

Aspectos técnicos y simbólicos del hilado y el tejido entre los Ashaninka

Enrique Carlos Rojas Zolezzi

El presente artículo aborda el estudio de una de las actividades productivas más importantes de la mujer en la sociedad Ashaninka, a saber, la producción de tejidos de algodón, actividad que constituye parte fundamental de las bases del estatus de la mujer en dicha sociedad.

Tanto en las relaciones intra como interétnicas, los tejidos de algodón han tenido siempre un lugar en el devenir de la sociedad Ashaninka. Ubicados geográficamente en el piedemonte amazónico, en las colinosas tierras de los valles de los ríos Perené, Pangoa, Ene, Tambo, Pichis y Alto Ucayali, además de la zona interfluvial del Gran Pajonal, constituyendo parte del conjunto Arawak Preandino situado entre la población andina de las tierras altas y la población de lengua pano en la varcea del Ucayali, los hombres de la sociedad Ashaninka hicieron a los tejidos de sus mujeres bien de intercambio con los andinos dentro de un circuito de comercio interétnico que llevaba bienes tropicales a las tierras altas y distribuía sal y metales a las tierras bajas. Al interior de esta sociedad, donde la guerra endémica entre grupos de parentesco se alternaba con el intercambio de bienes que daba lugar a las alianzas políticas, las túnicas de algodón, los morrales y las bandas para cargar bebés han constituido bienes intercambiados por herramientas de acero y hierro, sal gema y otros, constituyendo así el vehículo de relaciones positivas entre dichos grupos.

En la mitología, la técnica del tejido en algodón es definida como un dominio estrictamente femenino. Al finalizar la gran inundación que destruye una humanidad anterior, y de la cual solo sobreviven el chamán del que descienden los Ashaninka actuales y su familia, la araña *heto* comunica a la mujer las técnicas del hilado y el tejido así como la magia que le permitirá ser buena tejedora. Descubierta la relación por el hombre, la araña, que hasta entonces era una persona, toma la forma que actualmente

posee y se dice que los blancos huevos que carga en su cuerpo envueltos en filamentos por ella producidos fueron antes ovillos de hilo de algodón.

EL HILADO

El algodón, sembrado por la mujer o por el hombre, es cosechado por ella y transportado a la casa en una canasta de carga pequeña o *kantsiri*. Ésta es dejada colgada con su contenido de las vigas del techo de la casa hasta el momento de cardar e hilar.

El retirado de las semillas de los copos de algodón se hace al momento de cardar con la mano.

Para cardar las fibras se hace uso de un grupo de esteras de palma de tejido 1/1, generalmente utilizadas para descansar y dormir sobre ellas, llamadas *shitashintsi* y fabricadas de guía de la palmera llamada *shaa* (*Jessenia*, ungurave en castellano regional) o de la guía de la palma *tsiyaro* (*Scheelea*, shapaja en castellano regional). Las esteras son apiladas unas sobre otras colocando encima los copos de algodón, que son golpeados con una vara de la blanda madera de palo de balsa *shintsipanki* (*Heliocarpus popayanensis*) para distribuir las fibras de algodón de manera que formen una superficie delgada y homogénea. Las esteras amortiguan el golpe evitando que las fibras se rompan. Luego esta lámina es enrollada sobre sí misma haciéndola rodar con las palmas de las manos, lográndose así ordenar las fibras en una masa alargada y cilíndrica de no más de dos centímetros de ancho que permite llevar a cabo su torsión con la presión de los dedos hasta ser transformadas en un hilo.

En la operación del hilado intervienen dos elementos: una calabaza pequeña en forma de media esfera de diez centímetros de diámetro llamada *tsotá* o *chota* (*Cucurbitacea*) y el huso llamado *kirikamentotsi*. El *chota* es fabricado por la mujer. El alfiler del huso es tallado por el hombre, en madera de la palma *kiri* (*Bactris Gasipaes*, pijuayo en castellano regional) y obsequiado por este a su esposa, la que le añade un peso de barro cocido fabricado por ella, de forma cónica. Ambas piezas van unidas con el aglutinante *tziri* (*Symphonia globulifera*). En su parte inferior, el alfiler sobresale del peso de barro cocido por un centímetro y en la parte superior presenta una longitud de veinte centímetros que permite que el hilo se vaya enrollando en el así como las maniobras de la hiladora.

En el trabajo de hilado, los Ashaninka distinguen dos gestos: uno primero es llamado *mamporentsi*, que consiste en la rotación regular y relativamente lenta del huso que pende libremente en la punta del hilo.

En este caso, el huso tiene la función de animar a las fibras de un movimiento en espiral que hace de ellas un hilo (torcido), logrando a la vez que las fibras ya torcidas arrastren nuevas fibras a este movimiento de la masa de fibras aún informe (estirado). En este caso el *tsotá* tiene la función de recipiente para la ceniza blanca que es tomada por la hiladora para facilitar el gesto del torcido. El hilo así obtenido es enrollado alrededor de una semilla seca que en este caso recibe el nombre de *tankyamentotsi* u ovillador. El ovillo resultante es de forma redonda

