



# AWASPA KAWSAX KAYKU

MAESTRAS DEL TEXTIL  
KALUYO-KALLAWAYA



Museo Nacional de Etnografía y Folklore  
La Paz, Bolivia







# **AWASPA KAWSAX KAYKU**

## **MAESTRAS DEL TEXTIL KALUYO-KALLAWAYA**

**Museo Nacional de Etnografía y Folklore**  
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

La Paz, Bolivia. 2025

Fortunata Arias Layme, Casilda Llanos Arias, Justina Llanos Arias,  
Rubén Calancha Chura, Avelina Calancha Llanos y Pedro Aliaga Mollinedo  
Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Editor)  
AWASPA KAWSAX KAYKU. MAESTRAS DEL TEXTIL KALUYO-KALLAWAYA. La Paz: MUSEF, 2025.  
252 páginas

Depósito Legal: 4-1-868-2025 P.O.  
ISBN: 978-9917-607-42-7  
SENAPI Res. Adm.: 0000  
CDD: 746

TEXTILES / KALUYO KALLAWAYA / BIOGRAFÍAS / TEJEDORAS / MUJERES /  
EL ALTO / IDENTIDAD / CRIANZA / ARCHIVO TEXTIL

#### AWASPA KAWSAX KAYKU. MAESTRAS DEL TEXTIL KALUYO-KALLAWAYA

##### BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

**Roger Edwin Rojas Ulo:** Presidente a.i.  
**Miguel Angel Marañon Urquidi:** Director a.i.  
**Gumercindo Héctor Pino Guzmán:** Director a.i.  
**Gonzalo Callisaya Gómez:** Director a.i.

##### FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

**Luis Oporto Ordoñez:** Presidente del Consejo de Administración  
**Humberto Carlos Mancilla Plaza:** Vicepresidente del Consejo de Administración  
**Guido Pablo Arze Mantilla:** Consejero  
**Jhanny Quino Choque:** Consejero  
**Roberto Aguilar Quisbert:** Consejero  
**Daniel Bernardo Oropeza Alba:** Consejero

**Derecho editorial:** © Musef Editores **La Paz:** Calle Ingavi 916, teléfonos: (591-2) 2408640,  
Fax: (591-2) 2406642, Casilla Postal 5817, [www.musef.gob.bo](http://www.musef.gob.bo), [musef@musef.gob.bo](mailto:musef@musef.gob.bo)  
**Sucre:** Calle España 74, teléfono y fax: (591-4) 6455293

© MUSEF Editores

**Directora del MUSEF:** Elvira Espejo Ayca

**Autores:** Fortunata Arias Layme, Casilda Llanos Arias, Justina Llanos Arias, Rubén Calancha Chura, Avelina Calancha Llanos y Pedro Aliaga Mollinedo

**Coordinación general:** Salvador Arano Romero

**Fotografías:** Colección del MUSEF y Colección familia Calancha Llanos, con las excepciones anotadas.

**Fotógrafos:** Alejandra Perez Tinta, Noemí Gonzales Cabrera, Rubén Calancha Chura

**Edición de fotografías:** Alejandra Perez Tinta

**Ilustraciones:** Karen Huayta Huanca

**Diseño gráfico y diagramación:** Alejandra Perez Tinta

**Edición y corrección de estilo:** Salvador Arano y Wilmer Urrelo Zárate

**Depósito Legal:** 4-1-868-2025 P.O.

**ISBN:** 978-9917-607-42-7

**SENAPI Res. Adm.:** 0000

**CDD:** 746

Es una publicación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).

Esta obra está protegida bajo la ley 1322 de Derechos de Autor y está prohibida su reproducción bajo cualquier medio, sea digital, analógico, magnético u óptico, de cualquiera de sus páginas sin permiso de los titulares.

El contenido de los textos es responsabilidad de los autores.

**Primera edición:** Diciembre de 2025.

La Paz, Bolivia

## CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	7
PRÓLOGO	9
<b>I. INVESTIGACIÓN</b>	<b>11</b>
Capítulo primero	
Hacia una metodología: <i>Repaisajización y yuntaposición</i>	13
Zurcir horizontes de memoria y archivos textiles	14
Miradas orgánicas y <i>repaisajización</i> visual	17
El montaje/ <i>yuntaposición</i> y las secuencias biográficas	22
<i>Awaqipa</i> : Para continuar zurciendo	26
Capítulo segundo	
Sobre el textil kallawaya	29
Lo kallawaya, una mirada general	29
Del pasado y sus textiles	34
Capítulo tercero	
Crianza de las fibras y las memorias	43
“Todos somos Kaluyo”: Memorias de la comunidad	44
Criar los territorios, así como los textiles	51
“Es lejos para ir...”: De la educación y las ferias	57
Capítulo cuarto	
Crianza del artista: La experticia textil	63
Camélidos, fibras y textiles se tejen entre sí	64
Archivo textil: De <i>wawakuna</i> a <i>huaynakuna</i> y <i>sipakuna</i>	79
Archivo textil: <i>Kuraq runa</i>	85
Archivo textil: “Cargu pasaq runa”	88
Archivo textil: <i>Raymi pacha</i>	92
Archivo textil: <i>Wañuy pacha</i>	95
Archivo textil: <i>Kunan pachakunapi awaspa</i>	99
Capítulo quinto	
“Estamos aquí sin alpacas”	101
“De ahí ya estamos aquí sin alpacas”: Sobre ser migrante en la ciudad	102
<i>Awaqipa</i> : El <i>t’arwa qhatu</i> de la Feria 16 de Julio, El Alto/Los Altos	122
<b>II. AWASPA KAWSAX KAYKU</b>	
<b>CATÁLOGO DE BIENES CULTURALES</b>	<b>131</b>
Bibliografía	246



## AGRADECIMIENTOS

Debemos iniciar esta obra saludando y brindando nuestro más sincero agradecimiento por iniciar la lectura de nuestro catálogo, por tenerlo entre su biblioteca o por conservarlo como registro de las vidas de quienes lo escribimos. Las personas que han formado parte de este escrito y sentipensar han sido mujeres y hombres, amigas y amigos, compañeros y compañeras. A todas y todos ellos nuestro agradecimiento, pues han ayudado a zurcir cada retazo de este libro.

El trabajo de esta obra no es mera investigación académica. Ha tratado, imperfectamente, de ser un ejercicio de autobiografar a quienes se involucran en su escritura, nosotras y nosotros. Este ejercicio no solo pretendió ser una narración unilateral de un investigador que guía, sino más bien de una persona más que escucha y que, junto a todas y todos, pensamos, recordamos y escribimos. Es por ello que esta obra es fruto de un trabajo colaborativo, afectiva e intelectualmente.

Deseamos destacar en estos agradecimientos al Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), con sus trabajadoras y trabajadores, a la cabeza de la maestra Elvira Espejo Ayca, quienes han sido no solo el marco administrativo que faja las ideas y las escrituras de esta obra, sino que han sido, sobre todo, espacio de retroalimentación, de diálogo y de acompañamiento en la consecución de esta obra colectiva. Esto desde los trabajos en la comunidad, en la residencia en la ciudad de El Alto, en la consulta de la biblioteca y archivo del MUSEF, en el diálogo teórico y en la guía, corrección y diagramación de este libro.

Iniciaremos de atrás a adelante. Cada pequeña labor realizada ha llevado a que esta obra hoy pueda estar disponible en MUSEF. Tania Prado, Alejandra Pérez y Wilmer Urrelo Zárate, han visto esta obra en sus primeros y últimos pasos antes de salir hoy al público. Deseo destacar el trabajo realizado por Alejandra, estudiante y futura diseñadora gráfica que, a través de la elaboración de su Trabajo Dirigido en la institución, se ha encargado de diagramar la obra, de editar las fotografías de la sección de investigación y de fotografiar y editar las imágenes del capítulo del catálogo de bienes culturales. Su trabajo ha sido arduo y provechoso gracias a la guía y apoyo de Tania Prado, diseñadora del MUSEF. Ella con toda la alegría y sabiduría ha guiado los pasos de Alejandra y nos ha enseñado a todxs sobre el bello arte de diagramación. Así mismo, a Wilmer Urrelo Zárate, nuestro reconocimiento profundo pues con su buen ánimo y su sentido del humor se banca la edición y corrección de estilo de este libro, y de las más de 14 obras publicadas por el museo este año. Eso es, sin más, una obra titánica. Agradecimientos a él.

Deseamos reconocer la colaboración del equipo de curadores de la Unidad de Museo, integrado por Patricia Álvarez, Edwin Usquiano, Isaac Callisaya, Ireneo Uturuncu y José Luis Paz, cuyo apoyo en la identificación, tratamiento y acceso a los bienes culturales del MUSEF ha sido fundamental en la sección de catálogo que hoy podrán consultar al final del libro. Este catálogo también se nutre maravillosamente de bienes culturales que no se resguardan en el museo, pues son los textiles pertenecientes a nuestras maestras. Por ello, el agradecimiento a Fortunata, Casilda, Justina, Avelina y Rubén, quienes han guiado en todas las etapas de la investigación y en el catálogo de bienes. Su sabiduría y conocimiento sobre el textil y su propia

historia trata de expresar solo un poco en este libro. Nuestro agradecimiento a ellas, quienes nos recibieron en su casa, nos contaron historias, compartimos comida y tiempo de charla. Ellas y él son los autores principales de su propia biografía. Por ello, también agradecer a la ciudad de El Alto/Los Altos, que es *summum* de la andinidad y quien gesta y teje entre sus distritos a maestras y maestros de todos Los Andes. Nuestro vínculo siempre se hallará presente en esta obra con Los Altos, donde hoy residen nuestras maestras y desde donde nosotros también nos situamos.

En el proceso de escritura es también imprescindible la revisión bibliográfica y de archivo. Por ello, deseamos mencionar el papel del área de Biblioteca del MUSEF. Gracias a Magdalena Callisaya, Miriam Lima, Ana María Calanis, Carla Nina y Edgar Huanca, por brindarnos acceso a sus acervos que nutrieron partes de la investigación. En cuanto al cuidado de la edición y corrección, queremos agradecer las labores de Salvador Arano, jefe de la Unidad de Investigación, y Wilmer Urrelo Zárate en la corrección y comentario de los borradores de esta obra y de cuidar hasta el último detalle en la misma. Además, queremos mencionar que este libro es también trabajo administrativo solidificado, pues se pasó por un proceso largo, en el cual se requirió la experiencia y ayuda fundamental de Brenda Sanjinés, Katherine Chávez, Antonio Condarco, Vanesa Hernani y Mónica Ventura.

Aprendizaje recibido de nuestra maestra Elvira Espejo Ayca, quien ha guiado la primera conversa con las maestras, quienes forman parte de esta autobiografía. Su sabiduría al momento de interpelar estructuras de conocimiento para replantear nuevos paradigmas y sobre todo una aproximación orgánica y horizontal entre todas y todos ha sido la guía en cada etapa del proceso de investigación. En esta línea también deseo agradecer la guía y consejo de Salvador Arano y Richard Mújica desde el inicio de esta obra hasta su finalización. Con ellos compartimos horas de trabajo, aunque también compañerismo y amistad. Su presencia ha sido siempre alentadora.

Nuestro gratitud también a las personas que estuvieron presentes en el proceso de investigación a lo largo del tiempo. Cada una ha brindado su escucha, su palabra, su tiempo y su trabajo para que esta obra hoy pueda ser presentada. Deseo agradecer, en primer lugar, a Karen Huayta Huanca (Karen con K), ilustradora y feminista tupiceña que ha sido la encargada de realizar las ilustraciones que acompañan esta obra y ha atrapado en cada una de ellas la performatividad del tejer en Kaluyo. A Noemí Gonzales (K'ita Wichhu), fotógrafa e investigadora que nos acompañó en las diversas conversas con las maestras para realizar un registro visual; a ella debemos las fotografías del presente. Asimismo, a Rubén Calancha Chura, que no solo es maestro textil sino ha sido un fotógrafo extraordinario y que guarda como archivo las imágenes del pasado que hoy ilustran este libro. A Tatiana, Darío, Isaac, Richard, Paola, Lilian, Patricia, Heidi y Alfredo, quienes nos dieron aientos y guías en el trajín de esta obra. Sus palabras han sido las más importantes en todo este trabajo. A Claribel Aliaga, mi hermana que siempre ha acompañado y respaldado mi trabajo. A la memoria viva de mi madre Graciela y mi padre Simón, naturales de Chuma, provincia Muñecas. A ellos por permitirnos ser, junto a mi hermana, la primera generación universitaria de la familia migrante, su trabajo en el comercio de verduras y en el magisterio rural han labrado y adoquinado nuestro camino en esta vida y lo seguirán haciendo.

*Qillqanchik, yuyarinchik.* Zona Julián Apaza II, El Alto, octubre de 2025.

## PRÓLOGO

Salvador Arano Romero<sup>1</sup>

Los trabajos realizados con comunidades indígenas y poblaciones locales, generalmente, son estudios que relatan su cotidaneidad; con el tiempo esto ha cambiado y estas personas han logrado cruzar la línea que divide, supuestamente, el conocimiento académico y el conocimiento local, haciéndonos ver que sus escritos son igual de valederos que los que se producen dentro de la academia occidental. Esta idea viene siendo un recurrente en el MUSEF, dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB), con la escritura de artículos y catálogos en coautoría con diferentes personas de las comunidades. Pero, nos quedaba una deuda pendiente, más allá de las experiencias y acercamientos teóricos que pudieran realizar, y adentrarse en los objetos y cómo ellos los viven, sienten y crían. Para ello decidimos crear la serie *Grandes maestras y maestros de nuestras raíces*, que tiene por objetivo mostrar un desglose investigativo sobre la vida de personas que mantienen la memoria y herencias de sus antepasados sobre la creación y producción de objetos, a manera de autobiografía de su praxis.

En esta nueva entrega, la segunda de esta serie, tenemos el agrado de leer los conocimientos de las tejedoras y del tejedor kallawayas de Kaluyo Fortunata Arias Layme, Casilda Llanos Arias, Justina Llanos Arias, Avelina Calancha Llanos y Rubén Calancha Chura. Ellas y él, nos muestran la historia de su familia bajo el aprendizaje del arte de crear textiles, desde la obtención de la materia prima hasta su uso, pero con el componente vivencial y contextual que hace que la lectura vaya cobrando vida. Quien logró articular todo ello, conviviendo con las maestras y maestro, fue Pedro Aliaga, quien, con su formación de historiador, fue capaz de darle a la investigación ese corte cronológico y analítico.

Este libro posee dos partes. La primera es una investigación que conjuga textos de todos los autores de forma vivencial, mostrando aspectos teóricos y metodológicos sin separarse del foco: una investigación biográfica. El primer capítulo de esta parte nos muestra las matrices teóricas bajo la cual se va desarrollando el resto del escrito, acercándonos a la manera de entender no sola la memoria de las personas, sino también de los objetos como archivos que guardan información y, entre todos, ir tejiendo la vida de estas maestras y maestro.

Un segundo capítulo nos lleva a disagregar trabajos previos sobre los textiles kallawayas y sobre todo a mostrarnos cómo se ha estado viendo a estos grupos y personas, tal vez, en algunos casos, separando personas, objetos y contexto. Por lo tanto, se explican antecedentes sobre su cultura, asentamientos y los enfoques y resultados que se obtuvieron con el análisis de sus textiles, tanto pasados como contemporáneos.

El tercer capítulo se adentra en la memoria de las maestras y del maestro kallawayas, mostrando sus vivencias sobre la crianza de las fibras de camélidos, especialmente las alpacas, y las experiencias en la crianza de estos seres proveedores. De esta forma se muestra la vivencia de estas personas a lo largo de tiempo, conjugando su formación de tejedoras y la educación, pasando por diferentes etapas y vicisitudes que configuraron su memoria en torno al textil.

---

<sup>1</sup> Jefe de la Unidad de Investigación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).

El cruce entre memoria personal y memoria textil se conjuga en el cuarto capítulo, donde, a manera de archivos, se va relatando todo el proceso de formación en el arte textil, desde niñas hasta adultas, además de todos los procesos por los cuales se pasa, mostrando una formación compleja e importante para la elaboración de las piezas textiles que evocan diversos escenarios y variedad de formas, que también dependen de la edad y la formación.

Por último, el quinto capítulo reflexiona sobre la actualidad, la llegada de las tejedoras hacia la zona urbana que ha modificado no solo su vivencia, sino también su forma de criarse con el textil, siendo los mismos destinados a ferias y mercados; esto también debido a que las alpacas, los principales seres proveedores, también redujeron su cantidad.

Conjugando todo ello, vivencialidad y memoria textil, se presenta la segunda parte del libro: el catálogo de bienes culturales. Este catálogo combina los objetos que alberga el MUSEF y otros que son propiedad de las maestras y el maestro, que generosamente fueron compartidos para sus estudios correspondientes. De esta forma, esta parte presenta 57 objetos que muestran la diversidad y transformación en el arte textil Kallawaya de la región de Kaluyo, mostrando, justamente, los procesos vivenciales y contextuales que rodearon a estas maestras y maestro.

Así, Fortunata, Casilda Llanos Arias, Justina, Rubén y Avelina se han retado a sí mismos a escarbar en sus memorias personales y textiles para presentarnos su vida y consolidación como maestras y maestros de los textiles. De igual forma, Pedro Aliaga ha sido parte importante para articular y estructurar la investigación.

Como MUSEF agradecemos que nos puedan compartir sus conocimientos e invitamos a leer este texto con una visión descentrada de una investigación netamente académica, y se lea como una historia de vida. De igual forma, debo reconocer a Alejandra Pérez, estudiante de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), quien mediante su Trabajo Dirigido logró darle vida al texto no solo con el diagramado, sino también con las fotografías y la edición de estas. También retribuir gratitud a Noemí Gonzales Cabrera y Karen Huayta Huanca, por algunas de las imágenes de la investigación y las ilustraciones, respectivamente.

Por último, agradecer a Elvira Espejo, directora del MUSEF, por apostar a estas nuevas formas de compartir el conocimiento y valorizar los pensamientos indígenas que se vuelven ciencia a partir de sus objetos e interpretaciones.



## I. INVESTIGACIÓN

**Fortunata Arias Layme**  
**Casilda Llanos Arias**  
**Justina Llanos Arias**  
**Rubén Calancha Chura**  
**Avelina Calancha Llanos**  
**Pedro Aliaga Mollinedo**



## CAPÍTULO PRIMERO

### HACIA UNA METODOLOGÍA:

### ***REPAISAJIZACIÓN Y YUNTAPOSICIÓN***

Pedro Aliaga Mollinedo<sup>1</sup>

*Grandes maestras y maestros de nuestras raíces* es una serie pensada por el MUSEF para la retroalimentación de las colecciones custodiadas por esta institución y la profundización del debate sobre los cambios de paradigma en la comprensión del museo y sus curadurías. Esta serie busca romper con la *mirada vertical* sobre la creación y práctica de objetos de los pueblos indígenas. Por lo tanto, se aleja de aquella mirada que observaba a estas creaciones y prácticas como “artesanías” sin un valor simbólico y de significados o vistas como “arte”, quitándoles su dimensión histórica, sensible y sensitiva.

Buscamos replantear, más bien, la aproximación de las piezas con las herederas de estos bienes/seres culturales y sus significados. Por lo tanto, continuamos la línea de nuestro museo pensando a las colecciones en su reconexión con procesos colectivos, ya no solo con sus procesos de gestación (cadena operatoria) sino volviendo a vincularlas con sus prácticas y memorias culturales. Entablar nuevamente el diálogo de los objetos que reposan en el museo con su alma, con su *ajayu*. *Ajayu* que se piensa a través de las conversas de la crianza mutua entre las creadoras y su creación. Es, por lo tanto, una aproximación desde la *praxis*.

El catálogo sobre las maestras Kaluyo-kallawaya utiliza una metodología de “zurcir historias” para conectar los objetos textiles con sus significados y contextos, integrando las experiencias y cosmopraxis de las creadoras. Este enfoque no solo explora la cadena operativa de producción, sino también las intervenciones multi-temporales de las maestras, sus familias y comunidades, así como la historia de su región. Mediante el diálogo entre los objetos textiles y las maestras, se restablece su relación con los horizontes de memoria, reconociendo al textil como un ser que documenta la historia social de su creación. Además, se introduce los conceptos de *repaisajización* –como un retorno digital de los objetos a las comunidades–, y de *yuntaposición* –para pensar la generación de diálogos recíprocos y posibilidades de reconstruir saberes textiles perdidos. El presente catálogo se desarrolla en tres fases: recolección bibliográfica, conversas y montaje/*yuntaposición* escritural. Con un enfoque de investigación horizontal, se plantean dos aproximaciones: una transversal, que narra herencias y permanencias, y otra específica, que aborda las mutaciones en las prácticas de las maestras, estructurando las narrativas en secuencias biográficas que exploran identidad, proceso creativo y horizontes de memoria

---

1 Historiador. Candidato a magíster en Historia por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Integrante del Archivo Comunitario El Alto Aesthetics y de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). Investigador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: peeter-147@hotmail.com

## Zurcir horizontes de memoria y archivos textiles

El MUSEF reflexiona sobre las implicaciones que estas creaciones y sus creadoras tienen como ciencia y tecnología. Lo iniciado con los catálogos de la serie *La rebelión de los objetos* (2013-2019) ha sido complejizado con la serie *Expresiones* (2019-a la actualidad). Más recientemente, el nuevo ciclo de curadurías ha pensado estas sensibilidades desde la *oralitura* (MUSEF, 2021), la *crianza mutua* (MUSEF, 2022), el *nacimiento de las sonoridades* (MUSEF, 2023) y los *flujos de la vida* (MUSEF, 2024). En este libro apuntamos a un despliegue de contenidos vinculados a la memoria viva y activa. Por medio de la aproximación a cuatro maestras del textil de lo que llamaremos el *horizonte Kaluyo-kallawaya*, buscamos unir múltiples historias para dar sentido a esta narrativa: estamos hablando, entonces, de *zurcir* historias.

Zurcir la historia del ser textil por medio de la metodología de la cadena operatoria. Zurcir la historia de las maestras kallawaya por medio de la memoria viva y orgánica. Zurcir la historia de su familia/antepasados por medio de la transmisión colectiva de sus prácticas culturales. Zurcir la historia de su comunidad por medio de su cosmopraxis manifestada en los textiles. Zurcir la historia de su espacio por medio de sus horizontes de lucha. Con todos estos retazos buscamos construir narrativas para comprender no solo la creación del objeto, sino, como se ha transferido, su conocimiento en las comunidades tomando como historias de aproximación a las historias de las maestras Kaluyo-kallawaya. Es una otra sensibilidad.

Pensamos estos ejercicios de *zurcir* múltiples historias dentro de las *cartografías de las memorias/olvidos*. Así como un retazo de textil se zurce a otros y estos a su vez a otros, las cartografías de las memorias/olvidos retoman esa olvidada reflexión que planteaba que un elemento de larga duración es el espacio –los ríos, las montañas, los valles, los llanos y los Andes. Y en este espacio/*habitad* se ha desarrollado, o mejor llamémoslo, se ha *acumulado*, múltiples horizontes temporales. Así, la geografía es el contenedor y el tiempo el contenido. En este ejercicio de *zurcir* las historias alrededor de las maestras Kaluyo-kallawaya planteamos hacer visible las relaciones espacio-temporales que, *de facto*, se ejercen en su actuar. Es pensar el objeto creado por ellas como la acumulación de sus horizontes de memoria.

Esto nos lleva a pensar y profundizar la historia social del objeto, aplicada en el MUSEF a través de la cadena operatoria. Estaríamos enfocando nuestra mirada y reflexión, ahora, en una nueva manera colectiva de creación de los objetos. Manera colectiva de creación que ya se consideraba en la cadena operatoria, pero pensada desde las colectividades que intervenían físicamente en la producción del objeto. En esta oportunidad, queremos pensar esa colectividad desde la *intervención multitemporal*. Nos referimos con ello a la dicha acumulación de horizontes temporales y de experiencias que representan las maestras Kaluyo-kallawaya. Colectividad pensada en la enseñanza-aprendizaje de sus propios miembros de familia en un horizonte temporal quasi inmediato; asimismo, en lo aprehendido de los miembros de su comunidad como parte de *supuestos dados* de su tradición y cosmopraxis; finalmente, la intervención temporal de larga duración que supone la historia misma de su región.

De esta manera, la aproximación a las maestras Kaluyo-kallawaya se la realizará a través de *zurcir* los horizontes de memoria acumulados en ella. Pero también buscaremos re establecer el diálogo entre estos horizontes de memoria y objetos textiles vinculados a ellos. En ese sentido, traemos nuevamente la afirmación de que el textil es un ser que narra, que nos *enuncia* historias, es decir, como documento social (Arnold y Espejo, 2013; Cereceda, 2010b). Por ejemplo, existirán textiles vinculados a ciertas etapas de la vida de las maestras: niñez, juventud, casamiento, autoridad, etc. Por ello, será un ejercicio de diálogo, adelante-atrás, entre las memorias y los textiles. Con ello, buscaremos *zurcir* los horizontes de memoria de

**Figura 1:** Eimy Kimberly Calanca, hija de la maestra Avelina Calanca Llanos.  
**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (octubre de 2024).



**Figura 2:** Maestra del textil Kaluyo-kallawaya Avelina Calancha Llanos.

**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (octubre de 2024).



las maestras Kaluyo-kallawaya (*oralitura*) con los enunciados que los *narradores* nos presentan (*archivos textiles*). Es, pues, *zurcir al derecho y al revés*.

Como parte de esta metodología, que profundizaremos más adelante en este apartado, propusimos llevar un registro impreso de los materiales textiles de filiación kallawaya y procedencia en la provincia Bautista Saavedra que el MUSEF resguarda en sus colecciones. De esta manera, nuestro diálogo y redacción con las cuatro maestras Kaluyo-kallawaya se urdió en tres conversas diferentes: a) en la conversa entre las maestras y los miembros del MUSEF, b) la conversa con las maestras mediadas por su *archivo textil* y c) la conversa entre las maestras y las imágenes de los objetos resguardados por el MUSEF. Por lo tanto, surge aquí una metodología de aproximación a través de múltiples diálogos donde las cuatro maestras son las regidoras de los mismos.

Así, por ejemplo, los miembros del MUSEF fungimos como uno entre varios de los dialogantes y no como los hacedores o voces de autoridad. Pensar en un *archivo textil* que esta familia de cuatro generaciones pueda tener nos abrió el panorama para sujetar/*fajar* los dos tipos de aproximaciones que hemos planteado. A saber: herencias/permanencias y mutaciones/abandonos en sus creaciones. Asimismo, presentar a ellas las imágenes de los objetos textiles que en los almacenes del MUSEF se resguardan bajo la filiación kallawaya y/o de procedencia en la provincia Bautista Saavedra, fue oportunidad para volver a situar los objetos/seres culturales en su contexto de creación; a partir del cual obtuvimos reflexiones, sensaciones y memorias emergentes de las maestras Kaluyo-kallawaya.

### **Miradas orgánicas y *repaisajización* visual**

Mirar orgánicamente a los textiles es descubrir que ni el objeto, ni la cadena operatoria, por sí solos, pueden entenderse sin las *luririnaka* (“hacedoras”) y los contextos sensoriales. Todo ello busca devolver la relación orgánica que los objetos almacenados en el museo tienen con sus contextos sensoriales y sensitivos. Sin duda, el contexto sensorial inmediato y directo serán las manos de las maestras. Son ellas las que nos despliegan todas las relaciones vinculadas a su creación, y por medio de su biografía buscamos también hacer el registro de ellas como creadoras.

Esta mirada orgánica nos llevará a concebir a los rótulos que van en los objetos de museo, más allá de las piezas del detalle técnico. Por ello, y como sugiere Collazos (2024), en la metodología para seleccionar, organizar y *repaisajizar* el catálogo –donde se hacen presentes los textiles de propiedad de las maestras, así como los bienes culturales resguardados en el museo–, se ha recurrido en primera instancia a las maestras tejedoras. Por un lado, ellas han sido quienes seleccionaron los textiles, fibras e instrumentos de tejido, de su propiedad y que ingresaron al catálogo. Por otra parte, aplicando la metodología de la *repaisajizacion* visual, se ha presentado de manera visual-impresa a las maestras la selección de 137 bienes culturales con procedencia en la provincia Bautista Saavedra, de donde ellas provienen. Con ellas se ha entablado conversas alrededor de estos bienes y muchas veces señalaron e identificaron determinadas piezas como pertenecientes a su distrito, Chari, y muchas otras a comunidades kallawayas como Kaluyo, Chajaya, Curva, Niño Corín, etc. Estas conversas guiaron y determinaron la selección de las prendas que en este libro se presentan a partir del “Catálogo de bienes culturales” (pág. 131).

Por lo tanto, estas propuestas significan desafiar el sistema de arte-cultura que ha dominado las exposiciones museológicas no occidentales (Clifford, 1995). Por ello, la proximidad o *yuntaposición* de elementos que aún se producen por las mismas artesanas al lado de los seres/

objetos culturales resguardados por el MUSEF sostendría/fajaría un mensaje importante: los seres/objetos culturales de nuestro museo son parte integrante de las conversas y tradiciones orgánicas y vigentes de las comunidades de su filiación. En palabras de Clifford: “El museo exhibe sus obras [...] como parte de un proceso inventivo, no como tesoros rescatados de un pasado desvanecido” (Clifford, 1999: 147). Por esta razón, proponemos que los rótulos sobre el uso de los seres/objetos culturales se escriban en presente continuo, denotando la continuidad orgánica del uso de estos objetos. Igualmente, la selección de seres/objetos del museo y los seres/objetos que pertenecen a las maestras, y que se incluirían en este libro, son escritas en primera persona retomando las intervenciones y explicaciones que las maestras puedan dar. Mucho más exquisita es la inclusión de los instrumentos de la cadena operatoria, propiedad de las maestras, en la que indicamos en el rótulo la frase “propiedad de”.

Nuevamente una *yuntaposición*.<sup>2</sup> Al rótulo descriptivo se agrega otra *yunta* que recoge las conversas que estos seres/objetos han tenido al ser *repaisajizados* visualmente con las maestras. Es decir, se despliegan las impresiones y diálogos que las maestras sostendrán entre ellas al ver las fotografías de los seres/objetos que resguarda el museo con filiación kallawaya o las memorias que se activan cuando nos hablan de estos seres/objetos.<sup>3</sup> Esto permitirá que los discursos históricos, sensitivos y políticos interrumpan la atención simplemente estética de los seres/objetos. Se podrán incluir reminiscencias de las maestras, conversas, citas de documentos históricos, etc. Estos tipos de discursos generarán, por lo tanto, una gran fuerza evocativa provocando, en palabras de Clifford, curiosidad, admiración, congoja, pena e ira en el público lector u observador. Es usar todos estos elementos como “interpretaciones que sirven para abrir un espacio significativo entre el que hace los objetos, el museo que los exhibe y la persona que los ve” (Clifford, 1999: 172). Es desplazar a los rótulos descriptivos o técnicos como los únicos traductores o mediadores culturales para otorgar a las miradas observadoras un rol constructivo de significados.

Entonces, proponemos no presentar las fichas técnicas como el único método mediador entre el ser/objeto cultural y el público; más bien, agregar junto a estos descriptores las propias voces de sus creadoras. Así, pensamos en retomar de las conversas con las maestras una selección de textos cortos para la selección de objetos/seres culturales presentes en este libro que nos estén desplegando las relaciones técnicas, sensibles y sensitivas de las creadoras frente a sus creaciones. Esto irá incluido en el “Catálogo de bienes culturales”, y para cada pieza, con el subtítulo de *Repaisajización*. Por otra parte, la presentación de varios elementos de su *archivo textil* o de sus instrumentos de creación, incluye en sus fichas técnicas la propiedad de estas de manera individual, familiar o comunitaria, además de lo que venimos a llamar *repaisajización*. Con ello, los objetos dejarán el anonimato de creación y pertenencia para reintegrarse en los horizontes de memoria colectivos.

Entendemos, por lo tanto, este retorno a la mirada orgánica como prácticas de “repatriación”, donde los objetos y conocimientos del museo puedan encontrar caminos de retorno a las comunidades, geografías y sentipensares de su filiación. Bajo las propuestas que Vandewiele (2018b) ha propuesto para estos casos, pensamos estos ejercicios de repatriación

2 *Yuntaposición* es subvertir y repensar la simple presencia “al lado de” de la *yuxtaposición*. Este concepto será desarrollado en primera instancia párrafos más adelante.

3 Este ejercicio es pensado desde las reflexiones de Clifford en su texto “Cuatro museos de la Costa Noroccidental: reflexiones de viaje” (1999). En el mismo analiza, entre otros, el museo tribal del Centro Cultural U’mista en Alerta Bay, Canadá, donde los bienes culturales expuestos iban acompañados de 12 textos y fotografías que contextualizaban o historizaban estos bienes en los horizontes de lucha y resistencia tribal. Ambas prácticas se enfocaban en las voces de los miembros tribales y sus jefes recogidos por etnógrafos a principios del siglo XX. Complejizando, así, los descriptores inorgánicos que suelen acompañar a los bienes culturales para reubicarlos en sus contextos sensoriales y sensitivos.

**Figura 3:** Maestra del textil Kaluyo-kallawaya Casilda Llanos Arias.  
**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (octubre de 2024).



**Figura 4:** Maestra del textil Kaluyo-kallawaya Justina Llanos Arias.

**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (octubre de 2024).



en tres componentes: a) encuentros físicos; b) coautoría y c) repatriaciones visuales. El primer y segundo de ellos es ya abordado con éxito y profundidad por el MUSEF, pues ha involucrado a las comunidades y herederos culturales de las colecciones en la concepción, investigación y escritura de las curadurías. De esta manera, la metodología de la historia social del objeto ha permitido un primer paso en este retorno a la mirada orgánica de las colecciones. Por lo tanto, y en coincidencia a nuestras propuestas, planteamos ahora completar estas perspectivas con la repatriación visual.

Al respecto de esta última, queremos pensar este ejercicio de manera recíproca. Por lo tanto, así como las maestras nos ayudaron a mediar los seres/objetos culturales del catálogo, bajo la aproximación metodológica de Clifford (1999), nosotros *retornamos* a las maestras, una versión visual de los textiles con filiación kallawaya que custodia el museo, aunque somos conscientes de que este retorno visual y digital no reemplaza ni borra una restitución histórica y necesaria. Para pensar este ejercicio recíproco, nos remitiremos a lo que la historiografía ha abordado como “repatriación visual” (Geffroy, 1990; Bell, 2003; Banks, 2010; Vandewiele, 2018b). La misma que se entiende como el retorno digital, fotográfico, filmico de los objetos que los muesos y otras instituciones custodian, a las comunidades y espacios de su filiación. Esto permitiría, como indica Banks (2010), el acceso a narrativas históricas mediadas por dicho retorno visual. Al respecto, Callie Vandewiele<sup>4</sup> (2018a) ha señalado –para el caso de las maestras maya del textil en Guatemala:

La eficacia de la repatriación fotográfica y digital como estrategias para ir más allá como museos, y comprender mejor las relaciones que comunidades indígenas contemporáneas tienen con los museos (Vandewiele, 2018a: 56; traducción propia).

Sobre el concepto de “repatriación” tenemos algunos dilemas. Entendiendo que las comunidades indígenas de América Andina han permeado históricamente las fronteras coloniales, nacionales y digitales, pensamos que, siguiendo la lectura de los estudios regionales, no deberíamos priorizar las investigaciones en límites nacionales. En ese mismo sentido, la palabra “repatriación” nos referencia a la idea del retorno a “patrias”, en otros términos, estados nacionales de carácter colonial. Para subvertir este concepto, pensamos primero en lo señalado por Alvarez (2024) respecto a los paisajes entendidos como las formas de territorialización y crianza de espacios por sociedades y, por lo tanto, no unidades administrativas como estados nacionales. Acciones que suponen ejercicios de apropiación, pertenencia y principalmente de crianza. En esa línea, además, retomamos la reflexión de Rivera (2024) respecto a hablar de *paísajes* como los espacios que se habitan y no de *países*. Por lo tanto, buscamos proponer el concepto de *repaisajización* para referirnos a estos ejercicios de retorno de imágenes, sentidos y significados a los espacios orgánicos que habitan las herederas de estas prácticas.

Así, podremos hablar en adelante, de una secuencia de la *repaisajización* cuando reconectemos las conversas y las cizas mutuas entre los objetos custodiados por el museo con las maestras Kaluyo-kallawaya. Y, por lo tanto, contribuir a que estas maestras puedan hacer

<sup>4</sup> Para la propuesta de la repatriación visual es importante ver, como se dijo, los trabajos realizados, por un lado, de Geffroy, en la década de 1990, en la presentación de fotografías históricas en el sur de Francia como mecanismo detonador de memoria para investigar la fiesta patronal de la región; por otro lado, Joshua Bell, quien presentó dos colecciones fotográficas de más de 50 imágenes tomadas a principios del siglo XX, de miembros de las localidades en el delta del Purari de Papúa Nueva Guinea a finales de la década de 1990; finalmente, Callien Vandewiele, quien ha dedicado su trabajo de tesis doctoral (2014-2018), en Cambridge, a estudiar la repatriación visual de fotografías de tres textiles mayas arqueológicos en comunidades contemporáneas de tejedoras mayas en Guatemala. También ver los trabajos de Edwards (2003), Kingston (2003) y Statton (2003) para comprender la “devolución” de materiales filmicos y de los usos y las recepciones de estas “repatriaciones”.

uso de los seres/objetos del museo, vía la *repaisajización visual* de los mismos, para reconstruir/regenerar “conocimiento perdido de producción textil y re adquirir patrones textiles históricos que habían desaparecido de las comunidades” (Vandewiele, 2018b: 145; traducción propia).

### **El montaje/*yuntaposición* y las secuencias biográficas**

El trabajo de elaboración de este libro/catálogo se estructurará a partir de tres labores. La primera, la recolección de datos bibliográficos para la gestación de un corpus conceptual, metodológico e histórico. La segunda, trabajo de campo en los talleres urbanos de la ciudad de El Alto para las conversas con las maestras Kaluyo-kallawaya. La tercera, la escritura coautoral recurriendo a la *yuntaposición* de voces y urdido de memorias.

