pueden establecer entre los colores, todo lo cual caracteriza este presente, el de la sociedad aymara.[14]

Se trata, sin embargo, de un mundo del pasado que, pese a haber sido destruido por la salida del sol, está

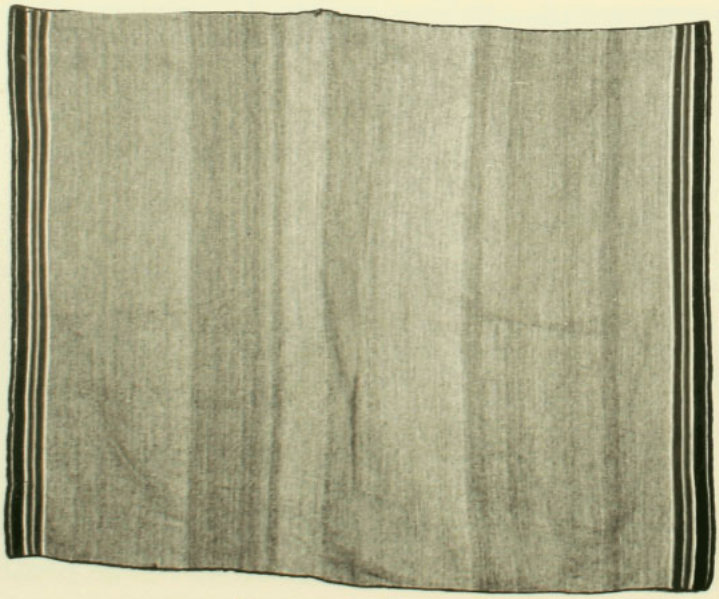


Figura 26. *Pampa*, categoría textil y simbólica usada para referirse a las extensiones de tejido monocromático. (MChAP 2153).

allí, aguardando; que tiene sus horas -*chapu chapu*, las auroras y crepúsculos, cuando la luz se difumina- para intentar imponerse nuevamente. Es, en definitiva, la amenaza permanente de la pérdida de la capacidad de percepción, de la agudeza mental y la variedad tonal con que el pensamiento aymara quiere caracterizar su propia sociedad, su propia definición de cultura. No se trata, entonces, de un pasado como nuestra sociedad lo concebiría -un tiempo anterior, ya ido- sino de un contraste paralelo, del complemento para la existencia de esta cultura. Uno y otro se presuponen mutuamente.

UN PRESENTE DE LUZ Y SOMBRA

Esta es, tal vez, la oposición cromática más marcada que permite identificar el presente. Es el mundo de la alternancia del sol y de la luna, por lo tanto, de lo discontinuo. Si la luz del pasado (y de los *chullpas* y *wak'as*) era interior, de las profundidades de la tierra, la luz del presente y de los hombres aymaras, es la luz exterior, la solar. Otra característica de este presente contrastado es la aparición del arcoiris -*kürmi*- y, con ello, de los colores teñidos. Se trata, en el juego de las oposiciones, del mundo de lo masculino, de la cultura, de la sabiduría, etc. No antagónico con lo anterior, sino más bien complementario.

La aparición del sol dió lugar, primero, a la llegada de la población actual, la aymara (*jaqe*, gente), que se diferencia de los sobrevivientes de la humanidad pasada, llamada aún *chullpa* o *k'ita* (salvajes, igual que los animales del pasado). Permitió también el surgimiento de los animales y plantas domésticas llamados *uywa*, el desarrollo de la agricultura y de las técnicas textiles y de teñido de los colores. Sin embargo, la salida del sol se tradujo también en la pérdida de la capacidad de comunicación con el mundo no humano. Los mitos de origen de muchos grupos aymaras ubican en este momento el surgimiento de la diferenciación en el vestir, en las identidades marcadas por los colores de los trajes de los cuales hablamos anteriormente.[15]

Los *uywa* son animales propios de la cultura aymara; aparecieron junto con la luz y son precisamente las diferentes combinaciones de tonos y colores de sus pelajes las que permiten reconocerlos, clasificarlos y nombrarlos.[16] Así, un animal con su pelaje manchado