El otro tipo de gesto en el torcido es llamado *ampitharentsi*. En este gesto, la cavidad interior de la pequeña calabaza *tsotá* sirve como apoyo dentro del cual gira el huso sobre el eje de su alfiler, el que es impulsado por la hiladora a la manera de un trompo haciéndolo girar con un movimiento de sus dedos. Para esta maniobra, la hiladora se sienta sobre el suelo con una de sus piernas (generalmente la derecha) estirada y la otra recogida. En un extremo del hilo que ha venido produciendo se encuentra este enrollado en un ovillo de forma redonda y en el otro la masa de algodón cardado. En el centro se encuentra el huso dentro de la pequeña calabaza, el que tiene enrollado parte del hilo. La hiladora enrolla en el dedo gordo del pie derecho (o del izquierdo, según la pierna que tenga estirada) el hilo, en un punto cercano al ovillo redondo de hilo, y mantiene en la mano izquierda la masa de hilo cardado que mantiene a nivel de su hombro, por encima del alfiler del huso. Con los dedos de su mano derecha libre da un impulso giratorio al alfiler del huso, el que entonces gira en posición vertical arrastrando nuevas fibras de la masa de algodón cardado, en un movimiento de torsión, transformándolas en hilo. El huso es mantenido girando sobre el mismo punto por la tensión producida, de un lado, por las fibras del hilo que va surgiendo de la masa de algodón cardado, y de otro lado por el ya torcido, enrollado en el dedo del pie de la hiladora, quien maniobra para mantener este en equilibrio jalando del extremo enrollado en el dedo grueso de su pie con su mano libre. El nuevo hilo que se va formando es llevado con la mano libre una y otra vez detrás del pie, siendo asegurado por una suave presión del dedo gordo del pie contra el más próximo.

EL TEJIDO DE LOS HILOS

En la creación de sus diseños textiles, las mujeres Ashaninka utilizan hilos de colores que van del blanco y el marrón claro natural de las variedades de algodón que utilizan, al amarillo dorado, rojo, marrón rojizo y negro. Estos son obtenidos de las hojas de ciertas herbáceas y la corteza de ciertos

árboles, identificados en su mayoría por los botánicos Réynel, Albán, León y Díaz (1990). Según estos autores, la corteza del *kamanporiki* (*Trichilia*) molida y hervida provee los colores amarillo dorado, marrón rojizo y marrón oscuro, según la cantidad de corteza empleada y el tiempo que se deja el hilo o la tela en cocción con esta. Del hervido de las hojas de la hebácea *pitzirishi* (*Phyllanthus pseudo-comani*) obtienen el color rojomorado; del hervido de la corteza molida del árbol *kitsapiki* (*Pouteria sp.*) obtienen el marrón rojizo; este mismo color es obtenido de la corteza triturada y hervida del árbol *katakiriki* (*Trichilia sp.*) y del *pochotaroki* (*Trichilia pallida*); el color rojo es obtenido de la madera del árbol *shiripiaroki* o *kontonaki* (*Chlorophora tinctoria sp.*) la que es dejada remojoando en agua, y del *shiereki* (*Guarea glabra*, *Guarea guidenia*, *Guadea kunthiana*). Finalmente el negro es obtenido de las semillas chancadas del árbol *parínari* (*Panirium klugii*). Además de estos tintes vegetales registrados por los autores señalados, los Ashaninka obtienen el color negro de la aplicación de un tipo especial de barro a la tela, el que una vez que ha producido el efecto de ennegrecer las fibras, es retirado lavando la tela con agua clara.

EL TEJIDO

Los Ashaninka han desarrollado cuatro tipos de telar: uno para producir telas y otros tres para producir cintas.

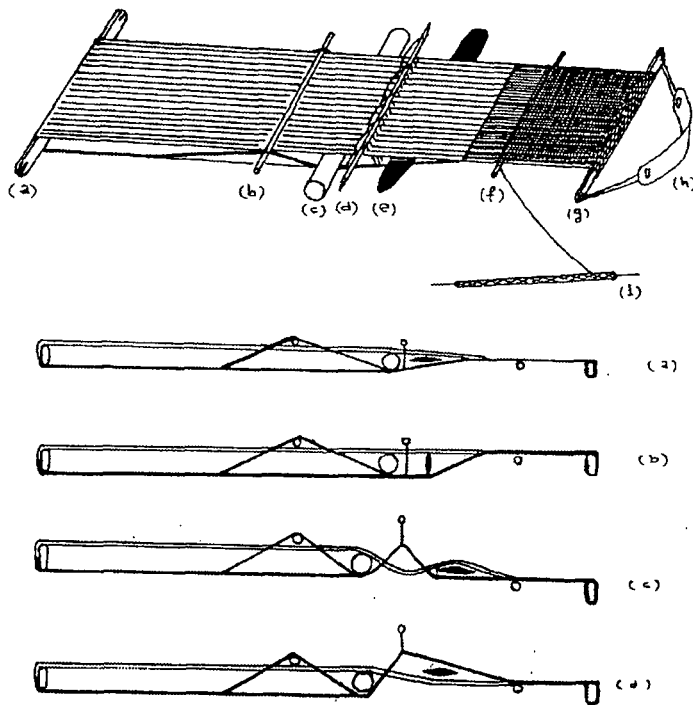
El telar empleado en el tejido de telas es llamado *ontyamentotsi* (Figura N° 1) y corresponde a la clase de telares de una fila de lizos en su versión horizontal sin bastidor. Todos los elementos de madera que lo componen son producidos por el esposo de la mujer. En este telar, la operación de armar la urdimbre (el conjunto de hilos que van de un extremo al otro del telar) es llevada a cabo por la mujer, con ayuda de cuatro postes llamados *tsaamentotsi* o *inchapanki*, clavados para este fin en el suelo de tierra de la casa, en puntos que forman una línea recta, dos en los extremos y dos hacia el centro, distantes entre sí treinta centímetros. Cuando se requiere que la tela sea más larga, se recurre a más varas colocadas en zig-zag. El urdido es llevado a cabo haciendo dar vueltas al hilo entre los dos postes extremos, cruzándolos en el punto medio entre dos postes colocados hacia el centro (en forma de ocho). Luego los postes extremos son reemplazados por los *kiripanke* (Figura N° 1, elementos a y g), tablillas angostas de madera negra de palma *kiri* (*Bactris gasipaes*, pijuayo) con escotaduras en los extremos. A una de estas es amarrado el *kiámashi* (elemento h),