Como confirmamos en nuestra primera conversa con las maestras y la directora del museo, Elvira Espejo, tenemos a tres generaciones de maestras artesanas: abuela, madre e hija. Por lo tanto, debemos pensar dos tipos de acercamientos a ellas. La primera, será un acercamiento transversal a todas que nos permita narrar las herencias/permanencias respecto a su rol como maestras Kaluyo-kallawaya. La segunda, será un acercamiento más específico a cada una de ellas, y que nos permita narrar las mutaciones/abandonos respecto a su rol como maestras.

Estas dos maneras de acercamientos que proponemos están pensadas desde el cambio de paradigma del rol de los “sujetos de estudios” respecto de las investigaciones en las ciencias sociales y humanas, y que fue reflexionada, localmente, en la década de 1980 por el Taller de Historia Oral Andina (THOA) y repensada en el contexto de las curadurías por Elvira Espejo y Salvador Arano (2022) en el catálogo *Uyway-uywaña: crianza mutua para la vida*. Nos referimos a la propuesta de tener un diálogo horizontal con las creadoras de los seres/objetos, con el objetivo de abandonar la mirada sobre ellas solo como fuentes de información inorgánica. Es tener, entonces, una mirada orgánica para mantener la claridad y pluralidad de las voces de las maestras y la riqueza del lenguaje oral (THOA, 2023: 66). Por ello, se ha pensado retomar algunas facetas del método de historia oral propuesto por el THOA y otra propuesta por Alejandrina Silva: en montaje y secuencia biográfica, respectivamente. Montaje y urdido de las voces de las tres maestras en la narración para desplegar un mayor mundo de significados<sup>5</sup>. Un ensamblaje de secuencias biográficas para pensar en momentos constitutivos de la vida de las maestras.<sup>6</sup>

La aproximación a las maestras pareciera representar lo que Rivera (1987) ha llamado como el “dilema epistemológico de la intraductibilidad”. No obstante, existen tres parámetros que permiten al museo subvertir este “dilema”. Primero, el rol de narradoras y coautoras, y no de simples informantes, que tienen las maestras al *zurcir* sus secuencias [auto]biográficas. Por lo tanto, el trabajo se cimenta en conversas directas y horizontales entre las maestras mismas y entre ellas y los miembros del MUSEF. Por ello, la narración de los capítulos en coautoría se establece a través del *zurcir* las voces y memorias de cada una de las maestras y donde el rol nuestro es de articulador de estas. Segundo, desde un punto técnico-escritural, se efectuará el montaje, que llamaremos *yuntaposición*, de la narración a cuatro voces –tres principales que corresponden a las maestras y una nuestra como articulador. Con ello, se busca desplegar la riqueza de la *oralitura* de las conversas.

5 Revisar para este punto, sobre todo, el “Epílogo” escrito por Javier Medina al texto: [1986] (2023) “Mujer y resistencia comunitaria: Historia y memoria”. También examinar *El indio Santos Marka T’ula, cacique principal de los ayllus de Qallapa y apoderado general de las comunidades originarias de la República*, publicado por el THOA en 1984.

6 Aunque Silva (2001) se ha mencionado este concepto y no se profundizará más en el mismo, creemos que viene acorde con las propuestas que ha trabajado el THOA y Silvia Rivera en Bolivia respecto a una nueva metodología de la historia oral. Revisar “Recogiendo una Historia de Vida. Guía para una Entrevista”, de Alejandrina Silva.

**Figura 5:** Maestra del textil Kaluyo-kallawaya Fortunata Arias Layme.  
**Fuente:** Fotografía de Noemi Gonzales Cabrera (octubre de 2024).



**Figura 6:** Maestro del textil Kaluyo-kallawayá Rubén Calancha Chura.

**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (octubre de 2024).



Introducimos el neologismo *yuntaposición* para poner en diálogo el conocimiento y las expresiones del trabajo y crianza de la tierra por medio de las yuntas, con las expresiones del idioma español. Por lo tanto, ante la palabra española “yuxtaposición” proponemos modificar el prefijo “yuxta” por la *expresión relacionada con la tierra*, “yunta”. Así, la yuxtaposición no solo nos referenciará al “colocado junto a algo o en posición inmediata a algo” (RAE), de manera inorgánica y mecánica. Más bien, *yuntaposición* nos hablará del trabajo mutuo de dos en el que debemos trajinar al mismo ritmo, con la misma fuerza y en total reciprocidad entre ambos seres. Es, por lo tanto, la *yuntaposición* el ejercicio de no solo “poner por poner” citas académicas, sino el de coronar y sentipensar (Alvarez, Miranda y Guzmán, 2022), junto a las maestras.

Asimismo, sobre la metodología propuesta por Mújica y Quispe (2022), nos es importante puntualizar lo siguiente para ser repensadas en la escritura de este libro. El texto de estos autores fue estructurado en la escritura bajo dos métodos. Nosotros proponemos continuar y complejizar esta propuesta integrando un tercer elemento: primero, retomamos la escritura usando la cuarta persona del plural “nosotros”, cuando se integran coincidencias de saberes; segundo, cuando se busque hacer énfasis en la crianza mutua de saberes se recurrirá, como lo hizo Mújica y Quispe (2022), a la forma literaria del diálogo donde los guiones antecederán las voces directas de las maestras; finalmente, como se indicó, se introducirá en la escritura el montaje o *yuntaposición* de oralituras al urdir en la narración general las voces de las maestras: Fortunata Arias Layme, Justina Llanos Arias, Rubén Calanca Chura, Casilda Llanos Arias y Avelina Calanca Llanos.

Entonces, nos aproximaremos, no desde una tradicional biografía y escritura que buscaría reconstruir su vida desde su nacimiento hasta el presente. Más bien, buscamos reflexionar entorno a la “secuencia biográfica” (Silva, 2001: 155), que nos hablaría de segmentos de sus trajines colectivos, la misma que puede estar atravesada por su trabajo, su condición de migrante, la pertenencia a una comunidad o sindicato, etc. Silva nos habla de pensar, además, en múltiples secuencias biográficas para constituir historias comunitarias. En ese sentido, retomaremos esta propuesta de las “secuencias biográficas” para pensar las conversas con las maestras Kaluyo-kallawaya.

Cada una representará una secuencia biográfica, que nos permitirá reconstituir una memoria familiar propia de ellas. Entonces, estas secuencias biográficas queremos reconstruirla por medio de su trabajo textil, de su pertenencia al “gremio de las maestras tejedoras”. De esta manera, podremos relacionar eventos de su biografía con su creación textil.

Entonces, para la aproximación a las memorias de las maestras hemos estructurado las siguientes secuencias biográficas sobre las cuales se agruparon los conjuntos de *detonadores de diálogo*<sup>7</sup> y con la cuales se ha buscado tejer en cada uno de los capítulos las narraciones y memorias que nos fueron explicitadas por las maestras en las conversas que sostuvimos. Es decir, las secuencias a continuación las hallarán urdidas en la narración de cada uno de los apartados en donde las voces de las maestras intervienen.

**LA SECUENCIA IDENTITARIA:** busca recoger los elementos que hacen a las identidades múltiples de las maestras como parte de una comunidad, primero, como mujeres, después, y como maestras del textil, finalmente. Acá se integran las aproximaciones a datos personales y de memoria familiar. Además, de la enseñanza-aprendizaje (*herencias/mutaciones*) del trabajo textil.

<sup>7</sup> Por detonadores de diálogo nos referimos a las palabras, inquietudes o curiosidades verbalizadas que inician las conversas, que las detonan para, a partir de entonces, comenzar con el intercambio y los diálogos horizontales y recíprocos.

LA SECUENCIA CREADORA: busca entrever las etapas que hacen a la creación de los textiles kallawaya. Acá se integran nuestras reflexiones sobre la producción colectiva de la cadena operatoria, así como de los contextos sensitivos y sensoriales.

LA SECUENCIA DEL *ARCHIVO TEXTIL*: busca tejer las relaciones que existen entre los distintos ritos de paso comunitarios, familiares e individuales y los textiles. Es decir, pensar en las fiestas, los nacimientos y muertes, casamientos y bautizos, cosechas y siembras. Acá se integran las aproximaciones sobre sus *archivos textiles* y sus memorias vinculadas a ellas.

LA SECUENCIA DE LOS HORIZONTES DE MEMORIA: busca recabar información sobre eventos históricos que las maestras atravesaron en el transcurso de su vida. Y tratar de *zurcir* estas narraciones a lo que ha atravesado su comunidad.

¿LA SECUENCIA DE REPOSICIÓN/RESTITUCIÓN/REECUENTRO? LA SECUENCIA DE LA *REPAISAJIZACIÓN*: buscará devolver la organicidad a las piezas de procedencia kallawaya que existen en el MU-SEF. Pensada principalmente para la sección de “Catálogo de bienes culturales”, con ello se plantea repensar los descriptores de los bienes y la propiedad de las mismas. Acá se integran las reflexiones sobre la mirada orgánica a las colecciones del museo sobre las fichas técnicas, no como el único método mediador entre el ser/objeto cultural y el público y las reflexiones sobre la *repaisajización visual*.

Es pasar, por lo tanto, de una razón instrumental a una *razón sensitiva y sensorial*. Son aquellos contextos sensoriales y sensitivos de la crianza mutua a través de lo que Alvarez, Miranda y Guzmán (2022) han llamado como *ch'axwananchix*:

Hemos generado estas reflexiones a partir del principio que denominamos *ch'aqwananchiq* [sic.] que quiere decir que al conversar compartimos con todo nuestro ser, es decir que no solo escuchamos la palabra dicha sino también todo lo que acompaña estas palabras, la voz, la entonación, la emoción, la historia detrás de cada sentipensamiento (Alvarez, Miranda y Guzmán (2022: 30).

Es prestar mayor atención a las percepciones internas sobre las identidades, las creaciones, los trabajos textiles y los pasados que tienen las propias creadoras del ser/objeto cultural. Y tratamos de desplegar como estas percepciones se han trasladado a su labor textil y los modos en cómo las maestras “piensan e interpretan su experiencia histórica” (Rivera, 1982). Son, entonces, narrativas autobiográficas.

Si en una de las últimas exposiciones mayores del museo se ha hablado de la corporalidad de la música y del nacimiento del sonido. Ahora pensamos en reflexionar sobre la temporalidad del tejido; del *alumbramiento de memorias*. Del textil como parteras que median en el alumbramiento de memorias generacionales, colectivas y comunitarias. Tendremos al textil como un método por medio del cual reconstruyamos las memorias de las maestras y de su familia.

#### **Awaqipa: Para continuar zurciendo**

El MU-SEF, a través de la serie *Expresiones* y sus curadurías recientes, aborda la creación textil como un proceso de ciencia y tecnología centrado en la memoria viva y activa de las comunidades indígenas. En este contexto, el catálogo de las maestras Kaluyo-kallawaya, a través de una metodología de “zurcir historias”, busca conectar los objetos textiles con sus historias y significados en relación a las experiencias y cosmopraxis de las creadoras. Este enfoque considera no solo la cadena operativa de producción, sino también la intervención multi-temporal de las maestras, sus familias y comunidades, y la historia de su región. A través de diálogos

entre las maestras y los objetos textiles resguardados por el museo se re establece la relación entre los objetos y sus horizontes de memoria, entendiendo al textil como un ser que narra y documenta la historia social de su creación. Este proceso incluye la relectura de los archivos textiles de filiación kallawaya, vinculando las experiencias familiares, comunitarias y regionales en un ejercicio de reflexión colectiva que reconoce, tanto las permanencias como las mutaciones en sus prácticas y creaciones.

Proponemos una mirada orgánica y sensorial hacia los textiles, que no puede entenderse sin considerar los contextos sensoriales y los procesos de creación de las maestras. Este enfoque a futuro procurará la exploración de los sonidos, aromas, luces y colores vinculados, tanto a la fabricación como al uso de los textiles en distintas prácticas culturales. La idea es devolver a los objetos su relación viva con las comunidades que los crearon, desafiando las convenciones museográficas tradicionales al integrar la voz de las creadoras en los rótulos, no solo como descripciones técnicas, sino como narrativas vivas. Así, los objetos del museo son presentados como parte de un proceso continuo, conectado con el presente de las comunidades. Esta propuesta busca transformar la exposición tradicional al incorporar la “repatriación visual”, un retorno de los objetos en formato digital o fotográfico a las comunidades, esto para generar un diálogo recíproco y reconstruir saberes textiles perdidos. En lugar de “repatriación”, proponemos el concepto de *repaisajización*, que se refiere a la reconexión de los objetos con los horizontes de memoria y las prácticas actuales de las comunidades, reconociendo sus continuidades y transformaciones en un espacio vivo y orgánico.

Este libro se estructura en tres fases: la recolección bibliográfica, las conversas con las maestras Kaluyo-kallawaya en sus domicilios ubicados en la ciudad de El Alto y la *yuntaposición* de las voces y la *repaisajización* de los bienes. De esta manera, a través de un enfoque de investigación horizontal, se plantea un acercamiento dual: uno transversal que narra las herencias y permanencias de las maestras en su rol como Kaluyo-kallawaya, y otro específico que recoge las mutaciones y abandonos de sus prácticas a lo largo del tiempo. Este enfoque se basa en la historia oral andina y en el concepto de *yuntaposición*, que integra las voces y memorias múltiples de las maestras. La metodología incluye la creación de secuencias biográficas que exploran diferentes aspectos de la vida y obra de las maestras: identidad, proceso creativo, archivo textil, horizontes de memoria, migración. Finalmente, en la sección “Catálogo de bienes culturales”, la secuencia de *repaisajización* busca devolver a las piezas textiles su contexto y sentido orgánico al incluir las voces y las memorias que ellas vinculan con los bienes presentados.

Esta investigación no se limita a una biografía tradicional, sino que busca reconstruir la memoria y la historia a través de las percepciones sensoriales de las creadoras, destacando la temporalidad del tejido y su capacidad de alumbrar memorias generacionales y comunitarias a manera de una autobiografía. El trabajo, también, propone continuar el giro de las curadurías y paradigmas del MUSEF, donde las voces de las maestras no solo se citan, sino que se integran de manera coautoral, estableciendo un diálogo nutritivo entre las prácticas de las maestras y el museo.



## CAPÍTULO SEGUNDO SOBRE EL TEXTIL KALLAWAYA

Pedro Aliaga Mollinedo<sup>1</sup>

### Lo kallawaya, una mirada general

Asentada en la provincia Bautista Saavedra, al norte del departamento de La Paz, se encuentra una región cuya riqueza histórica, cultural y social ha sido objeto de múltiples investigaciones. Durante el siglo XVI el cronista Felipe Guamán Poma de Ayala graficaba en su obra *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* ([1615] 1980) a los llamados “indios callauaya” como los encargados de llevar en andas a Topa Ynga Yunpanqui y Mama Oclo, coya. Esto, según varios estudiosos de la obra de Guamán Poma, señalaba las importantes funciones y atribuciones que dichos “callauayas” tenían en el Cuzco incásico. Por otro lado, un memorial del siglo XVIII presentaba el testimonio de seis maestros kallawayas del pueblo de San Pedro de Curva y sus trajines al desplazarse a la ciudad de Buenos Aires para la práctica y venta de productos medicinales (Arias y Marchan, [1800] 1987).

Los estudios sobre esta región y sus habitantes se han enfocado no solamente en el aspecto relacionado con la medicina tradicional –que pareciese la más trabajada por la difusión de los trabajos de Enrique Oblitas, Louis Girault y principalmente Carmen Beatriz Loza–, pues existen importantes trabajos que observaron diversos elementos vinculados a este espacio y sus habitantes.<sup>2</sup> De esta manera, desde la lingüística se instauraron frondosos debates sobre el idioma hablado por los kallawayas, el machaj juyai. Autores como Aguiló (1987; 1991), Albó (1989), Girault (1987), Torero (2002) y, más recientemente, Hannß (2017), han analizado tanto su evolución como su relevancia en el contexto socioterritorial de los kallawayas y, principalmente, su relación con otros idiomas desde su etimología.

Por otra parte, por su composición territorial, los cambios administrativos experimentados a lo largo del tiempo, los vestigios arqueológicos, su rol durante la expansión incaica y la configuración de la región en el período colonial, han sido explorados desde disciplinas como la antropología, la etnohistoria y la arqueología. En este marco, destacan los tempranos estudios de Ryden (1957), Oblitas (1963) y Cordero (1967), quienes sugieren descripciones etnográficas y arqueológicas detalladas, pero también curiosas interpretaciones de las actividades herbolarias y rituales. Se tiene también los ya clásicos trabajos de Gisbert *et al.* (1984), Saignes (1985) y Loza (2004), los cuales ubicaron en un marco histórico y comparativo la

1 Historiador. Candidato a magíster en Historia por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Integrante del Archivo Comunitario El Alto Aesthetics y de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). Investigador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: peeter-147@hotmail.com

2 Para un balance riguroso sobre bibliografía respecto al tema hasta la década de 1980 consultar, de Hans Van Den Berg (1980), *Bibliografía callawaya*. Y para un abordaje actualizado revisar Eva Fischer (2023), “Kallawaya, Inc.– the making of Kallawaya (1532-2008): a historical, relational, and comparative approach”. También de Fischer (2024), “Tejido kallawaya-folclor regional o reflejos de procesos de etnicización”. De igual manera, un interesante ensayo histórico al respecto del espacio kallawaya puede leerse en “¿Vínculo o delimitación? Los kallawayas como mediadores entre el mundo andino y amazónico, siglos XV-XVIII”, de Luis Aruquipa Chino (2024).



**Figura 1:** Ilustración de Guamán Poma de Ayala en la que se grafica a los “yndios callauaya” llevando en andas al Inca y la Quya. En la descripción se lee: “Andas del Inga, Qvispi Ranpa / Topa Ynga Yupanqui / Mama Oculo, coya / Llevan al Ynga los yndios callauaya, espacio a pasearse. / Paséase el Ynga”.

**Fuente:** Guamán Poma de Ayala (1615), f. 331 [333]. Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

historia de la región, así como de su cultura material y cosmopraxis. Mas recientemente, las investigaciones de Capriles y Revilla (2006), Chávez (2010; 2015) y Fischer (2023; 2024) han aportado un análisis integral y multidisciplinario para comprender la complejidad histórica e identitaria del territorio kallawaya.

La particular región en la que se emplaza el espacio kallawaya permite explorar la interrelación entre diversas zonas ecológicas, convirtiéndolo en un espacio clave para comprender



**Figura 2:** Indios kallawaya de Chullina durante el Festival Provincia Muñecas.

**Fuente:** Fotografía de Carl Troll (30 de septiembre de 1926). Instituto Leibniz de Estudios Regionales (Leipzig).

dinámicas culturales, sociales y económicas de las sociedades andinas. Su ubicación estratégica, “Andes orientales septentrionales”, como enfatizan Saignes (1985) y Chávez (2015), que conecta los Andes con la Amazonía, ha favorecido el desarrollo de un conocimiento diverso vinculado a la herbolaria, la textilería y diversidad de saberes. Además, el espacio kallawaya ofrece una oportunidad para analizar cómo las comunidades han adaptado sus prácticas, saberes e identidades a lo largo del tiempo –así lo aborda, por ejemplo, Fischer (2023).

En este corto recuento sobre *lo kallawaya* es fundamental destacar el trabajo compilado por Gisbert *et al.* (1984), que supuso un nuevo enfoque respecto a las investigaciones sobre esta región. Entre los aportes se encuentra el estudio de Wilhelm Lauer (1984) sobre la ecoclimatología de la región, que analiza cómo las condiciones climáticas han influido en las dinámicas culturales y económicas locales. Asimismo, Wolfgang Schoop (1984) contribuye con un análisis detallado del intercambio de productos y la “movilidad regional”, explorando las redes comerciales y las interacciones interregionales. Por su parte, Lothar Mankhe (1984) profundiza en las formas de adaptación en la agricultura indígena, destacando las estrategias desarrolladas por las comunidades para enfrentar los desafíos ambientales. Estos tres estudios, junto a otros del volumen, ofrecen un panorama integral que permite comprender de manera más profunda las particularidades del espacio kallawaya, evidenciando la interrelación entre su ecorregión, los circuitos económicos y los elementos culturales.

Y es que, el actual municipio de Charazani, junto al municipio de Curva, se encuentran al pie de la cordillera de Apolobamba. Una zona caracterizada por un relieve irregular y una diversidad de pisos ecológicos que abarcan altitudes desde los 2.800 hasta los 4.600 metros sobre el nivel del mar (m s. n. m.). Estas condiciones geográficas y climáticas han dado lugar a un sistema de agricultura adaptativa, donde la construcción de terrazas es una práctica característica para maximizar el uso del terreno disponible. El estudio del clima en esta región, realizado por Lauer (1984), ha permitido definir estos tipos de cultivos según la disponibilidad de agua, la altitud y las características del suelo.

Por otra parte, Wolfgang Schoop (1984) identifica dos factores principales que influyen históricamente en la movilidad de la población kallawaya y que nos ayudará a lo largo de este libro a pensar la [auto]biografía de las maestras Kaluyo-kallawaya. En primer lugar, destaca que la situación geográfica, ubicada en una zona casi periférica, ha condicionado a los habitantes a adoptar una forma de vida particular. Esta condición ha generado un intensivo intercambio de productos entre los diferentes pisos ecológicos, fomentando un comercio dinámico que se realizaba principalmente a través de caravanas. Este patrón de movilidad y comercio se refleja también en los topónimos de antiguos poblados y fortines abandonados que conservan características del estilo incásico. Esto sugiere que la población kallawaya mantenía residencias permanentes, no obstante complementaba su sustento con la siembra y el intercambio de productos adaptados a las diversas condiciones ecológicas de los valles.

Respecto a las formas de “control vertical” Shoop señala que:

En el valle Kallawaya se desempeña el concepto de “control vertical” en diferentes formas:

(1) La demarcación de una comunidad agraria es tan extensa que alcanza de dos a tres pisos ecológicos tal como en Amarete y Kaata. (2) Una comunidad agraria dispone en diferentes pisos ecológicos de parcelas aisladas.

Es así como los habitantes de Chullina disponen de claros debajo del límite de vegetación. Este fenómeno se lo determina como “sistema archipiélago”.

(3) En los mercados anuales y semanales, especialmente en las regiones centrales de Charazani, existe un intercambio muy variado de productos.

(4) El intercambio directo de productos entre productores se da casi siempre en conexión con transportes por caravanas. Acá participan sobre todo los habitantes de la periferia, es decir aquellos pobladores de las zonas tropicales y los llameros de la Puna (Schoop, 1984: 38).

Estas formas específicas de control vertical no han implicado una nivelación homogénea entre los diversos pisos ecológicos. A pesar del estrecho contacto y la interacción entre ellos, se distinguen dos formas diferentes de labranza, que obedecen a factores técnicos e históricoculturales. Por un lado, encontramos la herencia indígena predominante en la población de la cordillera, mientras que, por otro lado, se advierte una influencia colonial en la parte de los valles. La ubicación estratégica descrita por Mankhe (1984) permitió a los habitantes de esta región tener un acceso directo a la parte oriental de la cordillera, conectándose con la zona Yunga de Camata. Esta región jugó un rol crucial durante la época incaica, al ubicarse en la frontera de expansión extrema del imperio y servir como una vía de acceso a las áreas de cultivo de coca, un producto esencial tanto para el comercio como para el consumo ritual en la sociedad andina.

Mankhe (1984) enfatiza que, a pesar de que este territorio es reducido, presenta una gran diversidad de pisos ecológicos. Aunque inicialmente se podría pensar que las prácticas agrícolas de la región son rudimentarias, lo que se observa es un sistema altamente adaptado desde tiempos precolombinos, que ha perdurado casi inalterado. Estas prácticas incluyen el uso de terrazas, el manejo de la *taella* y el arado animal, la intensificación de los sistemas de regadío, la rotación de cultivos, el descanso de tierras y la división en áreas de cultivo adaptadas a diferentes pisos ecológicos.



**Figura 3:** Niño Corín con el cerro Akhamani de fondo.

**Fuente:** Fotografía de Carl Troll (1 de octubre de 1926). Instituto Leibniz de Estudios Regionales (Leipzig).

Todo lo mencionado anteriormente es retomado y ampliado por Chávez (2010), quien indica que, por las características geográficas y potencial económico de esta región, habría constituido el motor del desarrollo de diferentes organizaciones locales desde épocas tempranas y sería en la colonia el período en el que se cristalizó una identidad kallawaya como médicos herbolarios. Aunque Fischer (2023) más bien arguye que este elemento que hace a la identidad de “lo kallawaya” no sería un hecho colonial sino posterior.

Otro de los elementos recurrentes en las investigaciones ha sido lo ritual en el espacio kallawaya, así tenemos los trabajos de Oblitas (1963), Bolton (1974), Bastien (1996), Fernández Juárez (1997), entre otros.<sup>3</sup> En el caso de Oblitas, el autor aborda una tipología bastante importante sobre illas, sepjas y amuletos usados por los maestros kallawayas y cómo cada uno de estos elementos cumple una determinada función ritual. Bolton, por su parte, presenta un peculiar registro sobre un “rito kallawaya”, vinculado a los robos en la comunidad peruana de Incawatana a partir de la cual elabora un análisis de los ritos y creencias kallawaya.

Un caso particular tiene que ver con el trabajo de Claudia Ranaboldo (1986). La autora aporta con un acercamiento hacia ciertos conceptos básicos a la medicina tradicional general, pero enfocándose en los aspectos socio-económicos. Así, la autora señala que:

[...] las modalidades de transmisión de su saber empírico; las razones de la eficacia de su farmacopea; los cambios que han ocurrido en las modalidades de aplicación de su medicina, llegando a un sincretismo de prácticas diferentes; las relaciones internas y externas al grupo y la defini-

<sup>3</sup> Para un estudio reciente sobre sepjas, illas e ispallas revisar el trabajo de Uturuncu, Acarapi y Alarcón (2024), titulado “Investigación. *Illanakan, Ispallanakan ajayupa. Illas e Ispallas, seres protectores y proveedores de abundancia*”: 11-90.

ción de una actividad médica que ante todo es una profesión y como tal tiene que responder a determinadas exigencias de la población en la que ejerce (Ranaboldo, 1986: 6).

De esta manera, llega a la conclusión de que la economía kallawaya no solo se reduce a la práctica de medicina tradicional, ya que a la par son agricultores, miembros de su comunidad. A pesar de la especialización médica con la que se les reconoce también existen espacios dedicados a la orfebrería, al textil, a la alfarería, etc., y que se vinculan con poblaciones específicas, como ha señalado Loza:

por ejemplo, los de Amarete continúan siendo alfareros, los de Chullina productores de instrumentos de labranza y los de Canlaya y Chajaya orfebres, sin necesariamente abandonar la agricultura, el pastoreo, la elaboración de esculturas en miniatura para sus actos ceremoniales y los tejidos que permiten distinguirse unos años de otros (Loza, 2004: 26).

Es en ese punto que se resalta y enmarca el rol de la mujer kallawaya, ya que en esos lapsos de ausencia de los maestros kallawayas ella queda como jefa de familia responsable del pastoreo, de la agricultura y de la labor textil. Es así que la autora llega a plantear que “la práctica de la medicina tradicional requiere, por parte de los kallawaya, más que en otros grupos campesinos, una precisa división del trabajo, una marcada diferenciación de tareas al interior del núcleo familiar” (Ranaboldo, 1986: 165).

### **Del pasado y sus textiles**

Capriles y Revilla (2006) señalan que, con la expansión inca, los kallawaya fueron integrados al Tahuantinsuyo como parte de la provincia imperial de Calabaya, la cual se subdividió en Hanan Calabaya (Hutun Calabaya), Lurin Calabaya (Calabaya la Chica) y Yungas de Calabaya. Inicialmente, según Saignes (1985), esta integración se llevó a cabo mediante relaciones hegemónicas con las élites locales, respetando sus estructuras políticas y sociales. Sin embargo, con el tiempo, el control incaico se volvió más directo y administrativo, impulsado por el interés estratégico y económico de acceder a recursos clave como la coca, el oro y el maíz.

Durante el período Colonial, Camata continuó desempeñando un papel estratégico como entrada hacia las tierras bajas amazónicas. Con la implementación de las reformas toledanas, la localidad fue transformada en una reducción indígena, siguiendo el modelo establecido por el virrey Francisco de Toledo para consolidar el control estatal sobre las comunidades indígenas y facilitar la evangelización. A pesar de este proceso, la estructura social y económica de Camata conservó características tradicionales, especialmente en torno a la producción agrícola, con un énfasis particular en la coca, un cultivo de gran valor tanto económico como ritual.

Van Kessel (1993), por su parte, indica que el territorio posteriormente sufrió modificaciones y, por ende, ciertas dinámicas y lógicas de organización. La intervención de las distintas instituciones coloniales como las encomiendas, corregimientos, reducciones y distritos urbanos y eclesiásticos, hicieron que las unidades domésticas kallawayas queden repartidas en diferentes jurisdicciones, cuya consecuencia fueron conflictos de límites. A eso se sumó las responsabilidades que se asignaron a las autoridades indígenas como la tributación designada a partir de una delimitación territorial. Estos dos factores, es decir, la pérdida de poder y el desmembramiento territorial, hicieron que las autoridades kallawayas pasaran a ejercer un rol más pasivo, siendo una especie de agentes de la administración colonial.



**Figura 4:** Indios kallawayas de Chullina.

**Fuente:** Fotografía de Carl Troll, aproximadamente en 1926. Instituto Leibniz de Estudios Regionales (Leipzig).

Esta zona tuvo una débil penetración de la hacienda española, por lo que Charazani solo habría contado con dos propietarios españoles. Esto hizo que se resistiera de mejor manera a la disgregación colonial. Ya para el siglo XVIII, los abusos por parte de los funcionarios locales ocasionó una serie de protestas y agitación desde las guerrillas de la Independencia en la que surge efímeramente la llamada “República de Larecaja” (Costa de la Torre, 2009), provincia a la que pertenecían las actuales provincias Bautista Saavedra, Muñecas, Camacho y Larecaja, conformando una unidad cultural y territorial. Ya durante el período Republicano con la presencia marcada de una oligarquía criolla y el despojo progresivo de las comunidades indígenas, nuevamente el territorio sufre modificaciones provocando que, en 1908, Moco Moco e Italaque fueran los espacios que acogieran a los ayllus kallawayas (Warcas y Umana-ta), perteneciendo a la provincia Camacho. Más adelante, hacia 1945 el territorio quedaba distribuido de la siguiente manera:

el sector de Charazani fue separado de Muñecas para formar, con los distritos Amarete, Curvo, Chullina, Carijana y Camata, la nueva provincia Bautista Saavedra. En esta remodelación provincial, la antigua cabecera kallawayá (Charazani) se encontró asociada con sus yungas (Camata y Carijana) pero perdió sus punas (Ulla Ulla). Por otra parte, sufrió la mala costumbre republicana de rebautizar los nombres de pueblos: Charazani recibió el nombre de Villa General Pérez, mientras que el antiguo ayllu kallawayá de Chajaya se convirtió en pueblo y distrito: aquél de Villa General Ramón González. Pero los habitantes continúan utilizando los topónimos indígenas (Van Kessel, 1993: 11).

Nuevamente los pobladores kallawayá se vieron en la necesidad de hacer migraciones periódicas, pero esta vez los motivos fueron por la necesidad de aumentar sus ingresos, así como la presión social y racial que se ejercía sobre ellos. Todo esto se vio acrecentado porque tuvieron





**Figura 5:** Indios kallawayas en Amarete. Adivinos y alcaldes del pueblo.  
**Fuente:** Fotografía de Carl Troll (3 de octubre de 1926). Instituto Leibniz de Estudios Regionales (Leipzig).

que diversificar sus actividades para obtener recursos mediante actividades como la joyería y la orfebrería, afectando al desarrollo y a la transmisión del conocimiento herbolario y médico de los kallawayas, convirtiéndose en una seria amenaza de pérdida de estos conocimientos para inicios del siglo XX. Ya para la segunda mitad de ese siglo el movimiento de gente se aceleró por la Revolución Nacional de 1952, la migración rural, el fraccionamiento de la tierra, la creación de sindicatos y la lucha por el control político al interior de los pueblos y comunidades (Torrico, 2011).

Para el estudio de los textiles en general se requiere un enfoque interdisciplinario que integre perspectivas históricas, antropológicas, etnográficas y artísticas. En este contexto, los textiles bolivianos han sido motivo de interés para muchos investigadores, por ejemplo, Jonathan Hill y Tamara Wasserman (1980), Laurie Adelson y Arthur Tracht (1983), además de Cereceda (2010b), Arnold y Espejo (2013), Usquiano y Espejo (2023), entre otros. En lo que respecta a los textiles de la región que nos ocupa, el primero en trabajar el tema fue el antropólogo francés Louis Girault (1969), quien publicó un valioso catálogo sobre textiles de la región kallawaya conservados en el Musée de L'Homme de París. Este catálogo de museo supone no solo el registro sino también incluye un estudio sobre la región y los textiles adquiridos en diversas comunidades kallawayas, como Niño Korin, Chajaya, Chilcata Apacheta, Kañisaya, Upinwaya y Chari.

Además, este trabajo contempla el registro de varias “series” de *pallay* presentes en los textiles de la región y los nombres con los que las comunidades las designaban o por lo menos las que Girault pudo registrar. Estos fueron organizados en dos grupos: figurativos y geométricos, teniendo 47 motivos geométricos y 128 figurativos, haciendo un total de 175 motivos registrados por el autor. Esta sección de *pallay* significan un importante instrumento de registro de motivos y sus denominaciones. Asimismo, representa un material de estudio y análisis indispensable para investigaciones posteriores. Finalmente, la sección propia del “Catálogo de bienes” no solo presenta las fotografías de los textiles, sino también descripciones generales de los tipos de textiles que se presentan como: *llijlla*, *chumpi*, *wincha*, *ajsu*, *punchu*, *chuspa* y alforja. Además, los descriptores de cada pieza nos acercan a la filiación socioterritorial de los textiles, sus dimensiones, los colores de las fibras, así como el uso y las partes por las que estarían compuestas los textiles.<sup>4</sup>

Por otra parte, aunque los trabajos de Oblitas se han enfocado al estudio de la cultura kallawaya por medio de su tradición oral, el registro de mitos e historias, además de la farmacopea y herbolaria, llama la atención lo poco que dedicó en su trabajo a la labor textil en dicha región. En su libro *Cultura callawaya* (1963), posee un apartado denominado “Tejidos. Dibujos simbólicos. Amuletos”. En el mismo, el autor parece plantear una relación representacional entre los *pallay* de los textiles y las funciones cumplidas por amuletos. Sin embargo, la parte referente al textil queda reducida a solo dos párrafos intitulados “wajrapallai o cortepallai”, y que hace solo referencia a los *pallay* sin mayor explicación: “el ojo mágico, el wajrapallay el warmimunachi, el kkewilo o wawauiwa, llave pallay chawlla wajta, chaca chaca. wataypallay etc.” (Oblitas, 1963: 201).

4 Es importante hacer notar que, tanto en el prólogo de la edición francesa de su libro *Catalogues du Musée de L'Homme. Textiles Boliviens* (Francia, 1969), así como en *Kallawaya: curanderos itinerantes de los Andes. Investigación sobre prácticas medicinales y mágicas* (Bolivia, 1987), Louis Girault y Anna Girault reconocen a los comunarios, como “amigos kallawaya”, quienes colaboraron con la elaboración de estas investigaciones: Florentino Álvarez, Sebastián Álvarez, Sebastián Álvarez Arendondo [sic], Julio Arendondo [sic], Ruperto Mamani, Isidoro Ortiz, Lucas Ortiz, Humberto Rodas, Apolinario Tintaya y Eduardo Ríos. Así como, quien acompañó su trabajo de campo en la región en 1964 y ayudó a la compra de los textiles que luego formaron parte de la colección del *Musée de L'Homme*: Lucas Ortiz.



**Figura 6:** Valle del Río Chajaya cerca de Charazani con campos en terrazas y molino de trigo.

**Fuente:** Fotografía de Carl Troll (2 de octubre de 1926). Instituto Leibniz de Estudios Regionales (Leipzig).

En este apartado cada descripción de los amuletos va acompañado con una ilustración y para el caso de los textiles introduce solo dos pequeñas ilustraciones referentes al *wajrapallai* con la siguiente descripción:

Entre estas figuritas, la más significativa dentro del esoterismo callawaya es la denominada llavepallai y la wajrapallai [*sic*], que tiene igual significado. La wajrapallai tiene dos significados, uno material y otro espiritual. En el aspecto material significa el cornupecio de la abundancia, la figura que llama la felicidad, el bienestar, la alegría, el amor, la abundancia, etc. En el aspecto espiritual significa signo mágico donde se concentran las fuerzas sobrenaturales del espacio, constituyendo un protector por excelencia de la persona que la posee o la usa (Oblitas, 1963: 201).

Sin embargo, en la sección de láminas anexas al final de dicho libro encontramos, al igual que en la obra de Girault, una serie de registros de motivos textiles bajo el título de “Símbolos callawayas que se usan en los tejidos.” Oblitas registra en estas láminas dieciséis motivos “geométricos”, en contraste con los 47 presentados por Girault (1969). Empero, cabe anotar que en el libro de Girault, que se publica seis años después de la obra de Oblitas, no se encuentra cita o referencia a la obra de este último.

Más adelante, apoyadas en el trabajo citado de Girault, serían Gisbert, Arze y Cajás (1984), quienes realizarían una clasificación y un estudio histórico de los tejidos de esta región. Lo relevante de este estudio es precisamente ubicar histórica y espacialmente los tejidos como parte de la historia misma de la región y no solamente como objetos de un museo o piezas de “artesanía”. A esta obra acompañan los trabajos ya mencionados de Lauer (1984), Wolfgang Schoop (1984) y Lothar Mankhe (1984), quienes sitúan socioterritorialmente la cultura kallawaya.



**Figura 7:** Miembros de la comunidad de Kaluyo. En primer plano: Eulogia Calanca Chura, hermana de Rubén Calanca Chura y tía de la maestra Avelina Calanca Llanos.

