



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ANTROPOLOGÍA



DESCRIPCIÓN, CLASIFICACIÓN, SIGNIFICACIÓN E INFLUENCIA EN LA ICONOGRAFÍA DE LAS LLICLLAS DEL DISTRITO DE AYAPATA - CARABAYA

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. JONAS ABIMAEEL CHAMBI QUISPE

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA

PUNO – PERÚ

2019



DEDICATORIA

A mis ancestros de las diferentes comunidades del distrito de Ayapata, quienes me dejaron el testimonio histórico de su vida cotidiana, en el *pallay* de las *llicllas*. Dirijo también el resultado de la investigación a las señoras que tejen y hacen posible que este patrimonio cultural perdure en el tiempo, como legado histórico de nuestra cultura matriz. A los jóvenes y señoritas insto a tomar los ovillos y dejar correr por la urdimbre de la vida nuestras costumbres y conocimientos ancestrales.

A mis padres Salomón Chambi y Felician Quispe, a mis hermanos Willy, Ulises, Marco, Reyna y Luzgarda; por haberme apoyado incondicionalmente en la trayectoria de mis estudios de la etapa universitaria.

Abimael Chambi



AGRADECIMIENTO

El resultado de la presente investigación fue posible, gracias al apoyo económico y moral de mis padres y hermanos; gracias a su gran apoyo, hoy en una tesis expongo un saber ancestral que ha venido deteriorándose a causa de la modernidad, la globalización y la moda. En segundo lugar agradezco a las señoras tejedoras de *llicllas*, quienes han hecho posible la revelación sistemática de la iconografía, y de manera especial agradezco a mi asesor Roberto Guillermo Ramos Castillo, con su gran conocimiento y experiencia en investigación, su apoyo en todo el proceso de la investigación fue clave para obtener los resultados que hoy expongo en el presente documento.



ÍNDICE GENERAL

Pág.

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTO

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE TABLAS

ÍNDICE DE FIGURAS

RESUMEN 12

ABSTRACT..... 13

INTRODUCCIÓN 14

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES, OBJETIVOS,

MARCO TEÓRICO Y MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA..... 16

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA 17

1.2.1. Pregunta general 17

1.2.2. Preguntas específicas 17

1.3. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN 18

1.3.1. Internacional 18

1.3.2. Nacional 19

1.3.3. Local 20

1.4. JUSTIFICACIÓN 21

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN 21

1.5.1. Objetivo general..... 21

1.5.2. Objetivos específicos 21



1.6. MARCO TEÓRICO	22
1.6.1. La estructura de las <i>llicllas</i>	22
1.6.2. Los diseños iconográficos representados en las <i>llicllas</i>	23
1.6.3. Significado simbólico de los íconos contenidos en las <i>llicllas</i>	24
1.6.4. Influencias externas en la iconografía de las <i>llicllas</i>	26
1.7. MARCO CONCEPTUAL	27
1.7.1. <i>Lliclla</i>	27
1.7.2. Iconografía	27
1.7.3. Zoomorfo	27
1.7.4. Antropomorfo	27
1.7.5. Fitomorfo	27
1.7.6. Cultura	28
1.8. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.....	28
1.8.1. Método	28
1.8.2. Población y muestra.....	28
1.8.3. Técnicas e instrumentos de investigación.....	29
1.8.4. Técnicas	29
1.8.5. Instrumentos.....	30

CAPITULO II

CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN

2.1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA.....	33
2.2. UBICACIÓN POLÍTICA.....	33
2.2.1. División política.....	34
2.3. RESEÑA HISTÓRICA.....	34
2.4. CLIMA	35



2.5. RECURSOS NATURALES	36
2.5.1. Flora	36
2.5.2. Fauna.....	36

CAPITULO III

EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN

3.1. DESCRIPCION DE LAS PARTES COMPONENTES DE LA ESTRUCTURA DE LA LLICLLA DEL DISTRITO DE AYAPATA – CARABAYA	37
3.1.1. Instrumentos de elaboración	37
3.1.2. Proceso de elaboración de la lliclla.....	41
3.1.3. Selección de fibra.....	41
3.1.4. Hilado.....	42
3.1.5. Teñido	42
3.1.6. Urdido	43
3.1.7. Tejido	44
3.1.8. Acabado	44
3.1.9. Partes de una lliclla	44
3.2. CLASIFICACIÓN Y DESCRIPCION DE LOS DISEÑOS ICONOGRAFICOS REPRESENTADOS EN LAS LLICLLAS DEL DISTRITO DE AYAPATA – CARABAYA.....	52
3.2.1. Zoomorfos.....	59
3.2.2. Antropomorfos.....	67
3.2.3. Fitomorfos.....	68
3.2.4. Astrales	74
3.2.5. Geométricos y otros	76



3.3. APROXIMACIONES GENERALES DE SIGNIFICACIONES DE LA LLICLLA.....	79
3.3.1. Uso sociocultural de la lliclla.....	81
3.3.2. Conservación de la lliclla.....	82
3.4. INFLUENCIAS EXTERNAS EN LA ICONOGRAFÍA DE LAS LLICLLAS DEL DISTRITO DE AYAPATA.....	83
3.4.1. Influencias externas de iconografía	85
3.4.2. Influencia en uso de lana	86
3.4.3. Influencia en el uso de pigmentos.....	87
3.4.4. Influencia en los instrumentos de elaboración.....	87
CONCLUSIONES	88
RECOMENDACIONES	89
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	90
ANEXOS.....	94

Área : CULTURA ANDINA, IDENTIDAD Y DESARROLLO

Tema : PATRIMONIO CULTURAL

FECHA DE SUSTENTACIÓN: 15 DE ABRIL DEL 2019



ÍNDICE DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Diseños Zoomorfos	54
Tabla 2. Diseño Antropomorfo	55
Tabla 3. Diseños Fitomorfos	56
Tabla 4. Diseños Astrales	57
Tabla 5. Geométricos y Otros	58



ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Mapa de Ayapata.....	33
Figura 2. Instrumentos de Elaboración de la <i>Lliclla</i>	38
Figura 3. Dibujo de las Crónicas de Felipe Guamán Poma.....	40
Figura 4. Ejemplar de <i>Lliclla</i> y su Medida	45
Figura 5. La <i>Lliclla</i> Dividida por <i>Khallu</i>	46
Figura 6. Partes de la <i>Lliclla</i>	47
Figura 7. <i>Kiru</i>	48
Figura 8. <i>Sillu</i>	48
Figura 9. <i>T'ipay</i>	48
Figura 10. <i>Uña</i>	49
Figura 11. <i>Pampa</i>	49
Figura 12. <i>Pallay</i>	50
Figura 13. <i>K'eshwa</i>	50
Figura 14. <i>Ciray Mayu</i>	51
Figura 15. <i>Ciray</i> Triángulos Continuos	51
Figura 16. <i>K'enko</i>	51
Figura 17. Operaciones Simétricas	52
Figura 18. Llama con Carga	59
Figura 19. Llama.....	59
Figura 20. Taruca / Célula	60
Figura 21. Taruca / Reflexión.....	61
Figura 22. Vizcacha	62
Figura 23. Conejo	62



Figura 24. Gorrión / Célula.....	63
Figura 25. Gorrión / Reflexión	63
Figura 26. Gallina	64
Figura 27. Picaflor	64
Figura 28. Mariposa.....	65
Figura 29. Mariposa / Célula	65
Figura 30. Mariposa Reflexión	65
Figura 31. Mono / Célula.....	66
Figura 32. Mono / Reflexión	66
Figura 33. Mujer	67
Figura 34. Frutilla y Laguna	68
Figura 35. Frutilla con Tallo	68
Figura 36. Frutilla sin Tallo	68
Figura 37. Flor Simple.....	69
Figura 38. Flor Rosas.....	69
Figura 39. Árbol / Célula	70
Figura 40. Árbol / Rotación	70
Figura 41. Árbol / Célula y Árbol / Reflexión.....	71
Figura 42. Árbol / Célula y Árbol / Reflexión.....	71
Figura 43. Árbol / Célula	71
Figura 44. Árbol/ Rotación	72
Figura 45. Árbol / Célula Y Árbol / Reflexión	72
Figura 46. Plátano / Célula	73
Figura 47. Plátano / Traslación	73
Figura 48. Plátano / Célula y Plátano / Rotación.....	73



Figura 49. <i>Ch`aska</i>	74
Figura 50. <i>Ch`aska</i> / Media Célula y <i>Ch`aska</i> / Reflexión.....	74
Figura 51. <i>Ch`aska</i> / Media Célula y <i>Ch`aska</i> / Reflexión.....	75
Figura 52. Laguna o Pozo	76
Figura 53. Papel Pica	76
Figura 54. Tijera	77
Figura 55. Libro / Célula	77
Figura 56. Libro / Rotación	78
Figura 57. Escudo	78
Figura 58. Formas de Conservación de la <i>Lliclla</i>	83
Figura 59. Tres <i>Llicllas</i> Característicos del Distrito de Ayapata.....	83
Figura 60. <i>Lliclla</i> Ayapateña con Influencia Externa.....	84
Figura 61. <i>Llicllas</i> Industriales	85
Figura 62. Iconografías Externas al Contexto Local	86
Figura 63. Ficha de Registro.....	94
Figura 64. <i>Lliclla</i> Ayapateña	95
Figura 65. <i>Ch`aska</i>	95
Figura 66. <i>Lliclla</i> Con Diversidad Iconográfica	96
Figura 67. Árbol en Movimiento de Reflexión	96
Figura 68. Plátano en movimiento de traslación	97
Figura 69. Taruca.....	98
Figura 70. Árbol.....	99
Figura 71. Frutilla con Tallo	99
Figura 72. Mono en Movimiento de Reflexión	100
Figura 73. Frutilla y Laguna	100



RESUMEN

El presente trabajo aborda la descripción, clasificación, significación y las influencias externas en la iconografía de las *llicllas* del distrito de Ayapata, debido a que, en la *lliclla* ayapateña se expone una diversidad de diseños iconográficos que representan la cosmovisión del hombre andino. Por el contrario los efectos de la globalización y la modernidad han generado alteraciones en la dinámica cultural del hombre andino; llevando al olvido nuestros conocimientos sobre el tejido de la *lliclla*, que es uno de los elementos más importantes de la cultura andina. El presente proyecto de investigación se realizó en el distrito de Ayapata desde 01 abril a finales de diciembre del año 2018, Los objetivos planteados de la investigación son lo siguiente: Objetivo general: Describir, clasificar, significar e identificar influencias externas en la iconografía de las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya. Objetivos específicos: Describir las partes que integran la estructura de las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya. Describir y clasificar los diseños iconográficos representados en las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya. Develar y conocer el significado simbólico de los íconos contenidos en las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya. Identificar influencias externas en la iconografía de las *llicllas* del Distrito de Ayapata. La metodología aplicada en esta investigación por su naturaleza descriptiva, se realizó dentro del paradigma cualitativo, empleando técnicas como la observación participante y entrevistas. Como resultado, se ha recopilado testimonios que aluden a los cambios culturales a los procesos de modernización social y discriminación cultural. Sin embargo, la riqueza iconográfica de sus *llicllas* es asombroso; con un contenido diverso cuya clasificación lo realizamos en diseños antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, astrales, geométricos y las partes de la *lliclla*, materiales e insumos de elaboración, la diversidad iconográfica e influencias externas en la iconografía de la *lliclla*.

Palabras Clave: Descripción, clasificación, significación, influencia, iconografía, tejido, *lliclla* y *pallay*.



ABSTRACT

The present work addresses the description, classification, significance and external influences on the iconography of the *llicllas* of the Ayapata district, due to the fact that, in the *lliclla* of Ayapateña, a diversity of iconographic designs are exposed that represent the worldview of the Andean man. On the contrary, the effects of globalization and modernity have generated alterations in the cultural dynamics of the Andean man; leading to oblivion our knowledge about the *lliclla* fabric, which is one of the most important elements of Andean culture. This research project was carried out in the district of Ayapata from April 01 to the end of December 2018. The proposed objectives of the research are the following: General objective: Describe, classify, signify and identify external influences on the iconography of the *llicllas* of the district of Ayapata - Carabaya. Specific objectives: Describe the parts that make up the structure of the *llicllas* of the Ayapata - Carabaya district. Describe and classify the iconographic designs represented in the *llicllas* of the district of Ayapata - Carabaya. Unveil and know the symbolic meaning of the icons contained in the streets of the district of Ayapata - Carabaya. Identify external influences on the iconography of the streets of the Ayapata District. Due to its descriptive nature, the methodology applied in this research was carried out within the qualitative paradigm, using techniques such as participant observation and interviews. As a result, testimonies have been compiled that allude to cultural changes to processes of social modernization and cultural discrimination. However, the iconographic richness of his *llicllas* is astonishing; with a diverse content whose classification is made into anthropomorphic, zoomorphic, phytomorphic, astral, geometric designs and the parts of the *lliclla*, materials and production inputs, the iconographic diversity and external influences in the *lliclla* iconography.

Keywords: Description, classification, significance, influence, iconography, tissue, *lliclla* and *pallay*.



INTRODUCCIÓN

La investigación realizada en el distrito de Ayapata, sobre el diseño de la iconografía en el *pallay*¹ de las *llicllas*², tiene características peculiares, en el diseño, la distribución del *pallay* y el uso de colores; sin embargo, la modernidad y la globalización han devaluado esta expresión cultural, imponiendo sus patrones de vida social. En los resultados de la investigación se muestra de manera sistemática los materiales e insumos utilizados para tejer las *llicllas*, los materiales e insumos naturales que antiguamente se utilizaba para teñir la lana, los instrumentos de elaboración de las *llicllas*, las partes de una *lliclla*, la descripción de los iconos y finalmente el análisis de los procesos de cambio cultural en la elaboración de las *llicllas*.

La *lliclla* es una prenda que sirve para cargar; se puede cargar a los bebés, se puede cargar productos agropecuarios y también se puede utilizar para poder exhibir estéticamente en las ferias; es decir, fiesta *lliclla*. Empero, no tiene una diferenciación marcada en el diseño iconográfico frente a otros. Es como cualquier ropa que al envejecer solo se usa para trabajos, donde se pueda desgastar en totalidad; mientras esta nuevo lo utilizan para poder vestirse en las ferias y salir a la calle o cualquier actividad de importancia.

De este modo, la investigación se justifica; con lo descrito en párrafos anteriores, donde la *lliclla* Ayapateña constituye en elemento de identidad cultural, por los diversos usos que se le atribuye en la vida cotidiana, además posee singulares significaciones en su iconografía, que ahora se revelan en el presente documento, en consecuencia el trabajo realizado aporta a la literatura ayapateña en referencia a su historia y cosmovisión.

¹ *Pallay*: proviene de quechua, donde las tejedoras de *llicllas* denominan a una franja donde diseñan la gran mayoría de iconos.

² *Llicllas*: es una manta andina que tiene diferentes funciones; sirve para cargar productos agrícolas como principal uso.



Además esta investigación contribuirá al fortalecimiento de la identidad cultural ayapateña, y los pobladores conocerán a mayor profundidad y de manera sistemática esta expresión cultural, por ende aportara a las asociaciones de promoción turística ampliar su conocimiento sobre la tradición textil y poder ampliar sus ofertas.

Para realizar el presente trabajo de investigación se planteó los siguientes objetivos: Objetivo general: Describir, clasificar, significar e identificar influencias externas en la iconografía de las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya. Objetivos específicos: Describir las partes que integran la estructura de las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya. Describir y clasificar los diseños iconográficos representados en las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya. Develar y conocer el significado simbólico de los íconos contenidos en las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya. Identificar influencias externas en la iconografía de las *llicllas* del Distrito de Ayapata.



CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES, OBJETIVOS, MARCO TEÓRICO Y MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Según los estudios de Solanilla (2020) se toma importancia sobre los conocimientos significativos de la iconografía en el tejido andino:

Los estudios actuales de textiles Andinos, se dedican a describir además de las técnicas con las que estaban hechos, sus iconografías. Si el primer punto es importante para saber los diversos tipos de técnicas textiles, el segundo no lo merece puesto que nos indica cómo era el mundo terrenal o el sobrenatural que los rodeaba. Al ser sociedades ágrafas, nos hace pensar en que con aquellas imágenes nos han querido dejar parte de su historia y pensamiento. pág. 203.