correa renal que pasa por la espalda de la tejedora a la altura de la cintura, mientras que la otra es amarrada por sus extremos a un poste vertical de la casa. Estas tablillas son los enjulios del telar. Las escotaduras en los extremos hacen posible que el tejido sea enrollado en el enjulio que va delante de la tejedora, amarrado a la faja renal, sin necesidad de una barra de freno o seguro. La correa, cuando es hecha de cuero de venado lleva el nombre de *maniromeshina* (literalmente “piel de venado”). La tejedora, echando su peso hacia atrás sobre esta correa, genera la tensión que mantiene el conjunto del telar suspendido. Los dos postes centrales utilizados para el armado de la urdimbre son reemplazados por el *parotopanke* (elemento c), vara cilíndrica de madera balsa (*Heliocarpus popayanensis*) que obra como barra de separación entre sus capas superior e inferior o caladas, y el *kiripata* (elemento e), la cuchilla del telar fabricada de madera negra de palma *kiri* (*Bactris gasipaes*, pijuayo). A diferencia de otros telares de este tipo, el telar ashaninka no presenta plegadores de envergar, pareja de bastones situada generalmente en el punto de cruce de las capas superior e inferior de la urdimbre, que en este caso es situada hacia el extremo opuesto de la correa renal. En el caso ashaninka, estos son reemplazados por una varilla delgada hecha de la ligera madera balsa, llamada, como la barra de separación, *parotopanke* (elemento b), que descansando sobre la capa superior de la urdimbre y manteniendo con sus extremos los hilos laterales de la calada inferior levantados sobre la calada superior, genera la tensión necesaria para mantener extendidos de manera homogénea los hilos de esta última. El *chakopikaraki* (elemento f, varilla hecha del pedúnculo de la flor de la caña brava), que va debajo de la sección ya tejida, sirve para mantener extendida la tela, por medio de alfileres fabricados de espinas de plantas o modernamente por alfileres de metal, los que atraviesan el tejido y se hunden en esta varilla, llamados *kitsapi*. El *parotopanke*, junto con el *chakopikaraki*, tienen también la función de evitar movimientos laterales que puedan afectar la dirección del armazón del tejido. El *oshimataki*, llamado también *oshimataro* (elemento d) es quizá la pieza fundamental. Esta pieza consiste en una delgada varilla de madera negra de la palma pijuayo, que sostiene el lizo hecho de un cordel grueso de algodón, del cual penden una serie de eslabones del mismo material, que cogen en grupos separados los hilos de la calada inferior de la urdimbre. El *opiviroki* (elemento i) es un largo alfiler de madera de pijuayo, al cual va enrollado el hilo de la trama y que tiene la función de lanzadera del telar.

El esquema de la Figura N° 1 nos puede ayudar a entender el funcionamiento de este aparato. Tomamos la posición (a) como punto de partida. La posición (b) consiste en la colocación de la cuchilla en posición vertical con la finalidad de permitir el paso de la lanzadera por entre las capas de la urdimbre, dando lugar a la formación de la trama. La posición siguiente (c) es provocada al ser levantado el *oshimataki* con la mano, elevando con sus eslabones los hilos de la capa inferior de la urdimbre sobre los de la capa superior, abriendo así el umbral del telar (espacio entre las dos capas de la urdimbre). En la posición (d) la cuchilla ha sido retirada de la posición inicial e introducida a través del umbral. La cuchilla es entonces tomada con las manos por sus extremos y llevada hacia sí por la tejedora, que ajusta los hilos de la urdimbre en cada una de estas pasadas o presas. Luego es nuevamente pasada la lanzadera en sentido opuesto al anterior, bajada la varilla de los lizos y colocada la cuchilla en su posición inicial, volviendo a la posición de partida todo el aparato.

Figura N° 1

Telar *ontyamentotsi*



A fin de facilitar el deslizamiento de la cuchilla del telar, esta es frotada con las aceitosas semillas de la liana *santsimenki* (*Omphalea diandra* L) que crece silvestre en el bosque.

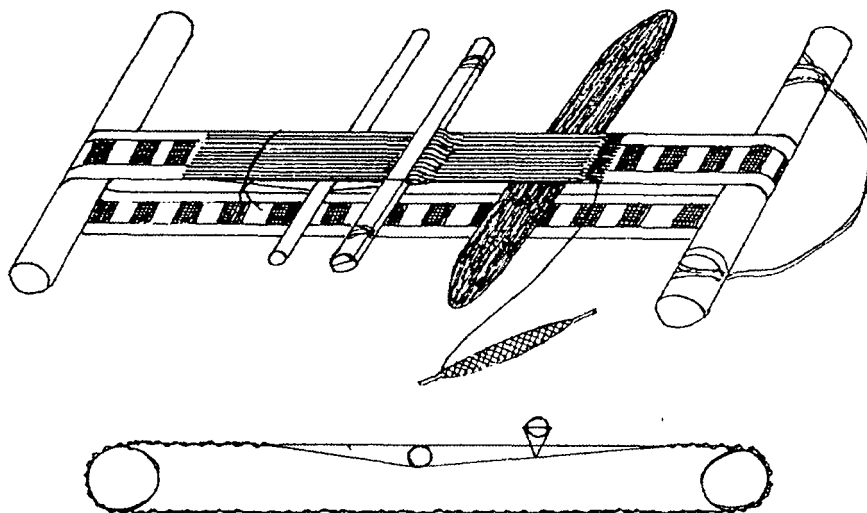
Los tejidos producidos por los Ashaninka con este tipo de telar pueden ser clasificados como telas de tejido recto que presentan un armado tipo lienzo.