**Fuente:** Fotografía de Rubén Calanca Chura (aproximadamente en 2000).

Cuando nos concentramos en aspectos como los colores, el espacio y la iconografía presente en cada tejido, contamos con trabajos destacados como los desarrollados por la investigadora Verónica Cereceda (2010b). Sin embargo, Waldo René Jordán Celaya (1994) probablemente haya realizado el estudio más exhaustivo del estilo textil de la provincia Bautista Saavedra a través de su tesis para la obtención del título en antropología

Es inevitable vincular el uso de una vestimenta específica con las características del tejido que permite construirla. Aspectos como el color, el manejo del espacio y la disposición de los *pallay*, que obedecen a ciertos criterios, reflejan en las tejedoras la cosmopráxis y la cosmogonía de una cultura. Así pues, Jordán (1994) elabora una caracterización de los tejidos, por ejemplo, de la comunidad de Amarete, que forma parte de la provincia Bautista Saavedra. Según Amarete, esta comunidad sería la única con uso de colores negros y rojos sin más acompañamiento que las costuras laterales y los ribetes de diferentes colores en los que suele prevalecer el verde y el azul. Estos que son utilizados generalmente en fiestas religiosas como el Corpus Cristi. Asimismo, el autor realiza un análisis ameno y detallado sobre las tejedoras y los tipos de tejidos, describiendo las funciones y los motivos por los cuales se elaboran determinadas prendas.

Otro aspecto a tomar en cuenta en la indumentaria que se utiliza en la provincia Bautista Saavedra es el vinculado al sector masculino, por ejemplo, pantalones, *unku*, *punchu*, chuspas, capacho, alforja, *wayaq*. Así como la femenina: almillas, *ajsu*, reboso, *llijlla*, *wincha*, *chumpi*, sombrero, prendedores. Jordán (1994) no solo muestra descripciones de ciertas prendas como el *unku*, sino que también analiza sus funciones y el recorrido histórico de las mismas.

En la actualidad, los hombres de las comunidades suelen encargarse de tejer lo que se conoce como bayeta de la tierra utilizando telares de pedal, además de la *waskha*, usada para

cargar. Sin embargo, aunque algunos hombres aún colaboran en este proceso, esta práctica ha ido disminuyendo con el tiempo. Por ejemplo, antiguamente eran los hombres quienes tejían el *ch'ullu*, pero esta costumbre ha cambiado, y ahora es más común que simplemente los comprendan. Las mujeres, por su parte, desempeñan no solo actividades textiles, sino también tareas propias de la comunidad, como el pastoreo y el cultivo, labores que inician desde muy temprana edad. Según Jordán, las niñas comienzan a tejer aproximadamente a los seis años. Además, sus responsabilidades incluyen el cuidado y la organización tanto de las labores del hogar como de las actividades fuera de este, una dinámica que se ha mantenido hasta la actualidad, como también lo señala Ranaboldo (1986).

Por otra parte, Coppia (2001) elabora una importante investigación sobre el proceso de producción textil de la región kallawaya, centrándose principalmente en lo que denomina como “el lenguaje estético-plástico” de los textiles. Esta investigación tuvo acceso a la colección de textiles reunida por Lucas Ortiz y Louis Girault en 1964, además de las colecciones del MUSEF. A partir de pensar lo que se denomina como “la cadena operatoria” del textil, la autora estructura su obra desde la obtención de la materia prima (fibra), hasta la elaboración del textil final (en sus distintas variedades). El trabajo etnográfico realizado por la autora en las comunidades de Niño Korin y Kaata permite aportar un dato no menor respecto a los textiles de la región. Al momento de abordar los “cobertores de espalda”, Coppia registra las conocidas *wayta* o rebozo, la *llijlla* y la *wayllasa*. Esta última no registrada o mencionada en los trabajos anteriores y que cumplía una función similar al de la *llijlla*:

Carmen Quispe, Celia y Sofía Yanahuaya, de la comunidad de Kaata, comentaban que “... la *wayllasa* se usa para diario, para estar en la chacra, en la casa... para abrigar y también para cargar. La *llijlla* con *pallay* se usa más para fiestas” (Coppia, 2001: 118).

Recientemente, Fischer (2024) ha vuelto al análisis de algunos de los motivos registrados por Girault en 1969. De esta manera, analiza dos tipos de figura o *pallay* presentes en los tejidos de la región, el corte grande o *kurti* y la figura denominada curandero o kallawaya. A partir de esto se habla de dos tipos de diseño de textiles: los abstractos y los figurativos, retomando lo señalado anteriormente por Girault.

Para Fischer (2024), los diseños usados en los tejidos kallawayas son elementos de la memoria cultural. La autora nos entrega una nueva perspectiva al abordado por autores anteriores, ya que hace una clasificación de acuerdo al uso o función de la vestimenta. Es decir, no es lo mismo una prenda usada para el cotidiano que para una fiesta y esto no implica solamente una diferencia a nivel estético, sino también de las técnicas de tejido, *pallay* y colores a usar. Fischer señala la importancia de tomar en cuenta el tiempo de vida de una prenda, por ejemplo: que aquellas prendas usadas por las mujeres jóvenes o que en algún momento fueron elaboradas y usadas para fiestas, con el pasar del tiempo y el desgaste, luego son usadas por las ancianas de la comunidad como indumentaria cotidiana.

El significado del diseño en zigzag, también denominado corte/*kurti*, hace referencia al mundo de arriba, señala Fischer, relacionada a una lógica de pensamiento andina, en aymara significa “curvado” y en quechua significa “revés”. Estos diseños cuando están en un *pallay* grande son abstractos y harían referencia a los fenómenos meteorológicos, a rayos o a tormentas con relámpagos fuertes y estruendosos. El hecho que esté ligado al rayo es porque tiene una connotación ritualista, pues “La élite retoma el significado del rayo y transfirió por sus esposas tejedoras, de signos semánticos a signos visualizados, figurativos y plasmados en el fondo textil de su indumentaria” (Fischer, 2024: 487).

A partir del análisis de estos diseños en particular es que Fischer (2024) designa a los mismos como elementos de memoria cultural, aquellos que son creados mediante construcciones del pasado y por los permanentes discursos elaborados sobre ellos. Así, se generaría una experiencia colectiva del pasado solidificada en los textiles. Por esta línea van también las reflexiones de Romero (2016; 2022), cuando observa el uso de textiles conforme a las poblaciones y sus expresiones musicales vinculadas a las formas de su elaboración. En su estudio sobre los qanthus como elemento de identidad en las poblaciones kallawayas (Romero, 2016), la autora ejerce algunas relaciones entre el uso de la vestimenta y las expresiones musicales de cada población. Así donde el *qanthu* funge como un englobador cultural, la vestimenta cumpliría la función de complejizar esas unidades por medio de las propias identidades locales.

Es así que reflexionar sobre los textiles de esta región desde una perspectiva histórica nos invita a considerar cómo esos conocimientos se transmiten y practican en la actualidad. Es así que, desde las voces de Fortunata Arias Layme, Justina Llanos Arias, Rubén Calancha Chura, Casilda Llanos Arias y Avelina Calancha Llanos –del ayllu originario de Kaluyo en la provincia Bautista Saavedra–, podremos comprender cómo las memorias de su pasado familiar se urden con las memorias de los textiles que ellas crían y producen desde el *wawasmanta pacha* –de cinco o siete años. La información generalísima sobre esta región y los textiles kallawayas, expuesta en este apartado, cobra vida y coherencia orgánica al ser narrada por ellas, quienes articulan sus memorias a manera de una autobiografía. A continuación, se presentan tres capítulos en las que ellas comparten las memorias colectivas que han acompañado y continúan acompañando sus vidas y su arte textil.

## CAPÍTULO TERCERO

### CRIANZA DE LAS FIBRAS Y LAS MEMORIAS

Fortunata Arias Layme<sup>1</sup>

Casilda Llanos Arias<sup>2</sup>

Justina Llanos Arias<sup>3</sup>

Rubén Calanca Chura<sup>4</sup>

Avelina Calanca Llanos<sup>5</sup>

Pedro Aliaga Mollinedo<sup>6</sup>

En los siguientes capítulos de este libro se urden y entretrejen las voces y los horizontes de memoria de Fortunata Arias Layme, Justina Llanos Arias, Rubén Calanca Chura, Casilda Llanos Arias y Avelina Calanca Llanos. Estas memorias, entendidas como un tejido intergeneracional y colectivo, permiten identificar algunos ejes fundamentales que atraviesan su [auto]biografía colectiva. Primero, en este capítulo, las memorias vinculadas a su vida en el aylu originario de Kaluyo, en el distrito Chari del municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra y con ellas los recuerdos de su vida como alpaqueras. En el “Capítulo cuarto” veremos aquellos vinculados con su experticia textil y las memorias y recuerdos que vinculan con cada etapa en un ciclo vital y de ensambles de secuencias biográficas entendidas, como ya vimos, como momentos constitutivos y colectivos de este ciclo vital. Finalmente, en el “Capítulo cinco”, otro eje tendrá que ver con el proceso de migración y adaptación al entorno del urbano concentrado de la ciudad de El Alto.

En este apartado veremos cómo todas estas dimensiones están profundamente mediadas por la importancia que la familia atribuye a la educación secundaria y universitaria, especialmente para las generaciones más jóvenes y a su labor textil. De esta manera, Justina Llanos Arias, maestra del textil kallawaya, rememora su partida definitiva de Kaluyo en 2012 tras la venta de las alpacas, acto que marcó el fin de una etapa de vivencia con la comunidad de Kaluyo y simbolizó el sacrificio para acompañar el proceso educativo de sus hijos en la ciudad. Por su parte, Rubén Calanca Chura, también maestro del textil kallawaya y esposo de Justina, reflexiona sobre el impacto de la vida urbana, donde la ausencia de elementos fundamentales de su cotidianeidad en la comunidad –animales, espacios para el descanso comunitario y personas de habla quechua–, representó un impacto significativo en la familia.

---

1 Maestra del textil kallawaya, es originaria del aylu de Kaluyo del distrito Chari e hija de Macedonia Layme Chura y el maestro kallawaya Santiago Arias Quispe.

2 Maestra del textil kallawaya, es originaria del aylu Kaluyo del distrito Chari e hija de la maestra Fortunata Arias Layme y del maestro kallawaya Víctor Llanos Flores.

3 Maestra del textil kallawaya, es originaria del aylu Kaluyo del distrito Chari e hija de la maestra Fortunata Arias Layme y del maestro kallawaya Víctor Llanos Flores.

4 Maestro del textil kallawaya y técnico veterinario, es originario del aylu Kaluyo del distrito Chari e hijo del maestro kallawaya Hilarión Calanca Llanos. Es esposo de la maestra Justina Llanos Arias y padre de Avelina Calanca Llanos.

5 Maestra del textil kallawaya es originaria del aylu Kaluyo del distrito Chari e hija de Justina Llanos Arias y Rubén Calanca Chura. Actualmente, es presidenta de la Asociación Regional de Productoras de Artesanía Kallawaya (ARPAK).

6 Historiador. Candidato a magíster en Historia por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Integrante del Archivo Comunitario El Alto Aesthetics y de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). Investigador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: peeter-147@hotmail.com



**Figura 1:** Vista general de la comunidad Kaluyo desde la estancia de Wayllaqhata.

**Fuente:** Fotografía de Rubén Calancha Chura (aproximadamente en 1990).

Por su parte, Avelina, quien vivió de cerca este proceso, aporta una perspectiva desde la transición generacional. Su narrativa conecta la memoria de una infancia compartida en Kaluyo, marcada por los saberes textiles y agrícolas, con la experiencia de adaptación a un contexto urbano que planteaba nuevos retos educativos y lingüísticos. Además, en este tejido de memorias también emergen, como señalamos, las voces de otros miembros de la familia cuyas vivencias complementan la comprensión de este proceso. Así, las memorias de la familia de nuestras maestras se presentan no solo como un registro de experiencias personales, sino como un reflejo de las dinámicas sociales más amplias que atraviesan las comunidades indígenas andinas en su interacción con la modernidad y la migración urbana.

#### **“Todos somos Kaluyo”: Memorias de la comunidad**

La región kallawaya, que incluye al distrito de Chari, ha sido ampliamente estudiada desde diversas disciplinas y a través de los trabajos clásicos de Oblitas (1963), Saignes (1985), Girault (1987), Rösing (1996), Bastien (1996) y Schulte (1999). Más recientemente, investigaciones como las de Alconini (2008; 2013), Capriles y Revilla (2006) y Sagarnaga (2024), han trabajado esta región desde una perspectiva arqueológica abordando importantes centros arqueológicos en poblaciones de la región kallawaya. Por otra parte, los trabajos de Llanos (1998), Terrazas (2007), Alderman (2016), Romero (2016) y Fischer (2023) han volcado su mirada a la manera de construcción de las identidades regionales, en el caso del distrito de Chari, e identidades culturales más amplias, como es el trabajo Fischer que se avoca a repensar y reconstruir las formas y caminos de la construcción de un discurso e identidad kallawaya. Asimismo, una parte interesante –aunque no con la diversidad y profundidad que se esperaría–, se ha enfocado en los estudios vinculados a la producción textil, reflejando la relevancia de esta actividad en el contexto cultural y económico de la región.

Es así que el distrito de Chari ha recibido una atención menor en cuanto a investigaciones académicas. Sin embargo, el reducido corpus bibliográfico disponible aporta información valiosa para comprender aspectos fundamentales como los sistemas agrarios, las estructuras de parentesco, el acceso a la tierra, las tradiciones musicales y las identidades en esta región y sus habitantes. Entre estos trabajos, destaca la tesis de licenciatura de David Llanos (1998), que aborda las dinámicas de migración o “diáspora comunal” en la comunidad de Chari. Igualmente, la tesis doctoral de María Terrazas (2007), que explora los cambios en las familias migrantes de Chari en la ciudad, enfocándose en sus identidades y consumos culturales. Más recientemente, Mújica y Quispe Llanos (2022), este último maestro kallawaya, analizaron la crianza de alimentos en la comunidad de Chari y su vínculo con las actividades rituales y agrícolas. Sin embargo, resulta especialmente relevante el aporte de David Llanos, sociólogo y miembro de la comunidad de Chari, quien desarrolló una importante investigación en compañía de la antropóloga Alisson Spedding (1999), la cual complementa a detalle las formas de organización de los trabajos agrícolas, así como de los procesos de migración de los comunarios de Chari.

El distrito de Chari comprende tres comunidades o zonas principales (Spedding y Llanos, 1999): Chari, Kaluyo y Chacarapi, que a su vez incluye además varias estancias –siete en Kaluyo, seis en Chacarapi y dos en Chari. Dos de las estancias de Kaluyo, Wayllaqhata y Qiñwili, serán mencionadas a lo largo de esta obra por ser los lugares de nacimiento y vivencia de nuestra familia chareña. Pues bien, según señaló Saignes (1993), Chari no aparece mencionado en los documentos coloniales que se refieren a los ayllus de Charazani, lo que sugiere que en algún momento habría formado parte del ayllu Chajaya en la misma región. Por lo tanto, su conformación como unidad comunitaria independiente podría situarse, más bien, en el siglo XIX.

Por otro lado, Spedding y Llanos (1999) destacan que Chari representa una comunidad originaria en la que la expansión de las haciendas, tanto coloniales como republicanas, no tuvo un impacto significativo, preservando así su carácter comunitario y sus estructuras tradicionales. Sin embargo, los autores señalan que:

[...] una extensión reducida de tierras [de Chari] pasó a ser propiedad de una hacienda vecina (es probable que se trate de una transferencia por deuda). Otras comunidades de la región sí fueron incorporadas a haciendas, algunas de las cuales persistían hasta los ochenta. Entre ellas se encuentra Muruqarqa, comunidad aymara hablante colindante con Chari (Spedding y Llanos, 199: 41).

Los autores también mencionan que persisten memorias de comunarios de Chari reclutados para la Guerra del Chaco, así como de aquellos influenciados por los cambios políticos impulsados por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) y su Reforma Agraria. Referente al fenómeno de la migración, se debe notar que, hasta la década de 1970, la migración desde Chari hacia ciudades como La Paz y Cochabamba, era principalmente estacional. Sin embargo, a partir de la década de 1980, comenzaron a producirse migraciones permanentes de gran magnitud hacia estas mismas ciudades, lo que llevó al debilitamiento de los sistemas comunales que antes estructuraban la vida en Chari.

En la actualidad, según la información proporcionada por los esposos Fortunata Arias Layme y Víctor Llanos Flores, así como por Justina Arias y Rubén Calancha Llanos, no quedan más de 15 a 20 habitantes en comunidades como Kaluyo. Una gran parte de las familias se trasladó de manera definitiva a ciudades como El Alto y Cochabamba, marcando un cambio profundo en la dinámica poblacional de la región.

**Figura 2:** De izquierda a derecha: Martha Calanca Chura (hermana mayor de Rubén, cargando a su hijo Juan Huanca Calanca), Sabino Alex Calanca, Rubén Calanca Chura, Ángel Huanca (el niño más pequeño) e Hilarión Calanca Llanos, padre de Martha y Rubén. Esta fotografía se tomó en la plaza de Churubamba (actual plaza Alonso de Mendoza) de la ciudad de La Paz.

**Fuente:** Fotografía de la familia Calanca Llanos (aproximadamente 1975).







**Figura 3:** Grupo de mujeres kallawa cosechando oca en la región del municipio de Charazani.

**Fuente:** Ilustración de Karen Huayta Huanca (Karen con K) con base en una escena de *Charazani, Bolivia 1977*, un audiovisual de Charles Johannsen (2015).

En cuanto a las características territoriales de Chari, rescatamos los datos proporcionados por Spedding y Llanos (1999: 91-92), quienes identificaron cuatro niveles altitudinales y de producción en la región. El primero corresponde a la cabecera de valle situada entre los 2.800 y 3.550 metros sobre el nivel del mar (m s. n. m.), donde se ubican las dos estancias de Chari, es decir, Chari y Janalaya. El segundo nivel abarca la zona intermedia entre la cabecera de valle y la puna seca, con altitudes entre los 3.800 y 4.000 m s. n. m., donde se encuentran las estancias de Kaluyo, Chacarapi y Wanagachi. El tercer nivel corresponde a la puna seca, situada entre los 4.000 y 4.200 m s. n. m., que alberga otras estancias de Kaluyo y Chacarapi. Finalmente, el cuarto nivel se define como la puna seca-serrana, con altitudes que oscilan entre los 4.200 y 4.760 m s. n. m., donde se localizan estancias como Qiñwili y Wayllaqhata, pertenecientes a Chacarapi y Kaluyo.

De este modo, las voces que se recogen en estas páginas y las que siguen, son de comunarias que pertenecen a la cuarta zona de puna seca-serrana identificada por Spedding y Llanos (1999). En su mayoría, la familia de nuestras maestras estaba vinculada a la comunidad de Kaluyo, mientras que un miembro de estas familias se hallaba asociado a Chacarapi. Asimismo, las dos estancias mencionadas, Qiñwili y Wayllaqhata, constituyan los espacios donde estas familias tenían sus viviendas y desarrollaban su principal actividad económica: el pastoreo de camélidos.

—Todos somos de Kaluyo, pero más llevamos el nombre de Chari porque pertenecemos al distrito.

Chari es como un distrito similar a los de la ciudad de El Alto. Funcionaba como un centro educativo para las comunidades vecinas. Este distrito agrupaba tres comunidades principales: Chari, Kaluyo y Chacarapi. Aunque cada una de estas comunidades tenía su propia



**Figura 4:** Alpacas pastando en Kaluyo, distrito Chari.

**Fuente:** Fotografía de Rubén Calancha Chura (aproximadamente en 1990).

escuela básica. Chari como sede central, concentraba las actividades más importantes, incluyendo los desfiles escolares y celebraciones comunitarias.

—Ahí es donde se hace los desfiles, 16 de Agosto y otros.

Aunque algunos miembros de la familia provienen de Chacarapi, se sienten más identificadas con Chari, que es el distrito que engloba.

—Kaluyo somos. Algunos familiares son de Chacarapi, pero más llevamos el nombre de Chari.

Así pues, Fortunata Arias Layme, Casilda Llanos Arias, Justina Llanos Arias, Rubén Calancha Chura y Avelina Calancha Llanos, nacieron y crecieron en el ayllu originario Kaluyo, distrito Chari, una región enclavada en la provincia Bautista Saavedra. La familia de nuestras maestras se encuentra, pues, compuesta de los siguientes miembros: Justina y Rubén son los padres, quienes tuvieron siete hijos: Valeria (†), Avelina, Genaro, Rosa, Eusebio, Filomena y Jover. La infancia de los padres, así como la de todos los miembros del distrito Chari que años después migraron a la ciudad y de los miembros de la familia, estuvo marcada por una vida comunitaria arraigada en la crianza de camélidos, la autosuficiencia con el trabajo de la tierra y el trabajo colectivo entre las tres comunidades del distrito Chari.

—Allá nosotros vivíamos desde pequeños siempre, más que todo con los textiles.

Como señala Schulte (1999), una gran parte de las comunidades de la región está dedicada al pastoreo de camélidos, y junto a otras del sector kallawaya y de Apolobamba, son conocidas como pastores y alpaqueros, como lo ha registrado recientemente Hanson (2020).



**Figura 5:** Rubén Calanca Chura alimentando a una vicuña en las áreas protegidas de Ulla Ulla (Apolobamba).  
**Fuente:** Fotografía de la familia Calanca Llanos (aproximadamente en 1996).

Estas comunidades, por lo tanto, se dedican a la crianza de los camélidos, principalmente alpacas, y a la venta de las fibras obtenidas de estos procesos de crianza. De esta manera, una parte importante de la vida de estas comunidades estuvo, y continúa aún vinculada a la crianza de camélidos, a su fibra y, por supuesto, al arte textil.

Por ello, desde muy jóvenes, las maestras estuvieron involucradas en las labores textiles, una ocupación que compartían con los otros miembros de la comunidad. Por ejemplo, los varones se dedicaban principalmente a tejer bayeta en telares tradicionales, una actividad que requería paciencia, destreza y un conocimiento de los materiales que ellos mismos producían o adquirían en las ferias.

—Hacíamos en telar, y después elaborábamos nuestras vestimentas: la pollera para las señoritas, la almilla, y para los varones, pantalones. También teníamos rebozos y chamarras. Para eso hacíamos. Nuestros padres también hacían. Yo también hacía como él. Le ayudaba a mi papá a telar.

Los hombres tejían estas prendas mientras las mujeres, especialmente, confeccionaban las llajillas, winchas y chumpis, piezas imprescindibles en la vida diaria. Además, el trabajo de la familia en el proceso de obtención de la lana, su transformación en hilo, ovillos, etc., y su posterior uso en la confección de ropa, era todo un proceso familiar, así como comunitario. De esta manera, en el hogar el hilado era una tarea compartida.

—Mi padre mismo hilaba, y nosotros también hilábamos, porque allá en Kaluyo no había, digamos, hilo procesado para comprar. Después, ya en las ferias como Tarocani o Huancasaya, sabíamos comprar, pero antes no había eso todavía. Todo lo que teníamos era lo que hilábamos nosotros mismos. De ahí nosotros hacíamos la vestimenta.

Hilarión Calanca Llanos (†), abuelo paterno de Avelina, no era solo un hábil tejedor, sino también un maestro kallawaya, reconocido como portador de conocimiento sobre medicina tradicional en el distrito y en otras regiones.

—Él era más que todo maestro kallawaya, casi todos de la comunidad solían ser.

Por ello, así como los otros hombres de la comunidad, debían combinar el rol de maestros kallawaya con la vida agrícola y textil. De esta manera, Hilarión viajaba por temporadas, llevando la labor medicinal a otros lugares y regresando luego para involucrarse en el barbecho, la siembra y la cosecha en Kaluyo.

#### **Criar los territorios, así como los textiles**

Entre tanto, además de los textiles, la agricultura ocupaba un lugar central en la vida de la familia y todas las familias de Kaluyo, así como las del distrito en general. En las parcelas familiares la familia cultivaba una variedad de tubérculos y raíces, como papa, oca, papa amarga y papalisa. Estos productos eran empleados para el consumo familiar, pues el principal medio de obtención monetaria era la venta de fibra o vellón de alpaca. Sin maquinaria moderna, las herramientas tradicionales como la *chaquitacolla*, la *laucana* y la *urpana* se utilizaban para preparar la tierra.

Además, las mujeres de la familia, a diferencia de los hombres, al mismo tiempo de atender el cultivo de la tierra, el pastoreo de los animales y al arte textil, debían pensar en la preparación de los alimentos para toda la jornada.

—Teníamos que caminar una hora, hasta dos horas para llegar a los terrenos. Nos íbamos temprano en la mañana y regresábamos en la tarde, al atardecer, después de trabajar todo el día. Cada mañana, digamos, hay que salir, por eso siempre más que todo las mujeres nos levantábamos a las cuatro de la mañana a trabajar.

El trabajo agrícola estaba entrelazado con la dinámica familiar. Todos los miembros de la comunidad, mujeres, hombres y niños, colaboraban en los trabajos de la chacra, aunque eran las mujeres quienes asumían, además, la responsabilidad de preparar los alimentos.

—Las señoritas se levantaban a las tres o cuatro de la mañana para hacer la comida, el fiambre que llevábamos. Así, a las cinco o seis, ya estábamos saliendo de casa para llegar a los terrenos, por lo menos a las ocho.

Otro aspecto fundamental de lo que fue la vida en Kaluyo eran las prácticas comunitarias de *minka* y *ayni*, por ejemplo, estos sistemas tradicionales que promovían la solidaridad y trabajo compartido entre los miembros de las comunidades.

—La *minka* es cuando yo tengo que sembrar o hacer agricultura hoy día, y tengo que pedir a los vecinos que me ayuden, pero les pago con el producto: chuño, papa o carne [...]. Hoy me ayudan varios, y otro día yo tengo que ir a ayudar también. Ese es el *ayni*.

Aunque la maestra Justina vivió gran parte de su vida en Kaluyo, hace poco más de una década se trasladó al urbano concentrado, dejando atrás aquella manera de vida de Kaluyo.

—Siempre vivíamos así, yo también he vivido hasta mucho tiempo allá.

—Alpaca no más pasteaba allá. Tenía hartos, no sé cuánto será.

Aunque, según hace memoria su hija, Avelina:



**Figura 6:** La maestra Avelina Calanca Llanos torcelando con *k'anthina*

(“rueda para torcelar”), mientras su hija Kimberly la observa y aprende.

**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (octubre de 2024).

—Habrán sido unos setenta u ochenta pares que teníamos, pero era poco, había otras familias que tenían más.

Es así que las jornadas en la comunidad comenzaban antes del amanecer, cuando Justina, como muchas mujeres de su entorno, asumía el rol central en la organización del día que giraba en torno a la crianza de los camélidos.

—Temprano, a las tres o cuatro de la mañana, cocinábamos meriendas para las wawas, para mi esposo, para todos hay que dejar, y hay que llevar también la merienda.

Este esfuerzo era necesario para garantizar que la familia tuviera todo lo que necesitaba antes de que ella se dedicara plenamente al pastoreo de las alpacas y durante el pastoreo también al torcelado e hilado de las fibras.

A la par, el pastoreo era una actividad intensa, que requería atención constante y largas horas bajo el cielo abierto en las 15 estancias del distrito Chari. Con el rebaño, se desplazaban por las pampas, llevando a los animales hacia los mejores pastos disponibles.

—Todo el día siempre sé estar, hay que hacerle llevar a los pastos. Hasta las cuatro o cinco hacíamos llegar.

Esa era la importancia de mantener las alpacas bien alimentadas y saludables: las cuidaban con el mismo esmero con el que criaban a la wawa; era una crianza mutua. Cuando se concluía con las actividades y los animales regresaban al corral, se retomaba la labor en la cocina.



**Figura 7:** Vista de la estancia Wayllaqhata desde Qiñwili, comunidad Kaluyo.

**Fuente:** Fotografía de Rubén Calanca Chura (aproximadamente en 1990).

—Luego aquí cocinaba de nuevo.

Por ende, después de largas horas en el campo, el hogar volvía a demandar su energía y dedicación.

Por su parte, Avelina Calanca Llanos, hija de Rubén Calanca Chura y Justina Llanos Arias, creció también en el ambiente comunitario de Kaluyo, compartiendo vivencias y responsabilidades con las tres hermanas y tres hermanos, pues son en total siete hermanos, aunque se recuerda con tristeza que fueron algún momento 10 hermanos, pero tres de ellos fallecieron a temprana edad.

—He estado allá en la comunidad hasta el sexto curso de primaria. En 2007 me he venido a la ciudad. Más antes se han venido mis hermanos, el 2006, después de un año me he venido. Mi mamá estaba allá en la comunidad solita, entonces yo me he quedado ese año. Luego, mi mamá seguía allá, y nosotros nomás estábamos aquí con mis hermanos. Y mi mamá se ha venido cuando ya han terminado las alpacas allá en 2012.

La llegada a la ciudad no fue inmediata. Antes de salir hacia la ciudad permaneció en la comunidad durante un año más que los hermanos mayores, quienes ya se habían trasladado en 2006. Durante ese tiempo, acompañó a la madre, Justina, quien continuaba en Kaluyo, cuidando de las alpacas y cultivando la tierra.

La comunidad de Kaluyo era el corazón de la vida tradicional de la familia. Mientras la madre seguía cuidando de las alpacas, también se dedicaba a la agricultura, cultivando papa,



**Figura 8:** Cargando costales al lomo de llama en la región del municipio de Charazani.  
**Fuente:** Ilustración de Karen Huayta Huanca (Karen con K) con base en una escena de *Charazani, Bolivia 1977*, un audiovisual de Charles Johannsen (2015).





**Figura 9:** Alumnos de la Unidad Educativa Tupac Katari de Kaluyo (distrito Chari).

**Fuente:** Fotografía de Rubén Calancha Chura (aproximadamente en 1998).

oca y otros productos esenciales para el sustento familiar. Durante las vacaciones escolares, Avelina y sus hermanos regresaban a la comunidad para ayudar en estas labores.

—Íbamos a ayudarle a hacer chuño antes. Despues que ya nos hemos venido todos aquí, ya no hemos podido, pues.

El 2012 marcó un cambio definitivo para la familia, cuando las alpacas, que habían sido el sustento principal de su madre, fueron finalmente vendidas. Fue entonces cuando Justina dejó Kaluyo para unirse al resto de los hijos en la ciudad.

—Mi mamá [Justina] se ha venido cuando ya han terminado las alpacas allá en 2012. Ahí han venido y terminado, entonces se han venido aquí. De ahí ya estamos aquí sin alpacas.

La partida de Justina cerró un capítulo importante en la vida de la familia, poniendo fin a la conexión directa con la vida en la comunidad.

Hoy, Avelina, sus padres y sus hermanos residen en la ciudad de El Alto, con la excepción de Jover, el hermano menor, quien actualmente, cumple su servicio militar cerca de Santa Rosa (Santa Cruz de la Sierra). Aunque han dejado atrás la rutina rural de Kaluyo, los recuerdos y la herencia textil de esa etapa sigue siendo una parte esencial de la identidad. Para Avelina, la transición de la comunidad a la ciudad fue más que un cambio de espacio, pues representó un proceso de adaptación y de reinterpretación de las raíces familiares en un contexto diferente, y para todas ellas la educación fue un factor primordial para este trajín en la historia familiar.



**Figura 10:** Desfile cívico de los alumnos de la Unidad Educativa Tupac Katari de Kaluyo (distrito Chari).  
**Fuente:** Fotografía de Rubén Calanca Chura (aproximadamente en 1998).

#### **“Es lejos para ir...”: De la educación y las ferias**

Existían grandes desafíos para quienes decidían vivir en Kaluyo, una comunidad ubicada aproximadamente a 4.200 metros de altitud. Las distancias y el tiempo eran factores determinantes en la vida cotidiana, especialmente para los niños que buscaban acceder a la educación.

—Claro, nosotros teníamos la escuelita básica en algunas comunidades. En Chari teníamos y en Kaluyo también.

De esta manera, para aquellos que estudiaban en Chari, el camino era arduo. La distancia entre el aylu Kaluyo y Chari requería al menos dos horas de caminata, lo que significaba salir al amanecer para llegar a las clases a tiempo. Incluso dentro de Kaluyo, donde había un colegio más cercano, el trayecto implicaba alrededor de una hora de caminata. Sin embargo, los niños solían tardar mucho más, pues entre juego y juego el tiempo de retorno se extendía.

—Las *wawakuna* no iban así, sino tardaban mucho más. Jugando, jugando iban entre ellos y hacían pasar el tiempo.

El esfuerzo diario dejaba huella en los estudiantes. Por ejemplo, al regresar por la tarde, muchas veces ya entrada la noche, los niños estaban exhaustos.

—Llegaban en la noche y regresaban cansados y no podían hacer sus tareas.

A pesar de estas adversidades, las familias del distrito valoraban profundamente la importancia de la enseñanza, aunque las jornadas escolares se vieran condicionadas por el esfuerzo físico y la cantidad de tiempo que implicaba llegar y volver del colegio, la educación sería el factor principal, como veremos, para trasladarse desde el ayllu originario Kaluyo hacia la ciudad.

Así, los niños dedicaban su tiempo libre (especialmente los fines de semana y en vacaciones) a actividades productivas para el sustento familiar, como el pastoreo y el trabajo textil.

—Más que todo los sábados y domingos y en las vacaciones destinaban para el textil. En otros momentos están pues en el colegio, más que todo. Ir y venir a la escuela les tomaba horas y llegaban a hacer tareas a veces y también ayudar a pastrear. Así era la vida allá.

Es así como los pequeños se involucraban no solo en la educación sino también en el pastoreo y en el tejido, aprendiendo desde temprana edad las técnicas y habilidades que hacen a la labor textil. Así vemos que asistir a la escuela en Kaluyo no solo significaba adquirir conocimientos, sino también enfrentar las inclemencias del clima y las largas caminatas.

—Es lejos para ir a la escuela [...] Cuando a veces llueve, mojados sabemos ir a la escuela. Entonces llegábamos en la tarde todas mojadas, resfriadas, ahí nos resfriábamos.

La educación en las comunidades ha sido siempre una historia de resistencia y persistencia, así lo vivieron también las otras hijas e hijos de Justina y Rubén, pero también todos los miembros de la comunidad.

La jornada escolar comenzaba temprano para todas, aunque las madres eran quienes llevaban la delantera en la casa.

—Tempranito entrabamos a la escuela. A las nueve era entrada y salíamos a las cuatro de la tarde. Todo el día casi en la escuela sabíamos estar. De ahí, hasta subir de nuevo a la comunidad, de nosotros sabe pasar la hora jugando con los otros niños. Recién después de eso nomás, como decíamos, sabemos estar ayudando con otras cosas. Mi mamá se levantaba a las cuatro de la madrugada, nosotros seguíamos durmiendo hasta las seis o siete. Recién nos íbamos alistando para ir.

De esta manera, la madre de Avelina cocinaba y organizaba todo antes de que los niños partieran a clases. En la escuela, el horario se extendía de las nueve de la mañana hasta las cuatro de la tarde, dejando poco tiempo para el descanso, las tareas escolares o las labores del textil. El vestuario escolar también tenía un papel importante en la memoria de Avelina, no solo por su funcionalidad y el lugar de donde fueron adquiridos. De esta forma, los estudiantes usaban uniformes sencillos de colores verde y rojo adquiridos en la Feria de Huancasaya, un mercado ubicado en la frontera entre Bolivia y Perú.

—Comprábamos esas chompas de la Feria Huancasaya. De ahí comprábamos todo.

Pese a poder adquirir algunos materiales para el uniforme del colegio en dicha feria, este no era suficiente para enfrentar las bajas temperaturas y las lluvias frecuentes. Por ello, las bayetas costuradas y las *llijllakuna* tejidas eran también parte de la vestimenta para asistir a la escuela. Es decir, estos textiles creados dentro del entorno familiar los acompañaba también en las primeras etapas de la educación en el colegio en Kaluyo.



**Figura 11:** Festival estudiantil en el pueblo de Charazani. En primer plano, el niño con sobrero café, Genaro Calancha Llanos, hermano de Avelina.

**Fuente:** Fotografía de Rubén Calancha Chura (aproximadamente en 2004).

—En el colegio solo usábamos la *llijlla*, siempre poníamos para el frío y la lluvia, siempre ponemos esto. Ya no utilizábamos *ajsu*, más antes se ha perdido en nuestra comunidad, pollerita nomás utilizábamos. Rojito y verde, de bayeta era. Mi papá me lo costuraba. Compraba tela y entonces me lo costuraba y con eso se ir. Los hombres más que todo llevaban poncho sobre la chompa. Pero en el colegio nos hacían sacar poncho y *llijlla*.

El vestuario masculino también mantenía su vínculo con su labor textil. Los niños, para la asistencia al colegio, llevaban ponchos sobre sus chompas, aunque durante las clases, los profesores a menudo pedían a los estudiantes que se los quitaran, junto con las *llijllakuna*. A pesar de las situaciones diversas que le tocó pasar a Avelina y los hermanos, ella aún guarda el recuerdo de uno de sus profesores, Emeterio Capajique. Pese a que él no pertenecía a las comunidades vecinas, era también de habla quechua y esto significaba mucho al momento de su trabajo como educador. Así, “muchos profesores en Chari son de Omasuyos y no hablan quechua; cuando los varones [que usualmente son trilingües] están ausentes, estos profesores [de habla aymara] casi no pueden relacionarse con las madres de familia” (Spedding y Llanos, 1999: 221). Por lo tanto, el recuerdo conservado de este profesor puede explicarse porque este sí podía interactuar con mayor facilidad con las madres y con los alumnos en su idioma materno, el quechua.

La familia de las maestras evoca la historia de la educación en su natal Kaluyo, un lugar donde la escuela Tupac Katari fue fundamental para la vida de todas las familias.

—La escuelita allá se llama Tupac Katari Kaluyo, en la comunidad de Kaluyo. Esto se ha fundado en 1970.

Mientras traen a memoria todas las vivencias anteriores logramos precisar, gracias a las fotografías que la familia atesora como su archivo, que la Unidad Educativa Tupac Katari se fundó el 30 de septiembre de 1970. Así podemos entender cómo antes de la fundación de esta escuela, la educación para los habitantes de Kaluyo era un desafío mucho mayor. Los mayores de la comunidad, incluidos los suegros y hermanos de Justina y Rubén, tenían que desplazarse a otras localidades cercanas, como Chari y Chacarapi, para asistir a clases, recuerda la familia. Sin embargo, para los abuelos y padres, la educación superior fue inalcanzable, ya que en ese tiempo no existían escuelas secundarias en la región.

