



SEMIOLÓGÍA¹ DE LOS TEXTILES ANDINOS: LAS TALEGAS DE ISLUGA²

THE SEMIOLOGY OF ANDEAN TEXTILES: THE TALEGAS OF ISLUGA

Verónica Cereceda¹

Por siglos, talegas y costales, en distintas regiones de los Andes, han compartido un diseño de apariencia muy simple, conformado, en lo esencial, por bandas y listas. Este diseño, sin embargo, crea una estructura compleja basada en tres principios fundamentales: sucesión, en contraste, de los colores de las bandas (*allqa*) que obligan a percibir las diferencias tonales; introducción, imprescindible, de angostas mediaciones que suavizan el encuentro tonal (*qallus, k'utus, k'isas*) en la intersección entre bandas, y definición de un espacio simétrico y centrado. Esta imagen extraordinariamente repetitiva en el tiempo y en el espacio articula contenidos de clara percepción (estado de alerta e inteligencia) como de una visión de un mundo compuesto de segmentos independientes pero íntimamente ligados entre sí. Un diseño de un mensaje tan eficiente que se extendió en diferentes regiones del espacio (Altiplano y valles andinos, Arequipa, Tacna, etc.) como a lo largo del tiempo, al menos desde los Desarrollos Regionales hasta nuestros días.

Palabras claves: semiología, textiles andinos, talegas, costales, *allqa, k'isa, qallu*.

For centuries, talegas and sacks, in different Andean regions, have shared what appears to be very simple designs, composed, in essence of bands and stripes. However, this design creates a complex structure based on three fundamental principles: (1) succession, via contrast, where the bands' colors (allqa) force perception of tonal differences; (2) introduction, essentially of narrow mediations that smooth the tonal meetings (qallus, k'utus, k'isas) in the intersection between bands and (3) definition of a symmetrical and central space. This extraordinarily repetitive image, in temporal and spatial settings, articulates a clear perception (state of alertness and intelligence) of a vision of a world composed of independent segments that are intimately related to each other. A design of such an efficient message that it was extended to different spatial regions (Altiplano, Andean valleys, Arequipa, Tacna, etc.) as well as throughout time, at least from the Regional Developments Period through to the present.

Key words: Semiotics, Andean textiles, talegas, sacks, *allqa, k'isa, qallu*.

Los textiles andinos –especialmente los de proveniencia arqueológica– han suscitado hasta aquí numerosos y excelentes estudios. Han sido abordados con preguntas sobre técnicas, usos, cronologías y estilos, distribuciones espaciales y culturales (como Ulloa 1974 y tantos de otros autores). Pero podríamos decir que los valiosos aportes de estos estudios han permanecido en cierta forma “fuera del tejido”, es decir, de su lenguaje específico. Desde un punto de vista iconográfico se ha intentado también identificar los motivos figurativos de flora, fauna, escenas míticas o de interpretar formas abstractas que sugieren la presencia de un símbolo más o menos reconocido (como los clásicos ejemplos de Braunsberger de Solari (1974), Giraud 1969:40-52, entre muchos otros). A veces, incluso, con una jerarquía exterior al diseño –partiendo de aquello que se nos presenta como inmediatamente más legible– se ha creído aislar un posible léxico (“cabeza”, “sol”, “chacra”, etc.), pero desconocemos

una sintaxis que nos explique la articulación entre elementos o su función dentro del todo de la tela. ¿Qué hacer, entonces, cuando nos enfrentamos a un paisaje hermético de bandas o listas o, peor aún, a espacios vacíos?

Se trataría de saber si un textil tradicional andino corresponde a un texto –no a una decoración ni a una ilustración de realidades más allá del tejido–, sino a un mensaje específico, detrás del cual subyace un sistema que da cuenta de él. Si estamos frente a un código, ¿cuáles son sus convenciones, cuáles sus unidades mínimas?, ¿hasta dónde se extiende la comprensión de un diseño tejido más allá de las comunidades andinas que lo elaboran?

En las siguientes líneas, tomo como ejemplo los textiles estudiados en un trabajo de campo efectuado en el *ayllu* Isluga durante los años 1972-1975. Se trata de una comunidad de habla aymara, situada en el altiplano chileno, en la Región de Tarapacá. Su territorio comprende altos cordones cordilleranos,

¹ Fundación para la Investigación Antropológica y el Etnodesarrollo “Antropólogos del Surandino”- ASUR. Sucre, Bolivia. veronicacereceda@gmail.com

quebradas estrechas y pampas elevadas, surcadas de bofedales. Se extiende entre dos salares, el de Surire, por el norte, y el de Coipasa por el sur-orienté; al este limita directamente con Bolivia y hacia el oeste sus deslindes se pierden en las cumbres del cordón occidental de los Andes. El pueblo mismo de Isluga y, más aún, sus comunidades y estancias se mantuvieron relativamente aislados por falta de vías de comunicación. Aún hoy³ algunas de sus estancias más altas resultan más accesibles desde el lado boliviano. La comunidad conserva una estructura tradicional en mitades o “comunidades” como las llaman los islugueños, de arriba (*araq saya*) y de abajo (*manqha saya*), cada una representada por un *mallku* o cacique, elegido anualmente. Las dos mitades se articulan en una aldea central, *marka* o Pueblo Isluga, y hasta hace pocos años cuatro altares se disponían en torno a la iglesia, dando testimonio de una antigua subdivisión en cuatro *ayllus*⁴.

Entre los textiles de Isluga estudié más detalladamente un determinado tipo de bolsa, llamada talega (en aymara, *wayaqa*). Escogí las talegas porque lo fundamental de su diseño se expresa solamente en bandas y listas –lo que planteaba un desafío de interpretación– y porque presentan –entre otras piezas textiles que se les parecen– un mayor número de variantes, precisas y complejas. Pero, también, las talegas se seleccionaron a sí mismas; me cautivaron siempre por el motivo que repiten en su diseño: una banda oscura, una banda clara y en la intersección de ambas, dos listas que intercambian los colores de las primeras (Figura 1). Una estructura fácilmente reconocible no sólo en las talegas de Isluga o en otras piezas de la misma comunidad, sino, mucho más allá de sus fronteras, en bolsas y costales del altiplano, de las orillas del Lago Titicaca, de Puno, de Arequipa, de Cusco. ¿Por qué esa insistencia, casi obsesiva, en un mismo tema?

Las talegas se tejen en fibra de alpaca (sus versiones más grandes, los sacos o costales, en llama y nunca, ninguna de las dos bolsas, en ovino). Las talegas presentan una textura fina y un diseño que intenta resaltar los tonos contrastantes del vellón natural. Su tamaño fluctúa entre 30 y 50 cm, aproximadamente. Más allá de estos límites cambian de nombre: hasta 15 cm, más o menos, es llamada *wayuña*, por sobre 80 cm, costal, dejando en ambos límites del tamaño un vacío que permite hacer la distinción de cada una de las bolsas. Sirven a diversos usos cotidianos o ceremoniales, tales como llevar semillas durante

las siembras, guardar alimentos en bodegas y cocinas, transportar víveres en los viajes, tanto de vivos como de muertos, ser rellenas y vestidas como si formaran entre varias un cuerpo humano, en ceremonias de inicio de siembra.

En el presente artículo no abordo más que aquello que podríamos llamar el “lenguaje del diseño”. Más exactamente, es un intento de develar la organización del espacio tejido y las significaciones de los elementos formales. Reservo para trabajos posteriores un análisis más detallado del sistema de colores teñidos que se integran, estrechamente, a las mediaciones entre bandas⁵, como también las guardas de dibujo continuo (llamadas *saltas*) que aparecen, cada vez más, en el centro de algunas talegas. Muchos otros problemas quedan pendientes; por ejemplo, el mundo apasionante de las relaciones que los textiles establecen entre ellos. Entablan un diálogo complejo de semejanzas y diferencias, ya sea al interior de una misma comunidad, ya sea en la amplia escala de las regiones circundantes. Así, las dos comunidades vecinas, Isluga y Cariquima, hoy fuertemente antagónicas, tienen textiles que apuntan hacia una gran unidad, diferenciándose tan sólo por detalles, en cierto, modo emblemáticos. Por el contrario, pasando la línea divisoria hacia Bolivia, el conjunto de textiles de Isluga se disocia: los costales continúan sin transformaciones a través de extensas regiones altiplánicas, en tanto que las talegas cambian bruscamente de diseño al cruzar hacia el *ayllu* de Sabaya: línea que parece haber sido siempre una frontera étnica.

Las líneas que siguen son sólo un intento de dividir el todo del diseño a partir de la presencia de regularidades en los textos de unas 400 talegas observadas durante el trabajo de campo. Los elementos que surgen de esta división definen algunas correlaciones entre los significantes y los significados, que podrían acercarnos a comprender, en un futuro, este lenguaje en su construcción más íntima.