El telar descrito hasta aquí, empleado para el tejido de las amplias túnicas de tela de algodón usadas por los Ashaninka, presenta una versión más pequeña para el tejido de las bandas utilizadas por las mujeres para cargar a los bebés y para el tejido de morrales de tela empleados por los hombres. Este otro telar recibe el mismo nombre que el anterior y se compone de los mismos instrumentos, si bien de tamaño más pequeño. En este caso la cuchilla, fabricada de madera de la palma pijuayo, recibe el nombre de *kiripata haniki*, literalmente, “cuchilla pequeña”.

Además de este telar, los Ashaninka han desarrollado tres tipos de telar para cintas. Uno primero es el telar *tzaratotsa* (Figura N° 2), utilizado para el tejido de las correas que sostienen los morrales *tzarato*. Éste consiste en un telar de tejido recto, de urdimbre continua, de manera que la pieza tejida tenga una longitud igual al doble de la del telar, con barra de separación y una cadena de lizos. Un anillo de hilo mantiene la separación entre las caladas. Para su manipulación, la tejedora se coloca en posición sentada con las piernas rectas hacia adelante. Uno de los enjulios es sostenido con los dedos de los pies mientras que el otro se encuentra unido en sus extremos a una soguilla o trapo que hace las veces de cinturón renal. El funcionamiento de este telar es similar al del anterior. Los enjulios en este caso reciben el nombre de *inchaki*, literalmente “palitos”, y consisten en ramas descortezadas de un arbusto, de veinte centímetros de largo por dos de diámetro. La barra de separación recibe el nombre de *shintzi*, el cual remite al material del que es fabricado, una variedad de madera balsa (*Heliocarpus popayanensis*). La barra de los lizos está constituida por una sección descortezada de una rama, la cual ha sido rajada longitudinalmente habiendo sido unidas nuevamente las mitades por enrollamientos de hilo pasando los anillos que constituyen los lizos por el medio. La barra recibe el nombre de *oshimataki* y los anillos el de *shimata*. La lanzadera está constituida por una astilla delgada a la que se ha enrollado el hilo y recibe el nombre de *apiviroki*, literalmente “palito delgado del algodón”. La cuchilla de este telar es el único elemento producido por el hombre, siendo los demás fabricados por la mujer con un machete. Recibe el nombre de *pata*, literalmente “plano” y es tallado en madera negra de la palma

pijuayo. El anillo de hilo de algodón que separa las caladas recibe el nombre de *oshikerotsa*, término que también alude al conducto interno del pene, lo que le da una connotación sexual a este aparato.

Figura N° 2
Telar tzaratotsaff



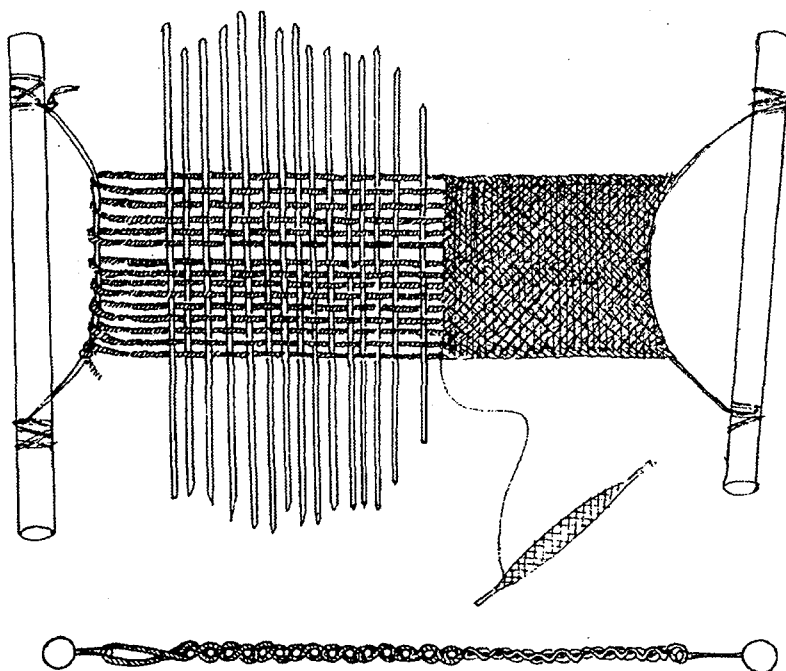
Esquema de funcionamiento

El telar *omarentsi* para tejido de las cintas del mismo nombre (Figura N° 3), que las mujeres Ashaninka llevan atadas a los brazos y las piernas para pronunciar las formas curvas en las extremidades conforme a los cánones de belleza de esta sociedad, corresponde al telar llamado de tipo amazónico, por su gran distribución en toda la cuenca, de barras de separación que ejercen la función de lizos. El telar *omarentsi* ha sido descrito anteriormente por Arnold Van Gennep de la siguiente manera:

Los hilos de la cadena son extendidos en una rama curvada de la cual los dos extremos están fuertemente amarrados; la rama hace fuerza y mantiene constante la tensión de los hilos de la urdimbre. Éstos han sido previamente separados unos de otros por agujas de madera muy finas para que al cerrarlas unas contra otras se pueda ver el avance del dibujo que se obtendrá. Se toma la rama con una mano, por los extremos unidos del arco; se empuja hacia sí una de las agujas, se pasa la trama, se estrecha el punto con la aguja que entonces es retirada y así sucesivamente. (Van Gennep 1944: 1??).