Además, las experiencias sobre las ferias comerciales que solían frecuentar en la región, se muestran como una práctica importante para la economía local, especialmente para los alpaqueros. De esta manera, la feria de Huancasaya (que ya tomó un carácter internacional entre Perú y Bolivia), llegó a ser un punto clave de intercambio para los productos de la región. Sin embargo, en esas ferias no era común encontrar tejidos de otras culturas. La principal mercancía que se traía de Huancasaya era, además de ciertos tipos de alimentos no perecederos como azúcar o sal, las frazadas, las camas o ropa para el colegio. Y los tejidos, aunque presentes, no solían ser un intercambio frecuente.

—Es un poco prohibido manejar otra cultura, del mismo lugar de uno debe usar.

Pero la decisión de trasladarse a otro país, Perú, en una actividad binacional, se debía a que estaba más cerca de Charazani, y aunque esta última era la capital del municipio, no tenía una feria tan grande. Para llegar a la feria de Huancasaya caminaban solo 30 minutos desde Kaluyo hasta Cotapampa, y luego tomaban un auto durante 15 minutos para arribar a esta feria binacional. Asistían principalmente para vender fibra de alpaca, por ser ellos principalmente alpaqueros, y adquirir los insumos que necesitaban para la subsistencia en la comunidad.

—Nos quedaba más cerca ir a Huancasaya que a Charazani. Para ir a la feria de Huancasaya había auto. Primero a pie hasta Cotapampa, a pie, unos treinta minutos. De ahí auto hasta Huancasaya, unos quince minutos. A esa feria no llevábamos la producción, más que todo trabajábamos la tierra para nosotros, para todo el año. Lo que llevábamos eran fibras y comprábamos lo que necesitábamos también de ahí.

Por otro lado, antes de la existencia de la feria de Huancasaya, ellos, así como los otros habitantes del distrito y de la región, solían viajar a Tarocani, también en Perú, cruzando el río Suches, para vender la fibra de alpaca. En ese entonces, las condiciones de transporte eran difíciles, ya que tenían que caminar largas distancias y cruzar la frontera en la madrugada para evitar que las guardias peruanas les confiscara la mercancía.

—Más antes no había esta feria de Huancasaya, es reciente. Íbamos más antes a otra feria en Tarocani, que era en Perú. Cruzando un río grande, río Suches se llama, que baja por Escoma. Así sabíamos cruzar tres o cuatro de la mañana, cargados de nuestras lanas.

—Vivimos con fibra de alpaca. Es nuestro comercio.

La fibra de alpaca era la principal fuente de ingresos, ya que la producción agrícola se destinaba únicamente al consumo familiar. La venta de fibra o vellón de alpaca, especialmente en la frontera peruano-boliviana, era esencial para obtener recursos.

Esta feria cumplía una doble función esencial para las familias de Kaluyo y comunidades vecinas: por un lado, les proveía de ropa y artículos necesarios para su vida diaria; por otro, era el punto de encuentro donde las familias alpaqueras de la región vendían la lana de sus camélidos a comerciantes peruanos. En Huancasaya se lleva a cabo una feria todos los jueves desde por lo menos 1994. Para ello, se cruza desde el lado boliviano un puente peatonal binacional sobre el río Suches, entre los hitos 3 y 4, que conecta la provincia puneña de Huancané con las provincias Bautista Saavedra y Franz Tamayo de Bolivia (Instituto de Investigaciones Agropecuarias y de Recursos Naturales, 2018: 23).

Asimismo, recientemente la región kallawaya posee también otras ferias en las que pueden adquirir insumos, aunque la de Huancasaya es la principal para la familia. Podemos citar las ferias de la plaza del pueblo de Charazani, que se desarrollan los viernes de cada semana, aunque este traslado toma aproximadamente el triple de tiempo que dirigirse a la feria en el Perú y en ella solo pueden adquirir productos agrícolas y no ofertar a buen precio las fibras de camélidos. También está la Feria Rosas Pata, en la provincia puneña de Huancané del Perú (sin embargo, es una feria anual celebrada entre el 21 y 22 de agosto en honor a la Virgen de Asunción). Por otra parte, también tenemos la Feria de Qallan Qallan en la región kallawaya, esto en el espacio tripartito compartido por las comunidades de Athun ayllu Caata, Niño Corín y Quiabaya. Feria de carácter anual que tiene lugar el 6 de septiembre de cada año en honor a la Virgen de Natividad y de Santa Rosa de Lima (Ticona, 2023: 72-81). Finalmente, tenemos a la Feria 16 de julio en la ciudad de El Alto, la cual se lleva a cabo regularmente los jueves y domingos y en los que principalmente ahora realizan sus compras y ventas la familia de nuestras maestras.

*Ay Chari Chari qaillaicamuchcaicu  
Mama llajtaicuman chajatamuchcaico  
Sonqopas cusilla uyapas asilla  
phuchcawan nicuspa muyuilla muyuspa*

[...] Oh Chari Chari ya estamos acercándonos  
a nuestro pueblo mayor, estamos llegando  
Con el corazón contento, el rostro sonriente  
Dando vueltas y revueltas como la rueca  
(Oblitas, 1963: 425, 426).



## CAPÍTULO CUARTO: CRIANZA DEL ARTISTA: LA EXPERTICIA TEXTIL

Fortunata Arias Layme<sup>1</sup>

Casilda Llanos Arias<sup>2</sup>

Justina Llanos Arias<sup>3</sup>

Rubén Calanca Chura<sup>4</sup>

Avelina Calanca Llanos<sup>5</sup>

Pedro Aliaga Mollinedo<sup>6</sup>

A través de relatos familiares que abarcan varias generaciones, este capítulo urde las voces y memorias de las experiencias de nuestras maestras, quienes son portadoras y transmisoras de un conocimiento que entrelaza la elaboración de tejidos con el ciclo de vida, las actividades económicas y la cosmopraxis de la comunidad. El texto inicia describiendo el aprendizaje del arte textil, que comienza en la niñez con tareas básicas como tejer una *watu* y una *wincha*, para luego avanzar hacia piezas más complejas como *llijlla* y *chumpi*. Estas prácticas no solo tenían un propósito funcional, sino que también eran fundamentales para la reproducción de la enseñanza y la crianza al interior de cada familia, especialmente en el contexto del pastoreo de alpacas, actividad estrechamente ligada a la producción textil de nuestras maestras.

Las fibras que antes eran producidas y teñidas en Kaluyo, ahora son adquiridas en mercados urbanos, como la Feria 16 de Julio de la ciudad de El Alto o bien a través de empresas como la Compañía de Productos de Camélidos Sociedad Anónima (COPROCA S.A.). Aunque se tiene a disposición materiales sintéticos y técnicas industriales en etapas como el hilado, nuestras maestras continúan priorizando el uso de fibras de alpaca y preservan las técnicas y conocimientos para la *allwispa* (“urdido”) y *awasqa* (“tejer”). Y esos conocimientos y materiales son los que actualmente las maestras implementan en la ARPAK, una asociación que reúne a nuestras maestras con otras mujeres del ayllu Kaluyo y que se dedican a la producción y venta del arte textil.

Este capítulo resalta, también, la importancia de los encuentros comunitarios, como la toma de cargos en Chullpapata, donde las autoridades renuevan su compromiso con la comunidad a través de rituales y ofrendas, además de textiles elaborados específicamente

---

1 Maestra del textil kallawaya, es originaria del ayllu de Kaluyo del distrito Chari e hija de Macedonia Layme Chura y el maestro kallawaya Santiago Arias Quispe.

2 Maestra del textil kallawaya, es originaria del ayllu Kaluyo del distrito Chari e hija de la maestra Fortunata Arias Layme y del maestro kallawaya Víctor Llanos Flores.

3 Maestra del textil kallawaya, es originaria del ayllu Kaluyo del distrito Chari e hija de la maestra Fortunata Arias Layme y del maestro kallawaya Víctor Llanos Flores.

4 Maestro del textil kallawaya y técnico veterinario, es originario del ayllu Kaluyo del distrito Chari e hijo del maestro kallawaya Hilarión Calanca Llanos. Es esposo de la maestra Justina Llanos Arias y padre de Avelina Calanca Llanos.

5 Maestra del textil kallawaya, es originaria del ayllu Kaluyo del distrito Chari e hija de Justina Llanos Arias y Rubén Calanca Chura. Actualmente es presidenta de la Asociación Regional de Productoras de Artesanía Kallawaya (ARPAK).

6 Historiador. Candidato a magíster en Historia por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Integrante del Archivo Comunitario El Alto Aesthetics y de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). Investigador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: peeter-147@hotmail.com

para estas ocasiones. Asimismo, eventos como matrimonios y celebraciones agrícolas, como el Chajra qukuy y el *luxchi*, expresan cómo estas prácticas reforzaban los vínculos entre las comunidades de Chari.

Las maestras del textil kallawaya enfrentan el desafío de transmitir sus conocimientos a las nuevas generaciones en un entorno urbano donde las demandas laborales y escolares limitan el tiempo dedicado a las prácticas textiles. A pesar de ello, iniciativas como ARPAK han permitido que las maestras adapten sus habilidades a la creación de nuevos productos, como ropa, manillas y aretes de alpaca, manteniendo activo su vínculo con las enseñanzas textiles de Kaluyo.

### **Camélidos, fibras y textiles se tejen entre sí**

Así, la historia de estas mujeres se despliega en la intersección entre las comunidades rurales y urbanas, en un constante proceso de adaptación y transformación de las prácticas textiles. El relato de la migración y de la construcción de nuevos lazos urbanos es una narrativa compartida que exploraremos en el próximo capítulo. Sin embargo, ahora buscamos comprender cómo los textiles no solo son una forma de sustento económico, sino también un mecanismo para la crianza de una identidad colectiva que, aunque marcada por la migración, sigue profundamente anclada en las memorias de la comunidad Kaluyo.

Es importante precisar que Justina y Rubén, así como Casilda, Avelina y Fortunata, establecen que la identidad cultural proviene (o se enmarca), en la comunidad kallawaya, un grupo reconocido por la riqueza en artes textiles, conocimientos científico-medicinales y acciones rituales. Como señala Alderman (2016), existe un debate interno entre las comunidades respecto a si estas o aquellas son kallawayas y desde cuándo pueden ser rastreadas como tales. Al respecto, Fischer (2023) señala que lo kallawaya es una identidad de varios componentes que se ha ido modificando y adaptando conforme a los contextos y necesidades políticas y económicas. Por lo tanto, estos elementos que hacen a la identidad kallawaya emergen o vuelven a reposar durante diversas fases de su historia.

De esta manera, para muchos habitantes de otras comunidades de la región solo algunas podrían ser consideradas como kallawayas, por ejemplo, Chari, Chajaya, Khanlaya, Inca y Huata Huata. Así, para Justina y Rubén, la diferencia entre los kallawayas de la comunidad y aquellos de otros municipios de la región se refleja solo en las prácticas cotidianas, sino también en la vestimenta y el arte textil. En el relato, aclara que Charazani, aunque forma parte de la provincia de Bautista Saavedra, no es un municipio enteramente kallawaya, sino que solo algunas comunidades dentro de él conservan esta identidad.

—A pesar de que ahora están intentando promover el reconocimiento de la provincia como kallawaya, históricamente solo unas seis comunidades, de las más de sesenta en el municipio, son auténticamente kallawayas.

Existe, por la tanto, una distinción visual entre los textiles de cada comunidad y región. Así como distinciones dentro de las comunidades kallawayas según la especialidad de trabajo, pues “aún se habla, por ejemplo, de Amarete como alfareros, Chajaya y Khanlaya como orfebres, Niño Corín especializados en música kantu y tejidos, y Quiabaya como constructores, además de comunidades especializadas en la curación” (Alderman, 2016: 104). La distinción cultural también es evidente en las vestimentas tradicionales. Justina menciona que las comunidades kallawayas de la región utilizan vestimentas de colores más naturales, mientras que los del valle tienden a preferir colores más vibrantes y multicolores, como es el caso de ellos. Esta diferencia no solo se ve en los colores, sino también en las técnicas de tejido.



**Figura 1:** Tres mujeres kallawayas usan *sajraña* para peinarse el cabello cerca al río, en la región del municipio de Charazani.  
**Fuente:** Ilustración de Karen Huayta Huanca (Karen con K) con base en una escena de *Charazani, Bolivia 1977*, un audiovisual de Charles Johannsen (2015).

—Si alguien se ha comprado y utiliza, decimos esto no es de él, se ha comprado.

—Por ejemplo, hablando de kallawaya, no somos a nivel provincia kallawaya. Amarete ya no es kallawaya, más que todo en el municipio de Charazani estamos Chari, Chajaya, Inca y Huata Huata y otros, ya serían como seis comunidades netamente kallawayas del municipio. La provincia Bautista Saavedra tiene dos municipios, el primer municipio es Charazani y otro es Curva. Curva es aparte, casi el 80% de las comunidades deben ser kallawayas. Pero mientras Charazani no, solamente como unas seis comunidades de más de sesenta comunidades. Pero ahora están manejando todo a nivel provincia como kallawaya, inclusive ya quieren nombrar provincia Kallawaya. Pero no es así.

En este contexto, el *pallay* o la lista que se usa en la vestimenta, también tiene variaciones significativas entre las distintas comunidades. De esa manera, Casilda menciona que, por ejemplo, los de Curva hacen un poco más grande, más ancho sus *pallay*. Entonces, la diferencia en los tamaños y figuras de los *pallay* es clave para identificar la procedencia de cada tejido.

—Y además, [en] otros lugares como Apacheta, Llachuani, este *pallay* no lo hacen ellos, sino que son diferentes, otro *pallay* tienen ellos. En otros lados, estas listas son muy diferentes para otras comunidades. Cada una tiene uno diferente. En ahí nos identificamos. Hasta *punchu* mismo, estas listas diferentes para Chari y para Curva, Chullina. Ya conocemos que no es. Por ejemplo, la Avelina puede hacer este *pallay* grande, pero estas figuras son diferentes también. Las figuras más que todos son diferentes para todos. Porque no es prohibido hacer un *pallay* pequeño o grande.

—Los de Curva utilizan más rojo entero, una rayita de azul o verde. En cambio de nosotros en todo lo que es Chari es multicolor.



**Figura 2:** De izquierda a derecha: Casilda Llanos Arias, Kimberly Calancha, Avelina Calancha Llanos, Justina Llanos Arias y Rubén Calancha Chura, reunidos en el patio de su casa en la ciudad de El Alto.

**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (octubre de 2024).



Además, en la comunidad, los *pallay* más comunes en los tejidos, según menciona Avelina, son del sol y el cóndor, figuras que ella misma teje actualmente para ARPAK. Contrariamente, en Curva, las aves no son parte de los patrones tradicionales, lo que enfatiza la distinción entre estas comunidades, no solo en las técnicas de tejido, sino también en los *pallay* que se eligen para las creaciones.

La labor textil en la comunidad de Kaluyo estaba íntimamente vinculada con el pastoreo de las alpacas, con la fibra y con los textiles que se vinculaban con la crianza de la familia y de los animales.

—Pasteando hay que tejer.

Mientras las alpacas pastaban o tomaban agua, ella y los demás miembros de la familia y la comunidad tejían. Utilizaban la *phuchhkha* y *k'anthina*, herramientas usadas para hilar y torcelar la lana trasquilada, creando ovillos que luego serían utilizados en el telar.

—Lo que ya había trasquilado lo hilaba para hacer ovillo.

Tejer era una actividad constante, incluso cuando se caminaba una hora o más para llevar a las alpacas a los mejores pastos. Durante este tiempo, las mujeres tejían mientras cuidaban a los animales. Así, el proceso de pastoreo y trabajo textil no era solo una labor individual y para las personas adultas, sino también colectiva y que involucraba a los más pequeños.

—Cuando las wawas ya eran grandecitos, ellos iban a pastear y los demás se quedaban en la casa a tejer.

Las responsabilidades se distribuían entre los miembros de la familia según las edades y capacidades. Las labores no solo se centraban en el hilado y el tejido, sino también en la creación de otros productos textiles útiles para la vida diaria. Las mujeres tejían costales y talegas para el cargado de productos y abono en los animales de carga, mientras que los varones se encargaban de elaborar las *waskhakuna* y *warak'akuna* de fibra de alpaca o llama.

Por otra parte, la identificación de las alpacas era una parte crucial de la vida en la comunidad. Debido a que muchas familias tenían alpacas y se juntaban durante el pastoreo, era necesario encontrar formas de distinguir los animales de cada familia.

—[Les] Poníamos como aretes, [los] que llamamos *p'uquñakuna*.

Los *p'uquñakuna* son un tipo de borlas o aretes que se usaban para marcar a las alpacas con un color específico que corresponde a cada familia. Además, estas *p'uquñakuna* son usadas también en los textiles a manera de ornamentos en *ch'uspakuna* y *kapachukuna*. Asimismo, se realizaban otras marcas físicas llamadas *puchu*, que es dejar un mechón largo sin cortar en la lana de las alpacas, como en el cuello, para identificar a los animales según el género o familia.

—Como somos una comunidad grande, todos tienen sus alpacas y a veces se juntan mientras estamos pasteando. De cada familia grupito por grupito iban, pero siempre se mezclaban y para eso servían la *p'uquña*. Pero, para identificar las alpacas no solo usábamos las *p'uquñakuna* también los *puchukuna*.

Por su parte, Casilda empleaba *p'uquñakuna* de color rojo en las orejas de las alpacas —pues este color representaría a la familia que formó con el maestro kallawaya Juan Pascual



**Figura 3:** Avelina Calancha Llanos y su padre, Rubén Calancha Chura (ambos fuera de plano), explican las diferencias entre los *pallay* de una comunidad a otra.

**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (octubre de 2024).

Chura—, mientras que la familia de su hermana Justina y su esposo Rubén, utilizaba una combinación de rojo, amarillo y verde. Por lo tanto, podemos indicar que estas marcas no solo diferenciaban las alpacas entre familias, sino que también reflejaban un sistema de organización visual en la comunidad.

La diferenciación entre los animales también se extendía según el género y función. Para los machos, se colocaba un trozo de lana llamado *puchu* en la parte delantera, mientras que para las hembras se utilizaba una marca en las patas traseras conocida como *chilla*. Adicionalmente, otra señal llamada *unkuna* se amarraba al cuello de algunos animales. Este sistema de identificación era esencial para la gestión de las alpacas, especialmente en contextos de intercambio comunitario o faenas colectivas.

El proceso de trasquilado de las alpacas también era una tarea manual y laboriosa que involucraba a varios miembros de la familia.

—Para trasquilar usábamos cuchillo, tijera. Se le amarra las patas y otro le sujetaba el cuello.

La lana obtenida de este proceso era hilada, torcelada transformada en madejas, lavada y luego llevada a teñir para obtener los colores deseados.

Otra memoria vinculada a la labor textil y a los camélidos que poseían la familia, tiene que ver con una feria de camélidos en la que participaron Justina y Rubén en la ciudad de La Paz. Así, ambos recuerdan con orgullo la participación en ferias de camélidos en la década de 1990. Una de las experiencias más memorables fue en Mallasa, La Paz, donde la llama,

que tenía por nombre Ch'aska, de aproximadamente tres años, ganó un reconocimiento en el festival organizado por el proyecto del Instituto Nacional de Fomento Lanero (INFOL).

—Con mi alpaca hemos traído aquí a Mallasa, a una feria de camélidos, cerca de 1995 o 1996.

El proceso para llegar a estas ferias nacionales era riguroso y comenzaba en Cotapampa, una localidad cercana al distrito de Chari. Según Justina, las comunidades realizaban una feria preliminar donde se seleccionaban los mejores ejemplares de alpacas y llamas.

—Seguramente yo también he llevado mis alpacas a Cotapampa, pero no se ha clasificado, solo mi llama.

Esta práctica se organizaba de manera colectiva y jerárquica y garantizaba que los ejemplares presentados en la ciudad de La Paz fueran representativos de la calidad y diversidad genética de la región. La selección en Cotapampa y la posterior participación en Mallasa implicaban viajes y encuentros que unían a las familias y comunidades en torno a un objetivo común. Para Justina y Rubén, llevar a Ch'aska al festival fue un momento especial, reflejo de años de esfuerzo en el cuidado y crianza del camélido.

La crianza de alpacas y llamas, actividades fundamentales en la economía y cultura de las comunidades del distrito Chari, requería de un profundo entendimiento de la alimentación, salud y características físicas de los animales. Conocimiento que era manejado por las comunidades en esta región de manera histórica y que trató de ser apoyado desde el Estado boliviano en las décadas de 1970 y 1980 a través del Ministerio de Asuntos Campesinos y Agropecuarios y del Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. En noviembre de 1977 estos entes estatales crearon el ya mencionado INFOL, que se encargó de continuar las labores del Comité Boliviano de Fomento Lanero (COMBOFLA), la cual dejó de operar en enero de 1978.

INFOL se encargó de realizar, a nuestro entender, tres importantes acciones vinculadas al sector. Primero, quedaba como “encargado de la producción, procesamiento y comercialización de los pelos finos de camélidos y lanas” (Decreto Supremo N.º 15138), además del cuero y la carne, por medio de planes y programas con vías a su industrialización y comercialización. Segundo, se encargó de generar una *Boletín Informativo*, que se encargaba de publicar los avances de proyectos de fomento y formación técnica que promovía el INFOL en las comunidades. Tercero, generó una biblioteca especializada sobre “camélidos sudamericanos”, y cuya lista de ingresos a la institución se publicaba en el *Boletín Informativo* (ver, por ejemplo, Instituto Nacional de Fomento Lanero, 1979: 27-30).

Sin embargo, INFOL tuvo un grave problema de liquidez financiera en 1989 debido a que la fuente principal de financiamiento, el Banco Mundial, retiró todo tipo de cooperación al país al final de ese año. De esta manera, este instituto procedió a su disolución, despidiendo a empleados y obreros, además de transferir todos sus activos fijos “en favor de las Corporaciones Regionales de Desarrollo y del Ministerio de Asuntos Campesinos y Agropecuarios” (Decreto Supremo N.º 22222).

Sin embargo, las transformaciones en la salud animal en las comunidades como Kaluyo y Chacarapi, han sido profundamente marcadas por la introducción de los mismos proyectos de desarrollo, particularmente desde la llegada del proyecto INFOL a esta región. Según las memorias compartidas, este proyecto trajo consigo vacunas, vitaminas y tratamientos contra



**Figura 4:** De izquierda a derecha: Eulogia Calanca Chura, Hermilia Quispe Calanca y Petrona Chura Quispe en Kaluyo.  
**Fuente:** Fotografía de Rubén Calanca Chura (aproximadamente en 1980).

parásitos y piojos, etc., lo que inicialmente se percibió como un avance positivo. Empero, con el tiempo, también se observaron efectos adversos.

—Antes no había tantas enfermedades parasitarias e infecciosas por Kaluyo. Más que todo era la sarna, pero sabíamos tratar con plantas. Cuando ha llegado el proyecto INFOL [...], de ahí de peor en peor ha aumentado las enfermedades. Ahora está peor, me han contado allá por Chacarapi están con harta enfermedad los animales.

En épocas anteriores, las comunidades confiaban en remedios tradicionales basados en plantas locales para tratar enfermedades, guiados por los maestros kallawayas de la comunidad. Estas prácticas parecían mantener un cierto equilibrio en la salud del ganado. Con la introducción de medicamentos modernos, sin embargo, los parásitos comenzaron a desarrollar resistencia a los productos químicos utilizados.

—Antes, aquellos años, cuando yo era veterinario e iba a curar, poner inyecciones para la sarna y el piojo, ayudaba. Pero ya esos parásitos ya se acostumbran a esos productos. Y tienes que cambiar a otro producto.



**Figura 5:** Ch'aska, llama de Justina y Rubén, presente en el Festival de Camélidos en Mallasa (La Paz).

**Fuente:** Fotografía de la familia Calanca Llanos (aproximadamente en 1996).

El caso de la fasciola en Chacarapi ejemplifica la gravedad de esta situación. Este parásito, posiblemente relacionado con el consumo de agua contaminada, y convivencia con otros animales portadores, afecta a las alpacas de manera devastadora. Acorde a Beltrán *et al.* (2014), la fasciola ha empezado a cobrar terreno en la región del norte del departamento de La Paz, por lo menos desde la segunda década de este siglo. Así lo demuestran los casos detectados en la comunidad de Caalaya perteneciente a la región de puna húmeda del municipio de Curva, colindante con el municipio de Charazani y geográficamente próxima al distrito de Chari. Según este estudio, la presencia de esta enfermedad entre las alpacas de Caalaya se debe principalmente a la convivencia con ganado ovino, como “hospederos intermediarios” y debido al ecosistema de puna húmeda también genera el ambiente propicio para otro de los hospederos intermediarios: los caracoles.

—Todo al lado de Chacarapi están matando a las alpacas. Porque cuando carneas, dentro del cuero está todo lleno de ese gusano. Muy grave.

Rubén también advierte sobre el potencial de expansión de esta enfermedad hacia comunidades vecinas como Kaluyo, en la actualidad. El impacto de este parásito no se limita a la salud del animal, sino que también compromete la calidad de la fibra y la carne, afectando tanto el sustento económico como las prácticas que rodean a la crianza de alpacas.

Los problemas actuales contrastan con enfermedades tradicionales que las comunidades manejaban con mayor eficacia en el pasado. Por ejemplo, en Kaluyo existía una enfermedad conocida como *ichulako*, prevalente durante la temporada de lluvias. Esta enfermedad, provocada por gusanos que se desarrollaban en los charcos de agua, atacaba los pulmones y la garganta de las alpacas, causando su muerte. A pesar de su letalidad, las comunidades estaban familiarizadas con el manejo y prevención.



**Figura 6:** Fortunata Arias Layme junto a sus nietas y sobrinas en la estancia Wayllaqhata (comunidad de Kaluyo).  
**Fuente:** Fotografía de la familia Calancha Llanos (aproximadamente en 1990).

La llegada de proyectos como INFOL ha transformado significativamente las dinámicas de la crianza de alpacas en estas comunidades. Si bien han introducido herramientas modernas y potencialmente beneficiosas, también han generaron nuevas vulnerabilidades en la salud animal y desafíos adicionales para las familias que dependen de estas crianzas. Estos cambios exemplifican las tensiones entre los saberes de las comunidades y las intervenciones externas, lo cual lleva a insistir en la importancia de un enfoque más orgánico y respetuoso de las dinámicas culturales y ecológicas locales.

Al respecto del cambio en la obtención de la materia prima, Casilda y Avelina nos recuerda sobre las fibras de alpaca y los materiales que solían utilizar en la comunidad, pues ellos se identifican, además de pertenecientes a la cultura kallawaya, también como alpaqueros. Como vimos, en Kaluyo el material predilecto para realizar todas las vestimentas era principalmente la fibra de alpaca, aunque también algunas de bayeta, fibra de llama y oveja. Aún con todas las dificultades que significaban las enfermedades que afectaban a las alpacas y que disminuían o anulaban el uso y venta de esas fibras. De esta manera, arribando ya a la ciudad, tuvieron que adaptarse a la obtención de fibra para elaborar los tejidos.

—De allá he traído lana. Mi mamá todavía tiene guardado, con cuero mismo.

Además, Casilda comparte memorias de las prácticas tradicionales que marcaron la crianza de alpacas en Chari, un lugar, como vimos, donde las comunidades convivían con las dificultades y los retos impuestos por el entorno. Las enfermedades como la sarna y las sequías severas, especialmente durante la época de Todos Santos, eran las principales amenazas para los animales, que a menudo morían de hambre.

—Antes, como vivíamos entre hartos, harto moría la alpaca. No había vacuna, pues.



**Figura 7:** Trasquilado de lana de camélido realizado por los comunarios de la región del municipio de Charazani.

**Fuente:** Ilustración de Karen Huayta Huanca (Karen con K) con base en una escena de *Charazani, Bolivia 1977*, un audiovisual de Charles Johannsen (2015).

Sin embargo, las familias desarrollaron métodos para proteger y cuidar a los camélidos. Esta es una de las razones porque Rubén y otros miembros de la comunidad hayan estudiado el nivel técnico en veterinaria.

En el pasado, Casilda, Justina y sus familias contaban con unas 50 alpacas, sin embargo, tener seis pares de crías ya era considerado un logro significativo. En tiempos de lluvia, todas las alpacas eran resguardadas para evitar que la lana se moje.

—Le decíamos “*¡wasi, wasi!*”, y se entraban.

Un aspecto particularmente conmovedor de los recuerdos es el cuidado brindado a las crías recién nacidas. Envolvían a las crías de las alpacas con una *inkuña* para protegerlas de la lluvia y el frío cuando apenas habían nacido.

—Cuando nace, ese rato sabemos envolver con *inkuñakuna*, envueltos como gente. Adentro les fajábamos y envolvíamos con las *inkuñakuna* para que no pase la lluvia.

Este proceso era crucial durante las primeras semanas de vida, cuando las crías eran especialmente vulnerables. Además, utilizaban pañales especiales y, en casos de lluvia intensa, las cubrían con nylon para evitar que se mojaran. Sin embargo, este cuidado extremo no podía prolongarse demasiado, ya que el exceso de humedad podía atraer parásitos como piojos.

Como abordaremos en el siguiente apartado, en la actualidad la Feria 16 de Julio de la ciudad de El Alto les ofrece una variedad de hilos de fibra natural aunque también de fibra sintética. No obstante para las labores actuales de tejido, las maestras priorizan el uso de la fibra de alpaca, no obstante con un cambio no menor: Si en la comunidad se teñían algunas fibras de alpaca, la compra de este material en la ciudad ya implica un teñido industrial.



**Figura 8:** Rosa Calanca Llanos, vistiendo pollerita, chompa, gorro de lana sintética y *llijlla* de fibra de alpaca (estancia Wayllaqhata, comunidad de Kaluyo).

**Fuente:** Fotografía de Rubén Calanca Chura (aproximadamente en 1990).

Además, la familia también compraba fibra de alpaca hilada a través de COPROCA S.A., una organización que procesaba y vendía la fibra de alpaca ya lista para el uso, lo que facilitaba el trabajo textil. La misma fue una iniciativa de la Asociación Integral de Ganaderos en Camélidos de los Andes Altos (AIGACAA), que la fundó el 18 de abril de 1991 –y que puede entenderse como una salida u opción al cierre del Instituto de Fomento Lanero en 1989. El 18 de noviembre de 1994, COPROCA S.A. inauguró su planta productora de textiles en la ciudad de El Alto, la cual incluía una planta industrial verticalmente integrada desde la clasificación, lavado, cardado y peinado de la fibra. En 1999 adquirió maquinaria para el proceso de hilado industrial y en 2005 empezó con la manufactura de prendas a base de lana de alpaca. Sin embargo, en los últimos años, la empresa atravesó una fuerte crisis que llevó a que se adeuden no solo a las y los trabajadores de la empresa sino también a los productores de lana de alpaca que tenían acuerdos con COPROCA S.A. (Apaza, 2015: 14-22). En la actualidad, la empresa sigue produciendo algunos implementos, pero solo como manera para ir saldando sus deudas con trabajadores y productores.

—Comprábamos de alpaca hilado ya de COPROCA, que es ya procesado.

Además, las maestras explican que, a pesar de haber salido de la comunidad de Kaluyo y de tener la Feria 16 de Julio de El Alto, continúan, en ciertos momentos, comprando fibras de alpaca de la región.

—Hasta hace unos años continuábamos trayendo las fibras de Kaluyo porque allá tenemos familiares, entonces ellos traían a veces. Pero ya no mucho, más que todo de la feria ya compramos ya teñido e hilado. Pero todos los productos que estamos haciendo ahora son de fibra de alpaca.

Aunque la forma de obtener la fibra ha cambiado la calidad y la autenticidad de los productos textiles que elaboran, como las chompas, aretes, manillas y otros artículos, mantienen el uso de fibra de alpaca como material central.

Se mantienen, además, algunas de las técnicas de teñido y que aún practican en la ciudad de El Alto, sustentando métodos tradicionales que eran usados en la comunidad y que además vinculan esta labor textil con los maestros kallawayas y el conocimiento sobre las plantas y sus propiedades.

—Aquí nosotros aún seguimos tiñendo. Utilizamos *tula*, coca, cochinilla.

—De la *tula*, por ejemplo, es un verde un poquito más claro, de la coca es otro verde más oscuro y de la cochinilla sale más de veinticinco colores de rojo.

El proceso de teñido requiere precisión y ciertos aditivos para asegurar la calidad del producto final.

—Usamos con mi familia a veces limón, si no ponemos limón se puede desteñir, no puede agarrar bien. También ponemos la *quillpa*, eso ponemos para que no se destiña.

—Todo lo que teñimos con plantas no se destiñen.

Sin embargo, no todas las tonalidades tradicionales han sido fáciles de trabajar.

—Para azul, por ejemplo, es un poco difícil. Allá antes en Chari no se usaba mucho, es más reciente.

Aunque existían plantas con potencial para teñir de azul, no se exploraba esta posibilidad. En cambio, el azul en los tejidos modernos frecuentemente se logra ya con anilinas, pero que podría impactar negativamente en la calidad.

—Hasta eso, por ejemplo, tejemos chompa u otras cosas y tejidos con azul ahora, pero por ahí en las tiendas de la Sagarnaga [en la ciudad de La Paz] y otros lugares, cuando queremos dejarles, nos dicen que el azul mata la calidad. Yo creo que es porque antes seguramente no usaban con eso.

No obstante, hay colores bastantespreciados por esas tiendas, pero también por ellos.

—Hay otros colores, por ejemplo, el color vicuña usando la planta del nogal, que es una planta que hay por Charazani [...] amarillo también sacamos de las flores, como la zonela.

Por otra parte, se lamenta que estas prácticas no sean viables en el entorno urbano donde ahora residen. Esta limitación ha llevado a la comunidad a depender de otros métodos y materiales disponibles en El Alto.

—Aquí ya no usamos eso, porque ya no hay plantas aquí ni flores. Tendríamos que ir allá a cosechar.

—Más que todo usamos el teñido con cochinilla y la *tula* y la coca.

Mientras exploramos el segundo piso del taller, Avelina nos ofrece un vistazo a las prácticas tradicionales que aún perduran en los objetos tejidos que conserva. Señala una cuerda gruesa de fibra de alpaca, conocida como *waskha*, mientras explica:

—Esto es fibra de alpaca, es la *waskha* de Kaluyo. Para cargar a los animales, harto había en allá, pero como no hay animales aquí, estamos sujetando aquí las vigas de la casa. Hace años está amarrado ahí. En otros lugares de la casa tenemos todavía varias de estas *waskhakuna*.

El valor de estas *waskhakuna* va más allá de su funcionalidad práctica; a los extremos de este textil se emplazan una combinación de colores, que al igual que las *p'uquñakuna* para las alpacas, son un elemento para la identificación familiar.

—Esos colores son para reconocer. Digamos ese color es para mi familia: rojo, amarillo y verde. Para otra familia es otro color, puede ser rosado o azul.

La utilidad de las *waskhakuna* se manifestaba especialmente en actividades comunales. De esta manera, estas *waskhakuna* eran fundamentales para manejar los animales, cargar productos y colaborar en las faenas comunitarias.

—Por ejemplo, si ahorita quieres cargar abono, [necesitas] unas cuarenta alpacas, y solo tienes veinte *waskhakuna*, [entonces] tendrás que prestarte de tus vecinos, el *ayni*, y para devolver tendrás que reconocer lo tuyo por los colores.



**Figura 9:** Una familia de la región kallawaya comparte el trabajo comunitario del hilado y el tejido.

**Fuente:** Ilustración de Karen Huayta Huanca (Karen con K) con base en una escena de *Charazani, Bolivia 1977*, un audiovisual de Charles Johannsen (2015).



**Figura 10:** Filomena Calancha Llanos (comunidad Kaluyo, distrito Chari).  
**Fuente:** Fotografía de la familia Calancha Llanos (aproximadamente en 2005).

Además del uso en el transporte, estos colores distintivos también se aplicaban en otros contextos, como ya señalamos.

—Y el mismo usábamos para las *p'uquñakuna* en las orejas de las alpacas. En todo poníamos: alpacas, costales, *waskhakuna*, *warakakuna*.

Esta manera de marcar que un textil o ciertos animales formaban parte de una familia determinada, recurriendo al uso de fibras de colores precisos, es altamente valioso porque, así como los animales, los textiles son considerados también como seres vivos (Cereceda, 2010a). Sin embargo, esto parece haberse dejado atrás una vez que salieron de Kaluyo, pues Avelina y Rubén en la actualidad y en la ciudad ya no recurren a este sistema de registro.



**Figura 11:** Eimy Kimberly Calanca, hija de Avelina, en medio de sus labores textiles en el taller familiar de El Alto.  
**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (octubre de 2024).

#### **Archivo textil: De *wawakuna* a *huaynakuna* y *sipakuna***

Fortunata, Justina, Casilda y Avelina nacieron en el ayllu originario de Kaluyo. Fortunata Arias Layme es originaria del ayllu de Kaluyo del distrito Chari, maestra del textil kallawaya, e hija de Macedonia Layme Chura y del maestro kallawaya Santiago Arias Quispe. Ella quedó huérfana de madre tempranamente y fue la abuela materna, Juana Chura Llanos, quien se encargó de trasmitirle la enseñanza del arte textil. Aunque ella vivió la mayor parte de la vida en la comunidad, actualmente vive en la ciudad de El Alto, sector Lagunas (sobre la carretera camino a Copacabana).

Casilda Llanos Arias y Justina Llanos Arias son hermanas y son, igualmente, originarias del ayllu Kaluyo del distrito Chari, maestras del textil kallawaya, e hijas mayores de Fortunata



**Figura 12:** Maestra del textil kallawaya realizando el ritual a Capa ch'iqa.  
**Fuente:** Ilustración de Karen Huayta Huanca (Karen con K) con base en una escena de *Charazani, Bolivia 1977*, un audiovisual de Charles Johannsen (2015).





**Figura 13:** Justina Llanos Arias, hija de Avelina Calancha Llanos y nieta de Kimberly Calancha, trabajando en sus telares en un espacio de su casa en la ciudad de El Alto.

**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (octubre de 2024).

Arias Layme y del maestro kallawaya Víctor Llanos Flores. Actualmente, Casilda vive en la ciudad de El Alto en el sector Horizontes y Justina también en la ciudad de El Alto, aunque en la zona Julián Apaza II. Por otra parte, Avelina Calancha Llanos, originaria del ayllu Kaluyo del distrito Chari, es también maestra del textil kallawaya, hija de Justina Llanos Arias y del maestro Rubén Calancha Chura. Estos últimos años, como ya se dijo, ha sido la presidenta de ARPAK. Vive junto a su padre, madre y hermanos en la ciudad de El Alto en la zona Julián Apaza II. Todas ellas aún mantienen su experticia como maestras del textil kallawaya claramente en un ambiente diferente: el urbano concentrado. Empero, el conocimiento y la cosmopraxis transmitida de generación en generación en su ayllu Kaluyo, así como en toda la región kallawaya, es perpetuada por medio de su práctica activa y por las enseñanzas del textil que ahora todas ellas transmiten a sus hijas e hijos.