Figura 27. Los bordes imprecisos, la saturación de colores, evocan las situaciones de límite que provocan algunos rituales. (MChAP 2166).

de dos colores considerados contrastantes y en una relación simétrica, será llamado *allqa*; en cambio, si sus manchas se reducen a pequeñas motas, podrán ser designadas como *ch'ejje* ("esparcido"). Si las mismas manchas no son tan pequeñas y se ordenan de modo tal que la mayoría de las pintas blancas se ubican en el lomo y las oscuras hacia el vientre, será llamado *aqarapi* ("nevado"). Si sus tonos predominantes son los castaños oscuros, será *cchumpi*, etc. De este modo, tonos, colores y combinaciones dan paso, a una extensa y completa etnotaxonomía.

Aparentemente, la importancia fundamental de la discontinuidad de luces y sombras, radica en que hace posible los procesos intelectuales, la percepción nítida, capaz de distinguir contrastes y de articular con ellos un discurso social. Es la mirada la que permite establecer la distinción que usará el pensamiento.

En términos de los colores, hay dos conceptos que permiten expresar y materializar esta concepción aymara de un presente de discontinuidad lumínica. Se trata de *allqas* y *k'isas*, a las que ya nos hemos referido anteriormente. El tejido en *allqa* caracteriza al conjunto de bolsas dedicadas a las labores agrícolas (*talegas*, costales, etc.). Son ellas las que deben ser usadas en estas actividades y no otras, debido, precisamente, a su diseño. Las *allqa* permiten expresar lo contrastado, aquello que es diferenciable visualmente y que expresa el equilibrio sombra-luz. Son estos contenidos los que se tejen en los textiles dedicados a las labores agrícolas que, por excelencia, están asociadas siempre a la cultura.

Pero conviene que nos detengamos un poco en este término, puesto que la complejidad que encierra es muy alta. Ya mencionamos que un tipo de animales, con su pelaje contrastado en manchas simétricas es también llamado *allqa* y el traje de los diablos islugueños, rojo y verde, es considerado igualmente un *allqa*. Las aguas de algunas lagunas subterráneas, propias de las divinidades, suelen ser de aguas "rojas y verdes", igualmente *allqa*.[17] *Allqa* pueden ser diferentes combinaciones de colores o de valores tonales (blanco-negro, azul-naranja o amarillo-morado, claro-oscuro, también son considerados en esta categoría). Se trata de un término que permite nombrar situaciones de contraste y que, para ser plasmado como diseño en los textiles, requiere de un enlace, una conjunción entre lo diferenciado. De allí surgen esas pequeñas franjas tejidas que, al combinarse, atenúan la oposición del *allqa*. Sin mediación, en cambio, esta oposición de los colores puede significar una ruptura, el caos o la muerte. Para los rituales funerarios de la comunidad de Peine (al sur del Salar de Atacama), se usaban, por ejemplo, tejidos blanco-negros, sin mediación alguna.[18] Y el traje de los diablos o las aguas de las lagunas tampoco exhiben mediación; se asocian, así directamente al peligro de un contraste no atenuado.[19]

Las *k'isas* son la otra combinación de colores tejidos o articulados que permite expresar algunas

Figura 28. Figuras de ángulos agudos, llamadas *kile* y *nayra*, tejidas para "romper" la continuidad de las *k'isas*. (MChAP 2027, 2282 y 2030).

características del presente.[20] Se considera que estos diseños son "lo más hermoso" que se puede tejer, representando la "luz" del tejido. Se trata en este caso de degradar la luz, formando siempre una escala cromática que va de más oscuro a más claro. Aunque se tejen o usan *k'isas* de colores naturales (*k'ura k'isa*), idealmente sus colores son teñidos y su origen mítico está en el arcoiris (*p'ana kisa*). Como estructura, las *k'isas* deben mantener un equilibrio entre la cantidad de sombra y de luz de sus colores, generando una situación de contraste y una mediación en la que son los colores los que median. Si un *allqa* era el contraste, una *k'isa* es la conjunción. Es un "conector" que cumple funciones de enlace, por ejemplo, entre el borde de una tela con el espacio exterior o en ciertos rituales (como el parto o la petición de mano).