Cabe señalar al respecto que, a diferencia del ejemplo tomado por Van Gennep –una pieza conservada en un museo–, en el caso registrado por nosotros encontramos dos barras que ejercen la función de enjulios cilíndricos y, haciendo las veces de correa renal, una pieza de tela. En este caso, los enjulios recibían el nombre de *parotopanke*, literalmente “madera de balsa alargada”, aludiendo al material de que están hechos. Las numerosas agujas a lo largo de la urdimbre son secciones del nervio central de la hoja de la palmera *shaa* (*Jessenia*, ungurave en castellano regional) rajado, que reciben el nombre de *shaatonki*, acorde con el material de que están hechos. La lanzadera es asimismo una aguja de este mismo material que recibe entonces el nombre de *ampiviroki* (literalmente “varilla del algodón”). Todos estos elementos son fabricados por el hombre o la mujer con machete y cuchillo, siendo este tipo de telar usado por ambos sexos.

Figura N° 3
Telar off



Esquemas de funcionamiento

Finalmente, por influencia del vecino grupo Shipibo (familia lingüística Pano), los Ashaninka presentan un telar que reúne los elementos de los dos anteriores. Este es el telar *shintámashi* (Figura N° 4), utilizado en la producción de las cintas del mismo nombre (literalmente "corteza de cinta"). Se caracteriza por estar formado por dos lizos y tres barras de separación similares a las del telar *omarentsi*, con funciones de lizos (*inchaki*), y es empleado en el tejido de cintas con dibujos geométricos. La urdimbre se compone de hilos oscuros y claros colocados alternadamente. Las barras de separación levantan alternadamente los hilos claros (a y c) y oscuros (b) de la calada inferior. A su vez, un lizo (d) tiene por función levantar los hilos claros de la calada inferior mientras que el otro (e) tiene por función levantar los oscuros de esta misma calada. La tejedora, moviendo alternadamente el lizo de hilos claros y el lizo de hilos oscuros, levanta los hilos de cada color de la calada inferior y escoge, con la ayuda de la punta del extremo de la cuchilla *pata* (elemento f), tres de cada color de manera intercalada. Éstos son colocados sobre la superficie superior del *pata*, establéciéndose el cruce de las caladas superior e inferior. Luego el *pata* es colocado con el filo hacia arriba, abriendo el espacio entre las caladas o umbral, para dejar pasar la lanzadera *ampiviroki* (elemento g) de hilos claros. Hecho esto, la tejedora atrae hacia sí la cuchilla tomando los extremos con ambas manos, ajustando los hilos. A continuación, la cuchilla es retirada. Luego una de las barras de separación es retirada, haciendo así un segundo cruce de los hilos de las caladas tras el hilo de trama recién pasado. La tejedora vuelve a introducir la cuchilla en el umbral entónces, atrayéndolo hacia sí y haciendo presa. Esta secuencia es repetida cada vez, variando la secuencia de los hilos oscuros y claros levantados con la cuchilla o *pata*, de acuerdo con el dibujo geométrico que se desee tejer. A este respecto, el más común es el llamado *ponkaro*, sucesión de rombos, el cual representa los pliegues alrededor del pico de un tipo de loro. Como en los casos anteriores, los enjulios *shintzipanke* (elementos h e i) son sostenidos, uno con los dedos de los pies y otro por medio de una soguilla que hace las veces de cinturón renal. El *pata* es tallado por el hombre en madera negra de la palma pijuayo *kiri*, y los otros elementos son producidos por la mujer con un machete con formas similares a las de los elementos de los telares anteriores.

Al lado de los instrumentos y aparatos descritos, los Ashaninka han desarrollado un conjunto de depósitos tejidos en hojas y fibras obtenidas de lianas, empleados en la protección de los materiales y utensilios usados en el hilado y el tejido. Así tenemos una cesta llamada *pethananto*, fabri-

cada de fibra de la liana *tapetsa* (*Asplundia sp.*, tamishi en castellano regional), que se distingue por su forma rectangular y achatada de boca elíptica. Ésta es empleada para guardar los husos del hilado. El *tsiveta* puede ser descrito como un cesto de forma cuadrangular, con abertura amplia y cavidad poco profunda, con tapa, de tejido sargado 2/2, tejido en guía de la palma *tsiroti* (*Astrocaryum*). Los bordes de esta cesta, tanto del fondo como de la tapa, son asegurados por medio de un amarre con hilo de algodón de tipo circular, llevado a cabo con ayuda de una aguja de metal. Esta cesta es tejida por la mujer y es empleada para guardar en ella los ovillos de algodón y los husos. El *tsivó* es una suerte de caja con tapa fabricada de nervaduras de hojas de caña brava aseguradas a un armazón rectangular de varillas del tallo rajado de esta misma planta por medio de hilos de algodón cubiertos de la resina aglutinante *tziri* o *tsineri* (*Symphonia globulifera*), formando estos un tejido de tipo cordelado sobre los primeros. Esta especie de caja es producida por el esposo de la tejedora y es utilizada para guardar en ella los tejidos.