En este contexto, las maestras aún recuerdan y practican un ritual primordial al momento de tejer, pues para iniciar el urdido del telar se preparará un pedido o ritual a Capa ch'iqha, a quien se solicita para que el tejido avance, que las lanas no se acaben, que salga rápido. “Capa” significaría “mujer trabajadora” y “ch'iqha” “lana torcelada al revés”, aunque en quechua este tipo de torcelado es denominado *lluqü*.

—Mi abuelita sabe hablar sobre eso. Dice que una mujer, a una señora con wawa, le ha contratado para tejer algunas personas. Y esta señora con su wawa no más sabe estar en el tejido. Entonces, el marido de la mujer que le ha contratado a la señora con wawa le había dicho “qué mujer tan floja te has contratado, no está tejiendo nada”. Tiempo después, cuando la señora con su wawa ha salido de donde estaba el tejido, se habían fijado y el tejido ya terminado estaba. Entonces, Capa ch'iqha saben decir.



**Figura 14:** De izquierda a derecha: Víctor Llanos Flores, padrino, cargando a la wawa Eusebio Hilarión Calanca Llanos, Fortunata Layme Chura y Justina Llanos Arias. Una escena del bautizo de Eusebio en la comunidad de Kaluyo.

**Fuente:** Fotografía de Rubén Calanca Chura (aproximadamente en 2003).

—Es un abstracto, ¿no ve?, donde no podemos ver a esa Capa ch'iqha. Es un *illa* también. A eso se le pide pues para que el telar se avance, que le ayude en todas las figuras que se haga bien.

Así, desde temprana edad, comenzaron a tejer, aprendiendo de las madres, de las abuelas.

—Hemos empezado a tejer a los seis y siete años.

Las madres eran las que se encargaban de enseñar a hacer los *watukuna* y otros artículos textiles como los *chumpis* y las *winchas*. Tejer era una habilidad esencial que se aprendía de generación en generación. Avelina, cuando tenía 10 o 12 años en Kaluyo, tejió la primera *llijlla*. Tejer era una actividad diaria en la comunidad y algo que se hacía desde que eran muy pequeños, como lo es ahora para su hija Kimberly, quien también aprendió a tejer desde niña, con la diferencia de que en la ciudad no hay tanto tiempo para dedicarse a ello debido a las tareas escolares y otras actividades.

En Kaluyo, el tejido estaba vinculado a las actividades cotidianas desde que eran niñas y niños, especialmente al pastoreo de las alpacas, como vimos. Tejían *winchakuna* e *inkhuñakuna*, pequeños textiles para cargar alimentos, así como *wayaqakuna*, pequeñas bolsas hechas de fibra de alpaca y que servían para llevar tostado. Estos artículos eran esenciales para llevar fiambre (como papa, chuño y maíz tostado en el caso de las *inkhuñakuna*), mientras se pastoreaban las alpacas o se viajaba. Todo esto se hacía con materiales como la lana de alpaca, que era hilada y tejida para el uso personal, sin la intención de vender.

El tejido es un conocimiento que se comienza a adquirir desde muy temprana edad, como todas lo hacen en la comunidad y como fue para Fortunata, Justina, Casilda y Avelina. Este aprendizaje, profundamente arraigado en las dinámicas familiares y comunitarias, inicia cuando las niñas son aún pequeñas, tejiendo los elementos más simples de los textiles tradicionales.

—Cuando una es más wawa comienza tejiendo los *watukuna* del *chumpi* o de la *wincha*, como a los cinco años, para aprender lo básico.

A medida que crecen, las niñas avanzan hacia tejidos más elaborados, como la *istalla* para guardar coca, la *wayaqa* para el tostado y la *inkhuña* para el fiambre. Estos textiles, simples y funcionales, sirven como las primeras prácticas antes de aprender a incorporar las bandas de motivos o diseños, conocidas como *pallay*, que requieren mayor destreza y conocimiento.

—Lo primero que aprendemos son aquellas que no tienen *pallay*. Ya después eso más aprendemos. El *pallay*, con diez años ya sabemos hacer.

Al alcanzar los 10 años, muchas niñas ya son capaces de crear textiles completos y complejos. Casilda, al igual que su sobrina Avelina, a esa edad ya había tejido la primera *llijlla*.

—Ahí ya todo completo, con *pallay*, listas y costura he aprendido. Para aprender a hacer *pallay*, mi mamá con *chumpi* me sabía enseñar.

El *chumpi*, una faja para formar proteger y sostener el cuerpo (Usquiano y Espejo, 2023), era una de las primeras piezas que las niñas aprendían a tejer con *pallay*. Este proceso se extendía luego a la creación de *winchas* (para las mujeres) y *tukillukuna* (para los hombres), así hasta dominar la elaboración de textiles más grandes y elaborados, como la *llijlla*.

Sin embargo, a diferencia de la comunidad, en la ciudad es posible vender lo que se teje. En Kaluyo todo era para el uso diario aunque, con el tiempo, con proyectos como el turismo comunitario (que se inició en 2003), la venta de artículos textiles como *punchukuna*, *lijllakuna* y *winchakuna* comenzó a ser una fuente de ingresos económicos.

—Una diferencia con allá es que aquí puedes hacer eso para vender. En cambio, en la comunidad podías hacer, pero no había dónde vender, entonces todo era de uso diario. Pero desde 2003 hasta 2011 en la comunidad hemos tenido un proyecto sobre turismo comunitario, donde yo estaba trabajando de administrador. Y ahí hemos empezado a vender *punchu*, *llijlla*, *wincha*. Mientras estas pequeñas cosas, como aretes y manillas, recién aquí hemos empezado a hacer.

A pesar de ello, no se vendía mucho, ya que los turistas llegaban solo en ocasiones y, a menudo, los intercambios eran más frecuentes que las ventas directas. Los intermediarios intercambiaban ropa por los tejidos, como mantas y polleras, que luego ellos vendían en la ciudad a los turistas. Otra de las memorias sobre este período de la niñez y los tejidos que nos comparten tienen que ver con los visitantes a la comunidad. Así, los turistas actuaban como compradores, llevándose los productos tejidos, ya usados, a cambio de otros artículos.

—No se vendía mucho. Había museo, pero ahí de tiempo llegaba turista, no llegaba diario, ¿no ve? Ahora más antes venían algunos que compraban los tejidos viejos cambiando por otras ropas. Pero nada más. Acá ya hemos quemado las ropitas así ya gastadas, pero antes

en la comunidad vendíamos. Llegaban turistas, pero sobre todo venían personas a cambiarnos por otras personas.

Aunque no había un mercado constante en Kaluyo, estos intercambios ayudaban a que los productos textiles llegaran a otras partes. Sin embargo, la venta directa y la posibilidad de comerciar más fácilmente con los tejidos solo se volvió una opción significativa una vez que se mudaron a la ciudad, donde el acceso a mercados y proyectos de emprendimiento permitió a la familia continuar con la tradición textil y vender productos como chompas y manillas con el proyecto ARPAK.

#### **Archivo textil: *Kuraq runa***

*Kuraq runa* en qhichwa es aquella persona adulta que ya se puede integrar en la tropa y que además se puede casar. El matrimonio de Justina, la última de la familia en casarse en la comunidad, fue un momento importantísimo. Pero lo fueron también el casamiento de Casilda, quien se casó en la ciudad de El Alto.

A diferencia de casarse en la ciudad, el matrimonio en la comunidad se extendía por tres días. El primer día comenzaba con la ceremonia religiosa, a veces combinada con la civil, en la iglesia del pueblo. Los novios vestían ropa típica de la región, como aparece en la foto-



**Figura 15:** En el matrimonio de Justina y Rubén en la comunidad de Kaluyo. De izquierda a derecha: Rosa Segarra (madrina de civil), Justina Llanos Arias, con vestimenta de matrimonio, Rosa Porto (madrina de religión) e Isidora Flores Quispe (abuela de la novia).

**Fuente:** Fotografía de la familia Calancha Llanos (aproximadamente en 2003).



**Figura 16:** Eulogia Calanca Chura (de pie) y, montado a caballo, Rubén Calanca Chura, en la fiesta cultural de Chajra qukuy en Chullpapata. Rubén, en ese momento (1997), era secretario de relaciones del distrito Chari.

**Fuente:** Fotografía de la familia Calanca Llanos (1997).

grafía que retrata la boda de Justina y Rubén. Desde allí, se iniciaba un recorrido procesional encabezado por el sacerdote, seguido de los padrinos y los novios, visitando diferentes sectores importantes para ambas familias. Justina recuerda que su procesión inició en Lunlaya, el sector de su madrina, donde los vecinos los recibieron con entusiasmo.

—Ahí empiezan poniendo la *wayunka*, un adorno hecho de maíz que se cuelga en el cuello del novio. También nos cargaron con habas, maíz, y a mí, como novia, me dieron una wawa de pan envuelta en mi *llijlla* que me hacían cargar.

—Me recuerdo cómo ese día, siempre desde arriba en Lunlaya, hemos bajado así todos acompañados.

El recorrido continuaba hacia Chari, donde los esperaban familiares del esposo con una “ramada” decorada.

—La “ramada” es como una carpa que se usa para que el matrimonio descance.

Entonces ya ese recorrido se acompaña de música y regalos en productos agrícolas como maíz, haba y papa. Las celebraciones terminaban el primer día en casa del padrino, donde se compartía comida y baile.

El segundo día la pareja y los invitados se dirigían a la casa del novio, lugar donde se realizaba la preparación de otra “ramada”, hecha esta vez de *rakiraki*, una planta que se usaba para adornar el espacio festivo. Allí, los vecinos, padrinos y familiares se reunían para disfrutar de un banquete compuesto por sopa de trigo como primer plato y, como segundo plato, uno llamado “menudo”. Esta se hallaba preparado con las menudencias de



**Figura 17:** La maestra Justina Llanos Arias a caballo, en cercanías a Chullpapata, distrito Chari.

**Fuente:** Fotografía de Rubén Calanca Chura (1997).

alpacas. Este día era más íntimo, con todos los invitados alojados en la casa del esposo, donde continuaban las celebraciones.

—En ese día [el segundo] ya se come más y entre todo sopa de trigo y menudo. Como es la casa de mi esposo y es donde ya vamos a vivir, entonces ahí todo ese día nos quedamos.

El tercer día tenía un carácter más simbólico y comunitario. La tradición dictaba que se debía terminar toda la chicha preparada para el matrimonio, almacenada en grandes recipientes de cerámica llamados *urqu*.

—Se guarda un *urqu* especial para nombrar al *matipadrinu*, quien guía a los novios a agradecer a cada uno de los invitados.

Este agradecimiento, guiado por el *matipadrinu*, se realizaba de rodillas, ofreciendo un vaso de chicha a cada visitante, comenzando por los mayores y terminando con los más jóvenes. Además, los padres de la novia entregaban un costal y una *wayaqa* para que los novios recolectaran los regalos en productos agrícolas.

Uno de los momentos más significativos del primer día, es cuando en casa del padrino los novios deben arrodillarse sobre un *chusi* (tejido usado como el *pullu* aymara) y así recibir consejos de los padrinos y otros matrimonios.

—Eso es lo más bonito del campo, porque eso aquí en la ciudad ya no hay, pues.

—Estos consejos antaño se los daban jalando las orejas de los novios.



**Figura 18:** En la estancia Wayllaqhata (comunidad de Kaluyo). Justina Llanos Arias junto a su esposo Rubén Calanca Llanos (montado a caballo), rumbo a la ceremonia en Chullpapata.

**Fuente:** Fotografía de Rubén Calanca Chura (1997).

La preparación del matrimonio involucraba también una dimensión textil profundamente simbólica. Justina revela que para la boda tejió piezas nuevas para ella, incluyendo una *llijlla*, una *wincha* y un *chumpi*. Y para el esposo ella tejió un *punchu*, una *ch'uspa*, un *tukillu*, entre otros. Este gesto, además de ser un acto de cariño con la pareja, representaba la renovación y la prosperidad que se buscaba al iniciar una nueva etapa en la vida.

—Así, cuando una se iba a casar, tenía que hacer pues todos estos tejidos, tanto para ella como para mi esposo, digamos. Entonces, ya desde tiempo antes solíamos empezar a preparar. Como te hemos dicho, la *llijlla* un mes nos puede tomar y lo demás también más rápido en una semana puede estar ya hecho. Así hemos preparado cuando nos hemos matrimoniado.

#### Archivo textil: “Cargu pasaq runa”

“Cargu pasaq runa” es la expresión en qhichwa que se refiere a la persona que tiene cargo y que principalmente ya ha cumplido con ser autoridad de la comunidad. En la familia Llanos Calanca, Rubén Calanca Chura, esposo de Justina y padre de Avelina, fue quien pasó cargo de autoridad como secretario de relaciones del distrito Chari en 1997. La ceremonia de toma de cargo en Chari tiene lugar en lo que actualmente refieren como Chullpapata —que en otros estudios es denominado como Calli-Kkaata o Kalli k'aata (Oblitas, 1963; Spedding y Llanos, 1999)—, un espacio percibido como sagrado y vinculado a la posesión de autoridades de las comunidades de Chari, Kaluyo y Chacarapi del distrito de Chari. Este ritual, que reúne a las autoridades y a los miembros de estas tres comunidades, se realiza en el lugar sagrado.

—Chullpapata son unas ruinas sagradas, un lugar donde nos reunimos desde los abuelos.



**Figura 19:** Pinkillada en una celebración en Kaluyo.

**Fuente:** Fotografía de la familia Calancha Llanos (aproximadamente en 1999).

—El nombre de Chullpapata es quechua. “Chullpa”, que eran los antiguos habitantes que vivían en la oscuridad y “pata”, que significa “encima” o “lugar elevado”.

—Es una ceremonia en las ruinas sagradas, un lugar importante desde los abuelos.

Este espacio, ubicado estratégicamente entre las tres comunidades, se convierte en el epicentro de la ceremonia, que se extiende por tres días y cuya organización es liderada por figuras clave como el *wata purichi*.

El rol central de las autoridades y de los *wata purichi* se refleja en ser los encargados de guiar las ceremonias.

—Cuando hemos sido autoridad, el *wata purichi* era mi suegro, Damián Layme, como Hanan huatayoc, que quiere decir “del sector de arriba”. Y también estaba el Uran huatayoc, “encargado del sector inferior”. Ellos son los que dirigen la ceremonia en Chullpapata.

En esta ceremonia existen los roles de Hanan huatayoc, encargado del “sector superior” y Uran huatayoc, responsable del “sector inferior”. Estas figuras guían la preparación de la *yuraj mesa*, un altar compuesto por lana de alpaca, coca, claveles, incienso y otros elementos que se queman como ofrenda. Este ritual se realiza durante el día, y la preparación inicia desde temprano.

—El *wata purichi* ya está adelantado a las siete u ocho de la mañana, mientras las autoridades van llegando con calma para reunirse alrededor de las once.

Asimismo, y como parte de esta ceremonia, la preparación de dicha *yuraj* mesa es uno de los momentos centrales. Los textiles ocupan un lugar importante en esta ceremonia, siendo portados y usados por todos las autoridades entrantes y los asistentes a la ceremonia como símbolos de autoridad y como elementos de identidad. Las *winchakuna* y *llijillakuna* se tejen exclusivamente para estas ocasiones por las mujeres de la familia, aunque también reúnen todas las que tienen en casa y en familia.

—Esa *wincha* que nos ponemos en la cabeza las mujeres, eso amarramos en el cuello cuando es autoridad. Este tejido por las mujeres, la esposa, las cuñadas. Por ejemplo, si mi cuñado es autoridad, mi hermana y yo debemos colocarle todas las *winchakuna* que tengamos. No es un regalo, solo se usan durante esos días y después se devuelven.

Estos textiles, junto con otros como el *punchu*, el *kapachu* y el *tukillu* del sombrero, son distintivos del cargo y el estatus en la comunidad. Los textiles tienen, entonces, un papel esencial en estas ceremonias, tanto como marcadores de identidad como símbolos de estatus. Así, la *wincha*, *llijillas*, *ch'uspa* y *tukillu* se preparan con esmero para las autoridades. Todas esas *winchakuna* son presentadas para colocarlas como muestra de respeto por los familiares y vecinos que visitan la casa de la autoridad entrante en el primer día de la ceremonia en Chullpapata. Asimismo, los hombres renuevan los *punchukuna*, preferentemente de color rojo —que en la comunidad llaman *puka punchu*.

—Cuando somos autoridades, no podemos usar colores plomo ni *pallay* en los *punchukuna*, como es más tradicional en nuestro lado. Más que todo usamos *punchu*, así con listas nomás.

Por otra parte, es importante señalar que la estructura de la ceremonia está intrínsecamente ligada a los ciclos agrícolas y a los espacios productivos de la comunidad (Spedding y Llanos, 1999). Así, el primer día, las reuniones son locales, organizadas en las casas de las autoridades según el lugar de origen.

—Cuando he sido autoridad en Kaluyo, la primera noche nos reunimos en mi casa.

Al día siguiente, las tres comunidades se congregan en el lugar sagrado de Chullpapata para realizar la ceremonia principal.

De esta manera, desde Chullpapata descienden hacia las kapanas, los campos de cultivo donde se llevará adelante la siembra del año. Así, el sistema rotativo de las kapanas, compuesto por siete ubicaciones distribuidas en el distrito, garantiza que cada año la ceremonia se traslade a un espacio distinto.

—Un año estamos en uno, al siguiente en otro. Así va rotando de *kapana* en *kapana* y cada año se selecciona también nueva autoridad.

La primera noche de la ceremonia se desarrolla en las casas de las autoridades, según la comunidad de origen.

—Cuando fui autoridad en Kaluyo, nos reunimos en mi casa. Y así de cada uno de los miembros, de cada secretario. Yo esas veces he sido Secretario de Relaciones de Chari, representando a Kaluyo.

Al día siguiente, las tres comunidades convergen en Chullpapata para realizar la ofrenda central, la *yuraj* mesa, y posteriormente descienden hacia las kapanas, los campos agrícolas que rotan anualmente entre las siete ubicaciones del distrito.

—El año que fui autoridad, la ceremonia continuó en la *kapana* de Canulaya, al frente de Chullpapata. Ahí, después de la mesa, nos challamos con la sangre de una llama blanca, como parte de la ceremonia. Entonces, ahí todas las autoridades deben challarse y pedir que vaya bien todo el año a la comunarios y al cultivo también porque esta ceremonia de Chullpapata está sobre todo dirigida para los comunarios.

La estructura de la ceremonia también refleja una cosmopráxis que privilegia los tiempos y los lugares sagrados. De esta manera, los miércoles son los días propicios para los kallawayas para realizar cualquier tipo de pedido, así lo es también para la ceremonia en Chullpapata.

—Siempre hacemos la ceremonia en un miércoles, porque es un buen día para nosotros. Este calendario ritual en Chullpapata hacemos que coincida con la última semana de enero, cerca de la festividad de la Candelaria, cuando se celebra también el Chajra qukuy, una práctica vinculada a los ciclos agrícolas y la siembra.

La celebración del Chajra qukuy es llevada adelante siempre un miércoles y antes de la celebración de la fiesta de La Candelaria (2 de febrero). Además, “debe ser un mínimo de tres semanas antes del *phukllay timpu* (Carnaval)” (Spedding y Llanos, 1999: 105).

Pero, a lo largo de los años, Rubén y Casilda han observado cambios en la participación de las comunidades.



**Figura 20:** Celebración de *phukllay timpu* (carnaval) en el distrito de Chari.

**Fuente:** Fotografía de la familia Calanca Llanos (aproximadamente en 1990).

—Antes éramos harta gente, unas treinta o cuarenta personas de las tres comunidades. Más incluso, en el texto del David, se ve, éramos hartos. Ahora apenas somos unos diez de Kaluyo, quince de Chari y otros quince de Chacarapi. Ya varios están dejando la comunidad poco a poco, pues.

La disminución de habitantes en la comunidad se ha debido a que muchos tuvieron que salir de la comunidad hacia la ciudad, principalmente a espacios como El Alto y Cochabamba. Sin embargo, la familia coincide en que la ceremonia de Chullpapata sigue siendo un eje fundamental de la identidad de Chari, Kaluyo y Chacarapi, pues es un espacio donde convergen las prácticas rituales, los lazos comunitarios-agrícolas y el uso de sus textiles de comunidad que en la ciudad no pueden portar.

#### **Archivo textil: *Raymi pacha***

El distrito de Chari, compuesto por las comunidades de Chari, Kaluyo y Chacarapi, mantiene vivas prácticas ceremoniales que refuerzan los lazos entre la comunidad y la organización social. Dos grandes ceremonias que marcan el calendario ritual del distrito son una en la última semana de enero, dedicada a las autoridades y a la protección de la comunidad, llamada Chajra qukuy; y otra en septiembre, orientada principalmente hacia la agricultura.

De esta manera, como vimos anteriormente, la primera ceremonia Chajra qukuy, es un evento crucial para pedir que no haya muertes, accidentes, etc., y es realizada en la última semana de enero. Este ritual, celebrado en Chullpapata y que desarrollamos anteriormente, une a las tres comunidades en un espacio sagrado, donde las autoridades lideran ofrendas en mesas rituales. Por otra parte, la segunda ceremonia, realizada a mediados de septiembre —entre el 8 y 15 de septiembre—, se centra en la agricultura y la producción y es conocido como *luxchi*.

En esta ocasión, el evento comienza en Chacarapi, donde no hay un lugar sagrado como Chullpapata, sin embargo, existen dos cabildos principales: Hancu Cala (La Piedra Blanca) y otro sin un nombre específico. Este rito está especialmente destinado a asegurar las lluvias en la comunidad. Para llevarlo a cabo, se debe reunir agua de distintos lugares de la comunidad, lugares llamados por los miembros de la comunidad como illas, para ser colectados en un *urpu* (“jarrón”). Se preparan varias mesas que luego son quemadas y se ofrece en distintos momentos la sangre de una llama blanca. Una vez realizado, continúan con la pinkillada y mojan con el agua reunida en el *urpu* a cada uno de los asistentes al ritual. Esta ceremonia determina la fecha de la siembra y si durante el año las lluvias serán las adecuadas para la cosecha.

—Primero se hace la ceremonia en la noche, y al día siguiente vamos a las kapanas según la rotación anual.

La música, por lo tanto, ocupa un lugar central en ambas ceremonias, siendo tanto una forma de acompañamiento como una parte integrante de las ceremonias. Las tres comunidades tocaban tradicionalmente la pinkillada, una música específica para ceremonias con caballos y actividades de las autoridades en Chullpapata.

—Antes con la pinkillada se reunía entre diez y veinte personas. Ahora, apenas llegan cuatro o cinco, no más. Ya somos pocos quienes recordamos los tonitos también.

La pinkillada incluye instrumentos en tres tamaños, según Rubén: pequeño, mediano y grande. Aunque son similares, no son como los moseños, precisa Casilda. En septiembre, la



**Figura 21:** La maestra Fortunata Arias Layme en la estancia Wayllaqhata, comunidad de Kaluyo.  
**Fuente:** Fotografía de la familia Calancha Llanos (aproximadamente en 1990).

música adquiere un tono diferente, adaptándose al contexto de la temporada. Además de la pinkillada, también se ejecuta el *qhantu*.

—El *qhantu* es nuestra música para la época seca. El *chakitimpu* o *chakipacha*, le llamamos. Especialmente para esa época tocamos, aunque ahora, en la ciudad, ya a veces tenemos contratos y tocamos nomás *qhantu*.

En contraste, durante la época de lluvias (*paraitimpu* o *pariapacha*), se recurre a la moseñada, un estilo que se populariza en los carnavales urbanos.

Además, de ambas fiestas y ceremonias, se tiene la celebración patronal de Cotapampa, que se lleva a cabo cada 24 de junio, principalmente con la danza ollantay, aunque también se bailan otras danzas como la morenada. Este evento, pese a ser significativo, presenta una diferencia respecto a las tradiciones textiles del distrito.

—La ropa es fletada desde La Paz; no [está] hecha por la comunidad ni se usa los tejidos tradicionales.



**Figura 22:** De izquierda a derecha: Rubén Calanca Chura (padre), Justina Llanos Arias (madre), Avelina Calanca Llanos (hija) y Casilda Llanos Arias (tía de Avelina). Esta imagen se tomó en el patio de su casa y taller en El Alto.

**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (noviembre de 2024).

Respecto a las celebraciones en el distrito de Chari, Spedding y Llanos (1999) señalan que

Cada lugar tiene sus costumbres muy particulares: en Todos Santos, por ejemplo, la fiesta urbana sería una copia pálida de la verdadera fiesta; además, habrá que preocuparse de no dejar vacía la casa, no hay con quién compartir [...] mientras que en las fiestas rurales, los prestes, los deudos de los difuntos, la directiva sindical (el 3 de mayo y San Juan) o los familiares (en recortes de cabello y matrimonios) invitan a todos los presentes a diferencia de la ciudad donde “cada uno farrea con su plata”. En el campo, ir a farrear aparte en una tienda o una ponchería puede ser mal visto como un intento de diferenciarse de los demás (Chari, Spedding y Llanos, 1999: 226).

De esta manera, se destaca las diferencias fundamentales entre las celebraciones rurales y urbanas en el distrito de Chari, subrayando la autenticidad y colectividad que caracterizan a las primeras frente al individualismo de las segundas. En las fiestas rurales, figuras clave como los prestes, los deudos y las directivas sindicales asumen roles organizativos que reúnen a todos los presentes. Contrariamente, en las ciudades las celebraciones tienden a ser más individualizadas y centradas en el consumo, promoviendo la idea de que “cada uno farrea con su plata”, en palabras de Spedding y Llanos (1999). Este contraste también se refleja en la percepción social, ya que en el campo “farrear aparte” puede ser mal visto al interpretarse como un acto de exclusión del colectivo.

#### **Archivo textil: *Wañuy pacha***

En las comunidades del distrito de Chari cuando se conoce de la muerte en una familia se sabe que los comunarios vendrán a colaborar y contribuir con comida y las labores de cocina y con la bebida para acompañar el duelo y con demás tareas como preparar al di-



**Figura 23:** La maestra Fortunata Arias Layme (en primer plano) prepara, junto a sus hijas Avelina y Casilda (al fondo), la urdimbre del *awana* (“telar horizontal”), durante el ritual de la Capa ch’iqha.

**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (octubre de 2024).

funto. Esta sería una de las razones por la que varios de los comunarios que han migrado continuarían retornando para las fiestas en las comunidades, priorizándolas sobre las de la ciudad (Spedding y Llanos, 1999).

Las prácticas, en relación con el luto, la muerte y el textil en el ayllu originario de Kaluyo y en el distrito en general, tienen algunos matices. Las prácticas funerarias en la comunidad son recordadas como sencillas.

—Más antes habrá sido siempre diferente.

—Ahora mismo no tejemos algo especial.

—Se le mantiene con su ropa, no hay como tejido especial para eso.

En las últimas generaciones no ha quedado algún acto de confeccionar prendas especialmente para el luto, sino que el difunto permanece con la vestimenta habitual. Esta práctica resalta una diferencia con otras regiones y con la ciudad en especial, donde el luto es representado por un color de vestimenta específica, como el negro. Esta debe ser portada por cierto lapso de tiempo.

—Nosotros no vinculamos el negro con luto como acá en la ciudad.

—Pero lo que sí hacemos es, por ejemplo, si mi papá ha fallecido, el *punchu* rojo no voy a utilizar, porque según a la costumbre no puedes utilizar porque al alma que ha fallecido puedes quemar. Por eso no usamos rojo. Usamos más bien de alpaca color vicuña, plomo; esos colores un año tenemos que usar. Eso más que todo.



**Figura 24:** Cuatro generaciones de crianza y enseñanza compartida del arte textil kaluyo-kallawaya. De izquierda a derecha: Fotunata Arias Layme, Avelina Calancha Llanos, Kimberly Calancha y Casilda Llanos Arias en el taller de su casa en El Alto.

**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (diciembre de 2024).



Más bien existen restricciones respecto a los colores que los familiares pueden utilizar durante el luto. Si un padre o madre o algún familiar falleciera, no usaría el *punchu* rojo, ya que, según sus prácticas, el color rojo es considerado inapropiado para los deudos.

—No podemos usar *punchu* rojo porque al alma que ha fallecido puedes quemar, eso saben decir. Entonces, procuramos no usar en esos casos.

En cambio, se prefiere el empleo de colores más neutros, como el color vicuña o el plomo, colores que se consideran más apropiados durante el período de luto. De acuerdo con esta perspectiva, se deben llevar estos colores durante un año, esto como una señal de respeto y duelo. En el caso de las mujeres, se aplica la misma dinámica.

—También las mujeres no se suelen usar colores claros, más que todo rojo.

No obstante, otros colores, además del vicuña y plomo, como el azul o el verde, son considerados apropiados durante esta etapa de duelo.

Según los datos recogidos por Oblitas (1963), anteriormente en la región kallawaya sus pobladores poseían un culto a los antepasados en dos formas: la devoción a los machulas, reflejada en el veneración a los cerros, ríos y otros lugares naturales; y el culto a los jawiras o espíritus de los pobladores comunes de cada comunidad. Así, cuando una persona fallece en la comunidad, las personas suelen guardar luto de ocho días, pues se considera que durante ese tiempo –registrado por Oblitas como *ñawi ttujai* o “reventazón de ojos”–, el *ajayu* de la persona está vagando aún el lugar que habitaba.

Asimismo, este autor señala que, transcurrido los ocho días de duelo, por ejemplo, a la muerte de un maestro kallawaya, la viuda se dirige junto a sus familiares al río para efectuar el denominado *llaqui wijchuna* (“despedida del duelo”):

los parientes la desvisten o despojan de su ropa, la bañan, la peinan, le visten con otras prendas y queman las del difunto, regresando a la casa por otro camino y sin mirar atrás. Mientras tanto, otros familiares barren la casa y hacen quemar la basura y esperan a los dolientes con las habitaciones aseadas y bien ordenadas (Oblitas, 1963: 47).

Dada la migración al urbano concentrado, las maestras, al igual que otros migrantes de la región, han ido adaptando sus tradiciones funerarias a las citadinas. Es por ello que, al momento del fallecimiento de familiares, estos siguen en su generalidad las tradiciones de la ciudad migrante y ya no las especificidades de cada comunidad. Es por eso que la generación más reciente olvidó la antigua práctica de preparar o desechar tejidos en estos ritos de paso.

#### **Archivo textil: *Kunan pachakunapi awaspa***

Kimberly, hija de Avelina, nieta de Justina y bisnieta de Fortunata, ha mostrado interés por continuar con las tradiciones textiles de la comunidad dentro de la familia, aunque enfrenta las limitaciones del tiempo y las demandas de la vida urbana.

—Mi hija ya no tiene nuevos textiles en la comunidad, [aunque] nosotros sabíamos tener. Ahora, más que todo, con palillo nomás ropa o a veces compramos también de la feria aquí.

Las prendas tradicionales que se solían elaborar en el pasado ya no son posibles de realizarlas.

—No hay mucho tiempo aquí.

La vida en la ciudad ha cambiado el ritmo y, como madre, Avelina se ha visto más inclinada a dedicarse a otros trabajos, como la fabricación de manillas, aretes y otras prendas de vestir, un emprendimiento que ha aprendido a realizar junto a otras mujeres que también migraron a la ciudad, pero que ha dejado de lado el tiempo dedicado a los tejidos más complejos de la comunidad.

Aunque su hija, Kimberly, “quiere” aprender esta práctica tradicional. Avelina aún no ha logrado enseñarle todos los aspectos de la tradición textil. Sin embargo, tiene la esperanza de que, con el tiempo, Kimberly aprenderá bien.

—Mis hermanitas, por ejemplo, no sabían, no habían tejido. Pero cuando ya hemos estado aquí con la venta de estos productos de aretes y manillas, ya han aprendido.

Este proceso de aprendizaje se describe como el proceso de adaptarse a nuevas oportunidades. Ha integrado las técnicas textiles tradicionales con las necesidades de la sustentación de familia y la vida en la ciudad.

En este contexto, Avelina destaca que la participación de la familia en el proyecto ARPAK, que reúne a varias familias de la comunidad en El Alto, ha sido clave para mantener viva la tradición y adaptarla a las circunstancias actuales. Así, las tradiciones textiles, ejecutadas en nuevos espacios, siguen siendo una parte importante de la identidad familiar, incluso en la ciudad.



## CAPÍTULO QUINTO

### “ESTAMOS AQUÍ SIN ALPACAS”

Casilda Llanos Arias<sup>1</sup>

Justina Llanos Arias<sup>2</sup>

Rubén Calanca Chura<sup>3</sup>

Avelina Calanca Llanos<sup>4</sup>

Pedro Aliaga Mollinedo<sup>5</sup>

Pensar las colecciones textiles de los museos desde un enfoque contextualizado (Arnold y Espejo, 2013), implica reconocer que estos objetos no son meros artefactos inorgánicos, sino que están profundamente inmersos en las relaciones orgánicas que marcaron su cadena operatoria, sus usos y significaciones dentro de las familias y comunidades que las generan. En este sentido, el ser textil, como un ser vivo (Cereceda, 2010b), se entiende como un nodo dentro de una red de relaciones culturales, sociales y espirituales que incluyen las condiciones materiales de su producción, los saberes y técnicas transmitidos entre generaciones, y las funciones que cumple en los contextos rituales, familiares y comunitarios.

Como vimos, Fortunata, Casilda, Justina y Avelina, son todas ellas migrantes qhichwas, provenientes de la comunidad de Kaluyo, situada en las tierras altas de los Andes, y ahora residentes en la ciudad de El Alto. ¿Acaso esta no es una dinámica población con la que podemos leer una parte sustancial de la migración en el área andina –es decir, la ciudad de El Alto como la gran capital de la migración andina? La historia de estas mujeres y su familia, como vimos en los anteriores apartados, se vinculan con los recuerdos que traen consigo de su comunidad, recuerdos que se tejen con el paisaje cultural, las cosmopraxis y las vivencias cotidianas. Su [auto]biografía, sin embargo, no se limita a lo que dejaron atrás, sino que se extiende a pensar en las razones que las llevaron para salir de su comunidad y las nuevas relaciones que han tenido que construir en la ciudad y con la realidad del urbano concentrado que les desafía.

El traslado de estas mujeres a las ciudades de El Alto y La Paz no solo representó un cambio físico de lugar, sino una reconfiguración de sus labores y de sus vínculos con el territorio. La migración, en este contexto, es entendida como un proceso complejo de adaptación y resistencia, donde los saberes textiles, junto con otros conocimientos, sirven de puente e instrumento de subsistencia en el espacio urbano. Los textiles que crean, herencia de sus madres,

---

1 Maestra del textil kallawaya, es originaria del ayllu Kaluyo del distrito Chari e hija de la maestra Fortunata Arias Layme y del maestro kallawaya Víctor Llanos Flores.

2 Maestra del textil kallawaya, es originaria del ayllu Kaluyo del distrito Chari e hija de la maestra Fortunata Arias Layme y del maestro kallawaya Víctor Llanos Flores.

3 Maestro del textil kallawaya y técnico veterinario, es originario del ayllu Kaluyo del distrito Chari e hijo del maestro kallawaya Hilarión Calanca Llanos. Es esposo de la maestra Justina Llanos Arias y padre de Avelina Calanca Llanos.

4 Maestra del textil kallawaya, es originaria del ayllu Kaluyo del distrito Chari e hija de Justina Llanos Arias y Rubén Calanca Chura. Actualmente es presidenta de la Asociación Regional de Productoras de Artesanía Kallawaya (ARPAK).

5 Historiador. Candidato a magíster en Historia por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Integrante del Archivo Comunitario El Alto Aesthetics y de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). Investigador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: peeter-147@hotmail.com

abuelas, bisabuelas y de su comunidad, se convierten en un medio a través del cual estas maestras continúan con la transmisión generacional. Estos seres textiles no solo son un testimonio de su habilidad, sino una forma de preservar la memoria de su comunidad, de mantener vivos los vínculos con el paisaje de su infancia, mientras que al mismo tiempo negocian un lugar en la ciudad, adaptando sus prácticas y roles dentro del nuevo espacio que habitan.

#### **“De ahí ya estamos aquí sin alpacas”: Sobre ser migrante en la ciudad**

La decisión de dejar la comunidad natal de Kaluyo estuvo profundamente marcada por la falta de oportunidades educativas para los hijos.

—Más que todo una de las causas es la educación, porque tenemos hijos y entonces allá no había un colegio para nivel secundario.

La ausencia de un sistema educativo completo en el distrito y aún en el municipio de Charazani, limitaba las posibilidades de formación de las nuevas generaciones no solo de la comunidad Kaluyo, sino de todo el distrito.

En Kaluyo la educación estaba restringida al nivel primario, sin posibilidad de estudios secundarios. Estas opciones no existían en la comunidad ni en las localidades vecinas. En ese entonces la falta de interés y gestión por parte de las autoridades locales de Charazani bloqueó el desarrollo educativo.

—Allá no había ni intermedio. No estaba permitido más allá de básico. Los vecinos en la capital no querían.

Así, la capital provincial, Charazani, ofrecía una alternativa limitada para los estudiantes que deseaban continuar su formación. Sin embargo, la distancia y temas sociales hicieron que esta opción no fuera viable para muchas familias.

—Porque, ¿sabes que?, en Charazani, como hablábamos de patrones, más vivían los patrones allá y ellos no se preocupan para tramitar para secundaria nada. Porque sus hijos de ellos estaban por aquí en la ciudad. Entonces, allá no había un colegio secundario donde puedan terminar bachiller.

La migración a la ciudad no fue una decisión fácil, no obstante sí necesaria. Dejando atrás la vida en Kaluyo, donde el pastoreo de alpacas, la agricultura familiar y los trajines diarios eran parte integral de la rutina.

—No [salimos de la comunidad] mucho por la agricultura, porque estamos acostumbrados a caminar, a hacer chacra. Sobre todo, lo que nos trae a este lado es la educación.