Es así, que hasta la actualidad se ha hecho diversos estudios sobre la tradición textil y su iconografía a nivel nacional; pese a los esfuerzos, es casi imposible registrar la tradición textil en su totalidad, que se encuentran en las diversas partes del país, aun teniendo en cuenta que cada pueblo tiene su propia adaptación según su contexto sociocultural y el medio geográfico que lo rodea.

En el contexto puneño existen investigaciones realizadas por diversos autores; Arrufo Alcantara, Rita Prochaska, Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno y diversas tesis, que coincidentemente realizaron estudios de los textiles de la isla de Taquile. Por el contrario, fuera de ese contexto de la isla, las investigaciones son escasas. Es preciso mencionar que en la provincia de Carabaya, particularmente en el distrito de



Ayapata aún no se realizó investigaciones referentes a la iconografía de las *llicllas*, y menos existen políticas públicas para salvaguardar el valor cultural e histórico que tiene la tradición textil.

El proceso de la conquista y la colonización europea de la región de los Andes, al igual como en otras partes del mundo, implicó para las sociedades indígenas un largo proceso de transformaciones socio-culturales y lingüísticas. La gente local fue sometida a un largo período de cambio de su visión y concepción del mundo. (Prządka Giersz, 2015, pág. 125)

En la elaboración de las *llicllas* del distrito de Ayapata; se evidencia problemas similares, trayendo como consecuencia la merma significativa de la producción artesanal de los tejidos y adaptación de nuevos patrones de diseño influenciada por la globalización. No obstante, las *llicllas* aún mantienen algunas características y/o patrones de diseño que tienen connotaciones simbólicas asociadas a su contexto sociocultural y geográfico.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.2.1. Pregunta general

- ¿Cuál es el contenido iconográfico de las *llicllas* del distrito de Ayapata-Carabaya, de cuantas clases son, que significado tienen, y que influencias externas ha tenido?

1.2.2. Preguntas específicas

- ¿Cuáles son las partes que componen la estructura de las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya?
- ¿Cómo están clasificados y que características tienen los diseños iconográficos representados en las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya?



- ¿Qué representación simbólica tienen las iconografías de las llicllas del distrito de Ayapata – Carabaya?
- ¿Cómo se manifiestan las influencias iconográficas externas en las *llicllas* del Distrito de Ayapata?

1.3. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

El presente trabajo de investigación tiene sustento en las investigaciones realizadas con anterioridad; como trabajos científicos, artículos y libros.

1.3.1. Internacional

Se encontró literatura relacionada a la producción de textiles en los cuales el insumo predominante era el algodón como lo detalla Clavijero (1982) en lo siguiente:

Los telares eran comunísimos en el imperio mexicano, y era ésta una de las artes que aprendían todos. Carecían de lana, seda común, lino y cáñamo. Suplían la lana con el algodón, la seda con la pluma y el pelo de conejo; el lino y el cáñamo con el *icxotl* o palma silvestre, con el *quetzalichitli* y con otras especies de maguey. De algodón hacían excelentes telas, unas gruesas y otras tan delgadas y sutiles como la Holanda, que fueron justamente apreciadas en Europa. Tejían telas con diferentes labores y colores, representando en ellas varios animales y flores. (Clavijero, 1982, pág. 298)

“Desde el principio del desarrollo de la cultura, en todos los sitios y durante todos los tiempos, el hombre se ha servido de formas geométricas para fijar conceptos unitarios hasta llegar a una sabiduría más compleja”. (Silverman G. P., 2008, pág. 38)

En una investigación realizada sobre la iconografía en cerámicas prehispánicas en Guatemala afirma que “los estudios iconográficos realizados con el arte prehispánico se



han relacionado generalmente con su ideología y religión, las cuales se basaron en fenómenos naturales y sobrenaturales”. (Pellecer Alecio, 2004, pág. 10)

1.3.2. Nacional

Refiriéndose a los diseños iconográficos de la *lliclla* menciona: “Esta escritura que toma la forma de iconografía textil fabricada en la comunidad contemporánea quechua hablante q´ero funciona a modo de pictogramas o de ideogramas que son leídos por los propios nativos” (Silverman P. G., 1994, pág. 172)

Franquemont & Jean Isabell, (1992) La singular importancia del tejido para las culturas andinas es conocida desde hace algún tiempo. Durante la primera mitad del siglo XX, estudiosos como Lila O'Neale, Junius Bird, Anna Gayton y Raoul d'Harcourt llamaron la atención acerca de la notable virtuosidad técnica de los antiguos artistas andinos de la fibra, pero las más ricas funciones sociales, económicas y conceptuales de los tejidos real fueron el centro de la atención a raíz del artículo de Murra aparecido en 1962 sobre "La función del tejido en el Imperio Inca". (Franquemont & Jean Isabell, 1992, pág. 48)

Dentro de esa larga tradición de atesoramiento que fue el origen del museo occidental, hay que destacar la temprana valoración de los tejidos americanos. Así, un documento da cuenta de que el Virrey del Perú, Don Francisco de Toledo, envió a los monarcas españoles en la segunda mitad del siglo XVI una serie de objetos como muestra de las costumbres y artes de los nuevos súbditos americanos. Entre ellos se incluye una "camisa de Inca" que, según dicho documento, recoge motivos alusivos al modo de organización política incaica. (Jiménez Díaz, 2004, pág. 16).



1.3.3. Local

Tapia Delgado, (2012) en su publicación “Los chullos de la comunidad de Taquile en Puno y su reconocimiento internacional por UNESCO” afirma lo siguiente:

Los objetos textiles antiguos denotan la necesidad de una alta y compleja especialización en cada paso del proceso textil. Proceso en el que se utilizaron herramientas para la esquila, la *pushka* para el hilado, el teñido de lanas, el telar de cuatro estacas o de cintura, entre otros instrumentos que permiten la conservación de técnicas ancestrales. Debido a la conservación de estas técnicas, se deduce que la comunidad de Taquile posee una herencia cultural anterior a los incas, como parte de una larga tradición. (Tapia Delgado, 2012, pág. 29)

Del Solar D, (2017) en su libro “La Memoria Del Tejido Arte textil e identidad cultural de las provincias de Canchis (Cusco) y Melgar (Puno)” afirma lo siguiente:

En las zonas altas de Puno, en el sector Kacsile, zona con escasa o nula presencia del turismo, las familias dedicadas al pastoreo de alpacas manifiestan interés en participar de manera organizada en la experiencia de comercialización de sus productos textiles, lo que motiva una actitud más observadora y consciente de la calidad de los tejidos y sus posibilidades. “A veces de lejos se ve bonito, pero cuando lo miras de cerca bien...”, señala Victoria Quentasi incorporando un sentido crítico necesario para valorar la calidad del producto propio y del ajeno. De igual manera, Sebastiana, de Santa Rosa, Puno, manifiesta en este comentario su interés por aprender: “En Carabaya, puro dos caras tejen, pero no quieren enseñar...”. (Del Solar D, 2017, pág. 35)



1.4. JUSTIFICACIÓN

Ante la escasa información de la iconografía de las *llicllas* del distrito de Ayapata; surge la necesidad de conocer e investigar con mayor detalle y minuciosidad las características peculiares de la *lliclla* ayapateña, lo cual representa un elemento de identidad cultural para los pobladores.

La presente investigación cobra importancia en la necesidad de identificar y conocer las características, su clasificación, significación e identificar influencias externas en la iconografía de las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya. Bajo esta premisa se realizó la investigación con el objetivo de proporcionar información a toda la comunidad educativa y la población involucrada con la manifestación cultural, que se materializa en la elaboración y/o tejido de las *llicllas* y su diversa iconografía y significación.

En consecuencia, los resultados de la presente investigación contribuirán a reconstruir la cosmovisión y la historia de los Pobladores; además será fuente de consultas para próximas investigaciones, los cuales contribuirán a desarrollar políticas culturales para fortalecer la identidad cultural, con su cosmovisión y valores.

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. Objetivo general

- Describir, clasificar, significar e identificar influencias externas en la iconografía de las *llicllas* del distrito de Ayapata - Carabaya

1.5.2. Objetivos específicos

- Describir las partes que integran la estructura de las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya.



- Describir y clasificar los diseños iconográficos representados en las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya.
- Develar y conocer el significado simbólico de los íconos contenidos en las *llicllas* del distrito de Ayapata – Carabaya.
- Identificar influencias externas en la iconografía de las *llicllas* del Distrito de Ayapata.

1.6. MARCO TEÓRICO

1.6.1. La estructura de las *llicllas*

Según Arranz Bocos, (2001) El tejido, fue en el área andina la matriz primaria para el desarrollo de las artes plásticas. De su seno surgieron las tendencias que se expresaron después en la pintura mural, en el grabado en metal, madera o concha, el diseño en cerámica e incluso en la rígida escultura en piedra. Por ello, el análisis del arte antiguo del Perú debe comenzar con el estudio del tejido, si se quieren entender las fuentes de unidad estilística e ideológica a lo largo de este variado y heterogéneo país de los Andes centrales. (Arranz Bocos, 2001, pág. 8)

Una definición importante para fortalecer el trabajo y que se rescatará en el desarrollo de este escrito es la *lliclla*:

Según Coppia, (2001) citado por Zelada Bilbao, (2019). La *lliclla* se comporta como una especie de metáfora potencial de la fertilidad, ayudando a llamar a esa abundancia tan necesaria para la continuidad de la vida animal, vegetal y por lo tanto humana. Durante cada ciclo anual, la comunidad siempre agradecerá, pagará e invocará a las deidades por elementos relacionados con la fertilidad y la fructificación de la tierra, lo que será realizado durante algunos determinados momentos donde las personas se vestirán en forma especial, estando



siempre las mujeres acompañadas de sus prendas características, dentro de las cuales se encuentra la *llijlla* (Zelada Bilbao, 2019, pág. 124).

Cabe mencionar que en Ayapata la única referencia de la *lliclla* esta escrita por, Quispe Tutacano (2004), en su libro de *Isquilaya Chu`unchukuna*” menciona de manera sucinta, la “*lliclla* negra con motivos andinos en los bordes, en algunos casos lleva reboso” como parte de la vestimenta de las mujeres de la danza de los *chunchos* de *Esquilaya*. (Quispe Tutacano, 2004, pág. 15).

En efecto la importancia del estudio de la *lliclla* viene desde ciencias del arte y fortalece los estudios en la antropología simbólica, de este modo se aborda un estudio de mayor profundidad y especificidad de la *lliclla* Ayapateña; del cual existe solo una referencia de su característica, sin embargo la tradición se mantiene en vigencia.

De dichas referencias, que no aluden directamente a la definición de la estructura de la *lliclla*; presentamos un concepto que explica la estructura de la *lliclla*, como un conjunto de características tradicionales, que forman las partes de la *lliclla*.

1.6.2. Los diseños iconográficos representados en las *llicllas*

Es sumamente importante hacer la clasificación de la iconografía representada en el *pallay* de las *llicllas* del distrito de Ayapata, para ello hacemos referencias de algunos autores que plantean algunas taxonomías.

El Instituto Nacional de Cultura del Perú, ahora Dirección Desconcentrada de Cultura de Puno, en un documento elaborado y publicado en el año 2006, plantea cinco áreas temáticas para hacer un estudio iconográfico y lo plantea así: “Primero, Iconos sobre la concepción del mundo; segundo, Iconos sobre temas sociales; tercero, Iconos sobre elementos económicos; cuarto, iconos sobre animales y cinco, Iconos sobre elementos mágico religiosos”. (INC, 2006, pág. 52).



Y por otro lado Malo Piedra, (2015) Hace referencia que el “arte textil es un verdadero archivo iconográfico que expresa la religión, cosmología, geografía, historia y la vida cotidiana porque los diseños de los tejidos no son simples decoraciones estéticas sino manifiestan construcciones sociales, normas y tradiciones culturales de los diferentes grupos sociales”. (Malo Piedra, 2015, pág. 83)

“Una ventaja inigualable para el desarrollo turístico y cultural de Taquile es su textilería, que es singular en el diseño, color e iconografía, y que es parte de su herencia ancestral”. (Bardales Vassi, 2004, pág. 8)

La iconografía o el diseño iconográfico lo definiremos partiendo del termino icono que significa imagen y en consecuencia el diseño iconográfico como “una representación gráfica de un signo o símbolo, que expresa significados o mensajes de algo. En concordancia con las referencias, la clasificación temática de la iconografía se realiza, según sus características morfológicas en diseños Zoomorfos, antropomorfos, fitmorfos, astrales geométricos y otros.

1.6.3. Significado simbólico de los íconos contenidos en las *llicllas*

La sabiduría que posee el hombre andino, en relación al tejido de las *llicllas* tiene orígenes prehispánicos, los cuales tuvieron una complejidad simbólica en su apogeo de las culturas prehispánicas. Mincetur afirma que: “esta sabiduría se refleja en la cerámica, los textiles, la joyería, la talla en piedra y madera, el trabajo en cuero y demás actividades que se desarrollan en las distintas regiones del país”. (Mincetur, 2006, pág. 6)

Algunos autores recogieron la afirmación que las culturas prehispánicas tuvieron un tipo de escritura diferente a la alfanumérica. Su percepción y sustento radicarían, en los diversos diseños en el tejido, que se manifiestan en sus diferentes formas y movimientos. Que cada una de ellas tiene una connotación simbólica que solo los



portadores de este patrimonio conocen.

Los cronistas de la conquista negaron la existencia de una escritura en la sociedad inca, afirmando que no tuvieron de tipo alfabética ni por figuras. Pero consideraron que debían quemarse los tejidos que tenían figuras porque eran motivo ceremonias paganas de idolatrías. Estas disposiciones, religiosas y de gobierno colonial, tan rigurosas, permite intuir que tenían la certeza o sospecha de los iconos tejidos eran ideogramas que “algo comunicaban”. (Palao Berastain, 2012, pág. 75)

De esta manera el etnohistoriador Murra, (1958), en su libro Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino; expone ampliamente la función del tejido en varios contextos políticos y sociales, dedicando exclusivamente un capítulo entero; es así donde afirma; “en la región andina el objeto de mayor prestigio, y por lo tanto el más útil, en el manejo del poder era el tejido”. (Murra, 1958, pág. 165)

Para comprender el rol del color en el significado de los diseños, debemos examinar la relación entre la técnica del tejido y la forma gráfica resultante porque es el color el que determina su significado iconográfico. Toda la iconografía Q'ero esta tejida con la técnica kinsamanta (de tres) que implica el uso de dos colores más el blanco. (Silverman G. , 1994, pág. 67)

En efecto los diversos diseños iconográficos tienen sus significados además de su morfología, en colores y la técnica de cómo fue elaborado; así mismo estas teorías sirvieron de guía para interpretar los significados de los iconos plasmados en el *pallay* de la *lliclla*.

1.6.4. Influencias externas en la iconografía de las *llicllas*

La exministra de Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, Mercedes Araoz en el marco de sus funciones, elaboraron un documento con el financiamiento de la Unión Europea, en el cual hacen referencia a la antigüedad de los tejidos andinos en la siguiente cita:

Los tejidos prehispánicos más antiguos hallados en el país fueron encontrados en la zona de Huaca Prieta, en Lambayeque –al norte del país –. No obstante, debemos señalar que los vestigios de textiles y mantos funerarios de mayor relevancia son los dejados por las culturas Wari y Paracas. Las técnicas de la cultura Wari fueron asumidas, posteriormente, por la cultura Inca y luego por los conquistadores españoles, quienes llegaron en el siglo XV. En los tejidos europeos se produjo un sincretismo entre los símbolos españoles y las representaciones andinas; un ejemplo de ello son los tapices coloniales. (Mincetur, 2006, pág. 18)

Según Tapia Delgado (2012), “La producción textil en la historia del Perú antiguo se remonta aproximadamente a 2500 años antes de nuestra era” (pág. 3). Sin embargo, se estima que las tradiciones textiles de los andes son fruto de un proceso acumulativo de varios milenios. Sus primeros testimonios arqueológicos aparecen cerca de 8.000 años a.C., estableciéndose como un hito la aparición del telar de lizos hacia 2.000 años a.C.