Figura N° 4

Telar *shintámashi*

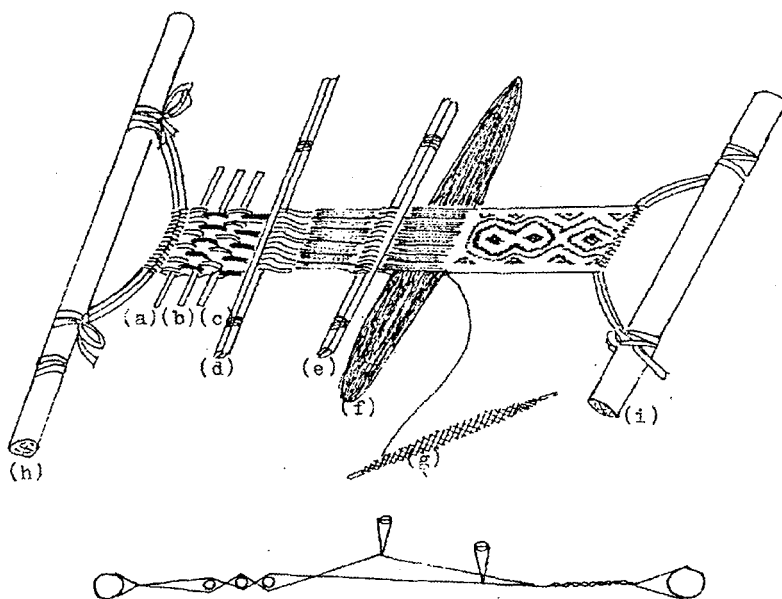


Diagrama de funcionamiento

ACERCA DE LOS DISEÑOS TEJIDOS

Las tejedoras Ashaninka decoran, tanto las túnicas como los morrales y las bandas para cargar bebés tejidas en algodón con los telares hasta aquí descritos, con figuras geométricas y combinaciones de hilos de colores formando largas bandas. Los diseños geométricos generalmente son tejidos en las cintas que cumplen la función de correas de los morrales, y las combinaciones de hilos de colores en bandas en las túnicas y cargadores de bebés.

Entre los seres representados en diseños geométricos tenemos los siguientes:

- Lagartija *shiiki* (*Lacertilia*): diseño formado por un conjunto paralelo de líneas rectas discontinuas alternadas en hilo oscuro sobre fondo blanco.
- Escama del pez *kipauri*, *kipauritsapa* (*Parodon sp.*): diseño constituido por un conjunto de líneas rectas discontinuas intercaladas con líneas continuas; hilo oscuro sobre fondo blanco (variación a partir del diseño anterior).
- Arco iris: diseño de líneas negras paralelas continuas sobre fondo blanco denominado *pitsitsari*; las líneas representarían las bandas de colores del arco iris.
- Cerro *otishi*: línea en zig-zag de cuatro segmentos que representa alturas sobre el terreno.
- Loros: diseño en forma de rombos sucesivos denominado *ponkaro*; estos representan la forma del pico visto de frente.
- Cola de pez boquichico (*Prochilodus sp.*) *shimashiriki*: diseño constituido por dos triángulos isóceles unidos por los ángulos opuestos a sus bases, con sus superficies coloreadas en color oscuro; los dos triángulos representarían las dos puntas de la cola

Como podemos ver en el caso del arco iris, el cerro, los loros y la cola del pez, existe una relación de icono entre estos diseños geométricos y lo representado.

Algunos de los diseños constituidos por combinaciones de hilos de colores formando largas bandas son los siguientes:

- Gusano comestible *shoopa* (suborden *Ditryisia*): combinación de morado rojizo con negro.

- Gusano comestible *kariyeni*: combinación de hilos amarillos y negros formando franjas paralelas de ambos colores.
- Gusano comestible *kirichenki*: combinación de hilos negros y amarillo rojizo o anaranjado.
- Hormiga *kiávori*: combinación de hilos rojos y negros.
- Escama de pescado *taakirenchi*: combinación de hilos blancos, negros, amarillos y rojos.

Aun cuando la secuencia en que se disponen los hilos varía de tejedora a tejedora, las combinaciones de colores constituyen una constante. Según hemos podido observar, los colores elegidos para la representación textil del gusano comestible *shoopa* tratan de acercarse a los de este insecto, por lo que podemos considerar que en este caso se busca también una relación de semejanza con lo representado, que definiría a estos diseños basados en la combinación de hilos de colores también como iconos.

ASPECTOS SIMBÓLICOS DE LA PRODUCCIÓN DE TEJIDOS DE ALGODÓN

Como hemos ya señalado, de acuerdo con el mito la araña *heto* enseñó a la mujer no solo a hilar y usar el telar sino también le hizo entrega de las hierbas mágicas *ivenki* (*Cyperus*), empleadas para purificarse las manos y los utensilios empleados a fin de realizar los gestos técnicos eficientemente. El huso *kirikamentotsi* es purificado por las mujeres con *ampehivenki* (*Cyperus*, literalmente “*ivenki* del algodón”) para que la mujer al hilar produzca un hilo continuo sin irregularidades. El hombre, una vez que el huso ha sido purificado con esta hierba mágica, está prohibido de tocarlo pues lo contaminará y comprometerá la calidad del resultado obtenido. Asimismo se señala que de hacerlo le saldrán granos en la piel y se volverá perezoso, lo que subraya la pertenencia del hilado y el tejido al dominio estrictamente femenino. Este uso de las hierbas mágicas *ivenki* en el campo del tejido sería el correlato femenino de una purificación análoga practicada por el hombre de su arco y flechas, de las que se dice que de ser tocadas por la mujer saldrán desviadas.