—Es por eso más que todo que hemos migrado. Por nuestros hijos. Por lo menos, nosotros, ya que no somos nada de profesionales, ni siquiera somos algunos bachilleres. “Que nuestros hijos por lo menos sean bachilleres”, hemos dicho. Por eso es el motivo porque venimos, por qué migramos a la ciudad.

La migración a la ciudad transformó las vidas, alejándose del entorno en Kaluyo y ello supuso cambios en la manera de vincularse con el arte textil, por ejemplo, o el de ya no participar de la crianza de las alpacas. Todo esto en buscar de asegurar la educación para todos los hijos, así como para los nietos, como es el caso de la hija de Avelina: Kimberly.



**Figura 1:** Autoridades y comunarios del distrito Chari se reúnen para la celebración del 6 de Agosto. Rubén Calanca Chura es el quinto de pie (contando desde la izquierda). Justina Llanos Arias es la tercera sentada (enumerando desde la izquierda).

**Fuente:** Fotografía de la familia Calanca Llanos (aproximadamente en 2002).

La transición de la vida en Kaluyo a la ciudad no solo implicó un cambio físico, sino también cultural y emocional. La migración en busca de mejores oportunidades educativas para los hijos les llevó a abandonar un entorno donde la comunidad era el eje central de la vida diaria.

—Acá en la ciudad es más individual, en cambio allá en la comunidad había posibilidad de estar con otros comunarios.

En Kaluyo, la vida estaba marcada por la interacción constante con vecinos y familiares. Las actividades cotidianas, como trabajar en la chacra, pastorear animales o asistir a la feria, ofrecían oportunidades naturales para socializar entre los comunarios.

—Salíamos libre en los lugares, pastear, cargar, ir a la feria. Ahí nos encontrábamos con familiares, vecinos, otros comunarios. Hablábamos por lo menos un rato.

Este sentido de pertenencia y de conexión con la comunidad era un pilar fundamental del bienestar, algo que vieron modificado al llegar a la ciudad. Por esta razón, la experiencia urbana, en contraste, resultó desconcertante y, en muchos aspectos, desafiante.

—Ha sido un poco costoso para nosotros ambientarse aquí. Porque allá estábamos con la chacra, con los animales [...] Mientras aquí ya no, ha sido muy diferente. Vas a la feria, pero es otra gente. Ya no hay animales. Fue un cambio drástico en el estilo de vida para la familia, pues llegar a la ciudad representaba alejarse de la labor de crianza de alpacas o de la técnica



**Figura 2:** De izquierda a derecha: Justina Llanos Arias junto a sus padres, Víctor Llanos Flores y Fortunata Arias Layme en el patio de su casa en la ciudad de El Alto.

**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (diciembre de 2024).



como veterinario, un trabajo que tenía Rubén en la comunidad y por la que era reconocido en el distrito de Chari.

Además de las diferencias sociales, la vida urbana trajo consigo desafíos económicos y laborales para todos los miembros de la familia.

—Ha sido un poco costoso para nosotros ambientarse aquí.

Y no solo por los gastos monetarios, sino también por el esfuerzo emocional y físico de adaptarse a un entorno desconocido. En Kaluyo, el trabajo con la agricultura y los animales, aunque demandante, era parte de una rutina compartida y comunitaria. En la ciudad, sin embargo, la búsqueda de trabajo es un proceso individual, que requiere habilidades diferentes y adaptaciones constantes.

El cambio a la vida en la ciudad no solo significó dejar atrás los paisajes de Kaluyo, sino también la pérdida de prácticas comunitarias. Un ejemplo de esto fue el *pijchar* –el hábito de masticar hojas de coca en reuniones con otros comunarios–, una costumbre que formaba parte de su identidad diaria y que fue desapareciendo con la migración.

En Kaluyo, el *pijchar* iba más allá de una costumbre personal: era un acto comunitario. La *ch'uspa* y la *istalla* tejidas por las mujeres de la familia, siempre acompañaban a quienes trabajaban o caminaban largas distancias, y su contenido –las hojas de coca–, servían para compartir y acompañar a los comunarios. Sin embargo, en la ciudad, esto cambió totalmente.

—Allá utilizábamos *punchu*, *ch'uspa*, sombrero. Utilizábamos la *ch'uspa* para coquita, todo eso. Cualquier lugar vas y estás con tu *ch'uspa* y puedes *pijchar*. Pero aquí ya no; aquí ya no hay eso. Porque aquí ya no hay gente. No hay comunario también con el que podemos *pijchar*. Otra gente, otro.

El *pijchar*, más que una práctica, era un acto de conexión y pertenencia, algo que ya no encuentran en la vida urbana. Es compleja la migración rural-urbana, no solo en términos de adaptación económica o educativa, sino también en la pérdida de acciones cotidianas que dan sentido a la vida comunitaria, donde te transformas de comunario a “residente” (Albó, Sandoval y Greaves, 2016 [1981]). Ya en la ciudad, se dejó atrás no solo los paisajes y tradiciones de Kaluyo, sino también las interacciones cotidianas con otros miembros de comunidad, pues en la ciudad se ha reducido a momentos específicos de reunión de los residentes chareños en El Alto o a la asistencia a algún evento convocado por ellos.

Por otra parte, la barrera lingüística también contribuyó a la desconexión. Si bien Kaluyo es una comunidad predominantemente quechua, la familia se asentó en una zona urbana donde predomina el aymara y el español –nos referimos a la ciudad de El Alto.

—A lo menos para nosotros, como nosotros somos [de] habla quechua, aquí es habla aymara. Muy pocos somos, estamos por aquí, por allá. Aquí todos mis vecinos ahorita son aymaras. Entonces, te encuentras un rato, te saludas, un ratito la conversación, y hasta ahí. Más allá no hay conversación donde puedas *pijchar*. No hay, pues.

El recuerdo de la vida en Kaluyo está entrelazado con el de las alpacas, cuya crianza marcaba el día a día junto a sus labores textiles. La decisión de venderlas antes de migrar a la ciudad fue un momento profundamente emotivo para toda la familia.



**Figura 3:** Familia Calanca Llanos reunidos en su casa en Wayllaqhata (Kaluyo).

**Fuente:** Fotografía de Rubén Calanca Chura (aproximadamente en 1990).

—De mi alpaca sé llorar yo. Pero he vendido mis alpacas antes de venir aquí. Vendiendo hemos venido. Sino, no había quién ya cuide allá a mis alpacas. Para venirse aquí tuvimos que vender. De mi alpaca nomás sé llorar. Ahora ya me he acostumbrado.

Las alpacas no eran solo animales, representaban una parte esencial de la conexión que existe con la tierra y el rol como pastoras y tejedoras. Existía esa crianza mutua entre las alpacas que otorgaban las fibras para las labores textiles de la familia. Empero, como se mencionó anteriormente, la venta de estas fibras en ferias alpaqueras es la fuente principal de ingresos monetarios de esta familia.

Además, la llegada a la ciudad trajo consigo otro tipo de cambios: la pérdida de la vestimenta tradicional, que se dejó de usar al enfrentarse a la mirada de los demás, más que por señalar una diferenciación entre comunarios y residentes, tal como lo señala Albó, Sandoval y Greaves (2016 [1983]).

—Ya no usábamos nuestra vestimenta porque ya nadie utiliza. Nos miran y ya no, pues. Aquí ya así nomás debemos vestirnos, sin *punchu* sin *llijlla*. Como todos, lo mismo los aymaras ya no usan cuando están acá, ni en sus mismas comunidades.

Así, las normas sociales y culturales urbanas influyeron en la identidad visual de quienes migran. El *punchu*, que antes era un símbolo cotidiano de pertenencia, se convirtió en algo que no se podía portar en las calles de la ciudad. En tal sentido, aunque los aymaras de la ciudad conservan su cultura en algunos aspectos, la vestimenta tradicional también ha sido desplazada.

—Por ejemplo, no puede ser con *punchu*. No puede ser. Claro, igual los aymaras tienen su cultura, utilizan *punchu* otro color, pero nadie puedes ver con *punchu*, entonces no puede salir a la calle, a la feria con *punchu*. Aquí ya es diferente todas esas nuestra vestimenta ya no, solo para algunos momentos ya usamos.

De esta manera, la vestimenta como la *llijlla* y el *punchu*, por ejemplo, antes utilizados en todo momento como en el pastoreo en lo cotidiano, en las fiestas y las ferias rurales, quedaron relegados a ocasiones excepcionales en la ciudad, como marchas y desfiles.

—Solamente a veces en marchas, en desfiles, en esos momentos nomás. Aquí no tanto, no siempre, ni fiestas tampoco.

Como vimos, entre las razones detrás de la decisión familiar de dejar Kaluyo y trasladarse a la ciudad se encuentra principalmente la educación. Así lo sienten todas, desde la abuela Fortunata hasta Avelina.

—Yo creo que es “por la educación, siempre”, como dicen mis papás. Porque allá en Chari es lejos para ir a la escuela. Cuando a veces llueve no hay cómo no ir. Entonces, mojado sabemos ir a la escuela, y luego llegábamos en la tarde también, ¡uy!, todo mojado, y ya enfermarse nomás era.

En Kaluyo, la escuela quedaba a horas de caminata, un trayecto que se hacía aún más desafiante bajo la lluvia. La falta de infraestructura adecuada y las largas distancias no solo complicaban el acceso a la educación, sino que también ponían en riesgo la salud de los niños.

—Hay veces resfriado llegábamos, [nos] enfermábamos nomás porque ir a la escuela era nomás lejos y a veces así en lluvia teníamos que volver.

Sin embargo, la migración a la ciudad representó, a su vez, una oportunidad para tratar de superar estas barreras y garantizar un futuro mejor para los hijos, los hermanos y toda la familia y también para la más pequeña, Kimberly. En un lugar donde la educación es más accesible como en la ciudad de El Alto, la familia encontró la posibilidad de ofrecer a los hijos el acceso a estudios que en Kaluyo parecía dificultosa. En ese entonces, la escuela se encontraba a tan solo unos minutos de la primera residencia en el sector Lagunas de la ciudad de El Alto; ahora se halla al frente de la casa, en la zona Julián Apaza II.



**Figura 4:** Curso de capacitación de manejo de alpacas en el distrito de Chari.

**Fuente:** Fotografía de la familia Calanca Llanos (9 al 21 de abril de 1998).

De esta manera, al trasladarse a la ciudad y tras completar la educación primaria en Kaluyo, varios continuaron los estudios en el colegio Bolivia, ubicado en la zona Lagunas de El Alto. Sin embargo, la adaptación al nuevo ambiente escolar no fue algo fácil; padres y estudiantes sintieron los profundos cambios que involucró pasar de una enseñanza en quechua a una completamente en español.

—Yo he dicho, como veía a los estudiantes aquí, ya uniformados con pantalón, con buzo..., entonces de mi hermano su buzo me he puesto mi primer día y con eso he ido a la escuela. Como no tenía [uno nuevo], ¿no? Porque para mí, no pues, ha sido muy difícil acostumbrarme a la escuela aquí. Era alegría poder estar estudiando, pero difícil era.

La transición de los padres, los hermanos, y los más jóvenes desde la comunidad rural de Kaluyo a la vida urbana en El Alto estuvo marcada por desafíos económicos y educativos. De esta manera, uno de los mayores retos fue el idioma. En Kaluyo, las clases se impartían principalmente en qhichwa, y aunque al llegar a la ciudad tenían algunas nociones de español, no era suficiente para desenvolverse con fluidez en un ambiente donde todo se comunicaba en este idioma:

—Los profesores explicaban, dictaban, hablaban castellano. Yo no podía hablar bien. Porque allá en Kaluyo las clases eran en qhichwa, el profesor era qhichwa. Bueno, tal vez había veces que castellano hablaba, pero nosotros siempre hablamos qhichwa. Yo al principio sabía algo de castellano, entendía algo, pero no podía hablar.



**Figura 5:** Bautizo de Jover Calanca Llanos, hijo de Justina y Rubén, en la iglesia del sector Lagunas de la ciudad de El Alto.

**Fuente:** Fotografía de la familia Calanca Llanos (aproximadamente en 2006).

A pesar de estas adversidades, perseveraron y lograron culminar los estudios en el colegio Bolivia en 2012. Este mismo año Justina, la madre, se trasladó definitivamente de Kaluyo a la ciudad de El Alto.

—He terminado en el colegio Bolivia en 2012. Para ese año se ha venido mi mamá de la comunidad.

Avelina, tras graduarse del colegio, también asumió un rol de liderazgo dentro de su familia tras el fallecimiento de su hermana mayor, Valeria Calanca Llanos.

—Mi hermana mayor ha fallecido. Entonces ahora yo estoy como mayor de todos mis hermanos.

La responsabilidad que se asumió fue como figura de apoyo para sus hermanos, quienes hoy ya han terminado sus estudios secundarios y se alistan para ingresar a la universidad, lo que es fundamental. Gran parte de ellos también estudiaron en el colegio Bolivia, mientras que los dos más jóvenes terminaron su educación inicial en el plantel Héroes de Octubre, ubicado, como dijimos, frente a la casa en la zona Julián Apaza II, centro educativo donde actualmente estudia la más joven de las futuras maestras, Kimberly.

Para la familia, llegar a la ciudad significó un cambio drástico en el modo de vida y la forma en que desenvolvían sus vidas durante esa etapa.



**Figura 6:** Justina Llanos Arias con los compañeros de escuela de sus hijos.

**Fuente:** Fotografía de la familia Calanca Llanos (aproximadamente en 2016).

—Al llegar a la ciudad de La Paz a trabajar, yo más que todo extrañaba, los primeros años, estar en el campo, ir a pastar, ir a la chacra. En cambio, acá como encerrada vivíamos, como encarcelada, digamos.

La llegada a la ciudad de La Paz para Casilda, por ejemplo, ocurrió a los 16 años, cuando comenzó a trabajar en una casa de familia en la zona Sur. Fue la madrina de bautizo quien la acogió inicialmente en su casa de Munaypata de la ciudad de La Paz, llevándola los lunes a trabajar con la familia Palenque-Guzmán, según recuerda. Esta experiencia fue difícil para Casilda, especialmente porque no hablaba español y su único idioma era el quechua.

—En eso he sufrido también. Qhichwa no más sabía al llegar aquí.

Sin embargo, hasta ese entonces el vínculo con la comunidad no se había perdido del todo. Cada mayo aprovechaba la temporada de cosecha para regresar y ayudar, extendiendo su estadía hasta junio. También visitaba en noviembre, durante el trasquilado de alpacas que coincidía con la festividad de Todos Santos. En esas épocas, la venta de lana permitía comprar insumos para estas celebraciones, mostrando que, incluso desde lejos, la vida seguía ligada al ciclo agrícola y ritual de su comunidad en Kaluyo.

—Llegamos después al sector Lagunas, donde mis papás. Porque este nuevo lugar era terrenito nomás [refiriéndose a su actual casa en la zona Julián Apaza II].

Es importante hacer notar que el sector Lagunas, donde actualmente residen las maestras, como muchos otros sectores en la ciudad de El Alto, muestra una característica particular en la organización espacial que lo ha notado Justina y su familia. De esta manera, la organización y el nombramiento de las calles de esta zona responde a los orígenes provinciales de sus habitantes. Por ejemplo, cada calle lleva un nombre que refleja la procedencia de quienes se asentaron allí, creando un sentido de identidad compartida en medio del cambio.

—El espacio de acá se ha organizado de una manera o por los sectores de donde provienen cada persona. Esta calle del lateral se llama Camacho, porque varios son de la provincia Camacho. Así varias calles del sector son así. Carabuco, Aroma, todas tienen alguien que son de esos sectores.

Esta forma de organización ofrece un atisbo de familiaridad en un entorno desconocido. Si bien la vida en la ciudad implica dejar atrás tradiciones y prácticas comunitarias como el *ayni*, la *minka*, el *pijcheo*, el pastoreo o las ferias, la distribución por procedencia brinda la posibilidad de encontrarse con paisanos y reconstruir, en pequeña medida, la sensación de pertenencia que se ha dejado atrás en la comunidad.

Sin embargo, a pesar de estas conexiones simbólicas, la transición no fue sencilla. Las dinámicas urbanas impusieron un ritmo y estilo de vida muy diferentes, con desafíos como la ausencia de espacios comunes para la convivencia y el distanciamiento con la naturaleza y los animales que formaban parte integral de la rutina diaria. Así, el cambio fue sentido en el pastoreo de las alpacas y en las labores textiles y educativas. De igual manera, Rubén, siendo maestro kallawaya o veterinario, por ejemplo, se enfrentó también a bastantes cambios.

Otro contraste cultural que impactó al llegar a la ciudad desde el ambiente de la comunidad fue la forma de saludarse entre las personas.

—Allá, en el camino, donde sea te encuentras con alguien, [y] tienes que saludar. En cambio aquí, tanta gente había y me extrañaba, ¿cómo voy a saludar a tanta gente?

Existía un desconcierto ante la impersonalidad urbana. Se intentó mantener el hábito de saludar a todos como muestra de respeto, aunque “pronto comprendimos que ese gesto no era valorado de la misma manera en la ciudad”.

Ahora bien, Rubén Calancha Chura, esposo de Justina, padre de Avelina y abuelo de Kimberly, zurce, además, la memoria de su trajinar marcado por constantes desplazamientos, siempre ligados a las circunstancias familiares y de la comunidad y que nos ayuda a comprender más sobre la biografía de esta familia. Así, las primeras memorias sobre su comunidad siempre estarán vinculadas a la educación, a cuando él asistió al colegio.

—Yo he estado en Kaluyo cuatro años, en [el ciclo] básico. Luego me he ido un año a Charazani, de ahí como mi padre vivía me ha traído acá a La Paz. Aquí he estado primero de intermedio, segundo y tercero. Después falleció mi padre y he vuelto otra vez a la comunidad a cuidar y acompañar a mi madre. Entonces, como en Charazani no había colegio como secundaria, no he terminado.

La ausencia de un colegio secundario en Charazani truncó temporalmente la educación formal, una realidad común para muchos jóvenes de comunidades rurales en ese entonces. Esta etapa inicial llevó a explorar distintos lugares en busca de posibilidades de continuar los estudios. En La Paz cursó primero, segundo y tercero de intermedio, pero la repentina muerte



**Figura 7:** Matrimonio celebrado en el distrito de Chari.

**Fuente:** Fotografía de Rubén Calancha Chura (aproximadamente en 2005).

del padre lo obligó a volver a Kaluyo para acompañar a su madre y asumir responsabilidades en el hogar. Sin embargo, se encontró una segunda oportunidad en un programa de educación alternativa llamado Aynicusan.

—Ahí he terminado bachiller, en Aynicusan. Eso ya no es como colegio formal todos los días, sino por semanas íbamos y nos daban tarea.

La figura del padre, Hilarión Calancha Llanos, fue central en la vida. Como maestro kallawaya, el padre viajaba a distintas regiones del país ejerciendo su labor tradicional de medicina.

—Mi papá viajaba como kallawaya; llegaba, me dejaba dinerito, me compraba cosas.

Durante sus estadías en La Paz, contó con el apoyo de la hermana mayor, Martha, quien entonces vivía en la ciudad. Martha, seis años mayor que Rubén, comerciaba frutas en zonas como la Garita de Lima, Cementerio y mercado Rodríguez, ya que en la década de 1970 El Alto era todavía un lugar poco poblado.

—En esa vez El Alto no había todavía. Había unas cuantas casas por la Ceja. Más que todo estaba mi hermana Martha por Garita de Lima, Cementerio, mercado Rodríguez. Después nomás aquí ya hemos empezado a vivir.

En Kaluyo, como indicamos, Rubén Calancha Chura desempeñaba un rol vital en la comunidad como técnico veterinario especializado en alpacas, llamas y ovejas, destacando la importancia de estas habilidades en su distrito y comunidades donde estos animales son fun-



**Figura 8:** Promoción de ocho estudiantes del proyecto Aynicusun. De pie y de izquierda a derecha: Benedicto Callancho, del sector de Franz Tamayo; Feliciano Paty, sector Niño Corín; Rupertino Yapu, de Lachuani; un señor apellidado Albaracín; Stanilas Guilles, responsable del proyecto; la esposa del señor Albaracín; Rubén Calanca Chura, sector Chari; Rufino Quispe, ya fallecido a la fecha y Quintín Yapu de Lachuani. Sentados (de izquierda a derecha): Alipio Cuila, sector Amarete; Elías Mamani; Lidia Paty, sector Niño Corín; Roberto Llanos, tío de Casilda y Luis Yanahuaya, sector Curva.

**Fuente:** Fotografía de la familia Calanca Llanos (aproximadamente en 1999).

damentales tanto para la economía como para la vida cotidiana. De esta manera, su labor no solo incluía el cuidado preventivo, sino también diversos procedimientos.

—Allá en Kaluyo yo últimamente estaba trabajando como veterinario de alpacas. Hacía inyecciones, vitaminas, todo de la alpaca. Para ello me he capacitado, no a nivel profesional, sino como técnico medio. Entonces, iba a donde los vecinos a poner inyecciones, a castrar.

Sin embargo, al migrar a la ciudad, este conocimiento perdió el impacto y la importancia que suponía en las comunidades, y por lo tanto un desafío para encontrar “pega” (Albó, Sandoval y Greaves, 2016 [1982]).

—Aquí ya no hay pues alpacas, ya no me sirve eso. Nada.

La ausencia de animales de pastoreo en la vida urbana le obligó a buscar nuevas formas de sostenerse. Fue entonces cuando recurrió a otra habilidad adquirida en la comunidad: el tejido.

Rubén, junto a su hija mayor Valeria (†), habían aprendido el arte de tejer con maquinaria en Kaluyo gracias a un proyecto llamado VALE, que promovía el desarrollo de habilidades técnicas en la región.

—Allá en la comunidad es donde hemos aprendido con un proyecto llamado VALE. Con eso hemos aprendido. Eso me ha ayudado aquí a trabajar.



**Figura 9:** Promoción de Rubén Calanca Chura como técnico en veterinario. Imagen tomada en el área protegida Apolobamaba (cercanías de Pelechuco, provincia Franz Tamayo).

**Fuente:** Fotografía de la familia Calanca Llanos (aproximadamente en 1999).

Sin embargo, no debemos pasar por alto todo el arte de tejer aprendido previamente por la familia y la comunidad, ya que, como ya se mencionó, en Chari, Chacarapi y Kaluyo, los hombres también dominaban este arte.

Ahora bien, el tejido de chompas se ha convertido en la principal actividad laboral en El Alto. Así, se ha transformado una tradición comunitaria en una herramienta de adaptación a las demandas de la ciudad y las formas de obtener el sustento para la familia.

—Más que todo, el tejido de la chompa [...] es lo que hago. Con eso ya no más he seguido, porque ya no tenía otro trabajo.

En ese sentido, en la transición a la vida urbana, se ha mantenido viva la tradición textil que comenzó en la comunidad de Kaluyo, y que fue heredada de generación en generación, adaptándola a las necesidades que el espacio urbano demanda. Para ello, y por la migración a la ciudad vendiendo sus alpacas que les daban acceso a la fibra para su labor textil, se ha recurrido a la compra de lana procesada, que antes se adquiría a través de la Compañía de Productos de Camélidos Sociedad Anónima (COPROCA S.A.), una organización que agrupaba a alpaqueros de la región de las provincias Franz Tamayo, Aroma y Bautista Saavedra, entre otras.

—Así comprábamos en conos las lanas para las chompas. Comprábamos de COPROCA; ya están teñidos, procesados, era una organización donde algunos son alpaqueros, pero no hay nadie de Chari.

La elaboración de las chompas se produce en el taller familiar ubicado en el segundo piso de la casa. Está equipado con maquinaria especializada, comprada con el dinero de la fa-



**Figura 10:** Rubén Calanca Chura en su taller de chompas en su domicilio de la ciudad de El Alto.

**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (octubre de 2024).



Equipo  
L-22-A 4-22-T  
Máquina de

milia y apoyo de los proyectos en los que lograron participar, y cuyo trabajo lo realizaba junto con Valeria Calancha Llanos (†).

—Yo hago chompas en estas máquinas. Con estos papeles perforados hago las figuras. Se llaman “tarjetas”. Yo los diseño, perforando uno por uno con esta perforadora.

El trabajo de diseño y confección es meticuloso y todo un arte, utilizando tres máquinas para diferentes etapas del proceso. Una de ellas es *la doble*, utilizada para los puños y pretinas, mientras que otras son más simples, dedicadas a la confección de una sola cara de la prenda, y una más se usa para la costura, llamada remalladora. La importancia de cada una de estas máquinas radica en su capacidad para transformar el material en prendas listas para la venta, proceso que se ha dominado ahora junto a la Avelina, quien también se ha involucrado en el taller.

Cada pieza de ropa que producen está detalladamente planificada en lo que se llama fichas técnicas:

—Estos son mis cuadernos donde se va diseñando las medidas y las partes que tiene cada prenda. Se llaman fichas técnicas. Tengo varios cuadernos, incluso de los que trabajaba mi hija. Aquí te dibujas por donde vas a empezar, cuánto es la manga, cuánto es la pretina de todo modelo, todo eso va en las fichas técnicas. Y hay una por cada talla, S, M y L.

En cada ficha se anotan las especificaciones de cada prenda, desde las medidas de la manga hasta la pretina, pasando por el diseño del modelo y las tallas correspondientes (S, M y L). Las fichas permiten que todo el trabajo sea sistemático y organizado, asegurando la precisión en la confección de las prendas.

En 2017, además, se formalizó el emprendimiento con la creación de ARPAK, una empresa que reúne a 16 personas (14 mujeres y dos varones) de diversas familias residentes del distrito de Chari en la ciudad de El Alto.

—Antes tenía un emprendimiento solo, pero ahora continúo con ARPAK.

El aprendizaje en este camino fue fundamental.

—Junto a mi hija [Valeria], hemos pasado el taller del proyecto VALE, ahí hemos aprendido juntos más o menos en 2010.

Tanto él como Valeria participaron activamente en la capacitación que les permitió perfeccionar sus habilidades en el diseño y en la confección textil con maquinaria. Además, trabajaron con otras empresas que les enviaban las fichas técnicas, lo que les permitió ampliar su conocimiento sobre la producción. Ahora, estos conocimientos los ha enseñado a otros miembros de su familia, a Avelina y sus hermanos, y también a algunos de sus familiares que forman parte de ARPAK. Este emprendimiento no solo es un proyecto familiar, sino también un espacio de unión para varios miembros de la comunidad de Chari que residen en El Alto. La iniciativa permite que la familia chareña, y a otras adheridas a la sociedad, puedan tener en la producción de textiles, con los *pallay* de su cultura, una fuente de promoción de lo kallawaya y también un sustento económico para sus familias.

En la región de Chari se acostumbra la interpretación musical de la pifanada, pinkillada, moseñada y sobre todo el *qhantu*. Al respecto de este último, es importante señalar que uno



**Figura 11:** Rubén Calanca Chura con otros residentes chareños preparados para interpretar moseñada en las instalaciones de radio San Gabriel de la ciudad de El Alto.  
**Fuente:** Fotografía de la familia Calanca Llanos (aproximadamente en 2014).

de los tonos más representativos de él hasta la actualidad fue registrado en una grabación por primera vez en la comunidad de Chari.

En 1965, en una de las varias incursiones de los esposos Louis y Ana Girault a la región de Charazani, se desplazaron hacia Chari, donde registraron un *wayñu* interpretado por una tropa de 20 músicos de esta comunidad. Inscrito por los esposos Girault con el nombre “Yaku kantu”<sup>6</sup> (“Canción del agua”), este tono se popularizaría por el emenerismo<sup>7</sup> e iría adquiriendo diversas denominaciones con el transcurso del tiempo. Así, por ejemplo, sería conocido con el nombre de “Ama konkawaichu, Víctor Paz” (“No me olvides, Víctor Paz”). En 1966, de la mano del grupo Los Huaycheños, se presentaría la primera versión folklórica con letra de este tono bajo el nombre de “Agüita de putina” (Castelblanco, 2021).

6 Solo después de 16 años esta grabación fue editada y publicada en un LP titulado *Bolivia Panpipes* (1981). Por otra parte, además de “Yaku kantu”, los esposos Girault grabaron otras tres piezas en la comunidad de Chari, bajo los siguientes títulos: “Tika Tika”, “Yuyarikuy Kantu” y “Kacharpaya Kantu”. Actualmente, los registros digitales de estas piezas de la comunidad de Chari, junto a otras realizadas por los esposos Girault, pueden ser consultadas en la página del Smithsonian Institution en su sección *Smithsonian folk ways recording*.

7 El emenerismo puede entenderse como la construcción de una hegemonía revolucionaria que, tras la Revolución de 1952, reconfiguró el poder estatal boliviano mediante un discurso nacionalista que logró articular e integrar a la clase media, obreros y campesinos en torno al proyecto del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR). Si bien este proceso implicó una democratización inicial a través del voto universal y reformas estructurales (nacionalización y reforma agraria), la forma de poder del MNR se caracterizó por la progresiva cooptación de los movimientos sociales dentro del aparato estatal, utilizando mecanismos de control y autoritarismo para consolidar un Estado centralizado y subordinar las demandas populares a la dirección política del partido.

—Nosotros somos también músicos. Allá en la comunidad todos éramos desde wawa, también. Aquí ya quiere perderse también eso.

En su caso, la práctica musical está vinculada, por un lado, al *qhantu*, una tradición musical de la región que tiene un carácter profundamente comunitario. El grupo de *qhantu* de los residentes chareños es conocido como *wawqemasi*, que se traduce como “entre hermanos”. Además, la palabra *masi* se pensó como un acrónimo de Músicos Autóctonos de Sentimientos Incomparables. Por otra parte, también participan con la interpretación de moseñada para algunos eventos en la ciudad de El Alto. Recientemente, Rubén, su hijo y sus sobrinos, crearon el grupo musical llamado Los hermanos Calancha y el marco musical de Kaluyo, una agrupación folklórica que usa el charango k’alampeador, la guitarra y voces.

—El 28 de diciembre tendremos nuestro primer contrato aquí por la zona. Para un matrimonio vamos a tocar. Estamos ensayando para eso ahora. Aunque antes ya habíamos tocado así nomás por mostrarnos en un evento también con residentes chareños. Les habrá gustado, así ahora nos han llamado.

Su incursión en la música ha llevado a los miembros de la familia Calancha Llanos a participar en la grabación de dos producciones musicales junto a otros residentes chareños. La primera de ellas se grabó aproximadamente en 2007, y se llama *Los qhantus del Centro Cultural ASIPCMEX-Chari*. Se trató de un trabajo de audio y video que recogía 11 temas, uno de ellos titulado “Mi recuerdo”, compuesto por Rubén Calancha Chura. El segundo y más reciente, aproximadamente de 2015, es el disco *Pifanada del Centro Cultural Wawqemasi Chari. Músicos Autóctonos de Sentimiento Incomparable (MASI)*. En él participaron, además, Justina y Rubén.

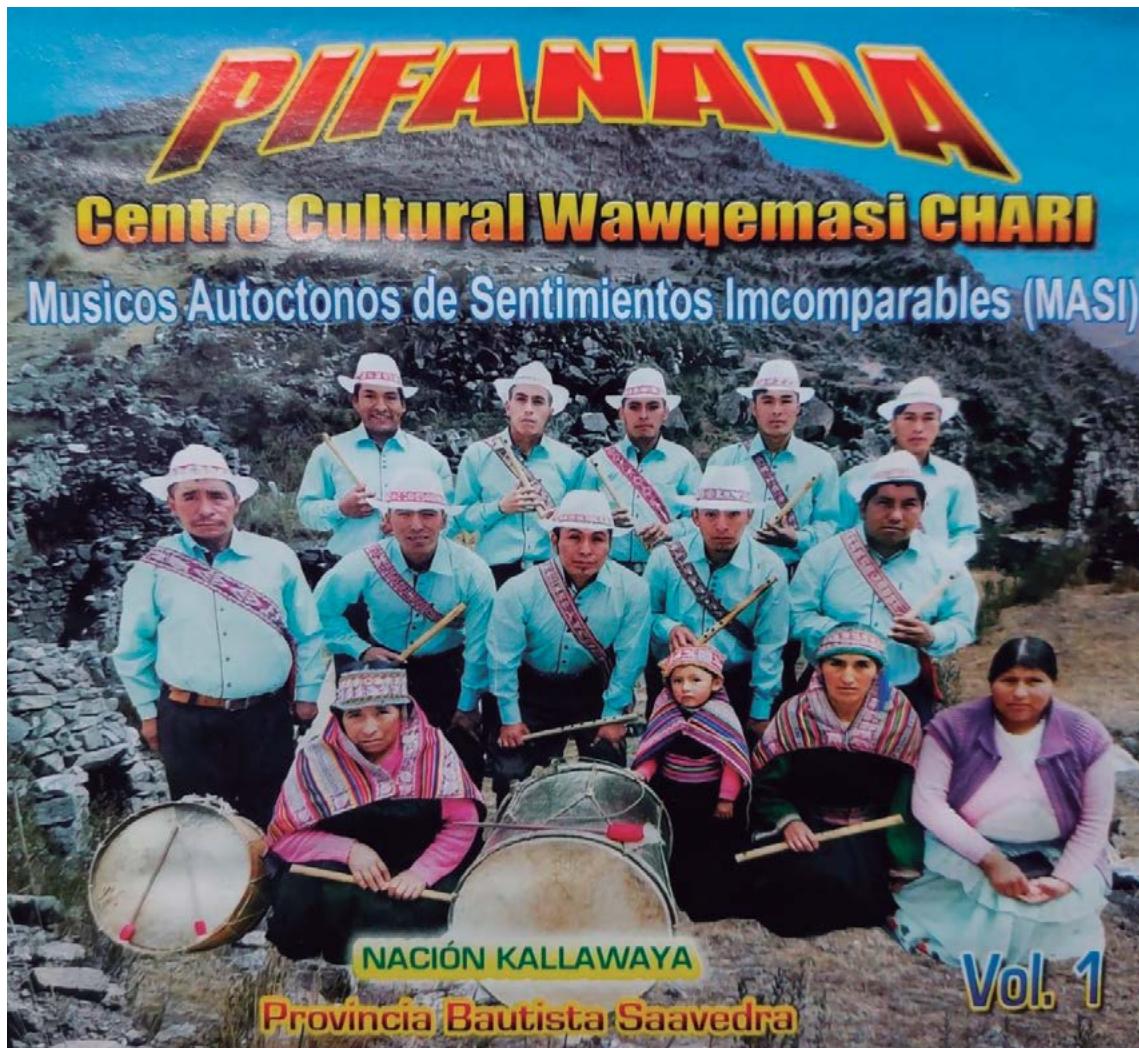
El Centro de Residentes de Chari, según Spedding y Llanos (1999), tiene tres fundaciones. La primera fue el 29 de mayo de 1970, fecha en la que identificaríamos que en la ciudad ya existía una fuerte presencia de migrantes chareños. Las siguientes serían en 1985 y 1993, que ya correspondería a momentos específicos del centro de residentes. El primer nombre de esta institución de ayuda a la comunidad fue Centro de Acción del Cantón Mariscal A. de Santa Cruz de Chari, el segundo Centro de Acción Cultural Chari y el tercero Centro de Acción Cultural Cantón Chari. Este fungiría no como un lugar de ayuda comunitaria y tampoco como un medio para conseguir empleo o vivienda en la ciudad. Empero, se menciona que en la década de 1980, por ejemplo, el Conjunto Kantus Nativos de Chari, junto al centro de residentes chareños, organizaban kermeses y fiestas para recaudar fondos para las escuelas de Chacarapi, Kaluyo y Chari.

De esta manera, los que están en El Alto, provenientes de Chari, se reúnen aún regularmente para mantener viva estas prácticas de ayuda y confraternización.

—Somos solo de Chari en el grupo, de los que estamos en la ciudad. Nos reunimos hartos, unos veinte o quince, que viven más lejos pero igual nos reunimos.

—Todos los comunarios que están en El Alto se conocen.

Estas reuniones se producen en ocasiones de festividades, invitaciones o actividades colectivas. Las reuniones más frecuentes tienen un carácter festivo y deportivo. A pesar de la distancia, se organizan en grupos de entre 15 y 20 personas para cumplir con algunos contratos de música que obtienen o para tocar cuando se reúnen los residentes de Chari en la ciudad de El Alto.



**Figura 12:** Portada del disco *Pifanada del Centro Cultural Wawqemasi-Chari, vol. 1*. Segunda fila, primero desde la izquierda: Rubén Calancha Chura; tercera fila (sentadas), primera desde la izquierda: Justina Llanos Arias.

**Fuente:** Fotografía *Pifanada del Centro Cultural Wawqemasi Chari* (aproximadamente en 2015).

De esta manera, un aspecto destacado en sus reuniones es la incorporación de elementos textiles en algunos de sus instrumentos, lo que resalta una evidente interrelación.

—Más que todo ponemos textil para cargar al bombo. Y también usamos, ya sea el *punchu* y nuestras vestimentas tradicionales para los qhantus o nuestros tuquillos en el sombrero para la pifanada.

Los músicos de la tropa deben ir a estas reuniones o contratos con el *punchu*, la *ch'uspa* y los *tukillukuna* en los sombreros. En ocasiones, los músicos también emplean otros tejidos para sus instrumentos, como es el caso de los bombos en los que usan las *warak'akuna* como sujetadores.

Una de las actividades más destacadas donde se reúnen todos los residentes chareños es la celebración de la festividad de la Cruz el 3 de mayo, que tenía lugar en Chari, pero que actualmente en la ciudad no celebran y más bien se reúnen para Semana Santa:

—Allá en el distrito de Chari se celebraba 3 mayo a la Cruz, ahí nos veíamos. Mientras aquí nos estamos reuniendo como fiesta deportiva en Semana Santa, todos los chareños residentes. Cada año nos reunimos con el evento. En diferentes canchas nos reunimos. El año pasado nos hemos reunido en la cancha Gran Poder camino a Laja.

Además, la festividad del 3 de mayo a la Cruz era una tradición exclusiva de Chari, a diferencia de Kaluyo, que no tenía una fiesta patronal propia.

—Esa fiesta de[!] 3 de mayo solo se celebraba en Chari; [en] Kaluyo no teníamos fiesta patronal. Solo tenemos esas dos principales para autoridades en enero y otra para septiembre.

La otra actividad que reúne a los residentes en la ciudad es la llamada fiesta deportiva. Son campeonatos de fútbol que solían reunirse en la fiesta de San Juan en Cotapampa y también en la ciudad de El Alto. Aunque Spedding y Llanos (1999) indican que hacia 1997 este tipo de celebraciones iban desapareciendo, la familia Calancha Llanos participó de una fiesta deportiva con residentes chareños en septiembre de este año, indicando que esta práctica aún se mantiene entre los residentes.