En la época colonial, la producción de la artesanía textil, lleva como característica la explotación laboral por los representantes de la estructura eclesiástica en el Perú antiguo es así como narra Guamán Poma; “Como los dichos padres, de las dichas doctrinas hilan y tejen apremian a las viudas y solteras diciendo que están amancebadas, con color de hacerles trabajar sin pagarle.” (Guaman Poma de Ayala, 1615, pág. 11)

Cabe mencionar que las influencias externas en la iconografía de las *llicllas*



remonta a periodos prehispánicos, y así continúa en el periodo colonial y republicano, asumiendo nuevos motivos y patrones en los diseños iconográficos.

1.7. MARCO CONCEPTUAL

1.7.1. Lliclla

La *lliclla* es una manta rectangular utilizada por las mujeres que se lleva sobre los hombros y se sujeta al pecho con un nudo. (Ministerio de Cultura, 2014, pág. 22)

1.7.2. Iconografía

La etimología del término, procedente de los vocablos griegos “iconos” (imagen) “graphein” (escribir), la iconografía podría definirse como la disciplina cuyo objeto de estudio es la descripción de las imágenes. (Rodríguez Lopez , 2005, pág. 2)

La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma. (Panofsky, 1987, pág. 45)

1.7.3. Zoomorfo

Zoomorfo es un adjetivo que califica a cualquier objeto que presenta forma o estructura animal. (Boletinagrario.com, 2019)

1.7.4. Antropomorfo

Adjetivo. Se entiende por antropomorfo el que tiene la forma, figura o la apariencia humana. (E-Cultura Group, 2019)

1.7.5. Fitomorfo

Representación escultórica que recuerda o sugiere la forma de un vegetal o de un motivo floral. (El Ministerio de Cultura y Deporte España, 2019).



1.7.6. Cultura

El concepto de cultura que propugno y cuya utilidad procuran demostrar los ensayos que siguen es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.

1.8. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

1.8.1. Método

El presente trabajo se realizó con la metodología y paradigma cualitativo de la investigación, los cuales permitieron una adecuada recopilación de información, para poder hacer descripciones profundas de las costumbres y significaciones de la iconografía en la *lliclla*. De esta forma doy sustento teórico a la metodología y relación con el tema de investigación con la siguiente cita:

Los modelos culturales se encuentran en el centro del estudio de lo cualitativo, pues son entidades flexibles y maleables que constituyen marcos de referencia para el actor social, y están contruidos por el inconsciente, lo transmitido por otros y por la experiencia personal. (Hernandez Sampieri, Fernandez Collado, & Baptista Lucio, 2010, pág. 10) Dentro de esta afirmación la *lliclla* y su diversa iconografía a describir e interpretar, se determina como una investigación de carácter cultural.

1.8.2. Población y muestra

La población y muestra a quienes se aplicó las técnicas e instrumentos de investigación, fueron mujeres mayores de 40 años, a quienes se entrevistó a un aproximado de 15 personas, de los cuales. El número de tejedores es muy limitado y



difícil de identificar por ende la muestra ha sido pequeña; sin embargo, la información recopilada compensa a mayor cantidad. Por consiguiente, como base teórica a mi propuesta de población y muestra cito lo siguiente:

“En el caso de la investigación cualitativa, diferente a la de tipo cuantitativo, el muestreo es progresivo y está sujeto a la dinámica que se deriva de los propios hallazgos de la investigación.” (Sandoval Casilimas, 2002, pág. 120)

“El muestreo abierto está asociado con la codificación abierta. Éste, más que especificar, guía las elecciones del muestreo. Este tipo de muestreo puede realizarse intencionada o sistemáticamente u ocurrir fortuitamente. Este proceso incluye el muestreo “in situ”.” (Sandoval Casilimas, 2002, pág. 121)

1.8.3. Técnicas e instrumentos de investigación

Las técnicas utilizadas en el proceso de investigación; fueron principalmente la observación, entrevista semiestructurada y fichaje. Cada una de estas técnicas responde a los objetivos de investigación.

1.8.4. Técnicas

- a. **La observación participante;** ha sido determinante para describir la elaboración de la *lliclla* y los insumos que se utiliza en dicho proceso e identificar sus nombres comunes. En esta técnica de investigación; como instrumento fue utilizada la guía de observación, el cual estaba dirigida a identificar características y procesos de elaboración de la *lliclla*, cuyas características y procesos es; casi imposible de recoger en su totalidad, con solo una entrevista semiestructurada.
- b. **La entrevista semiestructurada;** ha sido de vital importancia para cuestionar a los informantes claves, de las características y particularidades de las *llicllas*; en relación a los procesos de transculturación que ha sufrido esta por influencias de



la globalización. El instrumento utilizado fue la guía de entrevista; y como instrumento auxiliar una reportera y/o grabadora de voz; cabe precisar que en una guía de entrevista a la velocidad de respuesta y categorías y términos lingüísticos proveniente de un idioma materno, es difícil de transcribir en la guía de entrevista; por el cual se optó por una grabadora de voz simultáneamente a la aplicación de la guía de entrevista.

- c. **La técnica del fichaje**, fue una de las técnicas que ha contribuido a este trabajo, y responde directamente al objetivo, donde se pretendía clasificar la iconografía por temáticas y se ha obtenido el resultado, el instrumento de esta técnica es la ficha de registro cuyo instrumento auxiliar fue una cámara filmadora, que recorría el *pallay* de la *lliclla* de acuerdo a lo que indicaba el nombre de la iconografía él infórmate clave.

Para mejorar la calidad de la imagen y antes de trabajar en CorelDraw x7; se mejoró el contraste, brillo, intensidad y saturación, para tener los pixeles adecuados para la vectorización en CorelDraw x7, se requirió del software adobe Photoshop CS5. Incluso algunas imágenes con bajos pixeles se sometió a la opción hallar bordes.

Para lograr la visualización por líneas vectoriales la iconografía; se utilizó el programa o software CorelDraw x7; con las principales herramientas de vectorización rápida, vectorización lineal, bezier, polilinea, etc...

1.8.5. Instrumentos

a) Guía de observación

La guía de observación es un instrumento que se basa en una lista de indicadores que pueden redactarse como afirmaciones o preguntas, que orientan el trabajo de observación dentro del aula señalando los aspectos que son relevantes al observar. Para



esta técnica se usó como instrumento auxiliar, cámara fotográfica y reportera.

b) Guía de entrevista

La guía de entrevista es un documento que contiene los temas, preguntas sugeridas y aspectos a analizar en una entrevista. Para este instrumento de investigación se utilizó la reportera como herramienta auxiliar.

c) La ficha de registro

Bossio citado por Florez Canaza “El registro tiene por objeto la anotación e inscripción de actos que afecten a la identificación y localización de los bienes integrantes del patrimonio histórico.” (Flores Canaza, 2018, pág. 33). En esta técnica se usó herramientas auxiliares, cámara fotográfica, cinta métrica, entre otros que ayudaron una adecuada recopilación de las características de la *lliclla*.



CAPITULO II

CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN

Para contextualizar esbozamos un resumen de las características geográficas y sociales del área donde se elabora la *lliclla*. La provincia de Carabaya está integrada por 10 distritos en los cuales se desarrolla la actividad textil de diferentes prendas, en cada distrito con sus propios patrones de diseño iconográfico y distribución del *pallay*, en algunos distritos la *lliclla* está unida hasta por tres piezas tejidos separadamente cada uno; cada una de estas partes se le denomina *khallu*. La actividad textil es una de las principales actividades en la capital de provincia y en los distritos altoandinos y como actividad secundaria en áreas geográficas próximas a la amazonia, sin embargo, tienen un diseño iconográfico más diverso y utilizan colores más vivos y diversos. El distrito de Ayapata posee un área geográfica diverso, desde las cordilleras alto andinas de *Allin Ccapac*³ hasta la amazonia puneña frontera entre Madre de Dios y Puno, asimismo las principales comunidades que aun poseen la tradición ancestral de su estructura organizacional, conocidas como *ayllus*, de la época prehispánica, están ubicadas en zonas alto andinas, pero el territorio que usufructuaron durante varios periodos de transición en su historia incluye tanto la sierra y la selva en actividades agrícolas y minería artesanal en lavaderos de oro en la selva y en la sierra cultivo de diferentes tubérculos y ganadería de algunos camélidos. Es en este contexto donde se desarrolla la actividad textil en la elaboración de *llicllas*, en las cuatro comunidades del distrito de Ayapata, teniendo un patrón similar sin características trascendentes de diferencia en el diseño iconográfico y la utilización de materiales e insumos para su elaboración.

³ *Allin Ccapac*: *Apu* tutelar de la provincia de Carabaya.

2.1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA

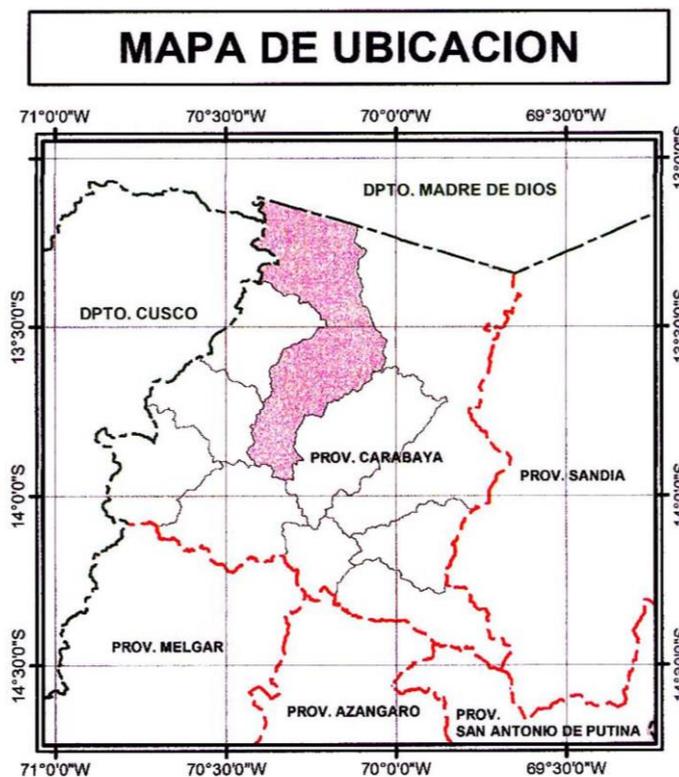
Ayapata se encuentra fuera de la Meseta del Titicaca, en el pie de monte de la cordillera de Carabaya, descendiendo a la Región de Madre de Dios. Se ubica en las regiones de la sierra y montaña, teniendo sectores de sierra, cabecera de montaña y montaña; a $14^{\circ} 7' 24''$ de Latitud sur; $70^{\circ} 78' 58''$ de longitud oeste del meridiano de Greenwich.

2.2. UBICACIÓN POLÍTICA

- a) Departamento: Puno
- b) Provincia: Carabaya
- c) Distrito: Ayapata

Figura 1.

Mapa de Ayapata



Fuente: INEI



Límites del distrito de Ayapata son de la siguiente manera:

- Norte : Departamento de Madre de Dios
- Sur : Distrito de Macusani
- Este : Distrito de Ituata y el distrito de Coaza
- Oeste : Distrito de Ollachea y el distrito de San Gabán
- Noroeste : Departamento de Cusco

2.2.1. División política

El Distrito de Ayapata actualmente cuenta con cinco comunidades campesinas reconocidas legalmente; de los cuales tres de ellos lograron la categoría de centro poblado; las cinco comunidades son lo siguiente: *Hanac Ayllu, Kana, Taype, Kanchi y Esquilaya* y los que alcanzaron ser centro poblado son: *Taype, Kana y Hanac Ayllu*.

2.3. RESEÑA HISTÓRICA

La etimología más aceptable del nombre de Ayapata proviene de dos vocablos quechuas. *Aya*: muerto y *Pata*: encima, sobre. De esta manera una traducción contextual sería cima de los muertos; ante esa premisa se pudo corroborar con los hallazgos de diversos restos óseos de humanos en la remoción de terreno para la pavimentación de las calles.

Ayapata es un pueblo de origen preincaico, sus diversos sitios y/o complejos arqueológicos y topónimos provenientes de lengua aimara y puquina; además los diversos paneles de pinturas rupestres evidencian con mayor énfasis las hipótesis, Las civilizaciones existentes por esta zona se caracterizaban por ser rebeldes, aquellos años se vivía en constantes conflictos bélicos entre los pueblos, probablemente haya sucedido en el periodo del altiplano o reinos aimaras, una de las fortalezas evidentes es el complejo



arqueológico de *Pitumarca* en la comunidad de *Taype* del distrito de Ayapata.

En el periodo colonial Ayapata trasciende en la historia por su apoyo a la rebelión de Tupac Amaru II (José Gabriel Condorcanqui), ante los constantes abusos de los españoles, en consecuencia después de la captura y descuartizamiento de Tupac Amaru, se envió al distrito de Ayapata unos de los brazos como muestra de escarmiento a los rebeldes; en efecto queda como referencia la gran picota de piedra *husk'u rumi* en donde fue exhibida y enterrado el brazo de Tupac Amaru.

“El distrito de Ayapata fue creado en la época de la independencia, exactamente el 21 de junio de 1825, no señalándose claramente su delimitación territorial como distrito manteniéndose este problema hasta la actualidad.” (Enriquez Tapia, 2014, pág. 42)

Ayapata es uno de los 40 distritos de la región de Puno que fueron creados bajo el decreto legislativo N° 12103, emitido el 02 de mayo de 1854, por el presidente transitorio de la república Don Ramón Castilla y Marquesado

2.4. CLIMA

Ayapata tiene el clima de tundra. Hace frío aquí todo el año. La temperatura media anual en Ayapata es 23° y la precipitación media anual es 16 mm. La temperatura máxima promedio en Ayapata es 12°C en octubre y de 10°C en enero.

El régimen de lluvias durante el año tiene el siguiente comportamiento:

- Verano Lluvioso: De diciembre a marzo (75% de precipitaciones pluviales)
- Invierno seco: De mayo a agosto (2% de precipitaciones pluviales)
- Meses de transición: Setiembre a noviembre y abril (23% de precipitaciones pluviales)



2.5. RECURSOS NATURALES

2.5.1. Flora

El distrito de Ayapata por sus características geográficas y su vasto territorio amazónico tiene las siguientes variedades de árboles: el Aguano, Caoba, Lupuna, Alcanfor, Bálsamo, Laurel, *Chillima*, *Sacsas*, *Alokaspi*, Matapalo y Copal (*Dacryodes kukuckana*). En otras especies tiene: Bambú, *Chapaja*, Carrizo, Pacay, Incienso, *Solima*, *Sacsacute*, Aliso, Achiote y muchos más árboles Eucalipto, Ciprés, Pino, *Tocco*, *Queñua*, *Qolli*.

Ayapata también posee una diversidad de hierbas aromáticas y medicinales de uso doméstico Salvia (*Salvia officinalis*), Muña (*Satureja parvifolia*). (*Philippi*) Epling), Menta (*Mentha piperita*), hierba buena (*Mentha spicata*), *panti panti* (*Cosmos peucedanifolius*), Manzanilla (*Matricaria chamomilla*), *pinku pinku* (*Ephedra americana*) entre otros que hicieron relevante su tradición en fitoterapia.