Como hemos visto en la descripción de los diseños, la tonalidad del color de los hilos es fundamental dada la complejidad y riqueza de los diseños. Así, la etapa del teñido de los hilos es considerada crucial y se toman grandes cuidados para obtener la exacta tonalidad deseada. Las mujeres Ashaninka dicen que una mujer embarazada no puede teñir hilos

o telas pues las cortezas y hojas no darán entonces el tono deseado y además la tela se desteñirá rápidamente. Asimismo, una mujer embarazada o el esposo de una mujer embarazada no debe acercarse a mirar el trabajo de teñido de otra mujer, pues esto tendrá idénticas consecuencias. Esta relación entre embarazo y realización de una actividad técnica es establecida también en otros campos por los Ashaninka: de manera análoga señalan respecto a la alfarería que si una mujer embarazada observa a otra fabricar una olla de barro, el cacharro se rajará durante la cocción; en el ámbito de la pesca, las mujeres no pueden intervenir en la pesca con barbasco (*Lonchokarpus nicou*) pues debilitarán el efecto del piscicida. Así, toda mujer embarazada deberá suspender momentáneamente estas actividades.

Finalmente, para la etapa del tejido las mujeres Ashaninka señalan que la tejedora no debe mirar la luna en cuarto creciente cuando se dice que está torcida (cuernos para arriba), pues de hacerlo el tejido le saldrá igualmente torcido y se producirán nudos (nudos en los hilos del telar indican que un pariente de la tejedora fallecerá).

Como hemos visto, los diseños geométricos y de colores tejidos por las mujeres Ashaninka constituyen un sistema de iconos cuyo significado es reconocido por todos los miembros de la sociedad Ashaninka. Respecto a los diseños estrictamente geométricos, un día en que recibí el bello obsequio de un morral de parte de uno de mis informantes, ante mis palabras de admiración ante los hermosos diseños él señaló: “nosotros vemos estos cuando tomamos el *kamarampi*” (ayahuasca). En la ceremonia del ayahuasca, tanto hombres como mujeres toman la bebida psicotrópica obtenida de la conocida liana *banisteriopsis* bajo la dirección de un especialista que en muchos casos puede ser un chamán *sheripari*. Ésta produce alucinaciones visuales y auditivas que son interpretadas como la llegada de los espíritus *manínkari* y sus cánticos. Las canciones cantadas por los Ashaninka bajo la dirección del especialista ritual a cargo en dichas ceremonias de ayahuasca se dice que son las canciones que estos seres benéficos entonan cuando llegan. La letra está referida a los espíritus de diferentes seres vivientes del bosque y las aguas, los que se dice son vistos entonces en su verdadera forma que corresponde a estos diseños geométricos representados en parte en los tejidos de las mujeres.

CONCLUSIONES

El análisis de los elementos y el funcionamiento del conjunto de los telares empleados por los Ashaninka en la producción de tejidos de algodón nos muestra que estos en su conjunto reúnen tanto elementos de las tecnologías textiles andinas como de la cuenca amazónica, lo que guarda correspondencia con la ubicación geográfica de esta población entre una y otra área, en el piedemonte amazónico. El gran telar de cintura *ontyamentotsi* empleado para tejer las telas de las túnicas es similar al telar de cintura empleado en muchos lugares de los Andes centrales y nos muestra por lo tanto una influencia desde esta región en la cultura de una sociedad amazónica. Por su parte el telar de agujas *omarentsi*, empleado para tejer cintas compuesto de barras de separación que ejercen la función de lizos, corresponde a un tipo de telar original de la cuenca amazónica con presencia dispersa en los grupos de esta área. Entre estos extremos, el telar de cintas *shintámashi* de dos hileras de lizos combina elementos de ambos tipos de telar: de una parte la sucesión de agujas empleadas a manera de barras de separación que ejercen la función de lizos del modelo amazónico, y de otra parte los lizos unidos a una barra, que permiten levantar alternadamente los hilos oscuros y claros de la calada inferior. Encontramos una situación similar en el caso del huso, que si bien en su forma y uno de los gestos técnicos de hilado revela ser una influencia andina, en el otro comparte una forma de hilado compartida por otros grupos de la cuenca amazónica.

El análisis de los gestos simbólicos que rodean las actividades del tejido y del hilado nos recuerda aquí una discusión antropológica acerca de la relación entre el gesto técnico y el gesto mágico. Desde el punto de vista de Malinowski, quien pone un énfasis en los efectos de la magia en la psicología individual del actor social a partir del caso de la agricultura trobriand (1985 y 1977), el gesto mágico pretende asegurar la eficacia del gesto técnico aliviando así la tensión de quien lo realiza, en situaciones en que la precariedad de la tecnología hace que el resultado final de una actividad técnica dependa en mucho de factores que no puede controlar la persona que la realiza. En el caso que aquí analizamos, prohibiciones como mirar la luna cuando está en cuarto creciente o de que se acerque la embarazada a los tintes, y el uso de las hierbas mágicas *ivenki*, buscan asegurar la eficacia de la actividad realizada por la hiladora y la tejedora, cuyo entrenamiento no se considera completo si sus manos no han sido purificadas con esta planta por una tejedora experta, lo que nos lleva a pensar que en alguna medida cabe en este caso una interpretación en la

línea de la relación señalada por Malinowski. Sin embargo, creemos que esto no explica la totalidad de los datos expuestos. Descola, para un caso amazónico como la agricultura achuar (1986), ha señalado que los gestos mágicos constituyen también un medio para otorgar un significado a las actividades técnicas a las que están asociados, dándoles un sentido dentro del sistema cosmológico de la sociedad en que se realizan. Este acercamiento permite complementar nuestra interpretación del caso de la tejedora Ashaninka: las hierbas mágicas *ivenki*, con las que se purifican los instrumentos del hilado y el tejido, también mantienen la rígida separación del tejido de las actividades del hombre como dominio absoluto de la mujer, dentro de un modelo de división del trabajo según género fundamentado en los mitos acerca del origen de estos utensilios.