Las reuniones de los chareños no solo ocurren en El Alto, sino también en su tierra natal. Algunos residentes se trasladan a Chari, particularmente durante el aniversario de la Unidad Educativa Tupac Katari Kaluyo, en octubre. Además, aunque a veces los viajes incluyen a toda la familia, este año, por ejemplo, viajaron solo algunos miembros de la familia.

—Hemos viajado a Chari en primera semana en octubre por el aniversario de la escuelita en Chari. Hemos viajado con mis hijos nomás.

#### ***Awaqipa: El t'arwa qhatu de la Feria 16 de Julio, El Alto/Los Altos***

La movilidad entre los espacios rurales y urbanos no solo redefinió las dinámicas de producción, sino también la transmisión de las artes textiles. Los tejidos, antes destinados al uso cotidiano en la comunidad, ahora se integran a un mercado local, mientras las nuevas generaciones se enfrentan al reto de mantener vivos estos conocimientos textiles.

—Mi hija [Kimberly], aunque tiene menos tiempo, va a aprender bien. Porque esto no se olvida, siempre está con nosotros.

Las festividades, como la Fiesta de la Cruz o los eventos deportivos en El Alto, revelan cómo la comunidad de residentes chareños adapta sus prácticas al contexto del urbano concentrado. Estas reuniones no solo refuerzan la identidad colectiva, sino que también actúan como espacios para la continuidad de sus tradiciones, ya sea a través de la música, los textiles o la transmisión oral de conocimientos. Estos fragmentos de [auto]biografías de Fortunata, Casilda, Justina, Avelina y Rubén, no solo narran el pasado, sino también nos llevan a reflexionar sobre la persistencia y resistencia de su arte textil, que las ha acompañado desde su nacimiento en el aylu originario Kaluyo hasta su establecimiento en la ciudad de El Alto. La migración, sus recuerdos y sus efectos son el cierre de esta biografía colectiva, aunque así como esta familia chareña ha migrado en busca de mejorar las posibilidades de educación secundaria y superior para sus hijas y nietas, esta dinámica es común e histórica a varias familias.

De esta manera, Albó, Sandoval y Greaves (2016 [1981]), señalaron que, para 1976, el 38% de la población de la ciudad de La Paz —que incluía para ese período la actual ciudad de El Alto—, eran habitantes que habían nacido en otras regiones. Es decir, que se encontraban recientemente, y principalmente, en las laderas de la ciudad o El Alto a manera de migrantes. Más todavía, el 64% de dichos inmigrantes provenían del propio departamento de La Paz. Es decir, de las áreas rurales, comunidades y pueblos del departamento. Del 64% de migrantes provenientes de las áreas rurales, el 24% estaba viviendo en El Alto en 1976, cifra que



**Figura 13:** Celebración en el distrito Chari. Al centro de la imagen e interpretando el charango, Rubén Calanca Chura.  
**Fuente:** Fotografía de la familia Calanca Llanos (aproximadamente en 2001).

paulatinamente ha ido incrementando y, como lo hicieron Spedding y Llanos (1999), Albó, Sandoval y Greaves (2016 [1981]), han analizado el caso del distrito de Chari. Asimismo, esta migración se ha ido ampliando conforme a lo ocurrido por la oleada migratoria como efecto de la aplicación del Decreto 21060 hacia 1985, así como por la ampliación de la frontera urbana que en la actualidad está llevando a topar las manchas urbanas de los municipios de El Alto y Viacha, por ejemplo.

Aunque estos autores señalan que dichos migrantes eran principalmente del Altiplano y de habla predominante aymara, cabe mencionar que muchas de las regiones del departamento de La Paz, como la provincia Muñecas o Bautista Saavedra, son de habla quechua. De esta manera, para el caso de las cabeceras de valle, predominantes de habla quechua, “la provincia Muñecas, Franz Tamayo y en menor grado Saavedra, han incrementado también su inmigración en los últimos años, la cual ya era fuerte desde antes” (Albó, Sandoval y Greaves, 2016 [1981]: 216). Y es de estas regiones desde donde provienen nuestras maestras. Si bien sus abuelos o bisabuelos, en algunos casos, ya se encontraban en la ciudad trabajando como vendedores, trabajadoras del hogar o con otros trabajos temporales, esta familia chareña cerró su proceso de traslado definitivo a la ciudad en 2012, año que coincidía además con la graduación del colegio de la maestra Avelina.

La migración hacia espacios urbanos ha estado marcada por procesos históricos y dinámicas sociales que conforman nuevas territorialidades. En el caso de la ciudad de El Alto, este espacio se ha estructurado durante los últimos cincuenta años como un territorio de conexión y doble residencia para numerosos comunarios provenientes del Altiplano y los valles del departamento. Este fenómeno destaca la relevancia de considerar los “puentes” entre las comunidades rurales y la ciudad como espacios clave para entender estas dinámicas.

**Figura 14:** Tejedora kallawaya hilando, con rueca, en la región del municipio de Charazani.

**Fuente:** Ilustración de Karen Huayta Huanca (Karen con K) con base en una escena de

*Charazani, Bolivia 1977*, un audiovisual de Charles Johannsen (2015).







**Figura 15:** Eimy Kimberly Calanca es hija de Avelina Calanca Llanos, nieta de Justina Llanos Arias y bisnieta de Fortunata Arias Layme. Nacida en la ciudad de El Alto, pero con raíces en Kaluyo, ha aprendido el arte textil kallawaya de todas ellas, sus maestras.

**Fuente:** Fotografía de Noemí Gonzales Cabrera (octubre de 2024).

Un ejemplo representativo de este vínculo se encuentra en el “sector laneros” o *t'arwa qhatu* de la Feria 16 de Julio en El Alto. Este espacio, activo desde 1972 bajo la Asociación 25 de Agosto, constituye un punto neurálgico para la comercialización de fibras naturales como lana de oveja, alpaca y llama, además de productos derivados y herramientas para el tejido. Las comerciantes más antiguas, como Elena y Teodora, han desempeñado un papel crucial en la consolidación de este sector, que se ha mantenido por generaciones. A lo largo de los años, el sector lanero se ha diversificado y expandido, dividiéndose en los sectores A y B.

El *t'arwa qhatu* se encuentraemplazado en la calle Fournier, particularmente entre las calles Eliodoro Nery y L. de la Vega, en la ciudad de El Alto. Este espacio configura un entorno dinámico donde convergen tres formas distintas de comercialización de lanas, fibras y productos derivados. En primer lugar, se encuentran las vendedoras organizadas en la Asociación 25 de Agosto, quienes disponen de puestos en la calle y representan el grupo con mayor antigüedad en el sector. En segundo lugar, destacan las tiendas y galerías ubicadas en las viviendas que flanquean la calle Fournier, dedicadas principalmente a la venta de madejas de lana acrílica, aunque también incluyen fibras naturales como la alpaca y vicuña. Finalmente, un tercer grupo lo conforman mujeres que ocupan las aceras para ofrecer cantidades menores de fibras y productos de lana. Estas últimas suelen operar de manera independiente y, en los últimos años, han comenzado a expandirse hacia las calles aledañas, incrementando así la diversidad y alcance del *t'arwa qhatu*. Sin embargo...

—Antes éramos poquitos. Recién no más se ha llenado. Desde que empezaron a vender y ropa desde ahí.

—Puro lana era. Recién esas ropas han aparecido. Pura de estas lanas era, de oveja, de alpaca, de llama. Así era. Ahora ya estamos poquitos. Más antes pura lana era.

Entre las fundadoras del sector destacan figuras como Hilda Gutiérrez, Teodora Quenta, Elena, Lidia, Petrona Ramírez Mamani, Paulina de Vallejos, entre otras. Estas mujeres, pioneras, desde hace más de cincuenta años, desempeñaron un papel crucial en la configuración del *t'arwa qhatu*. Procedentes de comunidades rurales dedicadas a la crianza de camélidos, aportaron sus conocimientos y prácticas tradicionales relacionadas con la producción y comercialización de fibras naturales.

Un caso emblemático es el de Ricarda Ichuta Marka y su hija, oriundas de la comunidad de Tanacapa Huariscata, ubicada en la provincia Pacajes, cerca de la frontera con Chile, entre los hitos 15 y 16. En años anteriores, la familia combinaba actividades económicas complementarias: mientras el padre de Ricarda trabajaba como carnicero de llama, elaborando charque para su venta en regiones como Caranavi y Alto Beni, las mujeres de la familia se encargaban de la crianza de los camélidos y la producción de fibras y tejidos.

—En el campo estaba mi mamá con el ganado. Y cuando tenía tiempo hacía también mantas de alpaca. Nosotros allá alpaca y llama tenemos. Y así mis papitos cómo caminaban, iban al campo, al Altiplano, al Oriente. Entonces, en la ciudad había una feria ahicitos de la Garita [una zona en la ciudad de La Paz]. Ahí vendían lanas en la calle [calle Tarapacá]. De ahí ya salimos a El Alto a comercializar, hace como unos treinta años o más.

—Desde mis siete añitos hacíamos todo eso. Ahora tengo 55 años y sigo con esto mismo con la lana. E igual sigo haciendo charque. Tengo mi secadero de charque. Ahí tres señoras me ayudaban de mi comunidad [Tanacapa Huariscata]. Yo entregaba hasta hace poco al subsidio. Pero ahora ya no. Porque se necesita triple capital. No te pagaban rápido, tres meses había que esperar.

Por otro lado, aquellas personas que no son productoras directas ni mantienen vínculos comunitarios, recurren a las ferias anuales en localidades rurales como Chuxñapampa, en las cercanías de Ayo Ayo, Viacha, Curaguara de Carangas o Santiago. Este es el caso de Teodora Mamani, quien participa en estas ferias para adquirir fibras y otros materiales. Estas instancias permiten a los comerciantes al detalle acceder a las fibras esenciales provenientes de comunidades productoras, estableciendo una red de intercambio que conecta los mercados rurales con las dinámicas de la Feria 16 de Julio, entretejiendo así las relaciones entre ambos espacios por medio de las fibras.

—Nosotros comprábamos, agarrábamos de tambo. Hay ferias anuales, de ahí comprábamos. En el sector Santiago había feria anual, de ahí yo compraba camino a Charaña, lado frontera. De ese lado, cuando hay ferias grandes, así vamos.

—Comprábamos antes por arroba, pero ahora ya no hay, por libra nomás o sino así con cuero mismo.

En los últimos años se ha observado una tendencia en varias comunidades rurales a preferir la venta de fibras a intermediarios peruanos, quienes ofrecen precios más competitivos en comparación con los mercados locales. Un ejemplo de ello es Miriam, originaria de la provincia José Manuel Pando, de las comunidades de Cusupaya y Jawirja Suazo. Al igual que su abuela Petrona, una de las fundadoras del sector, Miriam continúa produciendo fibras de llama que son comercializadas en su puesto que heredó desde su abuela Petrona en el *t'arwa qhatu*.

En décadas anteriores, empresas como el Comité Boliviano de Fomento Lanero (COMBOFLA), el Instituto Nacional de Fomento Lanero (INFOL) o COPROCA S.A., desempeñaron un papel importante al ofrecer precios justos para la adquisición de fibras. Sin embargo, también se desarrollaron otras alternativas como Bonanza, Agrosur o Altifiber –aunque sus políticas de compra eran percibidas como “muy selectivas” por los productores.

—Por ejemplo, de la fibra que ofrecemos ahí, digamos dónde está el cuello, las patitas, esos bordes no lo pesan, nos dan un precio sí, pero no pesan. Lo que sí pesa es lo del centro, del cuerpo, siempre. Pero así ya no conviene, pues.

En los últimos años, el sector lanero también ha diversificado su oferta, incorporando la venta de indumentaria para autoridades comunarias, como *punchu*, *ch'uspa*, sombreros y bastones de mando, respondiendo a una creciente demanda desde 2009. Este fenómeno refuerza la centralidad de la Feria 16 de Julio como un espacio no solo comercial, sino también simbólico, donde convergen las lógicas modernas de economía urbana con lo que Rojas (2016) denomina como “lógica imaginario-visceral”.

Así, la Feria 16 de Julio, que comenzó en la década de 1950 como un mercado campesino y periurbano, ha evolucionado hacia un espacio emblemático de la identidad y economía alteña. Su consolidación en la década de 1980 como un espacio de territorialización social ha permitido agrupar a diversos sectores comerciales, siendo el *t'arwa qhatu* un ejemplo de la interacción entre prácticas económicas, conocimientos ancestrales y dinámicas urbanas contemporáneas.<sup>8</sup>

Este libro, *Awaspa kawsax kayku. Maestras del textil Kaluyo-kallawaya*, ha sido un viaje profundo hacia las memorias y vivencias de Fortunata, Casilda, Justina, Rubén y Avelina, quienes, a través de esta [auto]biografía, han ofrecido un panorama rico y detallado sobre su vida como maestras del textil kallawaya. Sus historias nos han mostrado una conexión con la comunidad, las tradiciones y sobre todo las memorias que las han acompañado a lo largo de los años.

La narrativa entrelaza los recuerdos de las ceremonias rituales, como las realizadas en Chari, Chacarapi y Chullpapata, en las que las comunidades se reúnen para pedir por la protección de las personas y la abundancia en la agricultura. Por otro lado, las prácticas cotidianas, como el cuidado de las alpacas, reflejan la sabiduría y conocimiento en la crianza y manejo de los recursos naturales. Las maestras plasmaron con detalle cómo las familias protegían a las crías recién nacidas del frío, las envolvían con *inkhuñakuna* e incluso les confeccionaban pañales especiales. Estas estrategias, aprendidas de generaciones pasadas, destacan una cosmopraxis que se vincula con una profunda sensibilidad hacia los animales y el entorno, ya que todo se vincula con la crianza mutua. Sin embargo, de igual forma, se aborda la llegada de proyectos externos que replanteaban esta crianza con sus animales y que introdujeron vacunas y vitaminas. También, como era de suponer, trajeron nuevos desafíos sanitarios, como parásitos que afectan la calidad de la fibra y la salud de los animales.

En las historias de todas ellas, el tejido emerge como un eje central de la vida comunitaria y personal. Desde niñas, aprendieron a tejer los primeros *watukuna* del *chumpi* y a dominar con el tiempo las complejas técnicas del *pallay*, que convierten los textiles en transmisores

<sup>8</sup> Para un estudio especializado sobre formas de ocupación del espacio en zonas de la ciudad de El Alto se puede consultar *Funciones mixtas, complejidad en el uso de suelo urbano en la Ceja de El Alto* (2023), libro coordinado por Vania Calle Quispe y Valeria Peredo Rodríguez.

de historias, identidades y significados. La elaboración de la *llijlla*, *wincha* y otros textiles no solo fue un conocimiento transmitido por madres, abuelas y bisabuelas, sino también un rito de paso que marcaba la transición hacia la adultez y la asunción de responsabilidades dentro de la comunidad.

Los relatos sobre los matrimonios en la comunidad son igualmente reveladores. Justina narra con detalle los tres días de celebración, en los que los novios y las familias agradecen y comparten con sus vecinos a través de comidas tradicionales, música, danzas y rituales que se rastrean desde sus abuelos. Las *wayunkakuna*, las ramadas y las comidas son algunos de los elementos que articulan estas memorias.

Por otro lado, las transiciones hacia la vida urbana, narradas por las voces de todas las maestras, añaden una capa de complejidad al relato. Casilda, al llegar a la ciudad a trabajar en casas de familias en La Paz, describe la soledad y el sentimiento de encierro que contrastaban con lo que habían vivido por generaciones en su comunidad. Finalmente, este libro pone de manifiesto tensiones, mostrando cómo las comunidades trajinan entre las demandas del urbano concentrado y su arte textil. En un mundo que a menudo se mueve hacia la homogeneización cultural, las historias de todas ellas nos recuerdan el valor de las memorias y los recuerdos, de la importancia de escuchar y aprender de quienes, como ellas, guardan el conocimiento de sus ancestros. Este libro, como una *llijlla* bien tejida, entrelaza hilos de memoria y urde sus voces en un telar narrativo para contar la crianza mutua, la enseñanza, la resistencia y el conocimiento que resguardan como grandes maestras de nuestras raíces.

*Chumpita awaspan*  
*Vidaita pasacuchcani*  
*Marita awaspan*  
*Vidaita pasacuchcani*  
 [...] Tejiendo faja  
 Mi vida yo paso  
 Tejiendo bolsa  
 Paso mi vida  
 (Oblitas, 1963: 443).





## **II. AWASPA KAWSAX KAYKU CATÁLOGO DE BIENES CULTURALES**

**Pedro Aliaga Mollinedo  
Justina Llanos Arias  
Avelina Calancha Llanos  
Casilda Llanos Arias  
Rubén Calancha Chura**

**CATÁLOGO 1**

**ALLPAQA WILLMA (QH.),  
ALLPACHU T'ARWA (AY.), FIBRA  
DE ALPACA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

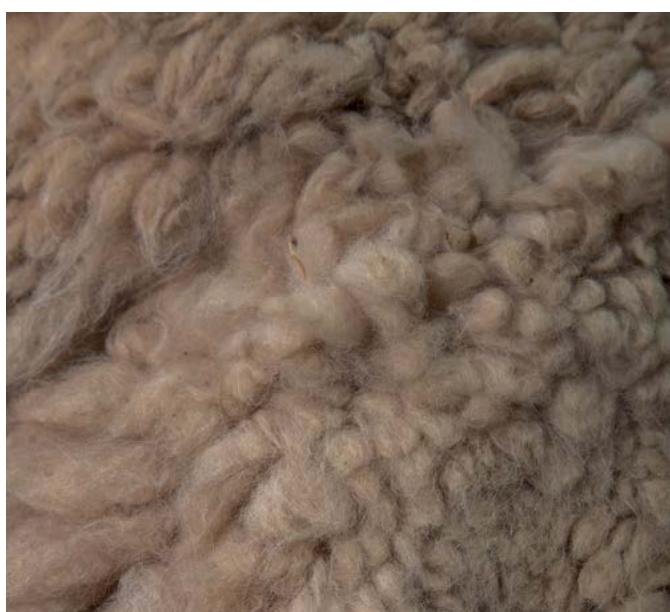
**Filiación cultural:** Kaluyo/chari; kallawayqa/qhichwa.

**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra de camélido, *allpaqa willma* (“fibra de alpaca”) de color café natural.

**Propiedad:** Familia Calanca Llanos.



**Descripción:** *Allpaqa willma* (“fibra de alpaca”) es la materia prima para la elaboración textil. La pieza está conformada por la fibra de color café natural sobre *qara* (“cuero”) animal. Esta pieza no ha atravesado el proceso de esquilado del cuero, por lo que la fibra no ha sido preparada, limpiada o tesada para ser hilada y torcelada.

**Repaisajización:** “Al momento de migrar a la ciudad, vendimos nuestros animales, nuestras alpacas. Entonces, así mismo hemos traído esta lana en su cuero mismo. Allá sabíamos trasquilar a las alpacas en Todo Santos, porque luego vendíamos esa lana en las ferias para comprar también lo que se necesitaba para esas épocas”.

## CATÁLOGO 2

***Q'AYTU MURUQ'U (QH.),  
CH'ANKHA MURUQ'U (AY.),  
OVILLOS DE FIBRA (ESP.)***





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/chari; kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo, (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

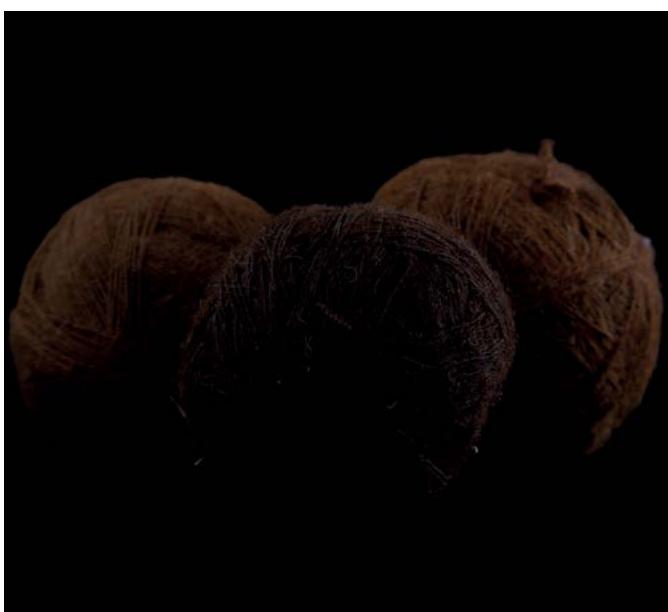
**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** *Allpaqa willma* (“fibra de alpaca”) de colores naturales.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** *Q'aytu muruq'u* (“ovillo”) de *allpaqa willma* (“fibra de alpaca”) de colores naturales: café oscuro, café medio, café claro, blanco, gris claro, gris oscuro y negro. Estas piezas se encuentran ya hiladas, torceladas y preparadas para *allwina* (“urdido”) en telar.



**Repaisajización:** “Estos ovillos son de alpaca, los colores mismos son del animalito, hay otros que son teñidos con tintes naturales como con la coca, cochinilla. Estos ovillos preparamos después de hilar con la *pu-chhkha* ['rueca para hilar']. Una vez hilado, para torcelar lo ponemos con ganchito cerca del hombro [izquierdo] y desde ahí jalamos para torcelar con la *k'anthina* ['rueca para torcelar']”.

**CATÁLOGO 3**  
***Q'AYTU MURUQ'U (QH.),***  
***CH'ANKHA MURUQ'U (AY.),***  
**OVILLOS DE FIBRA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/chari; kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo, (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** *Allpaqa willma* (“fibra de alpaca”) teñida con pigmentos naturales.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** *Q’aytu muruq’u* (“ovillo”) de *allpaqa willma* (“fibra de alpaca”) teñida con pigmentos naturales: blanco, gris claro, negro, café, azul, guindo, rojo, naranja, amarillo y verde. Estas piezas se encuentran ya hiladas, torceladas y preparadas para *allwina* (“urdido”) en telar.



**Repaisajización:** “La lana es de alpaca teñida con colores naturales. Aquí nosotros aún seguimos tiñendo. Utilizamos tula, coca, cochinilla. De la tula, por ejemplo, es un verde un poquito más claro, de la coca es otro verde más oscuro y de la cochinilla sale más de veinticinco colores de rojo. Usamos con mi familia a veces limón, si no ponemos limón se puede destiñir, no puede agarrar bien. También ponemos la *qullpa*, eso ponemos para que no se destiña”.

## CATÁLOGO 4

***Q'AYTU MURUQ'U (QH.),  
CH'ANKHA MURUQ'U (AY.),  
OVILLOS DE FIBRA (ESP.)***





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawayqa/qhichwa.

**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

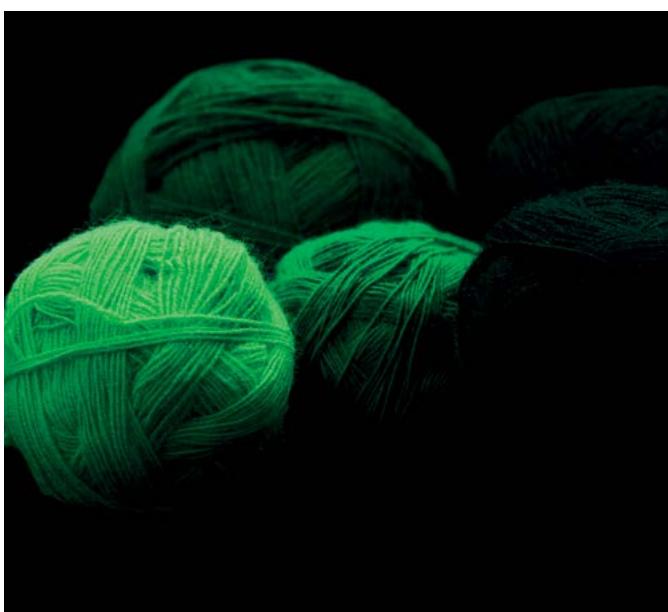
**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** *Allpaqa willma* (“fibra de alpaca”) teñida con pigmentos artificiales.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** *Q’aytu muruq’u* (“ovillo”) de *allpaqa willma* (“fibra de alpaca”) teñida con pigmentos sintéticos: blanco, plomo, negro, azul, celeste, rosado, rojo, naranja, amarillo y verde. Estas piezas se encuentran ya hiladas, torceladas y preparadas para *allwina* (“urdido”) en telar.



**Repaisajización:** “Ahora ya compramos también lanas con tintes que ya no son naturales. De la feria [Feria 16 de Julio] hay veces que compramos, pero más antes de otros lugares, también. Así comprábamos en conos las lanas para las chompas [...] de COPROCA [Compañía de Productos de Camélidos Sociedad Anónima], ya están teñidos, procesados. Era una organización donde algunos son alpaqueros”.

**CATÁLOGO 5**  
**TUQURAKUNA (QH.),**  
**INSTRUMENTOS PARA MONTAJE**  
**DE TELAR (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación Cultural:** Kaluyo/Chari; kallaway/a/quichwa.

**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** *Awana tuqurakuna*.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción y dimensiones:** Instrumentos para montaje de *awana* (“telar horizontal”). Tres *awana k'aspi* (largo: 96 cm; largo: 91 cm; largo: 84 cm); tres *tuqurus* (largo: 102 cm; largo: 98 cm; largo: 81 cm); un *awaskaspi* para cama y poncho (largo: 124 cm); tres *luka* (largo: 95 cm; ancho: 2.5 cm; largo: 83 cm; ancho: 3.5 cm; largo: 77 cm; ancho: 1.5 cm); un *illawa ayjata* (largo: 90 cm; largo: 83 cm); un *pini ajchi* (largo: 67 cm).



**Repaisajización:** “Existe una narración que recordamos sobre el tejido. Para iniciar el urdido del telar se preparará un pedido o ritual a *capa ch'iqha*, a quien se pide para que el tejido avance, que las lanas no se acaben, que salga rápido. Mi abuelita sabe hablar sobre eso. A eso se le pide pues para que el telar se avance, que le ayude en todas las figuras, que se haga bien. Con hoja de coca, mientras urdimos y pedimos, se va poniendo en el telar”.

**CATÁLOGO 6**  
**AWANA (QH.), SAWU (AY.),**  
**TELAR HORIZONTAL (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

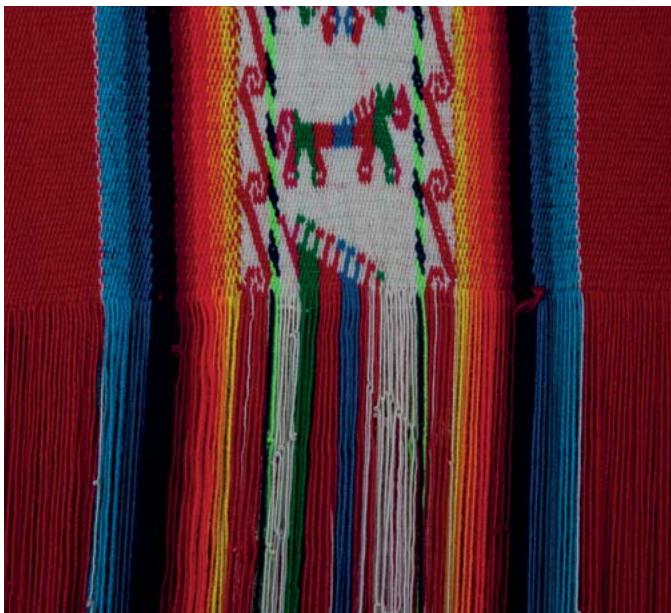
**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

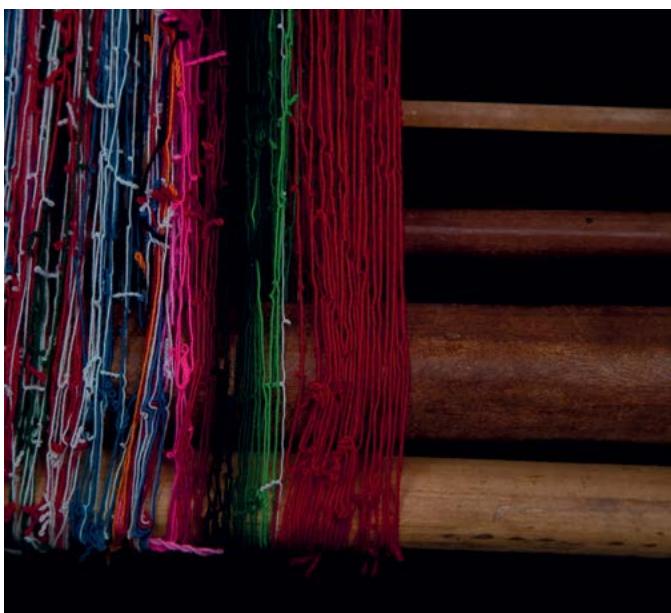
**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** *Awana k'aspi, chiwisqaña, tuquru, luka, illawa ayjata y pini ajchi.*

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



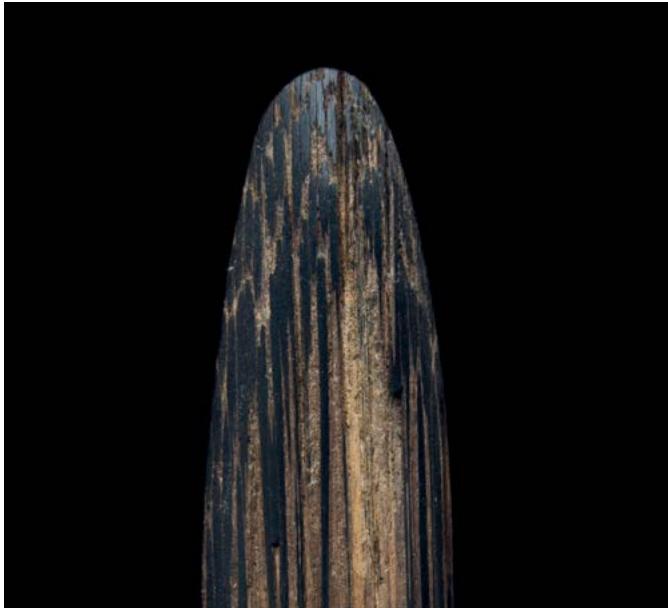
**Descripción:** *Awana* (“telar horizontal”), a veces llamado “de cuatro estacas”, pues se sostiene al suelo con cuatro de ellas. Está montado con *awana k'aspi, chiwisqaña, tuquru, luka, illawa ayjata y pini ajchi*. Esta pieza se halla dispuesta con hilos de urdimbre acrílico y cuenta con una parte de inicio que proyecta un *kapachu* con cinco *pallay* (“banda de figuras”). Todos los *pallay* son flanqueados con listas angostas de color en contraste-multicolor-combinado por listas. Los espacios de la *pampa* son, en unos casos, de color rojo y, en otros, azul.



**Repaisajización:** “Pasteando hay que tejer. Entonces, mientras las alpacas saben estar pastando, [nosotros] sabíamos usar el telar en el suelo y ahí durante el día tejiendo sabemos estar. Ahora aquí ya en nuestras casas nomás tejemos; nos reunimos entre ARPAK [Asociación Regional de Productoras de Artesanía Kallawaya] en la casa de Justina para hacer los bordes de las manillas [...] porque aquí se encuentra la maquinaria”.

**CATÁLOGO 7**  
**KHAULLA (QH.),**  
**WICH'UÑA (QH. Y AY.),**  
**BATIDOR PARA TEXTILES PEQUEÑOS (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawayqa/qhichwa.

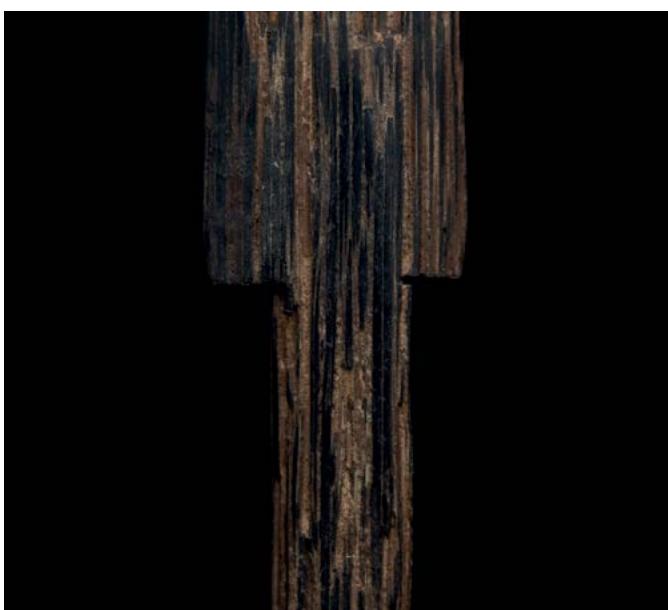
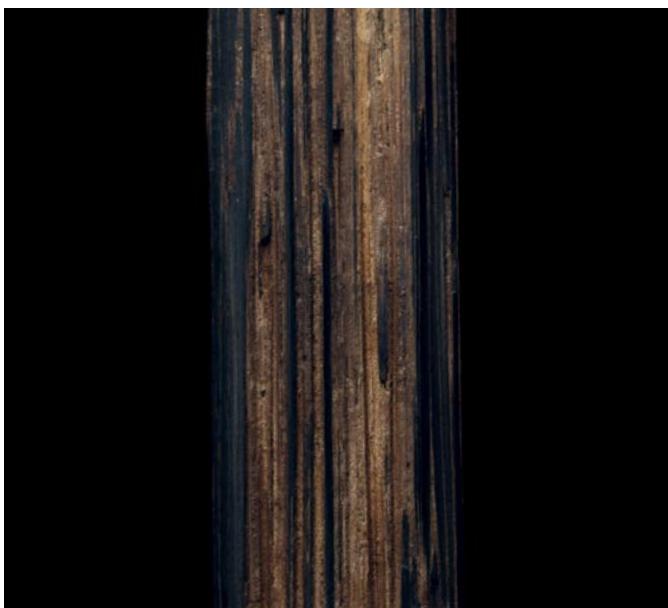
**Procedencia:** Aylu originario de Kaluyo, (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Madera chima.

**Dimensiones:** Largo: 21 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** La *khaulla* es un instrumento empleado para el tejido. Es de madera. Se la utiliza en el proceso de creación de tejidos pequeños, como *chumpi*, *wincha* o *tukillu*. En la actualidad es empleada por las maestras en la elaboración de manillas, aretes, cinturones y otros.

**Repaisajización:** “Antes con eso sabemos ayudarnos para el tejido de las *winchakuna*, por ejemplo. Pero ahora, desde que hemos creado ARPAK, usamos más que todo para elaborar las manillas, aretes y cinturones. Es para textiles pequeños. Entonces, con lo que hacemos ahora, para vender nos sirve, pues”.

**CATÁLOGO 8**  
***PUCHHKHA* (QH.),**  
***QAPU* (AY.),**  
**RUECA PARA HILAR (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

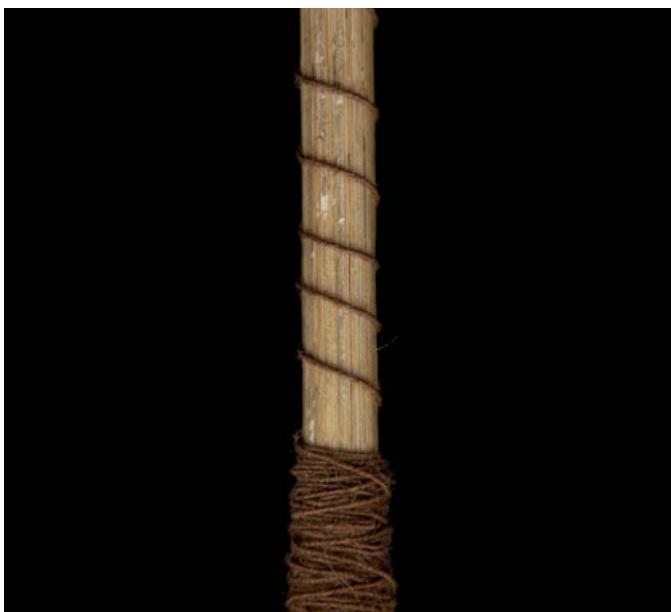
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Eje-*kanti tisi* está hecho de madera; tortera-*phillillu* también se encuentra construida de madera.

**Dimensiones:** Largo: 27 cm; diámetro: 4 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** *Phuchhkha* (“rueca para hilar”) pequeña con *phillillu* (“tortera”) de madera. En la etapa del trabajo con fibra y luego de los procesos de esquilado, limpieza, descerdado y escarmenado, la *phuchhkha* (“rueca para hilar”), es usada para el hilado de la fibra, para la obtención de *q'aytu* (“fibra hilada”).



**Repaisajización:** “Con la *phuchhkha* (‘rueca para hilar’) sabemos estar hilando mientras pasteábamos a las alpacas. Hay veces que usábamos con platillo de cerámica para que gire mejor para el hilado. Dependiendo del tamaño, sabemos usar para hilar o torcelar; ese llamamos *k'anthina*. El hilado es directo desde la lana misma, y torcelar es cuando ya has hilado. Ahora aquí ya no usamos mucho porque compramos los hilos ya procesados. Kimberly sabe usar poco, pero como ya no nos ve a nosotras, entonces ya se está olvidando”.

**CATÁLOGO 9**  
**K'ANTHINA (QH.),**  
**QAPU (AY.),**  
**RUECA PARA TORCELAR (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

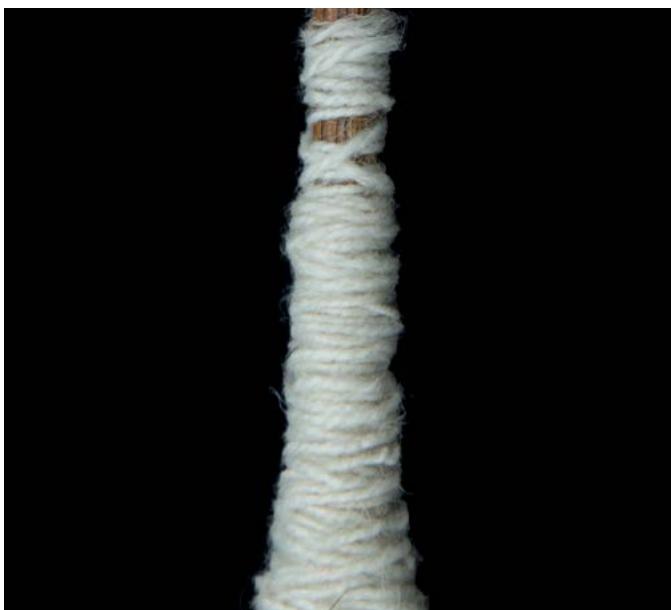
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Eje-*kanti tisi* está hecho de madera; tortera-*phillillu* también se encuentra construida de madera.