Una Matriz del Espacio Tejido

1. El cuadrado interior

La talega se teje en forma de un rectángulo alargado. Una vez terminada, se dobla en dos formando una bolsa. Es interesante que su costura vaya siempre por fuera. Se trata de un sencillo punto de hilván, muy tupido. Las cuatro caras de la talega, las dos externas y las dos internas, son

idénticas –la técnica, perfecta, no permite reconocer un revés y un derecho–, salvo dos pequeñas diferencias que, a primera vista, podrían parecernos sin importancia:

- (a) Cuando la bolsa está por su derecho, la costura que va por el exterior permite la visión completa del diseño sin que se pierda nada de la tela, como ocurriría si llevara un doblez hacia el interior. Tan identificados están tejido y diseño, que éste cubre hasta los bordes mismos. Y tan importante es cada uno de sus detalles, por pequeño que sea, que el diseño debe desplegarse completo a los ojos del espectador. La talega, entonces, debe usarse por fuera, “por su cara”, como dicen en Isluga, distinguiendo nítidamente su exterior de su interior.
- (b) La gran mayoría de las talegas tiende a producir la impresión de un cuadrado (Figuras 1-3, 5-6, 8). Naturalmente, si las medimos cuidadosamente veremos que muy pocas tienen sus lados perfectamente iguales, existiendo diferencias de uno a dos centímetros entre ellas. Lograr la perfecta cuadratura en un telar autóctono, con un diseño muy detallado, centrado y simétrico, no es cosa fácil⁶. Para estas circunstancias, las tejedoras guardan en su cabeza una serie de proporciones y números. Otras, además de estas fórmulas matemáticas, confiesan conservar medidas heredadas, que llaman *tupus*, consistentes en trozos de *q'aytu* (lana hilada) que llevan nudos para recordar las distancias. “Algunas pierden sus *tupus* ¡fijaté!”, me decía una mamita de la estancia de Sitani, como estupefacta ante semejante desgracia. “¿Cómo harán para tejer?” Sólo podemos entender tanta preocupación si esta forma final de un cuadrado es significativa e importante. Sin embargo, tomando las medidas de 50 talegas de una colección etnográfica⁷, encontramos que 48 tenían su ancho levemente mayor que su alto (de 0,5 a 2 cm), en tanto las otras dos restantes eran perfectamente cuadradas. ¿Por qué esta tendencia a aumentar el ancho? Recordemos que la costura va por fuera: si restamos los trozos de tela que ella ocupa en cada borde, el ancho iguala al alto. De este modo se produce una sutil diferencia entre el espacio externo y el interno de la bolsa: el cuadrado perfecto queda hacia adentro. Mirándola, se la acepta como un cuadrado, pero la tejedora sabe que es sólo en

el interior del vientre de la bolsa donde yace la perfección del modelo.

¿Por qué hacia el interior? Habría que aceptar que la forma simbólica del cuadrado ejerce alguna acción sobre su contenido, es decir, sobre la semilla o alimento que se guarda en ella. El lenguaje de las talegas tendría, así, una doble función: la de un mensaje inscrito sobre la tela (comunicación) y la de un rito ejercido sobre los objetos depositados en el interior (una eficacia mágico-religiosa).

¿Cómo es percibido el cuadrado por los Isluga? Basta un ejemplo: “¿*Suma wayaqa!*” (¡Linda talega!), dijo una vez un amigo de la estancia de Caraguano, admirando una talega. Y agregó con un suspiro: “*Purapi esquinata* ¡la muy pillla!” (*Pura* es “entre”, entre cosas iguales, entre ustedes, entre amigos, etc.; y también “ambos”, ambos ojos, ambas piernas, etc.) ¿Qué quería decir con “entre esquinado”? Nos aclaró: “Quiere decir que sus esquinas son iguales. Que todas están juntas, y que ninguna se dispara sola. ¡Esto, pues, quiere decir!”

El cuadrado de nuestro amigo es casi un círculo. Las cuatro esquinas están juntas y “ninguna se dispara sola”; es decir, ninguna se aparta, como si existiera un punto concéntrico que las mantiene reunidas.

2. La presencia de un centro

A una primera mirada, el espacio determinado por el diseño de una talega se nos aparece como un espacio organizado. Percibimos la clara presencia de un centro, de un eje medio que divide la bolsa en dos mitades. El diseño de las talegas está formado esencialmente por bandas alargadas en los tonos naturales del vellón de alpaca. Si observamos con más atención, veremos que los colores de las bandas se repiten de dos en dos, de modo que cada una tiene un par en la otra mitad de la bolsa, pero que, como el número de bandas es siempre impar, una de ellas queda sin pareja y hace las veces de un eje central (Figura 7, esquema de la disposición de las bandas, y Figuras 1-3).

Esta banda impar que se encuentra en el centro de las talegas es llamada *chhima*, que en el aymara islagueño significa corazón⁸. El corazón es, a la vez, un lugar de encuentro y de división entre los dos lados. Juega el rol, ambivalente, de separar, de crear dos partes y, al mismo tiempo, de ser el nexo, el territorio común que ellas poseen. El centro se



Figura 1. Talega en tonos naturales.
Talega in natural tones.



Figura 2. Talega en tonos naturales. Se ha utilizado el tono ocre para resaltar el centro.
Talega in natural tones. An ochre color was used to highlight its center line.

define así como un punto de articulación dentro del espacio tejido, un eje, siempre nítido, que divide la bolsa en el sentido longitudinal, en el sentido de los hilos de la urdimbre.

En las talegas que sólo llevan colores naturales, el centro es perceptible sólo por la disposición simétrica del diseño. En este caso, las tejedoras buscan marcarlo más definidamente seleccionando para la banda central algún tono no usado en las otras bandas o, si esto no es posible, eligiendo

un color contrastante para las bandas vecinas. En la Figura 1, por ejemplo, el color del centro recuerda mucho al usado en los bordes, de modo que se ha movido la ubicación normal del blanco –que generalmente va en segunda posición– más hacia el interior, para que el corazón se destaque sin equívocos.

Cuando las talegas agregan color teñido, el centro adquiere un desarrollo gradual. Aparece primero nítidamente diferenciado por vetas de colores vivos –dispuestas en degradación cromática– que se instalan en sus bordes o en los bordes de las bandas adyacentes (Figura 4). Estas degradaciones son llamadas *k'isas*⁹. Luego, estas degradaciones pueden penetrar al interior mismo de la banda central siguiendo ciertas normas precisas (Figura 5). El corazón se vuelve así más complejo, agregando una nueva “carga” significativa a su valor de banda natural. Puede alcanzar un grado más de desarrollo cuando sobre estas degradaciones de color teñido aparece una guarda de motivos continuos llamada *salta* (Figura 6).

Las Figuras 4, 5 y 6 muestran los distintos grados de desarrollo del centro: en la Figura 4, la talega muestra degradaciones de color (*k'isas*), en torno al espacio central; en la Figura 5, el color teñido se ha instalado en el centro mismo de la banda central y ésta se ha ensanchado para contenerlo; en la Figura 6, el centro se ve realzado con una guarda de dibujo (*salta*) que no puede surgir en ningún otro lugar de la bolsa¹⁰.



Figura 3. Talega en tonos naturales.
Talega in natural tones.



Figura 4. Degradaciones de color (*k'isas*) en el borde de una banda.

Gradations of color (k'isas) in the edge of a band.



Figura 5 Las *k'isas* se instalan en el centro de la talega.

The k'isas are placed in the center of the talega.



Figura 6. *Wayuña* (pequeña talega) realzando su centro con una guarda de dibujos (*salta*).

Wayuña (small talega) enhancing its center with a figurative stripe (salta).

Vemos así que el espacio de las talegas está cualitativamente diferenciado. Ciertos lugares son más estables (salvo en sus tonos naturales) y no se transforman de una bolsa a otra. Permanecen siempre en la serie de piezas (en la “especie” talegas) con una misma densidad significativa; otros lugares, por el contrario, pueden sufrir procesos que los transforman. En este sentido, el centro de las

talegas no es sólo la articulación que separa o une los dos lados, sino también el lugar más sensible que ellas poseen, el eje que registra con la mayor delicadeza las variaciones dentro del tema general que ellas expresan.

Es interesante que, a lo largo de su vida, cada tejedora teje todos los tipos de talegas (exceptuando, a veces, el centro con dibujos que parece haberse extendido más recientemente). “Hay que tener toda clase de talegas”, dicen las mujeres. De este modo, en la cocina, en la bodega, en la chacra, los distintos tipos de talegas dialogan unos con otros, haciéndonos pensar en una relación sincrónica donde cada variedad no puede ser entendida sino como el fragmento de un todo que se expresa, tal vez, en el conjunto de las variedades.

Sin embargo, a pesar de esta necesidad de poseer toda clase de talegas, es frecuente escuchar en Isluga que antes (dos o tres generaciones atrás) se tejían sólo talegas en tonos naturales, por lo tanto, con centros no destacados, y que “recién ahora hemos aprendido a tejer así” (es decir, incluyendo *k'isas*, degradaciones teñidas). No hemos podido comprobar este hecho, pero lo importante es que, para la gente de Isluga, las talegas manifiestan un movimiento diacrónico: se desarrollaron –dentro de un tiempo propio– desde un centro no destacado hacia una mayor complejidad y papel preponderante de ese espacio de mediación¹¹.

Si doblamos la bolsa siguiendo ese eje, los dos lados se enfrentan como si uno mirase al otro a través de un espejo¹².

¿Qué nos recuerda esta disposición? Si pudiésemos doblar nuestro cuerpo en torno a su eje longitudinal, veríamos también coincidir nuestra izquierda con nuestra derecha, hombro con hombro, etc., tal como sucede con las bolsas: es la estructura típica de un organismo vivo. ¿Una simple coincidencia? Preguntando, sin embargo, cómo se llaman los lados de las talegas, obtenemos un dato concreto: son “su cuerpo”, dicen las tejedoras, el cuerpo de las talegas¹³. Si se insiste preguntando por el nombre de un solo lado, dicen *chhulla* lado, expresión que implica que conformando un par, se encuentra sin su compañero. Las talegas tienen, entonces, un cuerpo dotado de dos lados, al igual que un organismo animal.

Pero, ¿de qué simetría se trata? ¿Una simetría absoluta o parcial? Debemos distinguir entre el modelo ideal que posee la tejedora en su mente, del objeto concreto que sale de sus manos. Situaciones fortuitas pueden producir una asimetría accidental (falta de hilado del mismo color, por ejemplo), que no afecta más que a un ejemplar, pero no altera la estructura del diseño. No nos referimos a estos casos, sino a la posibilidad de rupturas buscadas y conscientes de la simetría, correspondientes al modelo mismo. De manera general –y dentro de los marcos de un trabajo artesanal– las talegas manifiestan una simetría total que, sin embargo, puede romperse a veces produciendo un leve desequilibrio entre los lados. Este desequilibrio no afecta a los tonos naturales ni a los elementos formales, sólo a los teñidos. En la Figura 6, por ejemplo, podemos observar que las dos *k'isas* que rodean al centro no son idénticas: hacia la izquierda (de la bolsa fotografiada) se trata de una degradación en *ch'oqña* (verde) y a la derecha de una degradación *liriu* (fucsia). Pero, en este caso, esta diferencia se compensa con la inversión de colores de las dos degradaciones que circundan directamente la guarda de dibujos, *salta* (el fucsia a la izquierda y el verde a la derecha). Otras veces, como en la Figura 8, las mitades aparecen sutilmente distintas, en desequilibrio –la presencia de una degradación *larama* (azul), a la izquierda, no repetida al otro lado–, pero permaneciendo “equivalentes”, ya que ambas llevan la misma “cantidad” de color teñido.