Pero las articulaciones de la conjunción pueden acercarse peligrosamente a lo continuo y perder así su característica contrastada, de luces y colores dominados. Es por ello, que las *k'isas* siempre deben controlarse, hacerlas pequeñas o segmentarlas, dividiéndolas. Los ejemplos más claros son las fajas (*wakas*) en las que es frecuente ver diseños angulares que interrumpen la articulación en arcoiris de las *k'isas* (Fig. 28). Deben ser controladas, porque lo excesivamente bello es peligroso en cuanto implica que la mirada y los sentidos pueden "extraviarse".

Pampa y *ch'arku* representan las combinaciones posibles de las luces y los colores de un pasado -presente o latente- en tanto que *allqa* y *k'isa* lo hacen con un presente que reconoce la complementariedad necesaria con el mundo de "afuera", simbolizado en el pasado. Los lenguajes plásticos de los colores y las formas son la materia para que la sociedad aymara exprese su propia y específica percepción sobre su sociedad y su cultura, sus tiempos y condiciones de existencia.

AGRADECIMIENTOS: Este trabajo hubiera sido imposible sin la constante colaboración de Verónica Cereceda y sin los trabajos previos de muchos colegas no citados aquí.

NOTAS

[1] Martínez G., 1974.
[2] Saignes, 1986; Bouysse-Cassagne, 1987.
[3] Gisbert et al., 1987.
[4] Cereceda, comunicación personal.
[5] Cereceda, 1978.
[6] Bouysse-Cassagne, 1987; Cereceda, 1992.
[7] Castro y Martínez, en prensa.
[8] Martínez G., 1974.
[9] Martínez G., op.cit.
[10] Cereceda, 1990.
[11] Bouysse-Cassagne, 1978; Cereceda, 1990.
[12] Cereceda, 1978; 1990.
[13] Wachtel, 1990.
[14] Cereceda, 1992.
[15] Molina, 1959.
[16] Flores Ochoa, 1978; Cereceda, 1992; Martínez G., 1989.
[17] Cereceda, 1988; Platt, 1988.
[18] Mostny, 1954.
[19] Martínez G., 1983.
[20] Cereceda, 1988.

REFERENCIAS

BOUYSSE-CASSAGNE, THÉRESE
1978 "L'espace aymara: *urco* et *uma*", *Annales E.S.C.* vol. 33, Nº 5-6, pp. 1057-1080, Paris.
1987 *La Identidad Aymara*. HISBOL, La Paz.

CASTRO, V. Y J.L. MARTÍNEZ
en prensa "Poblaciones indígenas de la provincia de El Loa", en J. Hidalgo *et al.* (eds.) *Culturas de Chile*, vol. II, Editorial Andrés Bello, Santiago.

CERECEDA, VERÓNICA
1978 "Semiologie des tissus andins: les talegas d'Isluga", *Annales E.S.C.* vol. 33, Nº 5-6: 1017-1035, Paris.
1988 "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al *tinku*", en X. Albó (comp.) *Raíces de América: el mundo Aymara*, pp. 283-364, Alianza Editorial, Madrid.
1990 "A partir de los colores de un pájaro...", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-104, Santiago.

FLORES OCHOA, JORGE
1978 "*Classification et dénomination des camélidés sudaméricains*", *Annales E.S.C.* vol. 33, Nº 5-6, pp. 1006-1016, Paris.