2.5.2. Fauna

Por su ubicación geográfica de sierra y selva, Ayapata alberga muchos animales silvestres y tenemos: Perdiz, *Choqa*, *Parihuana*, pollos de agua, palomas, Gorriones, Pavo de monte, Pavo gil, Cóndor, Gallareta, Patos, *Huallata*, Pavos silvestres (*Anseriformes*). Entre los carnívoros están: el Zorro andino, Leoncillo, Perro de monte, Gato montés. De los herbívoros son: Venado gris, Vizcacha, Pichanque, Ronsoco, Lobo de río. En cuanto a acuáticos están: Sabalo y Zungaro. Y la especie exótica predominante es la Trucha. (Enriquez Tapia, 2014, pág. 43)



CAPITULO III

EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN

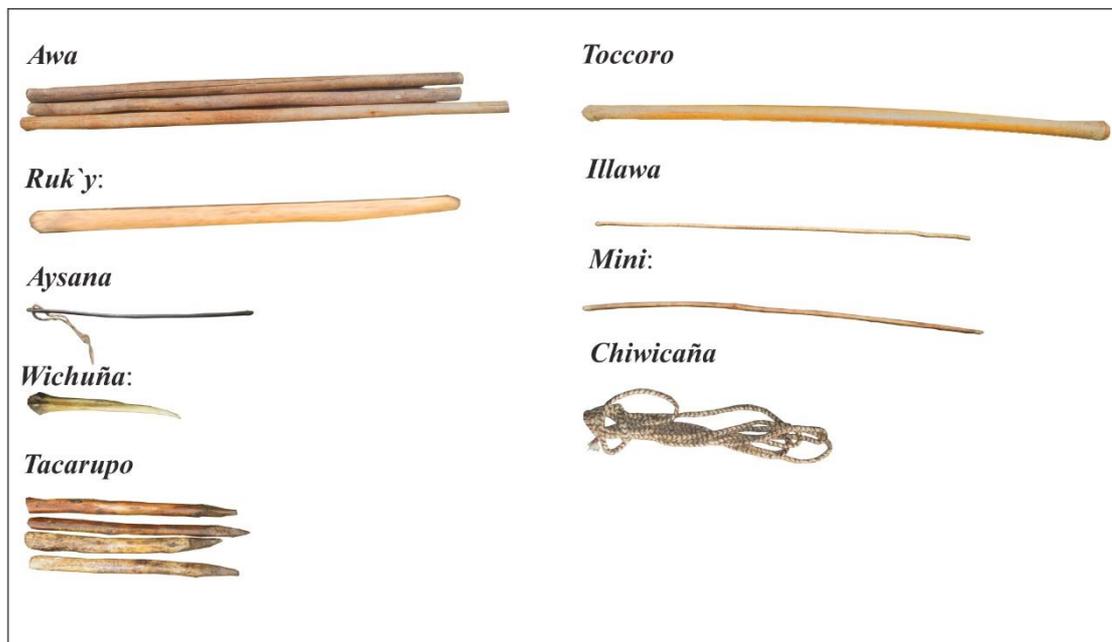
3.1. DESCRIPCION DE LAS PARTES COMPONENTES DE LA ESTRUCTURA DE LA *LLICLLA* DEL DISTRITO DE AYAPATA – CARABAYA

3.1.1. Instrumentos de elaboración

Casi en su totalidad los instrumentos de elaboración de las *llicllas* son extraídas del mismo ámbito geográfico; teniendo en cuenta, que la población es próxima a la sleva y asume como su contexto geográfico a la amazonia. Los principales instrumentos utilizados en el proceso del urdido y tejido de la *lliclla* están representadas en la siguiente figura y por consiguiente se describe las funciones de cada una de ellas:

Figura 2.

Instrumentos de Elaboración de la Lliclla



Fuente: Elaboración propia

Tacarupo: Son estacas de palo de árboles de la zona y actualmente algunos tejedores ya utilizan estacas de acero; dicho instrumento sirve para sujetar la urdimbre y otros instrumentos durante la elaboración del tejido.

Chiwicaña: Son soguillas suaves elaboradas con fibra de alpaca, el cual sirve para amarrar el urdido a través del *awa*; la técnica de elaboración de estas soguillas es el trenzado y posee dos colores naturales, entre ellas el blanco y un color oscuro negro marrón o café.

Awa: Es un palo que se amarra al *tacarupo* con la soguilla y en el cual se urde y luego se teje; este palo generalmente es extraído de la selva el más ligero y el que menos pesa al secarse.

Toccooro: Es un palo con vacío en el interior y peso ligero el cual aminora el cansancio de las tejedoras; este palo pertenece a la especie de los bambúes que son extraídas de la selva de Ayapata.



Ruk`y: Es un palo semiplano con ligeras puntas en ambos extremos; sirve para hacer tupido el tejido.

Wichuña: Es un instrumento hecho del hueso de la llama, que tiene una punta en un extremo y sirve para hacer tupido y bien trenzado el tejido.

Illawa: Palo delgado en el cual va enrollada los hilos y entrelazado con la urdimbre.

Mini: Palo delgado envuelto de lana para tejer y hacer diseños en la urdimbre; se podría decir que es uno de los instrumentos de mayor uso durante el proceso del tejido.

Aysana: Alambre de mediano grosor, tiene característica de una aguja grande aproximadamente 20 centímetros, las tejedoras refieren que este instrumento solía ser de madera o palo delgado de algún árbol; este instrumento también sirve para elaborar los diseños y es de apoyo para el instrumento *mini*.

Figura 3.

Dibujo de las Crónicas de Felipe Guamán Poma



Fuente: Guaman Poma (1615)

En la imagen se muestra, un fraile haciendo tejer una *lliclla* a una indígena, ahí también podemos observar algunos instrumentos de elaboración de la *lliclla*, los cuales persisten hasta hoy en día.



3.1.2. Proceso de elaboración de la *lliclla*

Los procesos de elaboración de *lliclla*, contempla desde la preparación de los insumos, el hilado de la fibra de camélidos y ovinos, cuyo instrumento de hilado se llama *phuska*, que se caracteriza por tener una pequeña pieza redonda con agujero que traspasa un palo delgado por el cual va envolviéndose fibra de camélidos hilada. Posteriormente el teñido de la fibra hilada, para lo cual anteriormente según la versión de los tejedores se recogían diversas yerbas para dar color con diferentes tonalidades; y con el pasar del tiempo se adoptan insumos químicos como la anilina o también llamado polvo; sin embargo, al pasar los años, este proceso de teñido fue quedando omitida y desplazado por lana sintética que se extendió en los mercados locales de las industrias modernas.

3.1.3. Selección de fibra

En la época prehispánica tuvieron la preferencia de aprovechar la fibra de camélidos sudamericanos alpacas, llamas y vicuñas. Sin embargo, la sociedad de ese entonces, optaba por el uso de fibra de alpaca por su buena calidad; aunque la fibra de vicuña era de mayor calidad, pero solo era para la clase gobernante y las fibras de llama utilizadas para prendas más gruesas, además no eran trasquiladas durante su vida ni eran degolladas por su fibra. En la actualidad la preferencia por la fibra de alpaca continua; aunque existen otras nuevas alternativas; la fibra de ovinos y la lana sintética, esta última por su bajo costo y su diversidad de colores ha desarrollado como una alternativa de preferencia.



3.1.4. Hilado

Después de haber seleccionado la fibra de ovino o algún camélido, con el apoyo de la *phuska*⁴ se empieza a convertir en hilos.

3.1.5. Teñido

Los principales insumos para dar color a la lana fueron plantas: *punky t`ika*, raíz de *alcco k`isca*, *c`ucho c`ucho*, *intisuncca*, *llaulli*, *takachilla*, *ch`ulcu* y betarraga, de esta manera se podía obtener diferentes colores y tonalidades naturales, para dar color a la lana; las tejedoras tenían que hervir agua junto a las plantas o insumo correspondiente de cada color y en ella tenían que hacer reposar por largos ratos la lana. Posterior al reposo lo sacaban y lo hacían secar.

Amarillo : *Punki* flor de planta silvestre, el cual hacían hervir con los hilos procedentes de fibra de alpaca u oveja para lograr el color amarillo.

Rojo : *Takachilla* semilla de yerba silvestre, dicha semilla se hacía secar, moler y hervir con los hilos a teñir. *Punky* y *jit`i* combinadas se obtenía también el color rojo y de esta forma estaría rompiendo la lógica universal de colores primarios y su combinación.

Azul : *Llaulli*; yerba silvestre.

Verde : *c`ucho c`ucho* *Intisunka*, y pasto han sido utilizados para teñir el verde en diferentes tonalidades.

⁴ *Phuska*: Se le denomina así, al instrumento de elaboración del hilado, el cual se caracteriza por ser un palo delgado incrustado a una rueca de madera redonda, donde el hilo se va acumulando según el avance del hilado.



Naranjado : *Queñua*, árbol de geografías alto andinas, de dicho árbol utilizaron el despliegue de la corteza de su tallo.

Rosado : *Ch`ulco* planta silvestre.

Luego de identificar algunos pigmentos naturales que solía usarse para dar color a la lana, también logramos identificar cambios en el uso de nuevos pigmentos, como es el caso de la anilina, también conocida como polvo según las tejedoras, con el cual obtenían más diversidad de colores y de diferentes tonalidades, sin embargo esta práctica también va quedando en rezago, porque algunas tejedoras prefieren comprar lana sintética en las tiendas el cual los facilita el trabajo y así puedan terminar su *lliclla* en menor tiempo; de este modo suprimiendo algunos procesos tradicionales en tejer la *lliclla*; pero en los últimos años la mayoría de las tejedoras entrevistadas ya no tejen *lliclla*, porque la edad avanzada los limita hacer esfuerzos y sus ojos han perdido visión óptima para tejer y diseñar diferentes figuras en el *pallay* de la *lliclla*, y las entrevistadas aseguran que las mujeres jóvenes ya no tejen *llicllas*, y adquieren de las tiendas los cuales provienen de industria tecnificada con máquinas de tejer.

Antes teñíamos la lana de forma natural, solo para algunos colores comprábamos anilina. Después ya casi nadie teñía con plantas de forma natural, todos utilizamos anilina. Y ahora, algunos se compran lana de colores y con eso hacen su lliclla ahora en las tiendas hay llicllas para comprar también. Ahora muy pocos tejen lliclla. (María 53 años)

3.1.6. Urdido

Se desarrolla con la disposición de los primeros instrumentos de elaboración; *tacarupu*, *chiviqaña* y *awa k`aspi*. En este proceso, se hacen correr los ovillos hasta

componer la urdimbre. Los colores se designan según las partes de la *lliclla*. Toda esta manualidad se conoce como *allwiy*.

3.1.7. Tejido

Es la etapa donde se dispone de los hilos de la urdimbre, para realizar los diseños iconográficos y disponer las partes de la *lliclla*.

3.1.8. Acabado

En esta etapa se hacen los últimos retoques, al finalizar el diseño de iconografías en la *lliclla* quedan espacios aun no tejidas donde se terminan con otro instrumento llamado *aysana* y al acto de concluir se conoce como *p`itay*. Posterior a eso se realiza el cocido o la unión de las dos piezas, y se denomina *ciray*.

3.1.9. Partes de una *lliclla*

La *lliclla* del distrito de Ayapata tiene un promedio de medidas 1.05 cm a 1.25 cm de largo y el ancho tiene 1.15 cm a 1.30 cm siendo las de menor tamaño relacionadas a las *llicllas* tejidas con fibra de alpaca y oveja, a diferencia de los que tienen mayor tamaño están relacionadas con las *llicllas* que más han sufrido cambios en la utilización de los insumos de fibra sintético y también adoptaron nuevos patrones de diseño iconográfico; cabe mencionar que las tejedoras siempre tratan de aproximar una medida simétrica de sus lados. La siguiente *lliclla* en la figura 4 es un ejemplar que esta tejido con iconografía y color diverso que cuyas medidas mostradas son un aproximado, teniendo en cuenta que es variable en cada *lliclla*; sin embargo se puede considerar como un promedio.

Figura 4.

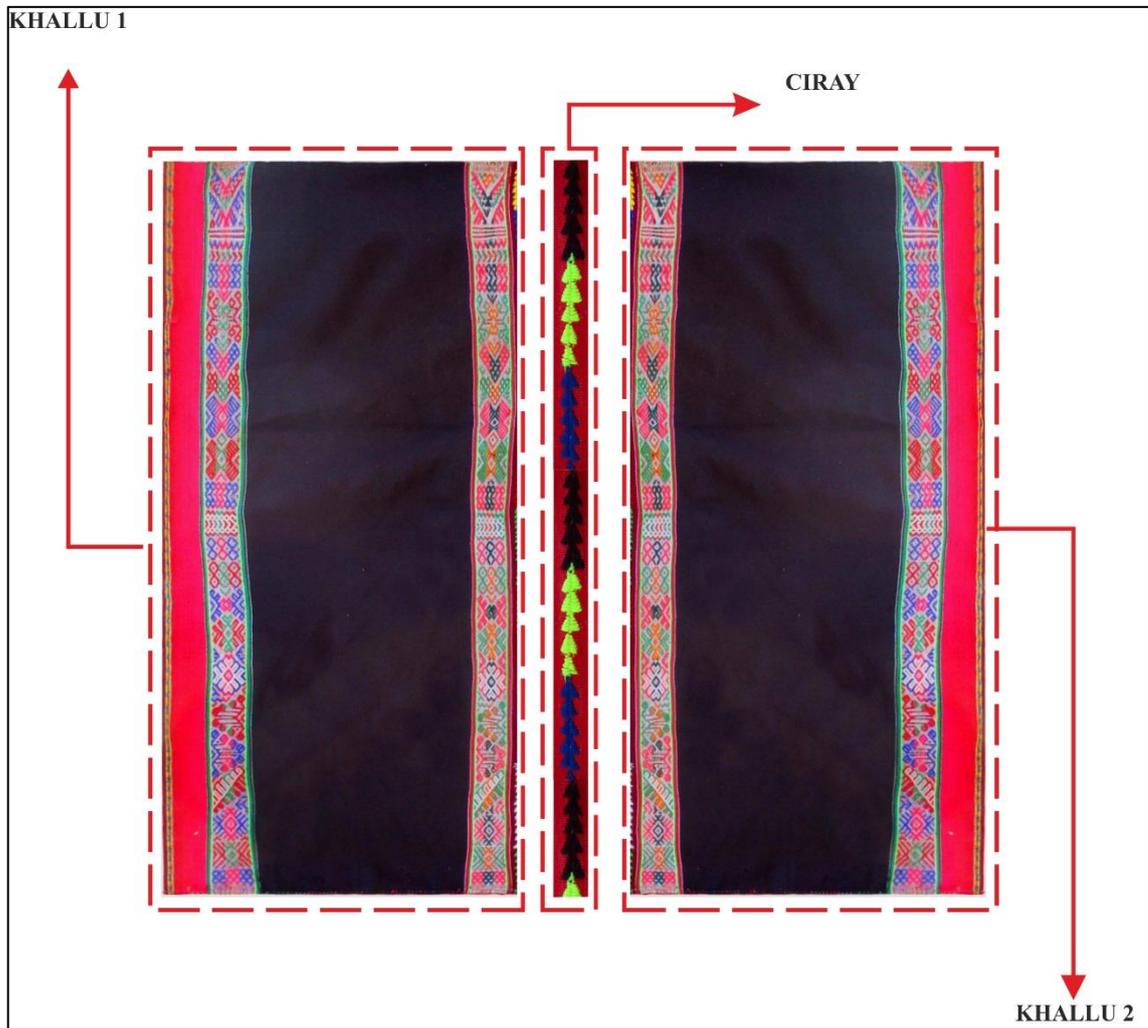
Ejemplar de Lliclla y su Medida



Fuente: Elaboración propia

Figura 5.