Existe una organización del espacio, una matriz donde las talegas se insertan sean cuales sean sus

variantes, y que las dota, como hemos visto, de un eje central (centro), y dos lados en oposición simétrica (división dual). Si recordamos que estos rasgos son traducidos oralmente como *chhima* (corazón) y cuerpo, parece difícil negarse a la evidencia de que nos encontramos –al menos a nivel de metáfora– con una traducción antropomórfica o zoomórfica del espacio tejido. Las talegas son concebidas a semejanza de lo vivo animal (en el sentido genérico del término), y su animalidad se manifiesta a través de una estructura común. Bien pudiera ser, sin embargo, que no toda la estructura se haga evidente a una primera mirada. ¿Cómo encontrar otras articulaciones o zonas especialmente significativas del espacio tejido? Pensamos que es posible guiarse por una relación de constancia entre un determinado rasgo (cromático-formal) y un determinado lugar (ubicación en el espacio del tejido) y, muchas veces, por la presencia de un nombre que aísla ese motivo del resto de la tela. Es así como encontramos dos nuevas articulaciones.

3. La articulación del borde

Los colores de las bandas cambian mucho de una bolsa a otra, pero si observamos un grupo de bolsas (Figuras 2, 3, 5, 6 y 8) podremos notar algunas regularidades. Mientras el interior de las bolsas se presenta como muy variable, el área de los bordes, en cambio, parece insistir en una secuencia constante de tres tonos naturales en las bandas: (1) Un café (marrón)¹⁴ en el borde mismo, (2) un blanco u otro muy claro, que le sigue y (3) un negro en tercera posición. Dentro de este grupo –que define lo que podemos considerar un esquema clásico para el área exterior de las talegas– el café es el más estable en su posición inicial, ya que el negro o el blanco, presionados por otros problemas de la significación, pueden moverse algo hacia el interior o ser cambiados por otros tonos oscuros (como ocurre en la Figura 1, donde el blanco, por la necesidad de destacar el centro, ha sido trasladado después del negro y no antes de él, como es lo frecuente).

Tres cosas llaman la atención en la banda que hace propiamente de borde: por una parte, es siempre de color café, a veces más oscura, a veces más clara, y esto resulta inquietante. ¿Por qué nunca negra, blanca, ocre o gris claro? Por otra parte, con excepción del centro, es la única banda que puede sufrir una transformación interior. Ella permanece

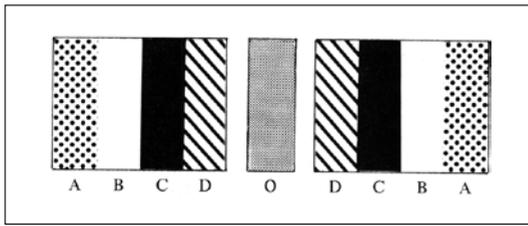


Figura 7. Esquema de una talega mostrando la disposición simétrica de las bandas.

Scheme of a talega showing the symmetrical distribution of the bands.



Figura 8. La boca (*laka*) se degrada hacia tonos claros cuando el centro contiene *k'isas*.

*The mouth (laka) is graded towards light tones when the center contains *k'isas*.*

siempre café, pero en ciertos casos su extremo exterior se descompone en vetas de un castaño cada vez más claro, que llegan a veces hasta la ocre claro o blanco, alcanzando así la extrema luz, es decir, degradándose hacia la orilla en una *k'isa* (degradación), pero en este caso, de tonos naturales (*k'ur k'isa*)¹⁵. Y, por último, esta banda del borde recibe, también, un nombre, es llamada *laka* (boca, en aymara) por las tejedoras de Isluga¹⁶.

El diseño de las talegas está enteramente concebido en un sentido longitudinal: bandas, listas y vetas recortan el espacio tejido en la dirección de los hilos de la urdimbre. Es sin duda más fácil obtener un diseño en este sentido, debido al tipo de entrecruzamiento de hilos usados en las bolsas y común a muchos otros tejidos altiplánicos (un *reps* de urdimbre). Esta concepción longitudinal

conlleva un tratamiento distinto de los cuatro bordes¹⁷. Mientras arriba o abajo la talega parece terminar de una manera absolutamente imprecisa, en sus costados laterales las bolsas tienen siempre estas bandas marrones que delimitan el espacio tejido. Es en estos bordes donde la bolsa se articula con el exterior “no tejido” y define su relación con el mundo.

¿Por qué siempre bordes en tono café? Demos una mirada, muy de pasada, a la concepción de los colores en Isluga. Dentro de un contexto estrictamente textil, los colores se ordenan en dos grandes categorías: *k'ura* (los tonos naturales del vellón de los camélidos) y *p'ana* (los obtenidos por tinte). Los colores *k'ura* y *p'ana* son trabajados, a veces, en una estructura de oposiciones, lo que no impide que sus componentes entablen diálogos o sustituciones mutuas. Dentro de esta división fundamental las talegas se definen esencialmente como piezas *k'ura*, ya que, aunque incorporan elementos *p'ana* en sus variantes (las degradaciones en tonos vivos), pueden prescindir de ellos sin perder su especificidad de talegas. El vellón de los camélidos provee de una gran variedad de tonos que conforman este grupo *k'ura*, pero el lenguaje textil los ordena drásticamente sólo en cinco tonos: *ch'iara* (negro), *janq'o* (blanco), *chunpi* (café), *qosi* (ocre), *oqe* (gris). Dentro de ellos, el negro y el blanco determinan dos polos extremos, donde uno es sombra y cierre absoluto, y el otro, luz y apertura, mientras que el café representa una situación intermedia –ni plenamente cerrado ni plenamente abierto– aunque pueda alinearse como “sombra” en otros contextos. El color de los bordes está planteando, entonces, una articulación de tipo intermedio (es decir, mediadora) entre el interior y el exterior de una bolsa.

El tono exacto de este café puede variar de una talega a otra. En las talegas que sólo llevan colores naturales, el borde suele ser más oscuro (Figura 1). Presentan así un límite más definido, aunque no totalmente cerrado ya que el café es más abierto que el negro, como si el territorio de la talega –careciendo de un centro desarrollado– sintiera la necesidad de diferenciarse claramente del contorno exterior. En cambio, en las talegas que incluyen color teñido, realizando así su centro, el café tiende a menudo a aclararse y ya no determina un límite tan preciso. Cuando las *k'isas* se instalan en el interior mismo del corazón, la boca tiende a sufrir un cambio radical: uno de los márgenes de la banda café, como veíamos –el extremo que queda

al exterior, es decir, la orilla de la orilla–, puede degradarse hacia tonos más claros hasta terminar algunas veces en el blanco, tal como se observa en las Figuras 5 y 8.

Mostré una vez una de estas talegas a una tejedora de la localidad de Enquelga y le pregunté por el significado de esta degradación que aparecía en el borde de la boca. Ella cogió la bolsa en sus manos, pensó un momento y luego le dijo a la talega, con picardía: “¡Kamsaqtata, wayaqa!” Y tradujo al castellano, riéndose: “¡Qué andarás diciendo por ahí, talega!”

Así quedaba definida esa talega. Al verbo *kamsaña* (“decir qué” en aymara) la tejedora agregó el sufijo *-tata*, que indica movimiento de expansión, movimiento hacia fuera. La talega pues, “abre su boca y habla” o “extiende su territorio” cuando el tono café de su boca se aclara hacia la luz.

El café pudo haber sido seleccionado también por su capacidad de sustituir al rojo de los colores teñidos. Es así que como en todas las variedades de fajas (cinturones) que plantean su diseño en los colores espectrales, teñidos, *p’ana*, esta orilla, llamada también abiertamente *laka*, es efectivamente roja, confirmando –más que una hipotética relación simbólica con los labios– una posición “intermedia”, que comparten verde y rojo, entre la oscuridad de los azules y la luminosidad de los amarillos¹⁸.

4. Una última articulación

Entre la banda que hace las veces de boca y la que constituye el corazón, van dispuestas tres, cuatro o cinco bandas interiores en tonos naturales que se ubican siguiendo una cierta alternancia de claro a oscuro. Dentro de estas bandas que forman el cuerpo de las talegas, hay una que se destaca del conjunto anónimo, se trata de una banda negra que define siempre un eje de extrema sombra en el interior de la bolsa. En la gran mayoría de los casos, esta banda oscura –la más oscura entre todas– se ubica casi matemáticamente en la mitad de cada lado, es decir en un cuarto y tres cuartos de la bolsa. En ciertas ocasiones puede desplazarse hacia el interior empujada por otros problemas que plantea la organización de los colores, pero persiste como un punto de sombra que recorta el cuerpo de las talegas. Y es esta relación entre el negro (o en su defecto el color más oscuro que tenga la tejedora) y un lugar en el espacio (entre la boca y el corazón) la que nos sugiere la presencia de una

nueva articulación, que en este caso resulta un eje levemente móvil.

El lugar que ocupa el negro es llamado el lugar del *allqa*. *Allqa* en una primera definición designa el encuentro entre la sombra y la luz, en general, y en este caso, de esta máxima oscuridad que es el negro y la máxima claridad de la banda, casi siempre blanca, que la acompaña, como si fuese su par. El negro es, pues, la sombra del *allqa* mientras el blanco (o el color más claro de que disponga la tejedora) representa su luz (Figura 9, con esquema del *allqa*. Puede percibirse, también, claramente en todas las talegas que ilustran este texto).