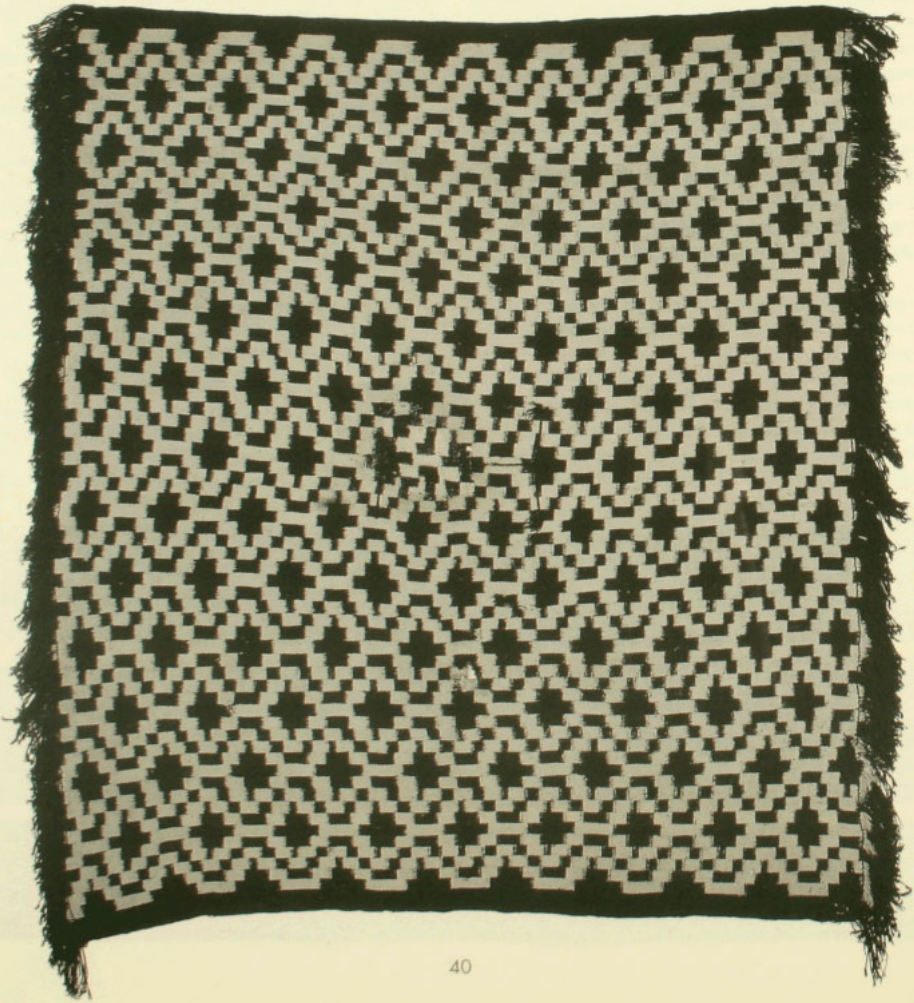
GISBERT, TERESA, SILVIA ARZE Y MARTHA CAJÍAS
1987 *Arte Textil y Mundo Andino*, Gisbert y Cía., La Paz.

MARTÍNEZ, GABRIEL
1974 *Humor y sacralidad en el mundo autóctono andino*, Publicación Nº 4, Universidad de Chile, Iquique.
1983 "Topónimos de Chuani", *Antropológica*, Lima.
1989 *Espacio y pensamiento I*, Hisbol, La Paz.

MOLINA, CRISTÓBAL DE
1959 [1575] "Relación de las Fábulas y Ritos de los Ingas", *Revista Chilena de Historia y Geografía* vol. 9, pp. 117-190, Santiago.

MOSTNY, GRETE; FIDEL JELDRES Y RAÚL GONZÁLEZ
1954 *Peine, un pueblo atacameño*, Instituto de Geografía, Universidad de Chile, Santiago.

PLATT, TRISTÁN
1987 "Entre *ch'axwa* y *muxsa*. Para una historia del pensamiento político aymara", en Bouysse-Cassagne, Harris, Platt y Cereceda (comps.). *Tres Reflexiones Sobre el Pensamiento Andino*, pp. 61-132, HISBOL, La Paz.

SAIGNES, THIERRY
1986 "En busca del poblamiento étnico en los Andes bolivianos (siglos XV y XVI)", *Avances de Investigación* 3, Museo de Etnografía y Folklore, La Paz.

WACHTEL, NATHAN
1990 *Le retour des ancêtres. Les indiens Urus de Bolivie, XX-XVI siècle. Essai d'Histoire régressive*, Editions Gallimard, Paris.