Finalmente, como hemos visto, los diseños geométricos de las cintas tejidas y las bandas que decoran los amplios lienzos compuestas de hilos de diferentes colores constituyen representaciones de fenómenos atmosféricos, insectos comestibles (principalmente gusanos), monos, loros, peces y lagartijas. Estos diseños constituyen un sistema de iconos reconocibles por todos los Ashaninka, basados en unos casos en la forma geométrica y en otros en la combinación de hilos de colores. En el caso de los iconos basados en la forma geométrica, existe –de acuerdo con nuestros informantes– una relación entre estos y las imágenes geométricas que los Ashaninka perciben durante la ceremonia del ayahuasca bajo los efectos de los psicotrópicos ingeridos en dicha ceremonia. Es probable que exista una relación de retroalimentación entre los diseños tejidos por las mujeres Ashaninka en tanto un código socialmente establecido de representación de los seres del mundo natural y algunas de las imágenes alucinatorias compartidas por los Ashaninka en dicha ceremonia religiosa¹, relación que ha sido estudiada para otras sociedades amazónicas (ver Reichel-Dolmatoff 1978, Gebhart-Sayer 1986).

1 Este no es el único caso en la cultura Ashaninka de expresiones estéticas en forma de diseño geométrico a las que se señala una relación con dicha experiencia religiosa: las bandas cargadas por bebés tejidas por las mujeres son a menudo decoradas con huesos grabados con diseños geométricos atados a su borde, que tienen la función de sonajero. A estos diseños, grabados por el esposo de la tejedora, se les atribuye un origen similar al de los tejidos en las alucinaciones percibidas en el ayahuasca. F-M CASEVITZ (1980) ha señalado esto último para el caso de los grabados en hueso, similares a los de los Ashaninka, producidos por sus cercanos parientes Matsiguenga.

Bibliografía

- BALFET, Héléne
 1991 (ed.) *Observer l'action technique. Des chaînes opératoires, pour quoi faire?*, París, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- 1975 "Technologie", en Robert Cresswell (ed.), *...léments d'ethnologie*, París, Armand Colin, pp. 44-79.
- CASEVITZ, France-Marie
 1980 "Inscriptions. Un aspect du symbolisme Matsiguenga", en *Journal de la Société des Americanistes* vol. LXVII, París, pp. 161-295.
- CRAIG, Allen
 1967 "Brief ethnology of the Campa Indians, Eastern Peru", en *América Indígena* 27 (2), México, pp. 223-234.
- DESCOLA, Philippe
 1986 *La nature domestique. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*, París, Ed. de la Maison des sciences de l'homme.
- GEBHART-SAYER, A.
 1986 "Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo", en *América Indígena*, vol. 41, N° 1, pp. 189-218.
- LEROI-GOURHAN, André
 1992 *L'homme et la matière*, París, ...ditions Albin Michel.
- MALINOWSKI, Bronislaw
 1985 *Magia, ciencia y religión*, Barcelona, Editorial Planeta.
- 1977 *El cultivo de la tierra y los ritos agrícolas en las islas trobriand. Los jardines de coral y su magia*, Barcelona, Labor.
- MAUSS, Marcel
 1967 *Manuel d'Ethnographie*, París, Payot.
- REICHEL-DOLMATOFF, G.
 1978 *Beyond the Milky Way: allucinary imagery of the Tucano indians*, Los Ángeles, UCLA
- RÉYNEL, C.; J. ALBÁN, J. LEÓN, y J. DÍAZ
 1990 *Etnobotánica Campa Ashaninka con especial referencia a las especies del bosque secundario*, Lima, Facultad de Ciencias Forestales, Universidad Nacional Agraria La Molina.
- ROJAS ZOLEZZI, Enrique
 1994 *Los Ashaninka, un pueblo tras el bosque. Contribución a la etnología de los Campa de la selva central peruana*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 1990 "Pachakama, Inka y el origen de las herramientas de acero. Dones divinos y remplazo tecnológico en un contexto de subordinación económica e intercambio desigual. El caso de los Campa Ashaninka de la Selva Central", 2 tomos, tesis de Licenciatura, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- STEWART, Julian (ed.)
Handbook of South American Indians, Washington, vol. 5
- TAMBIAH, Stanley Jeyaraja
 1990 *Magic, science, religion and the scope of rationality*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TESSMAN, Gunther
 1930 *Die Indianer Nordost-Peru*, Hamburg, traducción manuscrita del Museo de la Cultura Peruana.

TIZÓN, Judy

1985 "Subordinación de la mujer amazónica: modernización y desarrollo", en *Extracta* N° 4, Lima, CIPA.

VAN GENNEP, Arnauld

1944 "...tudes d'ethnographie sud-américaine", en *Journal de la Société des Americanistes* T-XI, París, pp. 121-133.

WEISS, Gerald

1975 *Campa Cosmology. The World of a Forest Tribe in South America*, New York, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, vol. 52.