Aunque sombra y luz se encuentran vinculadas indisolublemente en la expresión del concepto de *allqa*, es el negro el que define tanto la posición como la ruptura que ella produce en el espacio. Porque no se trata solamente de un quiebre lingüístico señalado por el nombre: comparando varias bolsas, notaremos que los cambios que se producen en el diseño (la incorporación del color teñido) afectan especialmente al espacio comprendido entre las dos bandas negras y el centro, es decir, el espacio interior de las bolsas. Efectivamente, las *k’isas* se ubican con cierta libertad en torno al corazón o dentro del corazón mismo, desplazándose desde allí hacia los bordes. Pero al llegar al negro, se detienen bruscamente. El negro parece presentar una cierta resistencia a estas degradaciones de colores espectrales (o a “lo nuevo” en las talegas). Sólo cuando el color teñido adquiere desarrollo, logra saltar esta barrera y ubicarse tímidamente, en muy contadas ocasiones, en el exterior de la bolsa, en lo que va del negro a la boca (Figura 8). En las Figuras 4-6, en cambio, puede observarse que el color teñido se ubica en la parte interior de la bolsa que queda cercada por el negro.

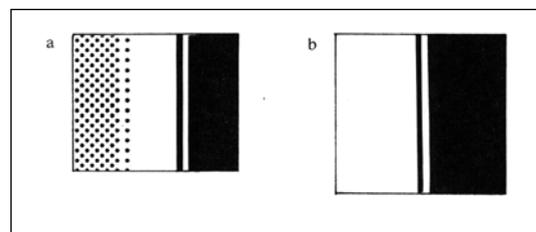


Figura 9. (a) Disposición del *allqa* a partir del borde. (b) El *allqa* a solas.

(a) Positioning of the *allqa* inward from the border. (b) The *allqa* alone.

El *allqa* determina así dos nuevos ejes a la división dual y agrega una sutil división en cuatro. Cada lado se escinde en dos nuevas mitades, pero ya no equivalentes. El negro crea dos espacios cualitativamente distintos: (a) un área interna, comprendida entre las dos *allqas* y (b) un área externa, desde cada *allqa* a cada borde de la bolsa.

La talega puede articularse así en dos mitades, siguiendo al centro, pero, también, en cuatro, tomando en cuenta esta articulación del negro.

Este negro del *allqa* –a pesar de ser un eje definido– no se transforma, ni degradándose en su interior ni incorporando dibujos: su fuerza parece residir justamente en su aspecto inmutable. Y la presencia de este eje que divide el interior de cada lado resulta extremadamente interesante, ya que no es sólo privativo de las talegas y otros textiles de Isluga (costales, *chhusis*, etc.) sino también visible en tejidos de diferentes regiones y distintas épocas. Hemos visto esta misma fórmula (centro y subcentros casi en tres cuartos del espacio) aparecer claramente en talegas de proveniencia arqueológica, como en el ejemplar proveniente de la época Inca y desenterrado en la Qapaq Qucha de Cerro Esmeralda, Iquique, Chile, que se muestra en la Figura 10. El espacio uniforme, que corresponde al cuerpo de esta talega, es articulado en estas tres posiciones de un cuarto, medio y tres cuartos, por vetas paralelas oscuras¹⁹. ¿Por qué sería seleccionado el *allqa* para marcar esta posición repetitiva en muchas talegas del pasado en las talegas de Isluga?

Referida solamente al color, el *allqa* es la expresión aymara de un contraste, ya sea entre sombra y luz²⁰ que de manera más amplia se usa



Figura 10. Talega proveniente del enterramiento de altura en Cerro Esmeralda. Iquique. Museo Regional de Iquique. Talega with a provenience from a high altitude burial in Cerro Esmeralda. Iquique. Regional Museum of Iquique.

para expresar la yuxtaposición de colores opuestos y complementarios (verde/rojo, naranja/azul, etc.). Pero su significación se extiende más allá de lo cromático. Hoy, en Isluga, se corresponde con lo que Bertonio señalaba, en el siglo XVII, no sólo como “*allqa*” sino también como “*auka*”. Es decir, a lo contrario, a la contrariedad, no sólo en el color sino en otros fenómenos de la naturaleza y la sociedad (“*día/noche*”, “*hembra/macho*”, y situaciones como “no ocurrir lo esperado o deseado”, etc.)²¹. Una de las posibilidades de la manifestación del *allqa* en los tejidos es la imagen que se aísla en la Figura 9: una estructura no tan sencilla como aparece a primera vista, si nos detenemos en las dos listas de colores intercambiados que aparecen en el punto de conjunción de los tonos antagónicos (*allqa*). Y si recorremos los distintos ejemplos de talegas, veremos que sus diseños –que consisten básicamente en la alternancia claro/oscura de las bandas (bolsas llamadas, también, explícitamente, *allqa wayaqa* o *allqa costala*, según su tamaño)– no son más que la búsqueda constante de la expresión de la idea de contraste o diferencia, que alcanza su clímax en el blanco/negro. De este modo podríamos considerar que el *allqa* es uno de los principios generadores de este diseño: –“*¡jíst’atat allqa!*, dicen algunas personas mayores al observar las talegas. Es decir, *allqa* encerrada, ni en el borde ni en el centro: al medio de cada lado, como si con esta posición discreta sugiriera un elemento erótico en el cuerpo de las talegas.

La Bolsa Animal

¿Por qué el tejido, en su estructura más íntima, ha sido concebido como un ser viviente?

1. El desdoblamiento de la representación

Si bien el cuerpo de las talegas posee su derecha y su izquierda y un corazón en el medio, está dotado, en cambio, de dos bocas, una a cada extremo de la bolsa. ¿Cómo pudo ser concebido ese cuerpo para que su boca se divida en dos y se disponga en ambos bordes? ¿Desde qué ángulo fue mirado o percibido? Tendríamos que suponer que el animal se consideró como partido por un eje que atravesó su rostro siguiendo el curso de la nariz, y que luego, desplegándola a lo largo de esta línea imaginaria, cada mitad de la boca fue lanzada al exterior, hacia el lugar que ocupan nuestras orejas.

Así, resultaría entonces un animal con dos perfiles. El rostro aparece abierto –convertido en dos (dos bocas)– pero el cuerpo mantiene su unidad a través del corazón.

Este personaje o ser dividido y desplegado de las talegas no constituye un ejemplo único. Recuerda muy cercanamente a otras representaciones animales de culturas arcaicas alejadas en el tiempo y en el espacio. Se trata de un “desdoblamiento de la representación” tal como lo analiza Lévi-Strauss (1958:224, 225) a partir de los datos de Franz Boas (1927:224, 225) sobre el arte del noroeste americano y de aquellos de H. G. Creel, sobre el arte chino arcaico (Lévi-Strauss, 1958:224). Los “principios fundamentales” de estas artes (más que “el aspecto externo de las piezas”) parecen coincidir exactamente con aquellos que han guiado la representación del animal tejido de Isluga. Según Boas, refiriéndose al arte de los Haidas y de los Tsimshians:

“Se imagina al animal cortado en dos, desde la cabeza hasta la cola (...) o bien los animales son representados como divididos

en dos de tal modo que los perfiles se juntan en el medio, o bien la cabeza se ve de frente, con dos perfiles adyacentes que corresponden al cuerpo.”

... el hueco circular en el centro del diseño es la puerta de la casa. El animal está cortado desde atrás hacia delante, de tal modo que sólo está unida la parte delante de la cabeza. Las dos mitades del maxilar inferior no se tocan. (...) Los Tsimshian llaman a este diseño ‘el encuentro de los osos’, como si hubieran sido representados dos osos” (citado en Lévi-Strauss 1958:224-225) (Figura 11).

Y sobre el arte chino arcaico, Creel presenta un procedimiento análogo:

“Una de las características más típicas del arte decorativo Shang es el método peculiar por el cual los animales eran representados ... Es como si se tomara al animal y se lo dividiera longitudinalmente, comenzando por la punta de la cola y llevando el corte

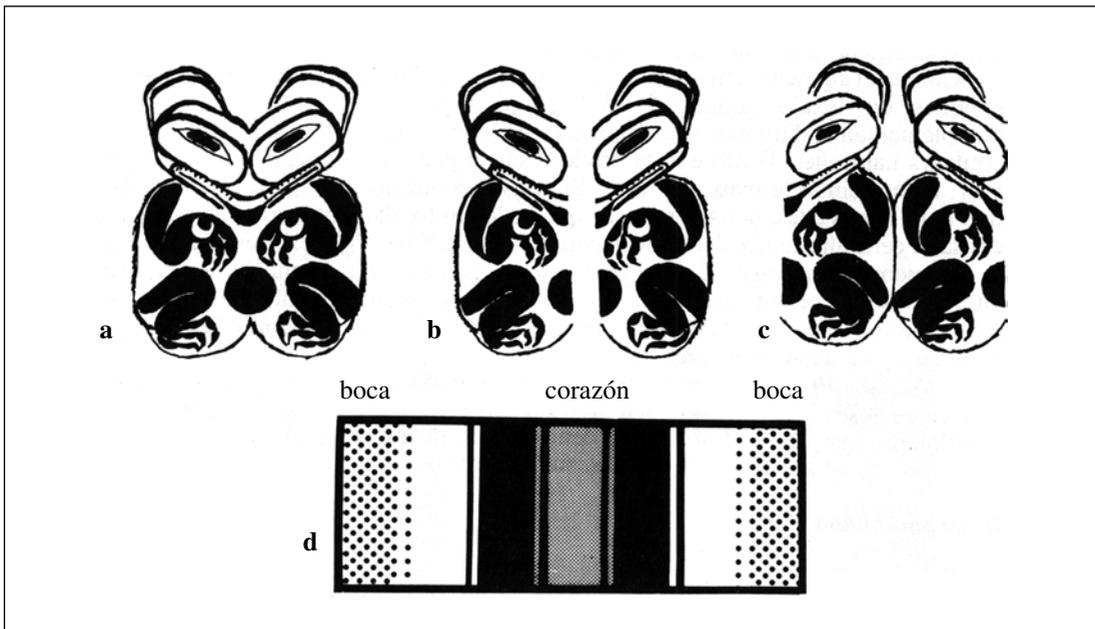


Figura 11. (a) Tsimshian. Pintura de un oso sobre la fachada de una casa (Boas 1927:225). (b) Hemos dividido el oso en dos a través de su eje medio para poner en evidencia la existencia de dos perfiles. (c) El oso Tsimshian invertido a fin de girar sus dos perfiles hacia el exterior. (d) Estructura de la talega que se corresponde con los perfiles del oso invertido.