La Lliclla Dividida por Khallu

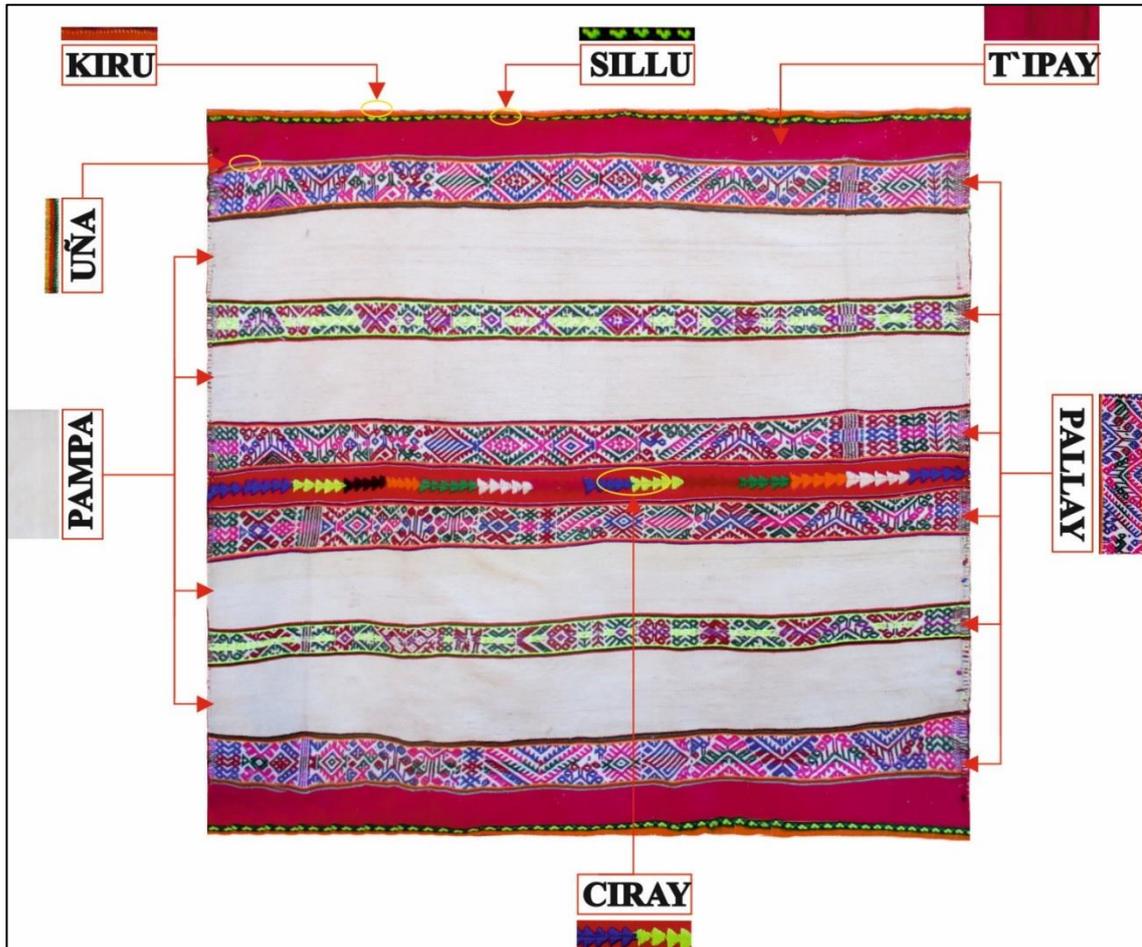


Fuente: Elaboración propia

Esta *lliclla* esta tejida por dos partes, las tejedoras tejen un *khallu* luego el otro *khallu* u otra mitad, cada *khallu* es una pieza, que está unida a la otra mitad a través de una costura, esta costura puede adoptar diferentes formas según a los tejedores, en la figura visualizamos una costura de triángulos continuos, sin embargo existen en otras *llicllas* costuras simples, costuras en forma de rio, costuras en forma de zigzag, entre otras.

Figura 6.

Partes de la Lliclla



Fuente: Elaboración propia

La *lliclla* de la figura 6 indica cada una de las partes estructurales de la *lliclla*, en ella se muestra una gran diversidad de diseños iconográficos, según la versión de las tejedoras la presente *lliclla* sería para usarlo en actividades festivas. Este es un ejemplar identificado con mayor cantidad y diversidad iconográfica frente a los demás que se han registrado durante la investigación.

Figura 7.

Kiru



Fuente: Elaboración propia

Kiru: Es una franja delgada en el extremo izquierdo o derecho de la *lliclla*; *kiru*⁵; por su visibilidad blanca en forma de dientes en los bordes probablemente se denomine *Kiru*.

Figura 8.

Sillu



Fuente: Elaboración propia

Sillu: Son figuras en forma de gusanos llamado *sillu*⁶, que en castellano significa uña de los dedos; en este área generalmente, el diseño o figura es de un color vivo y fuerte, podría decir fosforescentes; quizás este diseño represente al *ninakuru*⁷ y a todos los animales nocturnos que tienen iluminación propia.

Figura 9.

T`ipay



Fuente: Elaboración propia

⁵ *Kiru*: Termino quechua que significa diente; se conoce *kiru* a los bordes de la *lliclla*

⁶ *Sillu*: Termino quechua que significa uña de los dedos; también es una parte de la *lliclla*.

⁷ *Ninakuru*: Termino quechua que significa luciérnaga

T`ipay: Es una franja de mediano grosor, se llama *t`ipay*⁸, porque es la parte donde antiguamente incrustaban con el *topo*⁹ y ahora con imperdible. Esta área no lleva ningún diseño o figura y generalmente es de color rosado y rojo.

Figura 10.

Uña



Fuente: Elaboración propia

Uña: Son franjas muy delgadas lineales, unidas ellas tienen diferentes tonalidades de color; que cubre los extremos de la franja del *pallay*, *uña* es cría en quechua. “Se acostumbra poner angostas listas de color hacia ambos extremos de la manta, tres por lo general, las cuales son conocidas como *uña* en quechua, es decir, crías de animales que aún son amamantadas por la madre.” (Del Solar, 2017, pág. 89)

Figura 11.

Pampa



Fuente: Elaboración propia)

Pampa: Es una franja amplia, en el cual no existe ningún tipo de diseño iconográfico, y el color de esta área generalmente es *hanco*¹⁰, que significa crudo donde no se empleó tintes para darle color al hilo natural. *Pampa*¹¹ también se le conoce a

⁸ *T`ipay*: Significa la acción de enganchar o incrustar, con imperdible o *topo* la *lliclla* para poder usar como abrigo.

⁹ *Tupo*: Es un objeto para incrustar la *lliclla* de orígenes prehispánicos.

¹⁰ *Hanco*: Término quechua que significa crudo; también se denomina así a la fibra de camélidos que no han pasado por un proceso de cambio de color con pigmentos a través de un proceso de cocción.

¹¹ *Pampa*: Está relacionada con praderas, o lugares donde existe pocos accidentes geográficos; parte más amplia de la *lliclla* que no tiene diseños iconográficos.

lugares llanos donde el panorama no tiene diversidad en su ecosistema. Los hilos utilizados en el urdido y tejido del pampa tienen tendencia de ser tejidas con hilo de fibra de alpaca.

Figura 12.

Pallay



Fuente: Elaboración propia

Pallay: Es la franja donde se diseñan iconos de gran diversidad, las cuales están relacionadas a su cosmovisión. Los iconos diseñados en el *pallay* se presentan en diferentes posiciones. *Pallay* en quechua significa recoger, según versión de tejedores, es en la franja donde se recoge o clasifica los colores para diseñar figuras de diferentes características. En esta área se emplean colores claros, la célula iconográfica puede estar formada generalmente con tres colores distintos que divide en tres partes iguales con colores diferentes de manera horizontal y los hilos utilizados tienen tendencia a ser de oveja.

Figura 13.

K'eshwa



Fuente: Elaboración propia

K'eshwa: Figura que representa el envolvimiento de algo en forma de soga. Esta representación se encuentra en las *llicllas* más arriba o debajo del *pallay* entre *uña* y *t`ipay*; Sin embargo en la *lliclla* de la parte superior no se encuentra.

Figura 14.

Ciray Mayu



Fuente: Elaboración propia

Ciray mayu: Se le conoce a la costura que une las piezas tejidas; se identificó como *mayu*¹², que significa río; tiene forma de zigzag; también se identificó costuras con forma de zigzag y costura simple sin diseño sobresaliente en la trama de la *lliclla*. La costura tiene una diversidad de colores alternados cada cierto espacio que los embellecen.

Figura 15.

Ciray Triángulos Continuos

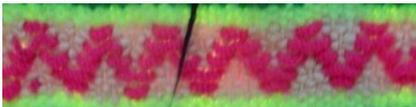


Fuente: Elaboración propia

Ciray Triángulos Continuos: esta costura de triángulo continuo es muy usado en las *llicllas*, sin embargo no se identificó su nombre original en el idioma quechua. Este tipo de costura de triángulos también se alterna los colores

Figura 16.

K'enko



Fuente: Elaboración propia

K'enko: Figura en zigzag que está relacionado con caminos ancestrales. Esta representación se encuentra en las *llicllas* más arriba o debajo del *pallay* entre *uña* y *t`ipay*. Estas líneas en zigzag generalmente son de un solo color.

¹² *Mayu*: termino quechua que significa río.

3.2. CLASIFICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LOS DISEÑOS ICONOGRAFICOS REPRESENTADOS EN LAS LLICLLAS DEL DISTRITO DE AYAPATA – CARABAYA

Los diseños iconográficos identificadas en las *llicllas*, se clasifica en cinco grupos temáticos: en diseños zoomorfos, antropomorfos, fitomorfos, astrales y geométricos. En términos cuantitativos son más de treinta diseños iconográficos, algunos con similitud o repetidos, pero los movimientos y posiciones distintas les confiere cierta singularidad. Estos motivos son plasmados desde la experiencia de su vida cotidiana y forjado también a lo largo de su proceso histórico. Los elementos iconográficos a los que aludimos, se ubican en el espacio denominado *pallay*, diseñados de diferente forma, los que, a su vez en la distribución estructural, protagonizan una suerte de rotación y cambio de posiciones, consecuentemente a partir de este ardid técnico, cambian de morfología. Motivo por el cual fue necesario identificar la matriz iconográfica denominada célula y luego seguir la secuencia de diseños en sus otras formas de diseño; traslación, rotación, reflexión, media célula y reflexión con deslizamiento, este método o categorías de operación simétrica e identificación de iconografía la muestro en la ilustración siguiente:

Figura 17.

Operaciones Simétricas

COLUMNA I OPERACION	COLUMNA II BANDA	COLUMNA III DESLIZAMIENTOS POSITIVO-NEGATIVO
A. P Célula		
B. P P Traslación	P P P P P P P P	P P P P P P P P
C. p q Reflexión	P q P q P q P q	p q P q p q P q
D. P d Rotación	P d P d P d P d	P d p d P d p d
E. P _q Reflexión y Deslizamiento	P _q P _q P _q P _q P _q P _q	P _q P _q P _q P _q P _q P _q

Fuente: Franquemont & Jean Isabell, (1992)

La peculiar iconografía identificada corresponde a las *llicllas* del distrito de Ayapata. Esta singular expresión de arte textil involucra un área cultural y ecológica



amplia, en el que se incluye, geo ecológicamente: altitudes de cordillera, ladera de cerros y pisos ecológicos más cálidos de la selva alta puneña.

A continuación, presentamos resumen en tablas, los principales diseños iconográficos identificados en las *llicllas* del distrito de Ayapata, que responde a los grupos temáticos: zoomorfos, antropomorfos, fitomorfos, astrales y geométricos. Además, acompañadas por representaciones graficas que nos permiten una mejor lectura de la iconografía.

Tabla 1.

Diseños Zoomorfos

Zoomorfos					
Nro.	Celula iconografica	Movimiento de la iconografía	Nro.	Celula iconografica	Movimiento de la iconografía
1			7		
	Llama con carga			Gallina	
2			8		
	Llama			Picaflor	
3			9		
	Taruca	Taruca en movimiento de reflexión		Mariposa	
4			10		
	Vizcacha			Mariposa	Mariposas
5			11		
	Conejo			Mono	Mono en movimiento de reflexión vertical
6					
	Gorrion	Gorrion en movimiento dreflexion lateral			

Fuente: Elaboración propia

Tabla 2.

Diseño Antropomorfo

Antropomorfo	
1	
	Mujer danzante

Fuente: Elaboración propia

Tabla 3.

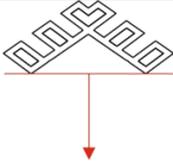
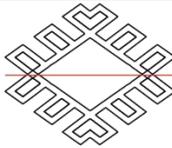
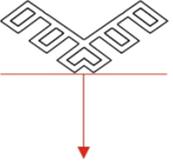
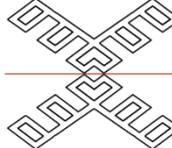
Diseños Fitomorfos

Fitomorfos					
Nro.	Celula iconografica	Movimiento de la iconografía	Nro.	Celula iconografica	Movimiento de la iconografía
1			7		
	Frutilla y laguna	Frutilla y laguna diseño compuesto		Árbol	Árbol en movimiento de reflexión
2			8		
	Frutilla con tallo			Árbol	Árbol en movimiento de reflexión
3			9		
	Frutilla sin tallo			Árbol	Árbol en movimiento de rotación
4			10		
	Flor			Árbol	Árbol en movimiento de reflexión
5			11		
	Flor			Plátano	Plátano en movimiento de traslacion
6			12		
	Árbol	Árbol en movimiento de rotación		Plátano	Plátano en movimiento de rotación

Fuente: Elaboración propia

Tabla 4.

Diseños Astrales

Astrales		
Nro.	Celula iconografica	Movimiento de la iconografía
1		
	Ch'aska	
2		
	Mitad de Ch'aska	Mitad de Ch'aska en movimiento de reflexión
3		
	Mitad de Ch'aska	Mitad de Ch'aska en movimiento de reflexión

Fuente: Elaboración propia

Tabla 5.

Geométricos y Otros

Geométricos y otros		
Nro.	Celula iconografica	Movimiento de la iconografía
1		
	Laguna o pozo	
2		
	Papel pica	
3		
	Tijera	
4		
	Libro	Libro en movimiento de rotacion
5		
	Escudo	

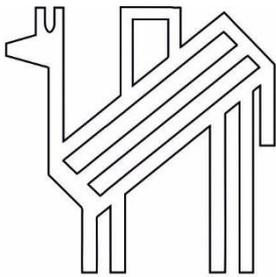
Fuente: Elaboración propia

3.2.1. Zoomorfos

La iconografía identificada relacionado a diseños zoomorfos en las *llicllas* del distrito de Ayapata, preferentemente tienen vocación por: camélidos, cérvidos, roedores, aves y otros.

Figura 18.

Llama con Carga



Fuente: Elaboración propia

Figura 19.

Llama



Fuente: Elaboración propia

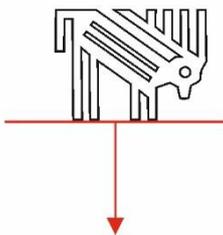
Llama En el conjunto de representaciones del género camélidos, en las *lliclla* del distrito de Ayapata se identificó la llama (*lama glama*)¹³ en dos formas diferentes. La primera (figura 18): Un animal cuadrúpedo con el cuello y cabeza erguida las extremidades posteriores más grandes que las anteriores de esta forma levanta la parte posterior de su cuerpo un poco más alto; en la espalda lleva una especie de carga. La segunda (figura 19): con las características similares a la primera con la única diferencia,

¹³ Nombre científico de la llama.

de la disposición del cuello más corto y sin portar carga. La llama es un camélido sudamericano, domesticado en los Andes de América meridional, por las culturas prehispánicas, se considera que el nicho ecológico por antonomasia de este animal y que además garantizo los procesos civilizatorios están ubicados en el altiplano andino y en el periodo arcaico, aproximadamente 5,000 años antes de Cristo, en lo que la arqueología regional reconoce, como el periodo arcaico de la cuenca del Titicaca. No esta demás subrayar que actualmente la región Puno ostenta la mayor cantidad y calidad de este animal, que habito los Andes desde tiempos remotos. Dentro de los camélidos la llama ha sido “aprovechada” preferentemente de acémila, de modo que las estampas textiles de Ayapata, evocan su imagen, también portando carga. Este animal como recurso natural y cultural es muy apreciado desde siempre por las comunidades andinas, de modo que en la manufactura textil de Ayapata, esta también muy bien diseñada a través de las *llicllas*. La estampa de su figura nos permite reconocer la cotidianidad actual e histórica en el distrito de Ayapata relacionados a la llama, aun hoy podemos visibilizar en las representaciones rupestres de diferentes sitios arqueológicos del distrito, que son testimonios de diferentes procesos históricos de la historia del hombre andino en su vida nómada a vida sedentaria hasta la domesticación de los animales silvestres.

Figura 20.

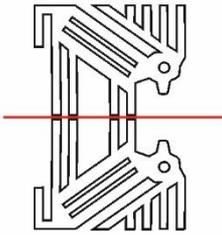
Taruca / Célula



Fuente: Elaboración propia

Figura 21.