(a) Tsimshian. Painting of a bear on a house façade (Boas 1927:225). (b) The bear split in two, along its medial axis, to reveal the existence of two profiles. (c) The Tsimshian bear, inverted, with profiles pointing outward. (d) Structure of the talega, similarly inverted from the center, like the bear.

casi hasta la punta de la nariz... y luego se separaran las dos mitades y se extendiera el animal biseccionado sobre la superficie chata...” (H.G. Creel 1935:64, citado en Lévi-Strauss 1958:225).

A estos casos, Lévi-Strauss agrega otros ejemplos, el tatuaje maorí y las pinturas faciales de las mujeres caduveo, que presentan el mismo desdoblamiento de la imagen plástica. Estaríamos tentados de agregar un quinto ejemplo: la concepción zoomórfica de los textiles de Isluga. Es verdad que en este caso se trata de imágenes tanto más abstractas y sintéticas que en los ejemplos anteriores; pero aún así, es posible adivinar un mismo procedimiento mental que pudo permitir llegar a resultados semejantes, la misma “conexión interna”, la única capaz de dar cuenta de la permanencia de un estilo o de la eventual similitud en culturas diferentes.

En las talegas, las relaciones establecidas entre la bolsa y la representación son tales, que el animal es concebido como bolsa y la bolsa es concebida como animal, sin que pueda distinguirse un límite entre ambos. La bolsa modifica la representación del ser viviente. El diseño se ve obligado a insertarse en una superficie plana, de modo que la bolsa aplasta y estira al animal. Pero éste no queda como los cueros disecados que vemos tan a menudo sobre el suelo, donde las cuatro patas extendidas, inertes, hacen de contacto con el exterior. El animal-talega que no está muerto como un cuero disecado tiene necesidad de sus bocas para entrar en contacto con el mundo y para dialogar con él. El animal no está sobre el tejido como una pintura sobre la tela: es el tejido mismo. Uno y otro no tienen vida independiente. Por sus bocas, el animal se adapta no sólo a la forma de la bolsa, sino a la técnica textil propiamente tal, al tipo de ligamento usado, el *reps* de urdimbre que permite dibujar con mayor facilidad en dirección longitudinal y con líneas rectas.

El límite impreciso entre el tejido (forma y técnica) y el animal insinuado por la disposición del diseño, supone, más allá de la expresión plástica, una concepción que permita reunirlos. Y esta emotiva fusión entre el “ser” y el tejido dota a los textiles femeninos de propiedades mucho más complejas que las que tienen otras telas en otras culturas, y, en el mismo Isluga, esta complejidad los diferencia de las telas amorfas salidas del telar posthispanico a pedales fabricadas por los hombres y que permiten ser cortadas una vez terminadas.

Suponemos que nuestros animales-talega son capaces de cumplir sus tareas con tanta eficacia como sus homólogos, esos cofres de la costa noroeste norteamericana que, según Lévi-Strauss (1958:236) “no son sólo recipientes adornados con una imagen animal pintada o esculpida. Son el animal mismo que guarda activamente los ornamentos ceremoniales que se les confían”. Para las bolsas como para los cofres “el resultado definitivo es ‘uno’: utensilio-ornamento, objeto-animal, caja que habla”.

Nos quedaría preguntarnos el porqué de las bocas en la representación zoomórfica de las talegas. ¿Por qué no cabeza, ojos? Más que la mirada profunda que le conferirían sus ojos, más que la inteligencia que le daría su cabeza, el animal posee una capacidad de “apetencia” o de “diálogo”. Es decir, capacidad de recibir con la comida o de dar con la palabra. Son estas cualidades las que volveremos a encontrar cuando analicemos el uso y las funciones de las talegas en la vida diaria, particularmente su relación con los alimentos y las semillas.

2. La animalidad difusa

Si bien no hemos definido hasta aquí si se trata de una visión antropomórfica o zoomórfica, no nos parece que el problema deba plantearse en estos términos. Las mujeres no hablan de animal sino de “cuerpo de ella” (de la talega), es la mejor respuesta que podemos lograr. Por eso, creemos que es más correcto hablar de una visión corporal o de un animal en un sentido muy genérico, abstracto, donde la división o la querrela entre lo específicamente humano y lo animal no se plantean. Hay, sin embargo, una consideración importante que nos inclina hacia una mayor carga de “animalidad” en la imagen que se desprende de esta estructura del diseño.

Las mujeres en Isluga son las maestras del tejido mientras los hombres lo son de la música instrumental. Hay aquí una nítida diferenciación sexual. Pero si bien los hombres tocan toda clase de instrumentos de viento (antiguos y modernos), cuerdas y percusiones, las mujeres se reservaban, hasta hace muy poco, el uso exclusivo de un pequeño instrumento de lengüeta²², el trompe, semejante al que usan los mapuches. Lo tocaban durante las faenas de la tierra, en los ratos de descanso, según ellas “para entretener a los hombres”. Tocaban en él todas las melodías que saben sus maridos: “sicureada, *wayño*, todo sabían sacar”. Era, pues, una

pequeña contrapartida de la musicalidad tradicional masculina, que conservaba cierta identidad con el “todo de la música” de los hombres. Este cruzamiento se da también en el tejido. Mientras las mujeres tejen complejas y variadas piezas en los telares de suelo y de cintura, los hombres realizan un trabajo en menor escala: los trenzados en lana, que son su reino. Y si los textiles femeninos mantienen cierta imprecisión para explicitar su zoomorfismo, los trenzados masculinos (hondas, todo tipo de cordeles, adornos para fiesta, etc.) parecen ubicarse mucho más concretamente dentro de los reptiles. Así, un adorno para carnavales se llama culebrilla y un tipo de sogá lleva el nombre de *muyutuma*, que designa una especie de serpiente. Esto nos lleva a suponer que los tejidos femeninos poseen también una precisa animalidad, lo que mantendría en equilibrio la parte mayor del textil (lo femenino) con su contrapartida menor (lo masculino).

Estructura del espacio, imagen animal... A través de la matriz espacial de las talegas ¿no nos hemos ido aproximando a la concepción incaica del territorio habitado, también estructurado y también percibido muchas veces como un animal? La asimilación de la ciudad del Cusco a un puma es ampliamente conocida: “Dícese que la ciudad afectaba la forma de un puma, cuya cabeza sería el Sacsahuaman...” (Valcárcel 1945:164). También, según Jiménez Borja (1972:225,226) los barrios de Ancash llevaban nombres anatómicos: “...espalda, frente, ancas. Todos rodeaban la plaza del pueblo donde antiguamente hubo un sitio sagrado llamado ‘pupun’ que quiere decir ombligo”. Y cómo no recordar la imagen del infierno de Huaman Poma, descrita por Wachtel (1973:212): “La ciudad del infierno presenta el aspecto... de un animal que se parece al jaguar y que devora a los condenados”.

Y efectivamente el espacio de las talegas es a veces “leído” también como un territorio. Mientras las mujeres hablan de cuerpo y corazón, los hombres, sin negar este carácter corporal, agregan, a veces, su propia traducción del tejido: “Este es *arajj saya*” (la comuna de arriba) “y este es *manqha saya*” (la comuna de abajo), dicen por cada lado de la talega “y aquí nos juntamos todos, este es Pueblo Isluga”, agregan mostrando el *chhima* (centro). Las mujeres escuchan en silencio las explicaciones de sus maridos y continúan hablando sencillamente de “cuerpo” y de corazón. ¿Quién tiene razón? El tejido constituye

el lenguaje de las mujeres, de modo que las talegas son –en tanto metáfora oral– esencialmente un cuerpo con un corazón. Pero se trata, naturalmente, de una concepción única que ordena el espacio cultural, la organización social, la superficie tejida, etc., en estructuras homólogas, donde la traducción de unas por otras parece siempre legítima.

El Lenguaje de las Formas

Desde el punto de vista de las formas, el diseño de las talegas está conformado básicamente por bandas y listas. Ellas bastan para hacer significativo el diseño de una *k'ura* talega (talega en tonos naturales). Y si bien en otras variedades las talegas agregan elementos en color teñido (degradaciones y dibujos continuos), que de alguna manera determinan también sus propias “formas” sobre la superficie plana, su significación suplementaria no puede ser leída sino desde un nivel principalmente cromático que queda fuera de los límites de este trabajo.

1. Las bandas (*chhurus*)

Sean cuales sean las variedades de las talegas, las bandas, como formas, permanecen constantes, ellas constituyen el elemento más estable del diseño y su presencia confiere a las talegas ese rostro rayado, tan característico no sólo de ellas sino de otras bolsas altiplánicas como los costales (Figura 12, costal de Isluga). Las bandas van dispuestas alternando sus valores de sombra y luz. Pero justo en la intersección de dos bandas se ubican dos listas angostas (como podemos observar en el esquema presentado en la Figura 13 y en todas las ilustraciones de talegas) que les impiden entrar realmente en contacto. Cada una de estas listas repite el grado de sombra o de luz de las bandas más anchas, pero entrecruzadamente, junto a la banda más clara se instala una lista oscura, al costado de la más oscura, una lista clara, siguiendo el esquema que se observa en la Figura 13.