Taruca / Reflexión



Fuente: Elaboración propia

Taruca en la figura 20: En esta primera figura de la taruca vemos la célula básica de la iconografía y en ella se muestra con extremidades anteriores más pequeñas que las extremidades posteriores en donde el cuerpo configura de forma diagonal, además posee una cabeza y en ella su cuerno ramificado, lo cual lo caracteriza como taruca.

Figura 21: Aquí visualizamos una reflexión, donde la célula básica del icono refleja en la parte inferior con características idénticas de diseño, estos cambios de posición hacen ver los diseños de la iconografía un poco abstractas a primera vista, hasta podría especularse que es otro diseño iconográfico; sin embargo al descomponer en partes vemos el mismo diseño en diferente posición.

La taruca es un cérvido silvestre que habita en los andes peruanos; es de mediana estatura. La taruca está relacionado a cuentos andinos en el cual muestran como humanoide con terno gris en la tradición oral, también la taruca en el sueño representa *qollo* que se puede postergar o no poder realizarse una actividad programada y también en la agricultura no habría buena cosecha.

Figura 22.

Vizcacha

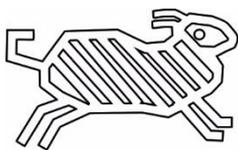


Fuente: Elaboración propia

Vizcacha en la figura 22: Se visualiza en posición de alerta, es decir que está parado con la cola levantada hacia arriba. La vizcacha es roedor de hábitos nocturnos propio de las grandes llanuras, donde construye complejas colonias de cuevas. Su cuerpo es rollizo, la cabeza grande y ancha, mide aproximadamente 80 cm y su coloración es gris oscura, con el vientre blanco. Vive en el Perú, Bolivia, Chile y la Argentina. La vizcacha en los cuentos y canciones andinas es mencionada de manera sucinta.

Figura 23.

Conejo

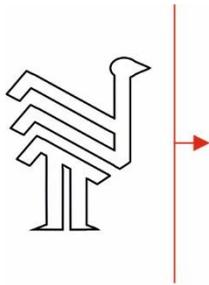


Fuente: Elaboración propia

Conejo en la figura 23: Se puede visualizar al conejo; en una posición de carrera, lo cual es característico de estos animales; tiene la cabeza en ella las orejas con dirección hacia atrás. El conejo es un animal domesticado generalmente vive en madrigueras su carne es comestible. El conejo en la tradición popular de la cultura andina no es mencionado sin embargo el cuy sí se muestra en cuentos. Entonces la representación de la figura hace más alusión al cuy que al conejo, teniendo en cuenta que el conejo es de origen europeo.

Figura 24.

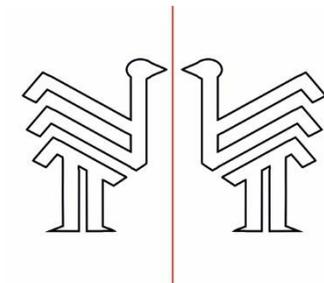
Gorrión / Célula



Fuente: Elaboración propia

Figura 25.

Gorrión / Reflexión



Fuente: Elaboración propia

Gorrión en la figura 24: Vemos al gorrión en su posición o forma de célula básica, que está formado por tres líneas diagonales anguladas en la parte trasera formando una especie de cola, la línea vertical delantera forma el cuello en la parte superior de la línea está la cabeza, y las dos líneas verticales asimétricas forman las extremidades inferiores del ave; es decir las patas. En la figura 25: Vemos dos gorriones en posición frontal; sin embargo a las metodologías de identificación y operaciones simétricas; se denomina reflexión de célula. El gorrión es un ave silvestre de estatura pequeña y en el quechua se le conoce más con el nombre de *pichitanka*.

Figura 26.

Gallina



Fuente: Elaboración propia

Gallina en la figura 26: La gallina está diseñada de forma naturalista. Esta ave llega con la presencia hispánica y es adaptada en los diseños de la *lliclla* y en otras manifestaciones culturales y la tradición oral.

Figura 27.

Picaflor



Fuente: Elaboración propia

Picaflor en la figura 27: El picaflor o llamado *luli* en quechua, se muestra compuesta por figuras geométricas, de esa manera se visualiza sus extremidades, cuerpo romboide, cabeza circular con forma de pico en uno de sus laterales, sus alas están formado por figuras lineales y rectangulares en posición diagonal y la cola en extremo inferior en forma triangular. Este ave en quechua es conocido como *luli*, sobre este ave, se tiene creencias y cuentos relacionados; dicen los pobladores que cuando un picaflor se presenta muy cerca con su vuelo ligero, es porque alguien te va a visitar o te encontraras con alguien, que probablemente no lo hayas visto un buen tiempo.

Figura 28.

Mariposa



Fuente: Elaboración propia

Figura 29.

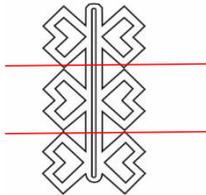
Mariposa / Célula



Fuente: Elaboración propia

Figura 30.

Mariposa Reflexión



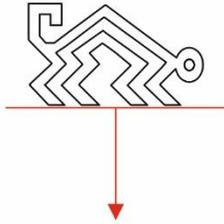
Fuente: Elaboración propia

Mariposa en la figura 28: La mariposa unida por varias líneas diagonales y líneas oblicuas los cuales formas las dos extremidades de vuelo; entre esas dos extremidades existe una doble línea de intersección y en la parte superior existe la forma de antenas los cuales configuran el cuerpo la cabeza de la mariposa. La figura 29: Tiene una forma de “X” con una línea vertical de intersección que lo divide; este diseño está en su forma de célula básica en figura 30: En el cual están diseñado tres mariposas en forma de “X” hay dos líneas transversales que divide las tres “X”; esta posición o forma de identificación reflexión doble; inferior y superior. La mariposa es un insecto que en el quechua se

conoce como *pilpinto*, y está relacionado con una creencia; que al matar una mariposa podría morir uno de tus hijos; entonces podemos decir que su cosmovisión del ayapateño no es antropocéntrica y vela por el bien de otros seres vivos.

Figura 31.

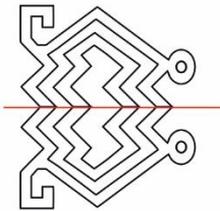
Mono / Célula



Fuente: Elaboración propia

Figura 32.

Mono / Reflexión



Fuente: Elaboración propia

Mono en la figura 31: Se visualiza al mono en su forma base o célula iconográfica, diseñado de forma lineal que une sus extremidades al cuerpo; en la mitad de la espalda tiene una prominencia en forma angular y su cola con dirección hacia arriba mostrando un enrollado. Figura 32: Esta célula iconográfica se muestra en un movimiento de reflexión; es decir está diseñada como reflejo de la célula iconográfica. Al mono en quechua se conoce como *k`usillo*¹⁴.

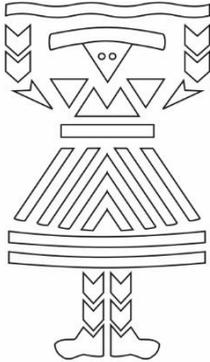
¹⁴ *K`usillo*: Vocablo quechua que denomina a los monos.

3.2.2. Antropomorfos

La iconografía identificada con diseños antropomorfos; ha sido muy escaso, solo se identificó un diseño con forma de mujer.

Figura 33.

Mujer



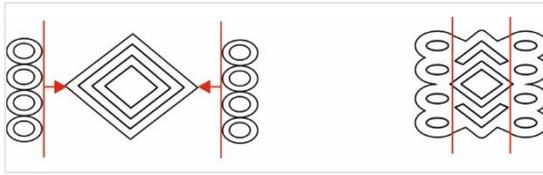
Fuente: Elaboración propia

Mujer figura 33: El diseño de mujer; está conformado por varias figuras geométricas; en la parte superior lleva una especie de onda, sujetadas por su dos extremidades superiores, la cabeza tiene forma de triángulo invertido y sobre ella lleva una especie de montera; el cuerpo está formado por triángulos normales e invertidos, en la cintura de forma lineal lleva la faja; también conocida como chumpi, que sujeta la pollera que está formado por líneas diagonales; además la pollera posee dos pliegues horizontales, sus pies están con dirección opuesta. La mujer en la cultura andina está relacionada con la madre tierra (*Pachamama*).

3.2.3. Fitomorfos

Figura 34.

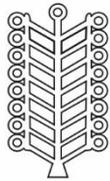
Frutilla y Laguna



Fuente: Elaboración propia

Figura 35.

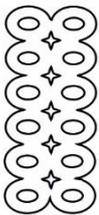
Frutilla con Tallo



Fuente: Elaboración propia

Figura 36.

Frutilla sin Tallo



Fuente: Elaboración propia

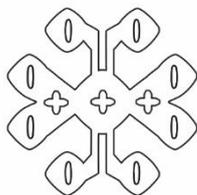
Frutilla en la figura 34: Este es un diseño compuesto; es decir que está formado por dos formas diferentes que fusionan una sola figura; imagen está compuesta con laguna que tiene forma romboide y en los dos lados laterales formas circulares que representan la frutilla, y a esa composición se le denomina *ccochoyoc frutilla*, que está ubicada de forma íntegra al lado derecho de esa composición disecionada. Figura 35: Se visualiza ocho formas circulares en cada lateral; unidas a líneas diagonales el cual está también unida en su otro extremo a una línea vertical, el cual lo consideramos como tallo y las

líneas diagonales como ramas; en el extremo superior del tallo o la línea vertical hay otra forma circular adicional a los ocho mencionados; a este diseño iconográfico se le denomina *tulluyoc* frutilla; es decir frutilla con tallo. En la figura 36: Se visualiza seis formas circulares en cada lateral; se le denomina *mana tulluyoc* frutilla; es decir frutilla sin tallo,

La frutilla mencionada no está completamente identificada con algún fruto en particular; sin embargo existe la probabilidad, que al aguaymanto se le haya denominado así; o a la fresa silvestre; porque en la actualidad los pobladores denominan a esos frutos como frutilla; este diseño tiene particularidad frente a los otros; la frutilla es considerada como unidad de medida en el *pallay*; estas podrían variar de 3 4, 6 u 8; unidades circulares en forma lineal vertical; los cuales definen la amplitud del *pallay*.

Figura 37.

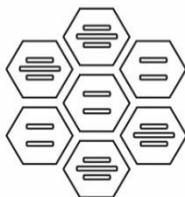
Flor Simple



Fuente: Elaboración propia

Figura 38.

Flor Rosas



Fuente: Elaboración propia

Flores de rosas en la figura 37: Los bordes están diseñados por líneas oblicuas, los cuales dan forma de una flor, en el interior lleva algunos diseños; esta flor no se puede

correlacionar directamente con alguna flor del ecosistema local a falta de testimonios que indiquen que tipo de flor representa para así establecer algunas interpretaciones; sin embargo podemos especular que represente a alguna flor que se utiliza en los carnavales; de los cuales por su forma se asemejaría a la flor de *punki* y *panti*.

Figura 38: Se muestra una rosa compuesta por figuras geométricas, con formas rectangulares en el interior de cada hexágono; la rosa es una flor adaptada a la iconografía de las *llicllas*.

Figura 39.

Árbol / Célula



Fuente: Elaboración propia

Figura 40.

Árbol / Rotación



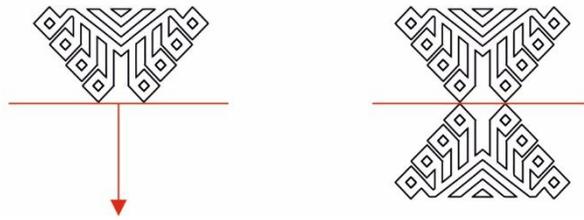
Fuente: Elaboración propia

Árbol en la figura 39: La base es de forma triangular formada por líneas, de los cuales se desprenden ramas con terminaciones romboides, a esas formas romboides se les denomina *ruru*¹⁵; en consecuencia este diseño iconográfico en quechua es denominado *rurun sach`a*; es decir árbol de semillas. En la figura 40 vemos al diseño iconográfico en un movimiento de rotación.

¹⁵ *Ruru*: termino quechua que denomina a algunas semillas de plantas.

Figura 41.

Árbol / Célula y Árbol / Reflexión

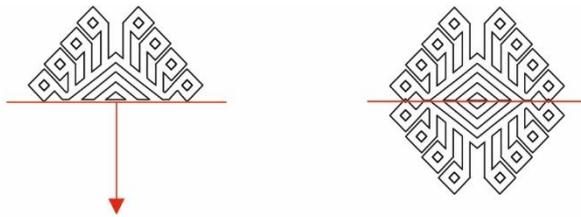


Fuente: Elaboración propia

Figura 41: Al lado izquierdo se muestra la célula iconográfica y al lado derecho la misma pero en un movimiento de reflexión que hacen un punto de encuentro con la cúspide o parte angular del diseño.

Figura 42.

Árbol / Célula y Árbol / Reflexión

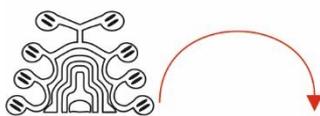


Fuente: Elaboración propia

Figura 42: Al lado izquierdo se muestra la célula iconográfica y al lado derecho la misma pero en un movimiento de reflexión, que hace un punto de encuentro con la base del diseño.

Figura 43.

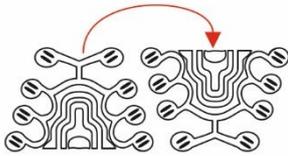
Árbol / Célula



Fuente: Elaboración propia

Figura 44.

Árbol/ Rotación



Fuente: Elaboración propia

Árbol en la figura 43: Visualizamos la célula iconográfica; diseñada con líneas oblicuas que dan la forma de árbol. Figura 44: Aquí vemos la célula iconográfica en un movimiento de rotación. Este diseño por su forma es similar al diseño de árbol de figuras anteriores.

Figura 45.

Árbol / Célula Y Árbol / Reflexión



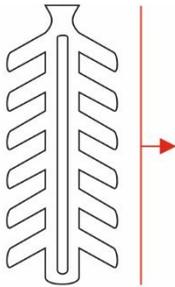
Fuente: Elaboración propia

Figura 45: Al lado izquierdo se muestra la célula iconográfica y al lado derecho la misma pero en un movimiento de reflexión. El árbol en la lliclla estaría representando a un contexto geográfico según los pobladores de la zona; considerando que la capital del distrito de Ayapata se encuentra en ceja de selva y su territorio abarca en su mayoría la amazonia puneña, además las mitologías y cuentos del *sach'a runa*¹⁶ entre otros forman parte de la cosmovisión local.

¹⁶ *Sach'a runa*: es un ser mítico de la selva que hace referencia a un ser sobrenatural de árbol con rasgos humanos

Figura 46.

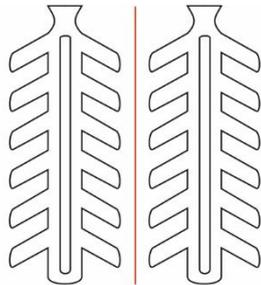
Plátano / Célula



Fuente: Elaboración propia

Figura 47.

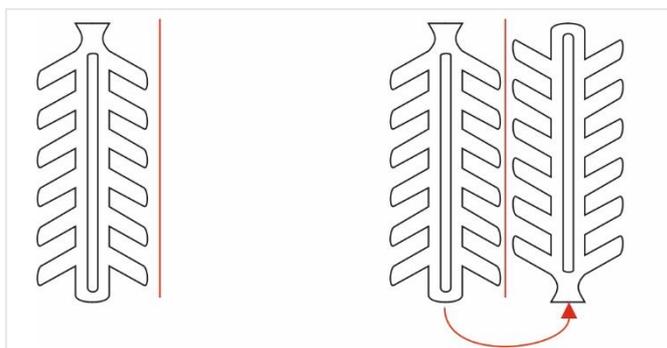
Plátano / Traslación



Fuente: Elaboración propia

Figura 48.

Plátano / Célula y Plátano / Rotación



Fuente: Elaboración propia

Plátano en la figura 46: Está diseñado con una línea vertical; y en ambos laterales existen seis líneas pequeñas con dirección hacia abajo. Este diseño en quechua es denominado como *plátanos pata*, es decir racimo de plátano. Figura 47: La célula iconográfica se encuentra en un movimiento de traslación. Figura 48: La célula

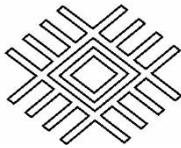
iconográfica se encuentra en un movimiento de rotación; este icono también hace referencia a un contexto geográfico amazónico, evidentemente que el plátano es un fruto de la selva y particularmente en la selva del distrito de Ayapata hay diversas variedades y constituye parte de la gastronomía local.

3.2.4. Astrales

La *ch`aska*¹⁷ es el único diseño iconográfico encontrado en el *pallay* de las *llicllas* de la provincia de Carabaya, la *ch`aska* se encuentra en sus diferentes formas y posiciones.

Figura 49.

Ch`aska



Fuente: Elaboración propia

Figura 50.

Ch`aska / Media Célula y Ch`aska / Reflexión

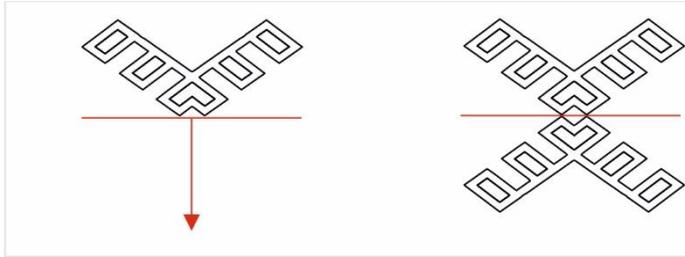


Fuente: Elaboración propia

¹⁷ *Ch`aska*: vocablo quechua que denomina al planeta venus.

Figura 51.

Ch`aska / Media Célula y Ch`aska / Reflexión



Fuente: Elaboración propia

Cha`ska en la figura 49: Está diseñada con rombos y en los exteriores líneas con diferentes orientaciones. Figura 50: Al lado izquierdo vemos la mitad de la célula iconográfica y en lado derecho esa media célula hace un movimiento de reflexión y de esta manera forma la célula iconográfica completa. Figura 51: al lado izquierdo vemos la mitad de la célula iconográfica y en lado derecho esa media célula hace un movimiento de reflexión.

La *ch`aska* es una estrella; se conoce así a venus. Era uno de los “*puriq qoyllur*¹⁸” (estrella que camina) del cielo. Le llamaban *ch`aska* que en palabras de nuestro cronista Garcilaso de la Vega significa

“...crinita o crespa, por sus muchos rayos...” Los cronistas refieren muchos otros nombres como: *Ch`aska Qoyllur*, *Paqariq Ch`aska*, *Ch`isin Ch`aska*, *Auki Illa* (*Auquilla*), *Hatun Waraq* (*Atungara*) y otros que al parecer, no son más que confusiones para nombrar a otras estrellas. Tradicionalmente la palabra *Ch`aska* ha sido traducida como “brillante” o “muy luminosa” (Garces, 2008)

También la *ch`aska* era como un guía de los caminantes de la noche, quienes calculaban el tiempo según la posición en donde se encontraba.

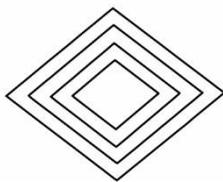
¹⁸ *Qoyllur*: vocablo quechua que significa estrella.

3.2.5. Geométricos y otros

Los diseños geométricos por lo general son romboidales, las figuras compuestas denominaremos a los que están formado por dos o más figuras conocidas con diferente nombre y también aquí incluiremos a los diseños complejos o representaciones que no están en las anteriores categorías iconográficas.

Figura 52.

Laguna o Pozo

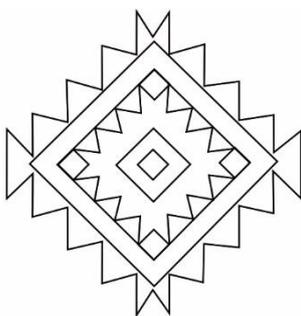


Fuente: Elaboración propia

Laguna o pozo en la figura 52: Son diseños de rombos uno al interior de otro, al cual los pobladores lo conocen como *chaca p`uytu*; que significa pozo debajo de un puente; también lo conocen como *ccocho* que significa laguna.

Figura 53.

Papel Pica



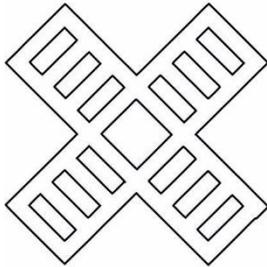
Fuente: Elaboración propia

Papel pica en la figura 53: Tiene forma romboide, en los exteriores se caracteriza una forma escalonada en cada lado; en el interior esa misma característica se repite, rombos con bordes escalonados. Este diseño está relacionado, por su forma y su nombre a pedazos de papel cortados con tijera, al cual se denomina papel pica; sin embargo tal

vez tuvo antiguamente otro elemento material al cual representaba este diseño iconográfico.

Figura 54.

Tijera

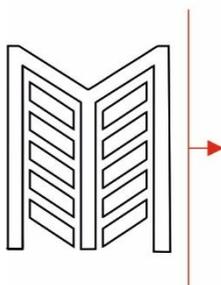


Fuente: Elaboración propia

Tijera en la figura 54: El diseño está formado por cuatro rectángulos que en posición diagonal hacen una “X” o conocida como tijera, cada rectángulo en su interior está trazada con varias líneas de manera vertical. Este diseño iconográfico con características similares, tiene otra acepción en los textiles de Taquile y veamos de manera literal en la siguiente cita: “esta cruz cuadrada y plana es la cadena de la secuencia de los cultivos, al maíz le sigue las habas o papas, a la oca las habas o papas. Además, en el interior, hay laderas y pampas dentro de los cuales están las chacras”. (INC, 2006, pág. 56) Tal vez esta afirmación guarde un significado o representación más aceptable por ser un elemento o actividad cotidiana la chacra en el campesino.

Figura 55.

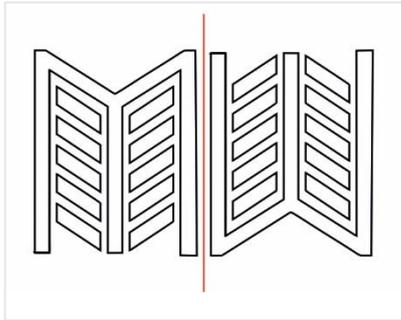
Libro / Célula



Fuente: Elaboración propia

Figura 56.

Libro / Rotación



Fuente: Elaboración propia

Libro figura 55: En su forma de célula iconográfica, está formado por dos líneas laterales largas y en los interiores con líneas diagonales pequeños en ambos sentidos y en ella existe una línea vertical mediana de intersección. Figura 56: La célula iconográfica está en un movimiento de rotación. Este diseño por su representación material de libro que pertenece o está relacionado con la educación; probablemente fue adoptado en la época republicana; teniendo en cuenta que en la época colonial solo la nobleza inca tenía acceso a la educación formal u occidental; entonces en la época republicana la educación formal se extendió a zonas rurales de todo el país, donde pudieron plasmar el libro en la *lliclla*.

Figura 57.

Escudo



Fuente: Elaboración propia

Escudo en la figura 57: Este es el diseño iconográfico más complejo plasmado en el *pallay*, porque está compuesto por otros diseños y formas; que juntas configuran el escudo nacional. Este diseño por ser un símbolo patrio; obviamente ha sido adoptado y plasmado en el *pallay* de la *lliclla* en la época republicana. Y de esta forma constituye el patriotismo y la identidad de los pobladores ayapateños con el Perú.

3.3. APROXIMACIONES GENERALES DE SIGNIFICACIONES DE LA LLICLLA

Los resultados para identificar, comprender e interpretar los significados de los iconos no han sido muy generosos en las *llicllas* del distrito de Ayapata, con esto nos referimos lo siguiente; la aplicación de instrumentos de investigación en el perfil de proyecto, como la entrevista a los pobladores y portadores de la manifestación textil, cuando se ingresa al ítems de, qué significados podrían representar o traducir prácticamente es desconocida o el significado matriz de los elementos; es porque probablemente se hayan perdido en el tiempo, de manera que hemos podido rescatar algunos significados parciales de esta tradición textil. Debido a la falta de referencias y testimonios orales sobre el significado de los iconos de la *lliclla* ayapateña; en una de



mis lecturas no registradas por el cual no hago una cita textual; y explico el fenómeno que ha sido denominado abismo generacional por Margaret Mead; donde se determina que en la actualidad no hay niños que saben, lo que sus abuelos saben y de manera viceversa; en este caso no ya no hay niñas en proceso de aprendizaje del tejido de la *lliclla*; porque han sido absorbidos por el sistema educativo estatal; ni tampoco existen abuelos que saben todo lo que un niño aprende en sus diferentes actividades educativas y de relaciones sociales.

De igual manera Gail Silverman en su libro “tejido andino un libro de sabiduría”; enfatiza que hay; “hay técnicas de tejido que actualmente sus pobladores no saben cómo volver a efectuarla por lo complejo de sus tramas y colores.” (Silverman G. , 1994, pág. 25) Sin embargo; hay referencias relativas de algunas características de la

Lliclla; que al parecer el tejido andino refleja no solo el mundo religioso, si no el entorno espacial y ecológico. De hecho, en todas las piezas y todos los grupos distinguen la pampa del *pallay*. La pampa tiene casi la misma acepción que en su contexto geográfico, significa el mundo salvaje - no cultural – semidesértico. (Gisbert, Arze, & Cajias, 2006, pág. 19)

Dentro de esta acepción la *lliclla* ayapateña configura todo un ecosistema diverso, constituida por partes que definen los ríos, praderas y un área diversa de flora, fauna, astros y otros elementos representativos de su vida cotidiana y su desarrollo cultural.

De este modo Alcantara Hernandez (2014) hace referencia que en estos tejidos se elaboran magistralmente los distintos pallays, áreas o franjas de diseños, en los que se inscriben amplias y profundas significaciones enraizadas en su tradición cultural milenaria, en su creatividad cotidiana y en la afectividad vital. (Alcantara Hernandez, 2014, pág. 285)



Y en una posición contradictoria Gisbertt, afirma; “lo que más llama la atención es la libre disposición de los diseños en el *pallay*. Sin seguir ninguna regla de simetría ni un orden regular o repetitivo, tampoco aparecen diseños encerrados ordenadamente.” (Gisbert, Arze, & Cajias, 2006, pág. 268) En este panorama dicotómico; la investigación realizada por sus características y partes de la *lliclla* que expresan ideas; sin embargo muchas de estas ideas expresadas en la iconografía como parte de su vida cotidiana han sido arrasadas al olvido por múltiples factores principalmente por ideas de la modernidad y discriminación cultural.

3.3.1. Uso sociocultural de la *lliclla*

La *lliclla* es una prenda de vital importancia en la vida cotidiana y sobre todo en actos rituales de sus costumbres y creencias. En la cotidianidad la gente utiliza para cargar sus productos agropecuarios; sin embargo las *llicllas* recién tejidas y nuevas eran utilizadas en actividades festivas y ceremoniales, la *lliclla* ayapateña es una prenda que se utiliza en las diferentes danzas que se baila en el contexto local, en los chunchos de esquilaya, *pukllay* carnaval, *mink'a*, *kisa pukllay*, etc... la *lliclla* es un elemento ritual al igual que la *unkhuña*, además de poseer características similares, la *lliclla* en la fiesta de *mally ch'allay* donde se extiende las primeras cosechas de papa, y se le celebra con melodías del *pinkillo* y *se ch'alla* con vino. La *lliclla* además está plasmado en las creencias de sus antepasados que viven junto a ellos en el mismo espacio territorial; pero en otra dimensión, a estos los conocen como *chullpas* que salen en las noches y suelen regresar antes del amanecer a su propia dimensión, dichas *chullpas* visten igual que las personas de este mundo; pero si alguien lo retiene hasta el amanecer; estos trajes se transforman en elementos de la naturaleza, en ello la *lliclla* que poseen los *chullpas* en la noche es idéntica al uso cotidiano de los pobladores; sin embargo de día se transforma en la capa reseca de las lagunas.



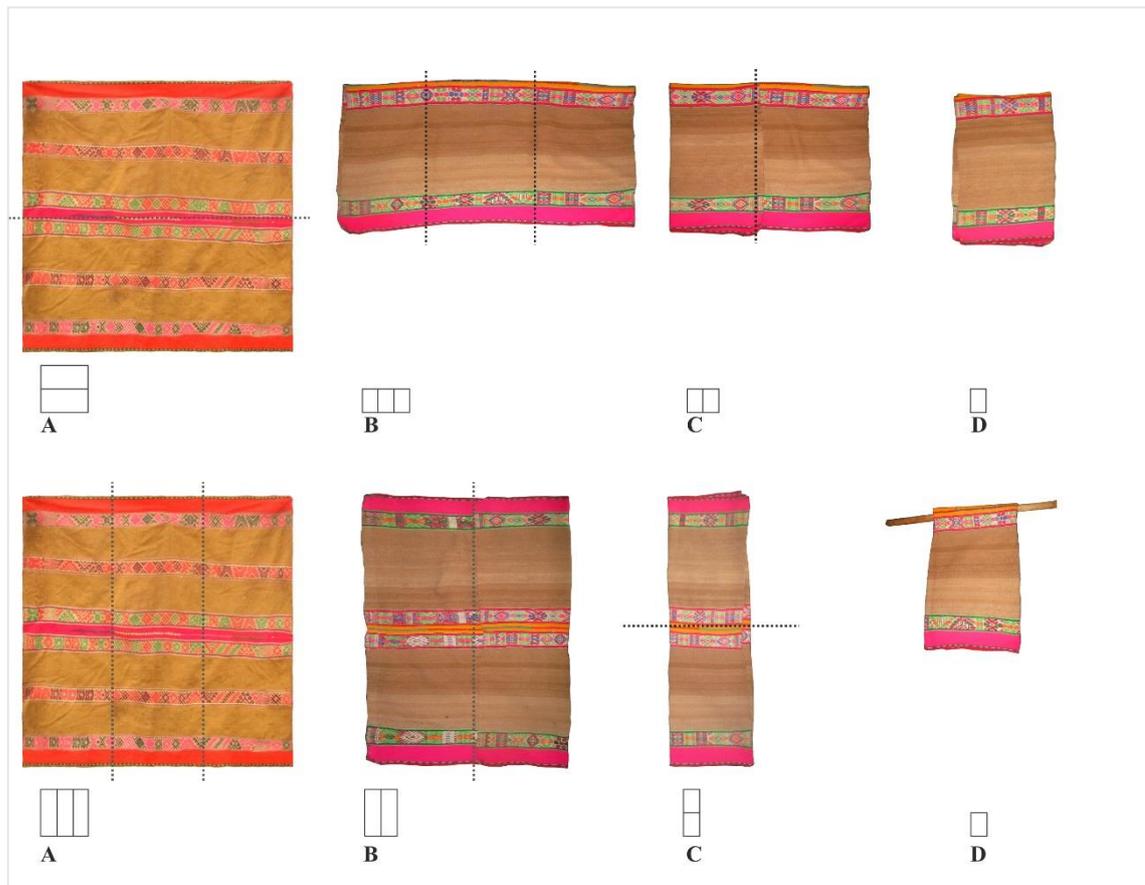
3.3.2. Conservación de la *lliclla*

La *lliclla* como una prenda de uso cotidiano y de usos múltiples; tiene una particular forma de conservación y cuidado para guardar en un equipaje envuelta por otra *lliclla* o en un colgador de palo. Estas formas de conservación están caracterizadas por las formas que se empieza a doblar y dividir por líneas de intersección verticales y horizontales; en el primer caso; para guardar la *lliclla* dentro de un equipaje, la *lliclla* se dobla en dos por una línea que recorre el *ciray*; por consiguiente la *lliclla* doblada se divide en tres espacios simétricos; divididas por dos líneas verticales imaginarias y luego se dobla el área izquierdo hacia el centro y el área derecho al final; quedando de esta forma reducida y lista para guardar en el equipaje. En el segundo caso para guardar en un colgador; la *lliclla* se divide por dos líneas verticales que dividen en tres espacios; seguidamente se dobla el área izquierdo y posteriormente el lado derecho; de esta forma queda una prenda con más longitud y para finalizar se cuelga al colgador de palo dividiendo por el área del *ciray* el cual representa la línea de intersección.