Así el contraste tonal se ve intermediado o aminorado por estas listas. Se trata de una estructura básica del color y la forma, que define en Isluga a una familia de bolsas destinadas al almacenaje y a la agricultura (costales, talegas, *wayuñas*), como algunas “camas” (frazadas). Y es curioso que a pesar de que existe un diálogo diferencial evidente entre los textiles de comunidades colindantes o

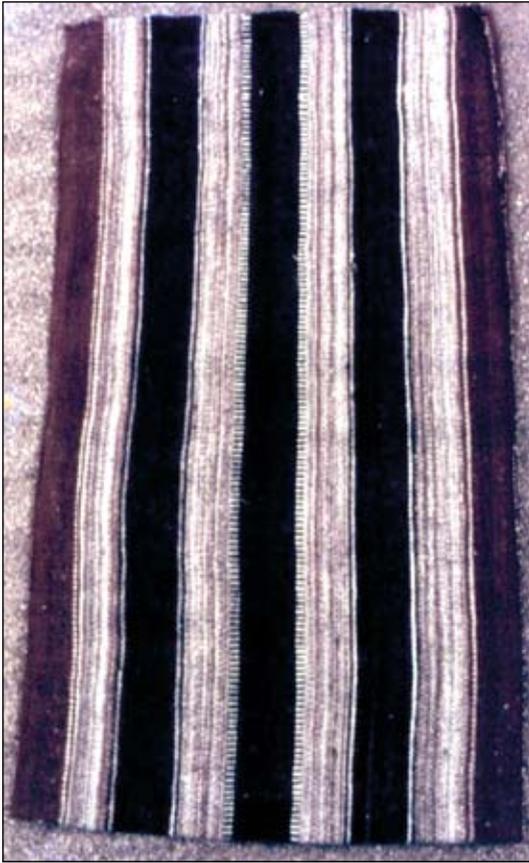


Figura 12. Costal, bolsa más grande, con el mismo diseño de las talegas.

Sack, a bigger bag, with the same design as the talegas.

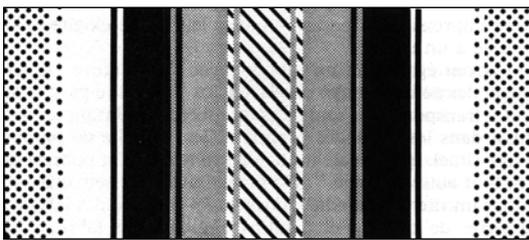


Figura 13. Esquema de la disposición de bandas y listas.
Scheme of the distribution of bands and stripes.

cercanas—que distingue a unas de otras—esta fórmula compleja de bandas y listas atraviesa las fronteras étnicas, presentándose como una apariencia siempre recortada típica de costales y talegas en regiones aymaras muy apartadas (incluso en zonas que son hoy de habla quechua). No sabemos qué determinó tal extensión de este diseño y hasta dónde alcanzan sus fronteras. Pero hemos visto ya esta misma secuencia alternada de bandas con intercambio de listas en

ponchos de estatuillas moche (Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima-Perú) e incluso en talegas clasificadas como Tiwanaku (Museo San Miguel de Azapa, Arica-Chile).

Las bandas son rectángulos alargados que recuerdan una cinta. Se comportan siguiendo ciertas reglas precisas: (a) dentro de una misma talega, tienden a ser todas de un mismo ancho, al menos como modelo ideal. (b) Aunque este ancho puede variar de una talega a otra, las bandas tienden siempre a crear la imagen de espacios angostos y alargados, que recortan la bolsa de extremo a extremo, siguiendo el sentido de los hilos de urdimbre. (c) El número es variable y aunque siete es el mínimo posible para estructurar un diseño, las bolsas incluyen por lo general entre nueve y trece bandas (siempre impares, de modo que una haga las veces de eje central). (d) Su color es siempre natural. Cuando la bolsa agrega tonos teñidos éstos permanecen fuera de las bandas, salvo de la banda del centro donde se instalan en el interior mismo. Aún así, esta banda central no pierde su especificidad, ya que el color teñido no la cubre nunca totalmente. (e) Las bandas son de color entero (plano), sólo tres pueden degradarse ante el influjo del color teñido: el centro y las dos bocas o *lakas*.

Cuando se refieren a estas bandas, las mujeres las llaman *chhuru*. Hablan de “*chhur chhur janq’o, chhur chur chunpi*”, etc. (*chhur chhur* blanco, *chhur chhur* café, usando la repetición para denotar su calidad de plural, porque las bandas son siempre colectivas). Pero si se pregunta por el nombre señalando una de las bandas en concreto, se obtiene una respuesta como “Yo no sé hablar así”. ¿Por qué esta indecisión? La explicación está tal vez en la objeción que un hombre ya maduro hizo a las mujeres mientras hablábamos de *chhurus*: “Eso no se llama *chhuru*”, aseguró enfático. “Se llama *tayka*”. Las mujeres replicaron: “No. *Tayka* es por frazada. *Tayka* es para las frazadas”.

Tayka significa madre. Ellas se referían al nombre que llevan las bandas de las frazadas, semejantes a las de las talegas, pero un poco más anchas. Esta equivalencia entre madre y banda es ya sugerida por Bertonio a comienzos del XVII²³. Sucede que la denominación lingüística de un rasgo textil—óptico por excelencia—traduce generalmente sólo parte de su contenido semántico, lo que permite la existencia de diversos nombres para un mismo elemento; en este caso, *chhuru* capta el aspecto “forma”, como veremos, en tanto *tayka* se refiere más a la carga de

color que la forma delimita. Ambos nombres podrían ser aplicados a las bandas con igual propiedad.

En su aspecto formal de *chhuru* las bandas parecen manifestar algunas ideas fundamentales:

- (a) Preguntamos a una amiga cómo podríamos decir *chhuru* castellano. Pensó largamente y luego dijo: “Cajona”. Es decir, los *Chhurus* son como cajones donde se puede guardar algo, depositar algo. Se trata –en esta respuesta– de una imagen textil. Porque *chhuru* son llamadas también, en otros tejidos, las cuadrículas pequeñas que encierran, ya sea un motivo figurativo²⁴ o ya sea una combinación de colores, y que disponiéndose en sucesión forman el diseño de algunas fajas. Y que llevan la misma idea de encerrado. Más allá del tejido, sin embargo, los Isluga designan como *chhuru* a sus pequeñas y estrechas casas destinadas a la vigilancia del ganado o de las siembras, como también a las actuales viviendas circulares de sus vecinos, los Chipaya, que al igual que los *chhuru* del tejido producen una sensación de protección con su puerta diminuta y su interior oscuro²⁵.
- (b) Los *chhurus* son siempre estrechos y encerrados. Y a través de esa característica se relacionan también no sólo con habitación o receptáculo, sino con surco o camellón agrícola. En Pueblo Isluga, frente a la Iglesia quedan aún los restos de pequeños sembradíos rituales: “... ese terreno se llamaba *ch’alla chhuru*... era tierra arenosa (*ch’alla*) y en ella todas las familias tenían un pequeño trozo de chacra: un *chhuru*...” (Martínez 1989:123).

Bertonio también define esta relación con la agricultura “Camellones pequeños: *Cchuru*, 1. *phuttu suca*” (Bertonio 1979 [1612]:112, t.1). “*Churo*, vel *Phutu suca*: Camellón más pequeño (Bertonio 1979 [1612]:94, t.2.).

Efectivamente, las talegas (al igual que la *wayuña* y el costal que repiten su mismo diseño) son bolsas de apoyo a los trabajos de la tierra. Llevan las semillas a la chacra y aparece, también, con esa carga en las ofrendas ceremoniales.

La primera propiedad de los *chhurus* es determinar espacios angostos, cercados, que encierran, guardan o protegen, como un cajón, un surco o una casa redonda. En el lenguaje textil el *chhuru* tiene su opuesto: la *pampa*. Si en el ámbito topográfico *pampa* designa una planicie extensa, en el tejido,

pampa es un espacio amplio, de color uniforme y sin interrupciones. Así: *Pampa* es abierta / *chhuru* es cerrado. Pero también, más allá del tejido: *Pampa* es natural / *chhuru* es cultural. Oposiciones que organizándose con otros pares como continuo/discontinuo, natural/teñido, ancho/estrecho, etc., conforman el sistema que subyace tras la manifestación del diseño.

- (c) Los *chhurus* se presentan siempre en sucesión. No es posible encontrar en los textiles de Isluga un espacio uniforme recortado de pronto por una banda solitaria de otro color. Los *chhurus* –al inscribirse en un espacio– lo transforman en discontinuo, determinando siempre una superficie subdividida, labrada, llena. Y se oponen nuevamente, por este aspecto colectivo, al concepto de *pampa* mencionado más arriba. *Chhuru* es discontinuo/*pampa* es continuo, *Chhuru* es colectivo/*pampa* es singular.

En su aspecto cromático, es que hacen surgir otras ideas, de mediación y fecundidad.

2. Las listas (*qallu*)

Si observamos atentamente el diseño de las talegas y costales (Figura 13), veremos que las listas no son otra cosa que *chhurus* reducidos a su expresión mínima: vetas del ancho justo como para ser perfectamente visibles. El color de un *chhuru* es repetido por una lista y ella se ubica, alternando su color con otra lista, en el espacio límite entre dos *chhurus*. De modo que si tenemos, por ejemplo, un *chhuru* (banda) café, uno blanco y un negro, se producirá la siguiente sucesión:

1. *Chhuru* café
2. Lista blanca
3. Lista café
4. *Chhuru* blanco
5. Lista negra
6. Lista blanca
7. *Chhuru* negro

Y así sucesivamente entre *chhurus* vecinos.

Esta lista del mismo color que un *chhuru* intercambia con su contiguo, lleva el nombre tan sugerente de *qallu*. *Qallu* significa “cachorro”, “cría”. Los *qallus* son, pues, como los hijos o hijas de los *chhurus*, y de ahí su aspecto de *taykas* o madres, que mencionaba un tata de Isluga.

¿Por qué los *qallus* se insertan en la conjunción de dos *chhurus*? Su rol parece ambivalente: unen y separan, enlazan y dividen. Si observamos nuevamente la Figura 12, vemos que las listas permiten el paso gradual entre un color y otro. Estando en el negro, una fugaz lista prepara la llegada del blanco. Ella produce un chispazo de luz inmediatamente amortiguado por el último eco del negro, el *qallu* oscuro. Después caemos definitivamente en el blanco. Los *qallus* son como peldaños que, con pequeños saltos, nos permiten bajar o subir entre un café y un gris, entre un negro y un blanco.

Pero al mismo tiempo de permitir un paso gradual entre un color y otro, los *qallus* están bloqueando el contacto real de los colores de los *chhurus* entre sí. Ubicándose en el medio, reproducen una conjunción en pequeño, un “modelo reducido” del choque verdadero entre dos tonos distintos. “Los *qallus* mantienen separada al *allqa*”, como decía muy bien un viejo informante. Y agregaba: “Pero son sus *wawas* (hijos)”. Los *chhurus* resultan así enlazados a través de sus crías como los cónyuges en un matrimonio. Cada *qallu* queda dentro del opuesto, la cría café, al lado del blanco y la cría o *qallu* blanca, contigua al café (recordar todas las ilustraciones donde esta estructura se repite siempre). Los *qallus* constituyen una amarra que impide que las bandas se separen.

Aunque enlazados, los *chhurus* no pierden su identidad. Van alternándose de claro a oscuro y sus hijos o crías permiten ir destacando, justamente, su diferente luminosidad: una lista oscura junto a una banda clara constituye un perfil sombreado que la realza, o al revés, una lista clara destaca lo oscuro de la banda que la acompaña (las tejedoras usan esta posibilidad aclarando u oscureciendo el *qallu* cuando los tonos de los *chhurus* no tienen suficiente contraste).

3. La relación entre el aspecto *chhuru* y el aspecto *tayka*

Lo que las bandas han encerrado y parcelado tan nítidamente es la diferencia de claridad (valor)²⁶ entre los tonos naturales del vellón, disponiéndose de tal modo que en su sucesión se manifieste el *allqa* (extrema oposición real o sugerida). Pero no se trata sólo de evidenciar un contraste, sino de manifestar una completa estructura donde forma y color se asocian para expresar, además de los polos extremos, la mediatización que los equilibra. La

tensión del color exige la presencia intermediaria de los *qallus*; los *chhurus* se toman, así, fecundos y adquieren su aspecto *tayka*. Cada *chhuru* recibe exactamente su opuesto total como complemento: un *chhuru* (ancho) claro recibe junto así un *qallu* (angosto) oscuro, mientras una banda oscura recibe una lista clara. El equilibrio se logra así mediante el “intercambio de las diferencias”.

Madres e hijos apuntan a un símbolo de fertilidad. Pero ¿por qué dos *taykas* y dos *qallus*, es decir dos madres con sus crías y no un padre y una madre? El término lingüístico designa a todas las bandas, pero la diferenciación sexual va marcada en el color: evocada, sin duda, en lo claro que connota generalmente en los Andes, lo masculino, en tanto lo oscuro, lo femenino, como es posible verlo en ciertos ritos o relatos míticos²⁷.

¿Existe algún vínculo entre este mensaje del diseño y las tareas prácticas y ceremoniales que un textil cumple durante su vida? Considerando el conjunto de los textiles de Isluga, podemos agruparlos por “familias” que se asemejan en su apariencia exterior. Tres bolsas constituyen uno de estos grupos: la talega, la *wayuña* –idéntica a ella, pero más pequeña (Figura 6), no reconocible sino por el tamaño– y el costal, el “saco” altiplánico, de un diseño semejante pero más tosco (Figura 12). La unidad de estas bolsas se produce no sólo al nivel del aspecto, sino también de la función. Durante la siembra las *wayuñas* –prendidas con un alfiler a la altura del pecho– sirven para llevar semilla de quínoa; en tanto las talegas llevan las semillas de papa. Los costales van y vienen de las chacras transportando las cosechas. Lo mismo sucede en las ofrendas ceremoniales: las talegas aparecen siempre con su carga de papas, mientras las *wayuñas* contienen la quínoa. Y en las bodegas y cocinas las tres bolsas se usan para almacenar los víveres y repartirlos para que duren hasta la próxima cosecha. Conforman, así, una familia textil dedicada al alimento humano. Esta función parece estar en relación directa con el diseño, si bien los *chhurus* remitían a los surcos, el símbolo *tayka-qallu* apunta, tal vez, a “descendencia” para la semilla, “multiplicación” para el alimento. Que en la chacra la semilla germine; que en la bodega el alimento “alcance”²⁸.

¿De qué modo los significados de las formas se relacionan con la concepción corporal del tejido? El diseño juega probablemente el rol de un maquillaje que convierte al “animal-bolsa”, así impreciso, en un personaje concreto del ámbito andino: una máscara o un tatuaje que lo recubre y lo define.

¿Un Código Textil?

Si bien las formas hasta aquí estudiadas aparecen indisolublemente vinculadas a rasgos cromáticos y espaciales que les permiten expresar un determinado sentido, ellas pueden disociarse tanto de su “posición” en la superficie textil como del color que las recubre, apareciendo en nuevas combinaciones en otros contextos tejidos. Esto autoriza una lectura independizando las formas de las otras dimensiones —o al menos priorizándolas— y pensadas como pertenecientes a un sistema básico del pensamiento aymara, que las organiza (que ordena lo ancho, angosto, etc.), mucho más allá de las fronteras del tejido.

Bandas y listas aparecen frecuentemente en los diseños andinos no sólo de hoy sino de ayer, como testimonian las piezas arqueológicas y los documentos escritos. La compleja terminología que cita Bertonio (1979 [1612]), en su Vocabulario, para designar “Betas” (sic) o “Listas” etc., o las acciones de tejerlas, incluso de urdir las, dan cuenta no sólo de la sutil distinción que se hacía entre los diferentes tipos, sino también de la capacidad que poseyeron para formular significaciones. Y es posible preguntarse si esta manera de expresar con rayas no nos recuerda, quizás, en algo, lo que fue el lenguaje de los *kipus* (los antiguos sistemas de anotaciones con cuerdas y nudos). Observar un *kipu* es sentirse cogido en un sistema múltiple de relaciones. Como en un tejido, cada hilo puede ser identificado por distintos signos: localización (los hilos conforman grupos y toman además posición en el interior de su grupo); color ¿qué sistema organiza los tonos definiendo el significado del hilo?; raíz (no todos penden del cordón madre, algunos son hijos de los hilos mismos). Y a estas relaciones y

otras relaciones, se suman los nudos (disposición en los segmentos de los hilos, forma y número) y la técnica (tipo de torsión del hilo, número de cabos por hilo). El sistema del *kipu* aparece arbitrario e indescifrable si no se tiene un punto de orientación respecto a los signos y sus reglas combinatorias. ¿Sucede lo mismo con el tejido?

Los signos textiles poseen también una parte de convención innegable, que los hace imposible de comprender a primera vista. Pero junto a esta arbitrariedad, agregan igualmente una parte de “motivación”, una relación de figuración con la cosa significada. En la expresión del *allqa*, la sombra (que encadena con la noche y otros temas) es verdaderamente más oscura y su luz, más clara, y el *chhima* se encuentra en el centro como un corazón cualquiera, mientras la *tayka* es más ancha que su cría. Así el lenguaje textil se ubica como a medio camino entre dos polos extremos: entre la arbitrariedad pura de lo referencial como la gran mayoría de los signos lingüísticos y la presencia de una poesía de la expresión. Pero se trata, quizás, tan sólo de un problema de grado: los *kipus* irradian, también, una belleza íntima; la delicadeza de su fabricación no parece indispensable a una función únicamente informativa. Los nudos se encuentran tan perfectamente configurados y ordenados, como si su aspecto sensible jugara también un rol particular.

Así también en los textiles de Isluga el enlace de la sombra con la luz —que puede sugerir incluso el paso del tiempo— va comprimido en los *chhurus* que le otorgan su fertilidad. Y esta expresión del máximo contraste encerrado en las formas monótonas de las bandas permite que resalte la maravilla de los tonos naturales del vellón de los camélidos. De esta manera se entrecruzan, inextricablemente, el sentido de un mensaje, la acción mágica de los símbolos y la incomparable belleza de las talegas.

Referencias Citadas

- Barthes, R.
1964 *Éléments de sémiologie*. *Communications* 4:91-135, Paris.
- Bertonio, P.L.
1979 [1612] *Vocabulario de la Lengua Aymara*. Ed. Fasc. Platzman, Leipzig. 2 tomos.
- Boas, F.
1927 *Primitive Art*. Institute for sammenlignende kulturforskning, Oslo. Citado en Lévi-Strauss. *Antropología Estructural*. 1958.
- Braunsberger de Solari, G.
1974 Una manta de Taquile: interpretación de sus signos. *Boletín de Lima* 5(9):57-63.
- Cereceda, V.
1978 *Sémiologie des tissus andins: les talegas d'Isluga*. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 33(5):1017-1035, Paris.
- 1984 Aproximaciones a una estética andina: De la belleza al T'inku.:184-216.
- 1986 *Semiology of Andean textiles: the talegas of Isluga*. En *Anthropological History of Andean Politics*, editado por J. Murra, N. Wachtel y J. Revel, pp. 149-173. Cambridge University Press-Maison des Sciences de l'Homme, London-Paris.