Estas formas de conservación y cuidado, expresan que nuestra cultura andina y los habitantes del distrito de Ayapata tuvieron un alto grado de cuidado de sus prendas, y eso expresa su nivel de desarrollo cultural.

Figura 58.

Formas de Conservación de la Lliclla



Fuente: Elaboración propia

3.4. INFLUENCIAS EXTERNAS EN LA ICONOGRAFÍA DE LAS LLICLLAS DEL DISTRITO DE AYAPATA

Las influencias externas de la *lliclla* se presentan en cuatro diferentes temáticas, primero en el diseño de iconos en el *pallay*, segundo en el uso de lana, tercero en el uso del pigmento y cuarto en el uso de herramientas de producción textil.

Figura 59.

Tres Llicllas Características del Distrito de Ayapata



Fuente: Elaboración propia

Estas tres *llicllas*, son lo que más caracterizan a la *lliclla* del distrito de Ayapata; de alguna forma la más utilizada en todos los contextos sociales es el color negro y posteriormente las siguientes. Estas antiguamente pudieron haber tenido usos específicos en la vida cotidiana de los pobladores ayapateños.

Figura 60.

Lliclla Ayapateña con Influencia Externa



Fuente: Elaboración propia

Esta *lliclla*, es la que tiene mayor influencia externa en el diseño iconográfico, uso de colores, lana y técnicas de diseño.

Figura 61.

Llicllas Industriales



Fotografía de *llicllas* tomada en un mercado. (Fuente: Registro fotográfico propio)

Esta tiene gran cantidad de colores y diferentes tonalidades, sin embargo no se visualiza de manera estructural las partes que componen una *lliclla* tradicional, además la iconografía es casi homogénea en estas *llicllas* industriales.

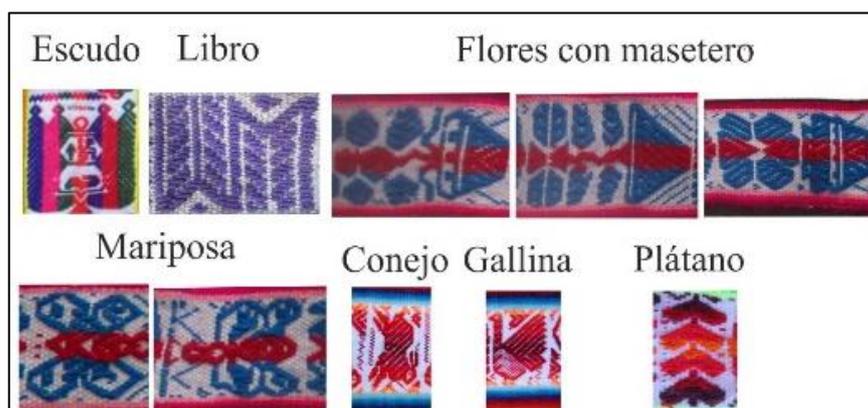
3.4.1. Influencias externas de iconografía

La iconografía de las *llicllas* de Ayapata, presenta influencias externas de diseño de nuevas figuras, relacionadas a diferentes procesos históricos, en el cual adoptan nuevas

figuras pertenecientes a cada proceso histórico, que han sido relevantes en su cambio de vida social. Las principales influencias externas visibles y clasificables podemos encontrar el escudo, libro, flores con masetero, mariposas, conejo, gallina, plátano y otros diseños que han sido estilizados. Sin embargo como sujeto u objeto son propias de su cotidianidad de las tejedoras. Conejo y gallina estos diseños probablemente se hayan incorporado con la llegada de los españoles y los demás en la época republicana donde se extiende la educación formal hacia zonas rurales, en ella llevando el símbolo patrio que es el escudo y el libro como símbolo del avance de la educación hacia zonas rurales, plátano, mariposas y flores con masetero es probable que se haya incorporado entre estos periodos de coloniales o en la época republicana. Es preciso mencionar que no se puede saber con exactitud en qué etapa se adoptó tal o cual diseño, porque la dinámica de la producción textil no deja registros cronológicos, solo podemos aproximar por sus características del diseño la etapa donde se pudo adoptar tales diseños.

Figura 62.

Iconografías Externas al Contexto Local



Fuente: Elaboración propia

3.4.2. Influencia en uso de lana

La influencia externa en el uso de la lana estuvo influenciada desde la incorporación de ovinos al altiplano puneño, donde se opta en algunos casos usar la fibra de estos ovinos para la confección de sus *llicllas*; posteriormente el avance de la industria



y la globalización permitieron la adopción de lana sintética para la elaboración de las *llicllas*; ya que esta última ofrecía más colores y tonalidades más diversos.

3.4.3. Influencia en el uso de pigmentos

Según la versión popular los colores se obtenían de los recursos de la naturaleza y de su propio contexto geográfico; y en seguida cuando en las ferias de los trueques llegan los pigmentos químicos y son rápidamente adoptados, porque les permitían mucha facilidad y les ofrecían mayor diversidad de colores; sin embargo fue quedando en rezago cuando aparecen las lanas sintéticas en el mercado y las tejedoras optan por esta última, en lo cual suprimen varios procesos y reducen el trabajo.

3.4.4. Influencia en los instrumentos de elaboración

Los instrumentos que han sido influenciados son; el *aysana* y *yauri*; son los únicos que anteriormente según la versión de las mujeres tejedoras probablemente eran de palo ya que en tiempos remotos no tenían acceso a instrumentos de metal.



CONCLUSIONES

Primero: Las partes que componen la estructura de la *lliclla* del distrito de Ayapata, de acuerdo a la distribución espacial desde el borde hacia el área central, son de la siguiente manera: *sillu*, *kiru*, *t`ipay*, *uña*, *pampa* y *pallay*, este último se puede encontrar en distintos áreas; *k`eswa* y *k`enko* su aparición en las *llicllas* no es frecuente y se encuentra generalmente en los áreas del *pampa*, los instrumentos de elaboración de la *lliclla* responden a la tecnología tradicional; los insumos y materiales mínimamente son de origen local, los demás es de procedencia externa.

Segundo: Los motivos iconográficos identificados en las *llicllas* del distrito de Ayapata, por temática se clasifica de la siguiente manera: zoomorfos, antropomorfos, fitomorfos, astrales, geométricos y otros compuestas, que incluyen más de un elemento diferente.

Tercero: La significación de la iconografía relacionada a la cosmovisión de la cultura local, es austera; los testimonios interpretativos de los portadores, nos son precisos, las tejedoras contemporáneas olvidaron y desconocen de la iconografía y señalan a sus antepasados quienes probablemente si conocían la complejidad de la significación; sin embargo, la *lliclla* denota ser un elemento de identidad cultural por los diferentes usos que se le atribuye.

Cuarto: Las influencias externas halladas en la iconografía básicamente se notan con nitidez, en los diseños como: escudo, libro, flores con masetero, mariposas, conejo, gallina, plátano y otros diseños que han sido estilizados; por sus características de forma y el mensajes que entrañan estos motivos, su manifestación es propia de la sociedad actual; otras influencias externas se presentan en el uso de otros materiales y aditivos como lana y pigmentos, contrariamente en los instrumentos de elaboración persiste el uso tradicional de los mismos.



RECOMENDACIONES

A los investigadores y lectores se recomienda, antes de realizar una investigación tener una vasta experiencia empírica y conocimiento de los elementos culturales a estudiar; en el proceso de la investigación es más dinámico utilizar una reportera y cámara fotográfica y filmadora, que responder las preguntas en un cuestionario o ficha de registro, que para el investigador significa pérdida de tiempo y distorsión y limitación al recoger la información en el proceso de la investigación.

El resultado de este presente trabajo de investigación; recomiendo hacer tomada por las autoridades políticas del distrito para que puedan realizar sus proyectos culturales y turísticos en el cual el distrito de Ayapata tiene bastante riqueza que aún no está siendo explotada.

A las organizaciones sociales que están involucrándose con la actividad turística y artesanal, les deseo seguir esforzándose y tomar esta investigación para fortalecer vuestras organizaciones y fortalecer la identidad cultural.



REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Alcantara Hernandez, A. (2014). *Cosmovision y Etica Andina*. Andahuaylas: Cooperacion Meru E.I.R.L.
- Arranz Bocos, I. (2001). *Aproximacion a la Iconografia y Simbolismo en los Textiles Paracas*.
- Bardales Vassi, R. (2004). *Desarrollo Turístico E Identidad Cultural*. Lima: GROBEL S.R.L.
- Boletinagrario.com*. (2019). Obtenido de <https://boletinagrario.com/ap-6,zoomorfo,898.html>
- Clavijero, F. J. (1982). *Historia antigua de México*. Mexico: Purrua.
- Del Solar D, M. E. (2017). *La Memoria del Tejido: Arte textil e identidad cultural de las provincias de Canchis (Cusco) y Melgar (Puno)*. Lima: BIO PARTNERS S.A.C.
- Del Solar, M. E. (2017). *La Memoria Del Tejido*. Lima: Soluciones Practicas.
- E-Cultura Group*. (2019). Obtenido de Definición y Etimología: <https://definiciona.com/antropomorfo/>
- El Ministerio de Cultura y Deporte España. (2019). *Tesauros*. Obtenido de <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1181474.html>
- Enriquez Tapia, M. (2014). “Promoción de Emprendimientos Economicos en la Cadena Productiva de Turismo Rural Como Alternativa de Desarrollo en las Comunidades de Kana y Taype del Distrito de Ayapata”. (*Tesis de licenciatura*). Universidad Nacional Del Altiplano, Puno.



- Flores Canaza, R. (2018). *Catalogación Del Patrimonio Cultural Del Museo Lítico Del Distrito De Taraco-Huancane*. Puno.
- Franquemont, E., & Jean Isabell, B. (1992). *Awaq ñawin:El ojo del tejedorL a práctica de la cultura en el tejido*. Chinchero.
- Garces, E. S. (27 de octubre de 2008). *Qoyllur*. Obtenido de Astronomia inka: <http://qoyllur.blogspot.pe/2008/10/venus-chaska-qoyllur.html>
- Gisbert, T., Arze, S., & Cajias, M. (2006). *Arte Textil y Mundo Andino*. Bolivia: Plural editores.
- Guaman Poma de Ayala, F. (1615). *Nueva Cronica y Buen Gobierno*.
- Harris, M. (s.f.). *Antropologia Cultural*.
- Hernandez Sampieri, R., Fernandez Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2010). *Metodologia de la Investigacion*. McGRAW-HILL / Interamericana Editores, S.A. DE C.V.
- INC. (2006). *Taquile y su Arte Textil*. Lima: Editora Argentina S.R.L.
- Jiménez Díaz, M. J. (2004). *Tejidos Y Mundo Textil En Los Andes Centrales Y Centro-Sur A Través De La Colección Del Museo De América De Madrid: Periodos Prehispánico Y Colonial*. Madrid: Departamento de Historia de América II.
- Malo Piedra, M. (2015). Los Textiles en el Mundo Andino. *Revista Artesanías de América*, 83.
- Mincetur. (2006). *Artesania Peru*. Hecho a mano. Obtenido de http://www.mincetur.gob.pe/wp-content/uploads/documentos/comercio_exterior/Sites/Pecex/lecturas_complementarias/otras_lecturas/Artesania_peruana.pdf



- Ministerio de Cultura. (2014). *Textiles Tradicionales de Taquile*. Lima: Megatrazo SAC.
- Murra, J. V. (1958). *Formaciones Economicas y Politicas del Mundo Andino*.
- Palao Berastain, J. (2012). Mensajes en los Textiles de Puno. *Artesania Puneña*, 75.
- Panofsky, E. (1987). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza editorial.
- Pellecer Alecio, M. K. (2004). *Representaciones Zoomorfas En Cerámica Prehispánica De Guatemala Durante El Periodo Clásico (250 – 900 d.c.)*. Nueva Guatemala.
- Prządka Giersz, P. (2015). *Supervivencia de Las Tradiciones Prehispánicas en la Sociedad Colonial del Perú: Testamentos de Mujeres Indígenas de la Élite y Clase Media de los Siglos XVI y XVII*. Obtenido de Temas Americanistas: <https://idus.us.es/handle/11441/54996>
- Quispe Tutacano, A. (2004). *Isquilaya Chun`chukuna*. Ayapata.
- Rodriguez Lopez , M. I. (2005). introduccion general a los estudios iconograicos y su metodologia. 2.
- Sandoval Casilimas, C. A. (2002). *Investigacion Cualitativa*. Bogota, Colombia: ARFO Editores e Impresores Ltda.
- Silverman, G. (1994). *El Tejido Andino: Un Libro De Sabiduria*. Peru: Fondo de Cultura Economica.
- Silverman, G. (1994). *La Metáfora del Cuerpo Humano: Una nueva hipotesis en relación al significado de la iconografía de los textiles de Q'ero*. Lima.
- Silverman, G. P. (2008). *La escritura Inca: La representación geométrica del Quechua Precolombino*. Lima.



- Silverman, P. G. (1994). *Iconografía Textil Q'ero Vista Como Texto: Leyendo El Rombo Dualista Hatun Inti*. Lima.
- Solanilla, V. (2020). *Signos comunes en los textiles Andinos y los Mesoamericanos*.
Obtenido de DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln:
<https://digitalcommons.unl.edu/pctviii/17/>
- Tapia Delgado, C. L. (2012). *Los chullos de la comunidad de Taquile en Puno y su reconocimiento internacional por UNESCO*. Lima.
- Tapia Delgado, C. L. (2012). *Los chullos de la comunidad de Taquile en Puno y su reconocimiento internacional por UNESCO*. Lima.
- Zelada Bilbao, F. (2019). Presupuestos ontológicos de la vestimenta. *Miradas sobre la indumentaria desde el Museo Nacional de Etnografía y*, 124.

ANEXOS

ANEXO A

Figura 63.

Ficha de Registro

FICHA DE REGISTRO DE LA ICONOGRAFÍA DE LA LLICLLA			N° _____		
I. MEDIDAS					
a)	Largo _____				
b)	Ancho _____				
¿Cuántas piezas unidas por costuras es la lliclla?					
•	1	•	3		
•	2	•	3 a más		
II. INSTRUMENTOS DE ELABORACIÓN DEL TEJIDO					
1.	_____	4.	_____	7.	_____
2.	_____	5.	_____	8.	_____
3.	_____	6.	_____	9.	_____
DISEÑOS					
a.	Antropomorfos	c.	Fitomorfos	e.	Geométricos
_____		_____		_____	
_____		_____		_____	
_____		_____		_____	
b.	Zoomorfos	d.	Astrales	f.	Otros
_____		_____		_____	
_____		_____		_____	
_____		_____		_____	
III. ¿QUÉ SIGNIFICA O REPRESENTA CADA UNA DE LAS FIGURAS Y DISEÑOS DE LA LLICLLA?					

IV. ¿QUE FACTORES INFLUYERON EN EL CAMBIO DEL DISEÑO ICONOGRÁFICO Y ELABORACIÓN DE LA LLICLLA?					

Fuente: Elaboración propia

ANEXO B

Figura 64.

Lliclla Ayapateña



Fuente: Registro fotográfico propio

ANEXO C

Figura 65.

Ch`aska



Fuente: Registro fotográfico propio

ANEXO D

Figura 66.

Lliclla Con Diversidad Iconográfica



Fuente: Registro fotográfico propio

ANEXO E

Figura 67.

Árbol en Movimiento de Reflexión



Fuente: Registro fotográfico propio

ANEXO F

Figura 68.

Plátano en movimiento de traslación



Fuente: Registro fotográfico propio

ANEXO H

Figura 69.

Taruca



Fuente: Registro fotográfico propio

ANEXO I

Figura 70.

Árbol



Fuente: Registro fotográfico propio

ANEXO J

Figura 71.

Frutilla con Tallo



Fuente: Registro fotográfico propio

ANEXO L

Figura 72.

Mono en Movimiento de Reflexión



Fuente: Registro fotográfico propio

ANEXO K

Figura 73.

Frutilla y Laguna



Fuente: Registro fotográfico propio