- 1987 Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al T'inku. En *Tres Reflexiones sobre el Pensamiento Andino*, editado por T. Bouysson-Cassagne, O. Harris, T. Platt y V. Cereceda, pp. 133-231. HISBOL, La Paz.
- 1990 A partir de los colores de un pájaro. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4:57-104. Creel, H.G.
- 1935 On the origins of the Manufacture and Decoration of Bronze in the Shang period. *Monumenta Series*, vol. I. Citado por Lévi-Strauss. *Antropología Estructural*. 1958:225.
- Girault, L.
- 1969 *Textiles Boliviens. Region de Charazani*. Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris.
- Jiménez Borja, A.
- 1972 Introducción al pensamiento arcaico Peruano. *Revista del Museo Nacional*. T. XXXVIII. Lima.
- Lévi-Strauss, C.
- 1958 *Structural Anthropology* The Penguin Press.
- 1972 *Antropología Estructural*. Eudeba, Buenos Aires.
- Martínez, G.
- 1975a Introducción a Isluga. *Publicación 7*. Depto. de Investigación. Universidad de Chile, Sede Iquique.
- 1975b Características de orden antropológico y socio económico de la comunidad de Isluga (I Región). *Norte Grande* 1 (3-4):403-426. Instituto Geográfico Universidad Católica de Chile, Santiago.
- 1989 [1976] Estructuras binarias y ternarias en Pueblo Isluga. En *Espacio y Pensamiento I. Andes Meridionales*, editado por G. Martínez, pp. 109-148. HISBOL, La Paz.
- Platt, T.
- 1977 Espejos y maíz: tema de la estructura simbólica andina. *Cuadernos de Investigaciones* N° 10. Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, La Paz.
- Real Academia Española
- 1954 *Diccionario de la Lengua Española*.
- Ulloa, L.
- 1974 Análisis del material textil del sitio "El Lacho" PLM-7 *Chungara* 3:75-78.
- Valcárcel, L.E.
- 1945 El Cusco precolombino. En *Cusco. Antología de los Cronistas Coloniales, Viajeros Científicos y Escritores Peruanos*. Ed. El Ayllu, Lima.
- Wachtel, N.
- 1973 *Sociedad e Ideología*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Notas

- ¹ Buscando una herramienta metodológica que me permitiera en Iquique, en esos años, dar cuenta de lenguajes no lingüísticos, fue la *Semiología* de Roland Barthes (1964) la que me entregó las primeras pautas de decodificación. De ahí el título de este trabajo. Sólo, después, estando en París, pude acceder a un método semiótico propiamente tal, en el Doctorado de A. G. Greimas y, especialmente, en las enseñanzas de J. M. Floch sobre semiótica visual.
- ² **Nota del Editor:** Este texto fue redactado en 1975. Su primera versión circuló en forma de fotocopia de un manuscrito no autorizado, pero nunca tuvo una edición formal en español. Fue incluido en francés en el n° 33 de *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, dedicado a los Andes, en 1978, y luego en inglés, en *Anthropological History of Andean Politics*, 1986, traducido por John Murra. Es la primera vez que se edita en español, con correcciones menores, para hacerlo más asequible hoy.
- ³ Es decir, en 1975, cuando se redactó este texto.
- ⁴ Ver Introducción a Isluga (Martínez 1975a) y Características de orden antropológico y socioeconómico de la comunidad de Isluga (I Región) (Martínez 1975b). En mi regreso a Isluga en marzo de 2009 tuve la sorpresa de constatar que estos cuatro altares habían sido reconstruidos.
- ⁵ Desarrollado, posteriormente en "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku" (Cereceda 1987:184-216).
- ⁶ Lo que será el alto de la bolsa queda prefijado al tender el primer hilo de la urdimbre en el telar: la talega tendrá la mitad de este tamaño, ya que la tela será doblada en dos. Según esta medida, la tejedora deberá continuar colocando las urdimbres hasta lograr un ancho semejante al de la mitad del alto, pero manteniendo un diseño complejo y centrado.
- ⁷ Que depositamos en el Museo Regional de Iquique, en 1976.
- ⁸ *Chhima* es llamado también el interior del cuerpo u otros órganos interiores. Pero, en relación a las talegas, las tejedoras traducen siempre *chhima* como corazón.
- ⁹ *K'isa*, significa "dulce". Se trata de angostas escalas cromáticas convencionales que aparecen a menudo en los textiles andinos actuales y cuyo complejo significado, ligado a un principio de transformación del color entre claro y oscuro, queda fuera del marco de este trabajo. Para un mayor desarrollo de este tema, ver el trabajo posterior Cereceda (1987:180-216).
- ¹⁰ Esta diferencia de los centros permite realizar una taxonomía precisa donde las variedades de las talegas se distinguen por un nombre: *K'ura* talega, *p'ana* talega, *k'isthapita*, *indir k'isa*, *salta* talega, etc.
- ¹¹ La capacidad de agregar complejidad al centro es más propia de las talegas de la región aymara que hoy pertenece a Chile. Podemos verla tanto en Isluga, como en el vecino ayllu de Cariquima y, también, en localidades de la precordillera como Chiapa, Sotoca, etc. Recorriendo los Andes, el diseño de las talegas se reconoce de inmediato como algo específico, tal como aparece en las Figuras 1 y 2, es decir, bandas en tonos naturales que intercambian listas cruzando sus colores. La posibilidad de conformar variantes transformando el centro no la hemos podido, sin embargo, observar hasta aquí más que en la región aymara del norte chileno. Dentro de esta posibilidad, las variantes de Isluga resultan las más numerosas y complejas.
- ¹² Que recuerda el tipo de simetría con que es considerada la pareja humana, en Platt (1976). Ya no es posible encontrar el texto del año 1977 de *Espejos y maíz: tema de la estructura*

- simbólica andina*, publicado en *Cuadernos de Investigación de CIPCA*, versión que se cita en este trabajo, para localizar las páginas exactas a las que aludimos años atrás.
- ¹³ Hablando de las talegas, tanto hombres como mujeres usan la expresión castellana de “cuerpo”, aunque para otras partes del tejido utilizan la expresión aymara, como *chhima para corazón*, o *laka para boca*. Insistiendo por un término específico para “cuerpo”, obtenemos *purajja*: juntos los dos lados (del cuerpo) o entre ambas mitades, unión de dos y no uno solo.
- ¹⁴ Utilizamos, a menudo, el término “café” para definir este color, siguiendo la traducción castellana que hacen de *chunpi* los pobladores de Isluga. “Castaño” que es el término utilizado por el Diccionario de la Lengua Española (1954:279) para referirse a esta apariencia cromática, no parece tener, en nuestra habla chilena, la misma capacidad de extensión que “café”. Otras veces, nos referimos a *chunpi* como marrón.
- ¹⁵ Las talegas constituyen un proceso vivo. Día a día se teje un nuevo ejemplar que podría invalidar una norma. Un fichaje de cuatrocientas talegas –realizado en las comunidades de Isluga– nos permitió, sin embargo, visualizar tendencias que alcanzan, en ciertos casos, a más del 95% de los ejemplares. La degradación del café de la orilla, *laka* –generalmente cuando las *k'isas* de color teñido aparecen en el centro–, es una tendencia notable en talegas de una variedad llamada *khistapita*, cuando dos degradaciones se juntan entre ellas por su punto de sombra y no de luz. Sin embargo, también puede ocurrir en otros casos.
- ¹⁶ *Laka* significa también orilla, borde. Pero cuando se refieren a las talegas, las tejedoras traducen *laka* por boca.
- ¹⁷ Los cuatro lados de los textiles, aunque todos son terminaciones directas de la propia tela, no son considerados iguales, adopten o no la forma de bolsa. Los bordes horizontales que siguen el sentido de la trama son llamados *pulu*, no *laka*. En ningún textil islugueño se ubica un diseño especial siguiendo las orillas transversales, como si los límites de la pieza tejida y su relación con el mundo no tejido exigieran precisarse únicamente en el sentido longitudinal, salvo cuando se trata de un elemento superpuesto que puede cubrir, entonces, las cuatro orillas por igual, pero que ya es exterior al tejido, como por ejemplo, los distintos tipos de tejidos o bordados posteriores que adornan o protegen a las bolsas, llamados *kunpi*, *larpa* o con otros nombres, como es posible observar en la Figura 6.
- ¹⁸ *K'ura* y *p'ana* intercambian sus colores estableciendo ciertas equivalencias: negro por azul, blanco por amarillo y café (marrón) como equivaliendo a rojo o verde, siguiendo los valores de más oscuro, más luminoso o intermedio.
- ¹⁹ El destacar un lugar en $\frac{1}{4}$ y $\frac{3}{4}$ –es decir, la mitad de cada lado de las bolsas– sucede en muchos ejemplos tanto actuales como de textiles arqueológicos, que sería largo de ejemplificar.
- ²⁰ Los tonos que se usan para construir el cuerpo de las talegas son dispuestos para crear la ilusión de que son, también, altamente contrastantes entre sí, aunque se trate de los tonos no tan diferenciados que provee el vellón de alpaca. La expresión del *allqa* como contraste cromático o entre sombra y luz, la hemos desarrollado posteriormente en A partir de los colores de un pájaro (Cereceda 1990).
- ²¹ “Contrario en los colores, y elementos. *Auca*: Y de otras cosas así, que no pueden estar juntas. v.g.” “Contrario es lo negro de lo blanco, el Fuego del Agua, el Día de la Noche, el Pecado de la Gracia. *Cchaara hankona aucapapi*. &c.” (Bertonio 1979 [1612]:140, T. 2). Oposición que se puede extender a otros dominios. Los Isluga, decían, por ejemplo, a veces, en vísperas de un viaje “*en allqa me he soñado*”, motivo por el cual suspendían su partida ya que les iría al revés de lo que habían pensado. No es mala suerte o contrariedad, sin embargo, cuando el *allqa* va equilibrada en el pelaje de algún animal o mediada como en el diseño de las talegas. En estos casos, es justamente “suerte”. *Allqa*, propiamente tal es mencionado por Bertonio, en su acepción más cercana al problema que nos ocupa, en la expresión: “*Negro y blanco entreverado: Chaarampi* (con negro) *hankompi* (con blanco) *allca*”. Bertonio 1984, T. I:140).
- ²² En esta distinción sexual de la música nos referimos exclusivamente al aspecto instrumental (no al canto).
- ²³ “Listado o bareteado: Suko Suko, Tayca tayca...” (Bertonio 293, T. 2). Y, también: “Fraqada de indios: Tayca Tayca, de listas mas anchas que las que llaman calluni” (Bertonio 1979 [1612]:94, T. 1).
- ²⁴ En las cuadrículas de las fajas que encierran dibujos, los *chhurus* se corresponderían con un tocapu.
- ²⁵ Chipaya: grupo étnico de ascendencia uru, situado al sur de Carangas, en Bolivia, y relativamente cercano a Isluga.
- ²⁶ Para recurrir a un término de las artes plásticas.
- ²⁷ Pero jugando posiciones ambiguas: el tono de un *chhuru* puede actuar como claro en relación al contiguo de un lado, y como oscuro en relación al otro. Son problemas de lectura social más que de realidad del contraste entre unos y otros.
- ²⁸ Las talegas se utilizan, también, para transportar víveres en los viajes, ya sea de vivos o de muertos: a los difuntos se les deposita en el pecho una telega con diversos alimentos.