**Dimensiones:** Largo: 37 cm; diámetro: 5 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** *K'anthina* (“rueca para torcelar”) mediana con *phillillu* (“tortera”) de madera. En la etapa del trabajo con fibra y luego de los procesos de esquilado, limpieza, descerdado, escarmenado e hilado, la *k'anthina* es usada para el torcelado de la fibra una vez que esta fue hilada.



**Repaisajización:** “Con la *puchhkha* sabemos estar hilando mientras pasteábamos a las alpacas. Hay veces que usábamos con platillo de cerámica para que gire mejor para el hilado. Dependiendo del tamaño sabemos usar para hilar o torcelar, ese llamamos *k'anthina*. El hilado es directo desde la lana misma, y torcelar es cuando ya has hilado. Ahora aquí ya no usamos mucho porque compramos los hilos ya procesados. Kimberly sabe usar poco pero, como ya no nos ve a nosotras, entonces ya se está olvidando”.

**CATÁLOGO 10**  
**SIKHANA YARWI (QH.), JISKHAÑ**  
**YAWRI (AY.), SELECCIONADOR**  
**DE URDIMBRE (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

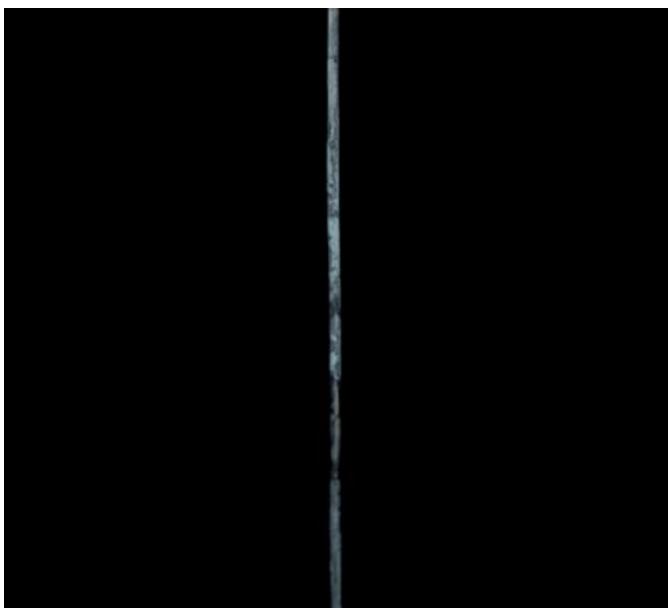
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

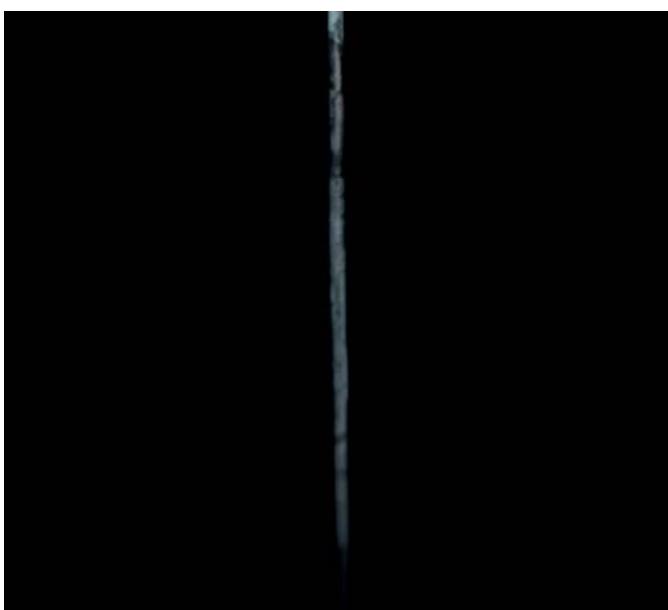
**Materia prima:** Hierro.

**Dimensiones:** Largo: 30 cm.

**Propiedad:** Familia Calanca Llanos.

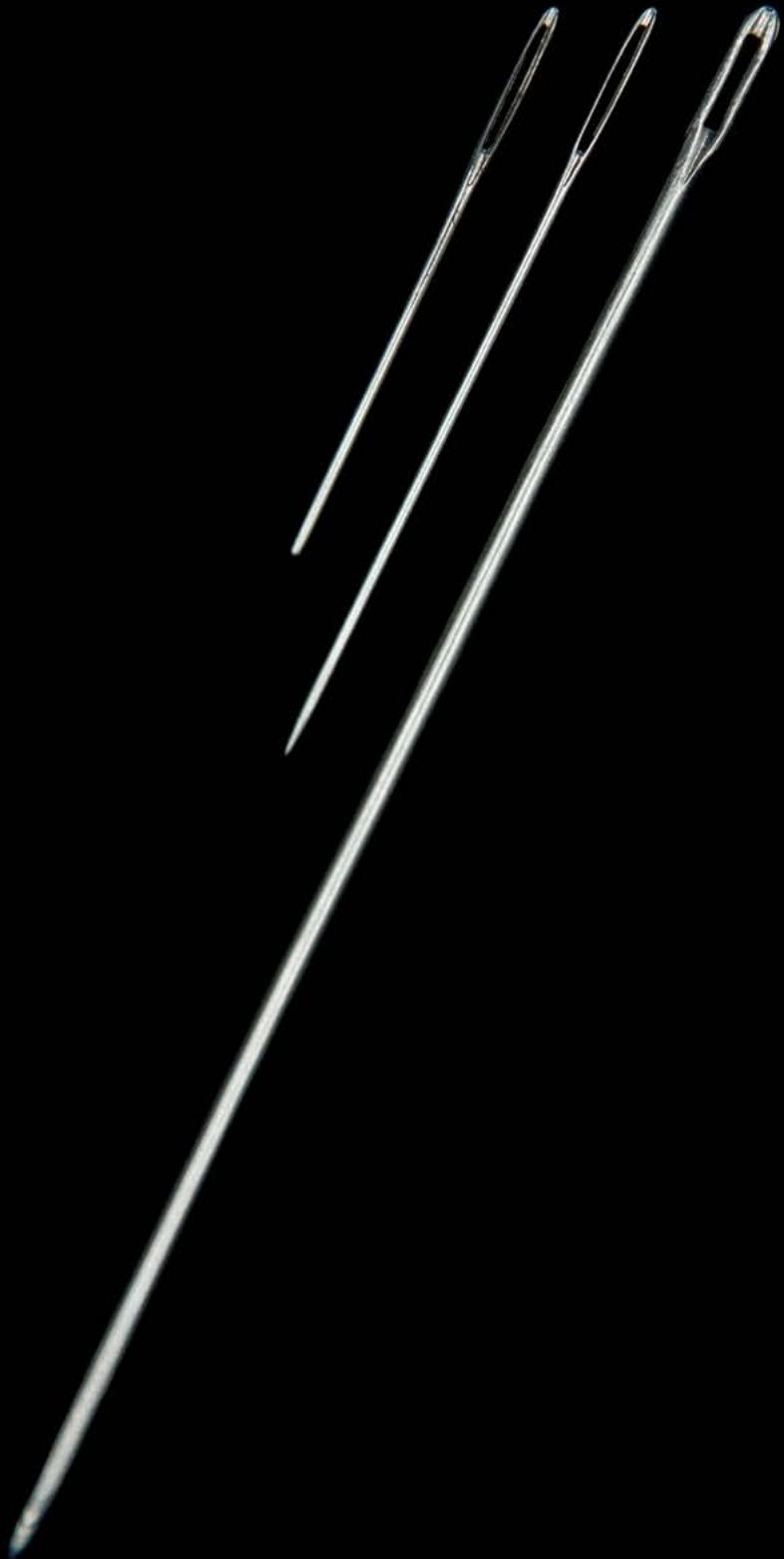


**Descripción:** *Sikhana yarwi* (“seleccionador de urdimbre”) de metal. Es un instrumento usado para seleccionar los hilos de la urdimbre. Un hilo natural de alpaca, cuyo color rojo se logró con pigmentos naturales, está sujetado en uno de los extremos.



**Repaisajización:** “Para ir seleccionando los hilos del telar usamos primero la *sikhana yarwi*, ahí debemos ir escogiendo un por uno para pasar luego el hilo que amarramos en su extremo, de un lado al otro. Luego, mientras vamos avanzando, le cambiamos por los yawris, hasta el más pequeño, para ir cerrando el tejido. Esos mismos yawris usamos también para hacer cosidos, riwetes y acabados. Antes habrán sido de madera, pero ya ahora es más práctico usar estos”.

**CATÁLOGO 11**  
**SIKHANA YARWIKUNA (QH.), JISKHAÑ**  
**YAWRINAKA (AY.), SELECCIONADORES**  
**DE URDIMBRE (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

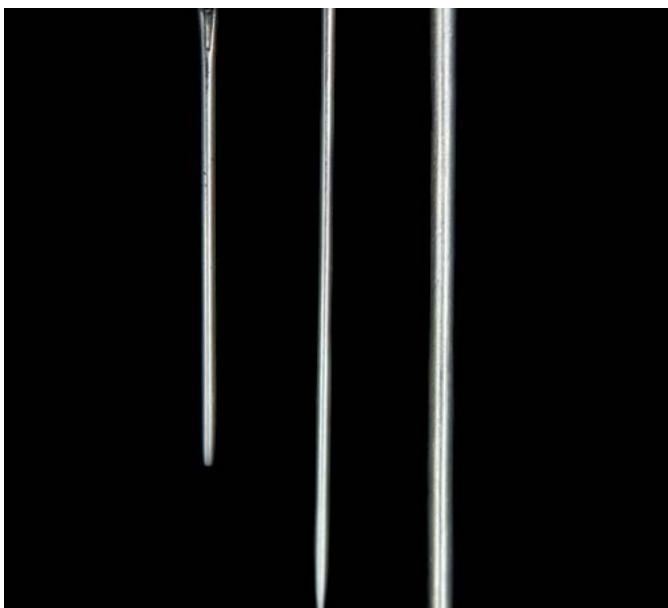
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Acero.

**Dimensiones:** Largo: 17 cm; largo: 10 cm; largo: 8 cm.

**Propiedad:** Familia Calanca Llanos.



**Descripción:** *Sikhana yawrikuna* (“seleccionadores de urdimbre”) de tres tamaños elaborado en acero. Es un instrumento usado como seleccionador de urdimbre y para las terminaciones textiles, ya sea en el cosido de los bordes o ribetes, y también para las costuras de unión de los componentes de un textil.



**Repaisajización:** “Para ir seleccionando los hilos del telar usamos primero la *sikhana yarwi*. Ahí debemos ir seleccionando uno por uno para pasar luego el hilo que amarramos en sus extremos, de un lado al otro. Luego, mientras vamos avanzando, le cambiamos por los yawris hasta el más pequeño para ir cerrando el tejido. Esos mismos yawris usamos también para hacer cosidos, riwetes y acabados. Antes habrán sido de madera, pero ya ahora es más práctico usar estos”.

**CATÁLOGO 12**  
**WICH'UÑA (QH. Y AY.),**  
**BATIDOR (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Hueso de *allpaqa*.

**Dimensiones:** Largo: 21 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** Este *wich'uña* (“batidor”) mediano es un seleccionador y prensador elaborado de hueso de *allpaqa*. Posee una punta afilada usada para trabajar telares con faz de urdimbre.

**Repaisajización:** “De hueso de alpaca se hace, de llama no tanto porque no es tan duro. El de alpaca es siempre más duro, sino se rompería. Con eso vamos acompañando mientras tejemos, hacemos como empujar la lana mientras avanzamos. Sí, [es] como prensar la lana para que salga tupido”.

**CATÁLOGO 13**  
**WICH'UÑA (QH. Y AY.),**  
**BATIDOR (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

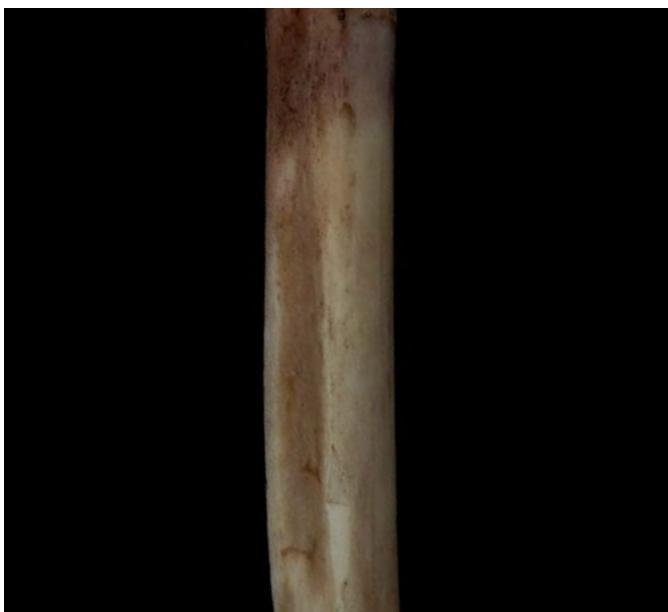
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Hueso de *allpaqa*.

**Dimensiones:** Largo: 23 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** Este *wich'uña* (“batidor”) mediano es un seleccionador y prensador elaborado de hueso de *allpaqa*. Posee una punta afilada usada para trabajar telares con faz de urdimbre.

**Repaisajización:** “De hueso de alpaca se hace, de llama no tanto porque no es tan duro. El de alpaca es siempre más duro, sino se rompería. Con eso vamos acompañando mientras tejemos, hacemos como empujar la lana mientras avanzamos. Sí, [es] como prensar la lana para que salga tupido”.

**CATÁLOGO 14**

**WASKHA (QH.), WISKA (AY.),  
SOGA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Aylu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra natural de *allpaca*.

**Dimensiones:** Largo: 669 cm.

**Propiedad:** Familia Calanca Llanos.



**Descripción:** *Waskha* (“soga”) elaborada con fibra natural de *allpaca*. Esta fabricada con *mismisqa watu*, un instrumento de hilado de soga empleada principalmente por los hombres en la comunidad.

**Repaisajización:** “Con esto sabemos cargar los costales, a los animales. Igual que la *p'uquina* que poníamos a las alpacas en un extremo de la *waskha*, sabemos amarrar hilos de los colores según cada familia. De nosotros era tricolor: rojo, amarillo y verde. Así, en trabajos comunitarios, cuando sabemos prestar nuestros costales y *waskhakuna*, luego para recoger eso nos sabe ayudar a reconocer de quiénes son”.

**CATÁLOGO 15**  
**CHIWISQAÑA (QH.),**  
**WISKA (AY.), SOGA PARA TELAR (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

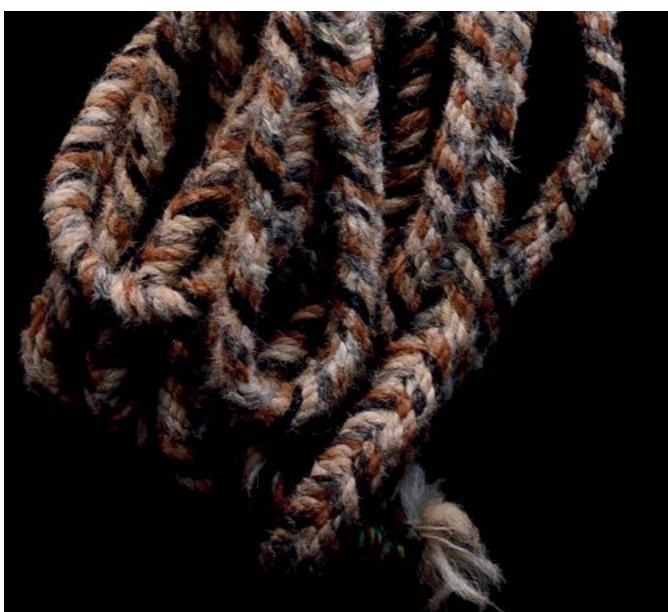
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga*.

**Dimensiones:** largo: 734 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** Como parte de los elementos para el montaje del *awana* (“telar horizontal”). *Chiwisqaña* (“soga para telar”) está fabricada con fibra natural de *allpaga*. Se halla elaborada con *mismisqa watu*, un instrumento de hilado de *waskha* (“soga”), empleada principalmente por los hombres en la comunidad.

**Repaisajización:** “La *chiwisqaña* es como la *waskha*, pero más delgada, de unos cinco hilos se hace; en cambio, la *waskha* es hasta de siete hilos. La usamos para amarrar los palos del telar cuando armamos. Antes harto teníamos de eso, pero ahora, con las *waskhakuna*, también tenemos que armar el telar, hay veces”.

**CATÁLOGO 16**  
**KAPACHU (QH. Y AY.), BOLSA**  
**GRANDE (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

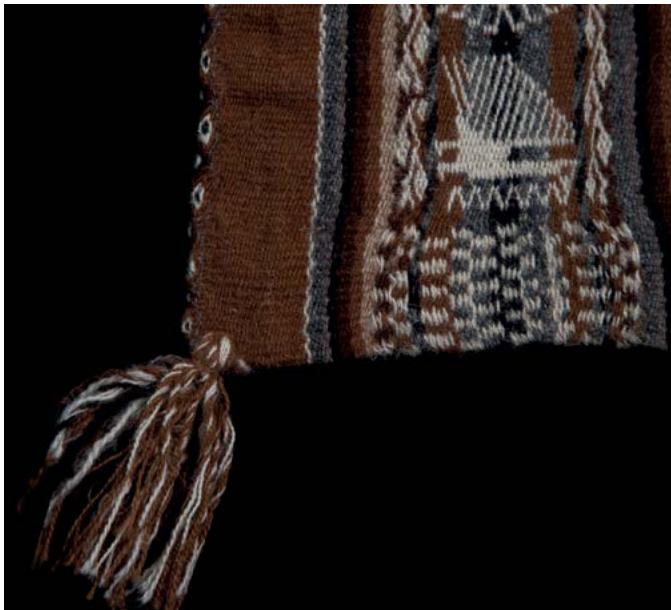
**Materia prima:** Fibra natural de alpaca.

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho 35,5 cm; largo: 30 cm (largo total; 60 cm); *watu*: largo 123 cm; ancho; 3,8 cm.

**Propiedad:** Familia Llanos Layme.



**Descripción:** *Kapachu* (“bolsa grande”) tiene forma rectangular. Pertenece al estilo Kaluyo-kallawaya. Está fabricada en fibra de alpaca. Este objeto consta de tres elementos principales: la pieza textil en sí, que hace a la estructura principal del *kapachu* se encuentra plegada en sí misma por la mitad; el *watu* (“cordel”) con un *pallay* costurado y usado para ser colgado en el hombro; y tres *p'uqunakuna* (“borlas” o “aretes”) de lana de colores en contraste, a manera de ornamento. En este objeto, el tejido principal está organizado de manera simétrica en torno al eje central. Se hacen presentes tres *pallay* flanqueados con listas angostas de colores en contraste. El espacio de la *pampa* es de color gris claro. Y los *siray* (“bordes unidos con costura”), son de color *wari* (“vicuña”). El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica chichilla.



**Repaisajización:** “El *kapachu* es diferente a la *ch'uspa*. Es más amplio, entra como un folder de documentos, digamos, rectangular. Ahí se puede llevar diferentes cosas, los kallawayas también usan, pero también los comunarios. En cambio, la *ch'uspa* es más pequeña, para guardar coca usan. El *kapachu* va en el hombro, pero la *ch'uspa* en el cuello se lleva”.

**CATÁLOGO 17**  
***CH'USPA (QH.), WALLQIPU (AY.),***  
**BOLSA PEQUEÑA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

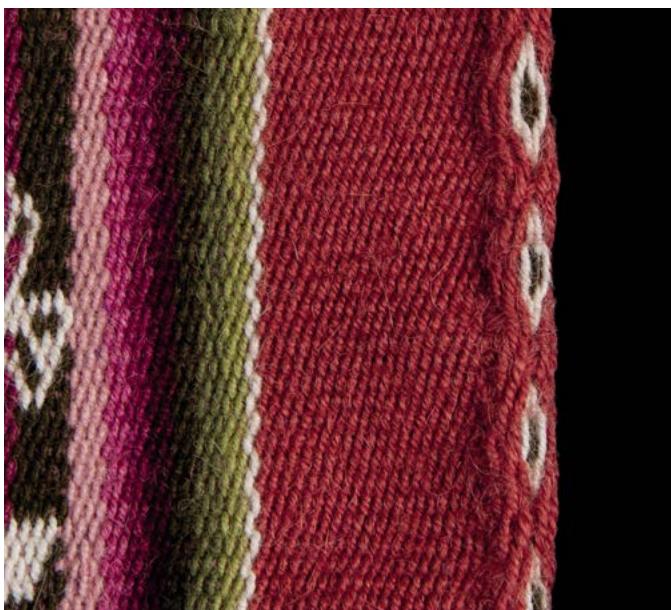
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

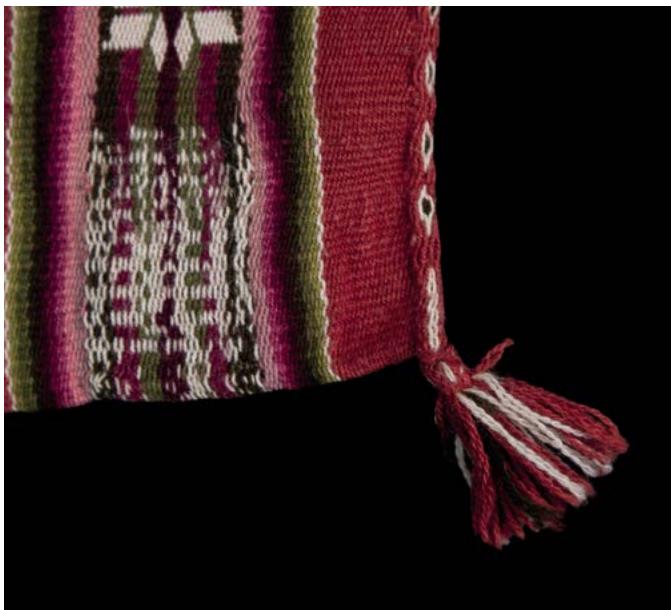
**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga* teñida con pigmentos naturales.

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho 20,5 cm; largo 25,5 (largo total; 51 cm); *watu*: ancho: 0,5 cm; largo: 109 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** *Ch'uspa* (“bolsa pequeña”) de forma rectangular. Pertenece al estilo Kaluyo-kallawaya. Está fabricada con fibra natural de alpaca y teñida con pigmentos naturales. Este objeto consta de tres elementos principales: la pieza textil, que hace a la estructura principal de la *ch'uspa*, puede ser plegada por la mitad; el *watu* (“cordel”) está costurado a la prenda principal y es usado para ser puesto en el cuello; tiene también dos *p'uqunakuna* (“borlas” o “aretes”) de lana y de colores en contraste, esto a manera de ornamento. En este artículo, el tejido principal está organizado de manera simétrica alrededor del eje central. Se hacen presentes dos *pallay* flanqueados con listas angostas de colores en contraste. El espacio de la *pampa* es rojo. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica chichilla.



**Repaisajización:** “El *kapachu* es diferente a la *ch'uspa*. Es más amplio, entra como un folder de documentos, digamos, rectangular. Ahí se puede llevar diferentes cosas, los kallawayas también usan, pero también los comunarios. En cambio, la *ch'uspa* es más pequeña, para guardar coca usan. El *kapachu* va en el hombro, pero la *ch'uspa* en el cuello se lleva”.

**CATÁLOGO 18**  
**CH'USPA (QH.), WALLQIPU (AY.),**  
**BOLSA PEQUEÑA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

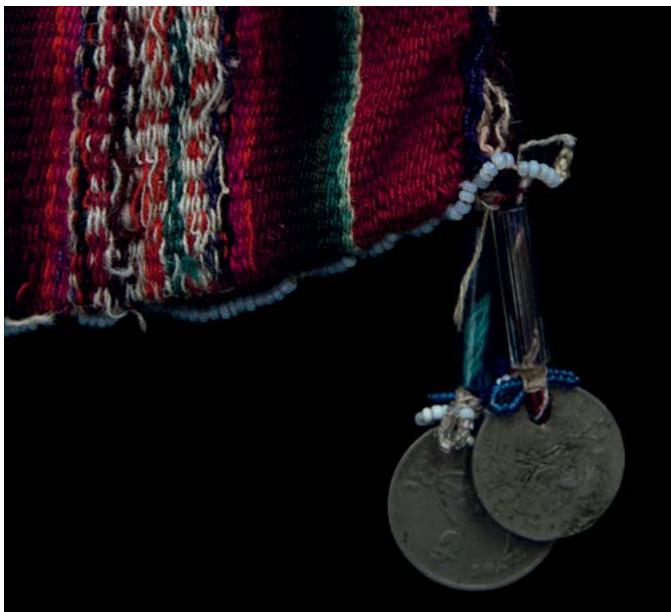
**Materia prima:** Fibra natural de alpaca con pigmentos naturales, *wallqha* (“mostacillas”) y diez monedas.

**Dimensiones:** Ancho: 23 cm; largo: 18 cm (largo total: 36 cm).

**Propiedad:** Familia Chura Llanos.



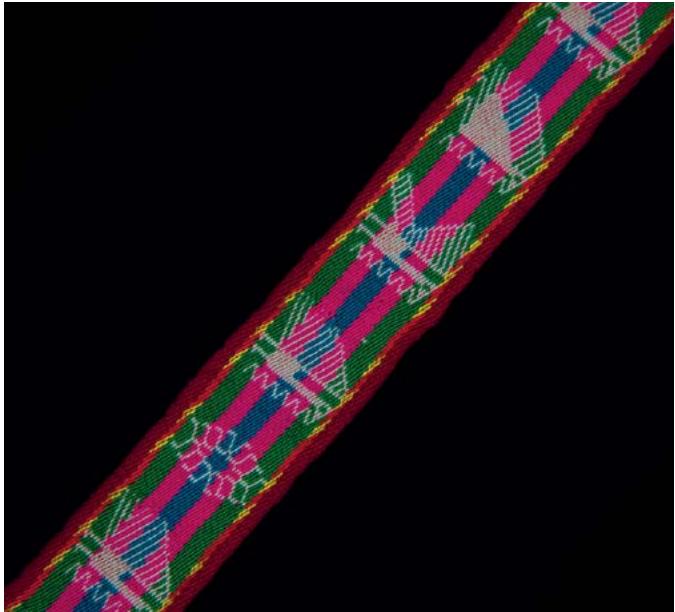
**Descripción:** *Ch'uspa* (“bolsa pequeña”) de forma rectangular. Pertenece al estilo Kaluyo-kallawaya. Está fabricada con fibra natural de alpaca teñida con pigmentos naturales. Este objeto consta de tres elementos principales: la pieza textil que hace a la estructura principal de la *ch'uspa* puede ser plegada por la mitad. Tiene tres *uña* (“crías”) en cada *pallay* y cinco *p'uqunakuna* (“borlas” o “aretes”). Consta de conjuntos de monedas y *wallqha* (“mostacillas”) a manera de ornamento. En este artículo el tejido principal se encuentra organizado de manera simétrica alrededor del eje central. Se hacen presentes tres *pallay* flanqueados con listas angostas de colores en contraste. El espacio de la *pampa* es rojo. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica chichilla.



**Repaisajización:** “El *kapachu* es diferente a la *ch'uspa*. Es más amplio, entra como un folder de documentos, digamos, rectangular. Ahí se puede llevar diferentes cosas, los kallawayas también usan, pero también los comunarios. En cambio, la *ch'uspa* es más pequeña, para guardar coca usan. El *kapachu* va en el hombro, pero la *ch'uspa* en el cuello se lleva”.

**CATÁLOGO 19**  
**KAPACHU (QH. Y AY.), BOLSA**  
**GRANDE (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

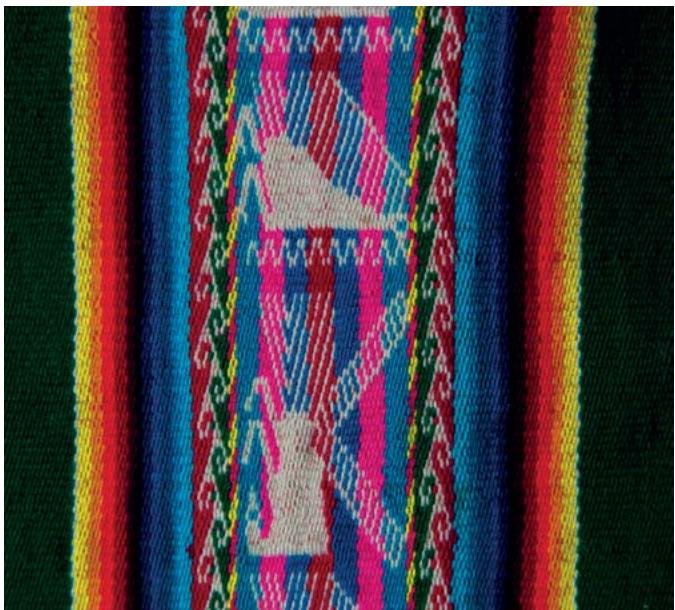
**Procedencia:** Aylu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

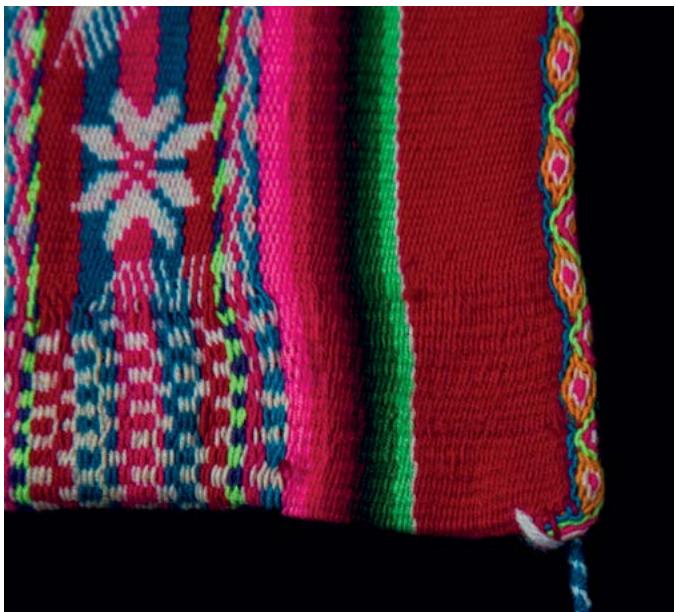
**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga* teñida con pigmentos artificiales; tres *p'uqunakuna* 'borlas o aretes' de lana acrílica.

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho 34, 5 cm; largo 27 cm (largo total 54 cm); *watu*: largo 117 cm; ancho 3 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** *Kapachu* ("bolsa grande") tiene forma rectangular. Pertenece al estilo Kaluyo-kallawaya. Está elaborada con fibra sintética. Este objeto consta de tres elementos principales: la pieza textil que hace de estructura del *kapachu*, pudiendo ser plegada en sí misma por la mitad; el *watu* ("cordel") con *pallay* está costurado al cuerpo principal para ser emplazado en el hombro; finalmente, consta de tres *p'uqunakuna* ("borlas" o "aretes") de lana acrílica y de colores en contraste, a manera de ornamento. En este artículo, el tejido principal se encuentra organizado de manera simétrica, en derredor del eje central. Se hacen presentes tres *pallay* flanqueados con listas angostas de colores en contraste. El espacio de la *pampa* es verde. Y los *siray* ("bordes unidos con costura") son de color *puka* ("rojo"). El *awaqipa* ("acabado") de los bordes está elaborado a partir de la técnica chichilla.



**Repaisajización:** El *kapachu* es diferente a la *ch'uspa*. Es más amplio, entra como un folder de documentos, digamos, rectangular. Ahí se puede llevar diferentes cosas, los kallawayas también usan, pero también los comunarios. En cambio, la *ch'uspa* es más pequeña, para guardar coca usan. El *kapachu* va en el hombro, pero la *ch'uspa* en el cuello se lleva".

**CATÁLOGO 20**  
**KAPACHU (QH. Y AY.),**  
**BOLSA GRANDE (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

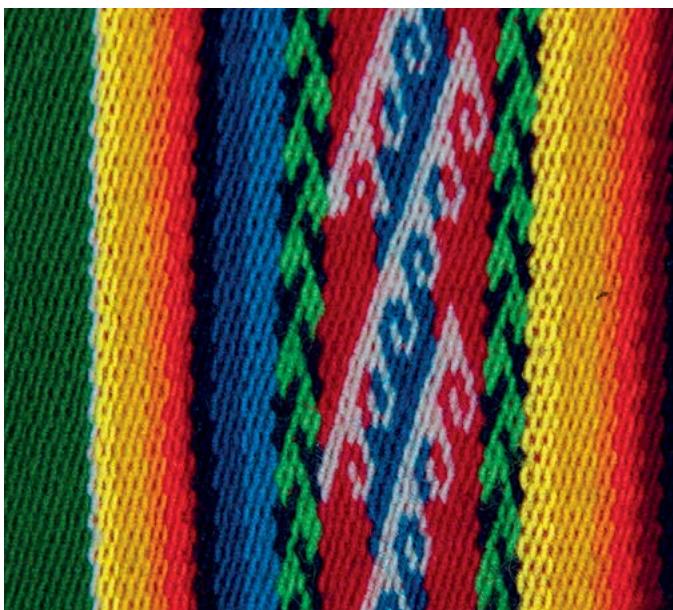
**Procedencia:** Aylu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

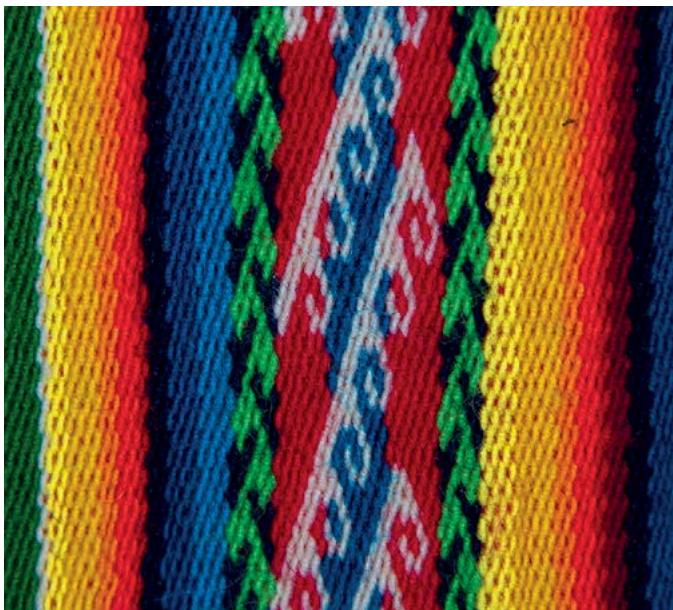
**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga* teñida con pigmentos artificiales; tres *p'uqunakuna* ("borlas" o "aretes") de lana acrílica.

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho: 34 cm; largo: 30 cm (largo total: 60 cm); *watu*: largo: 101 cm; ancho: 3,5 cm.

**Propiedad:** Familia Llanos Layme.



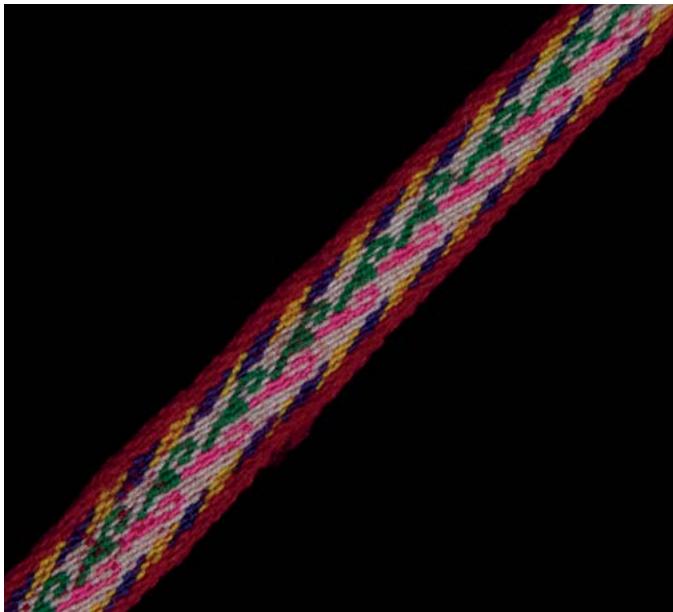
**Descripción:** *Kapachu* ("bolsa grande") tiene forma rectangular y de estilo Kaluyo-kallawaya. Se halla elaborada con fibra sintética. Este objeto consta de tres elementos principales: la pieza textil que hace a la estructura principal del *kapachu* y que puede plegarse en sí misma por la mitad; el *watu* ("cordel") con *pallay*, que está costurado a la pieza principal para que el *kapachu* pueda ser colgado al hombro; y tres *p'uqunakuna* ("borlas" o "aretes") de lana de colores en contraste a manera de ornamento. En esta pieza el tejido principal está organizado de manera simétrica en torno al eje central. Se hacen presentes tres *pallay* flanqueados con listas angostas de colores en contraste. El espacio de la *pampa* es de color verde. Y los *siray* ("bordes unidos con costura") son de color *puka* ("rojo"). El *awaqipa* ("acabado") de los bordes está hecho con la técnica chichilla.



**Repaisajización:** "El *kapachu* es diferente a la *ch'uspa*. Es más amplio, entra como un folder de documentos, digamos, rectangular. Ahí se puede llevar diferentes cosas, los kallawayas también usan, pero también los comunarios. En cambio, la *ch'uspa* es más pequeña, para guardar coca usan. El *kapachu* va en el hombro, pero la *ch'uspa* en el cuello se lleva".

**CATÁLOGO 21**  
**CH'USPA (QH.),**  
**WALLQIPU (AY.),**  
**BOLSA PEQUEÑA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

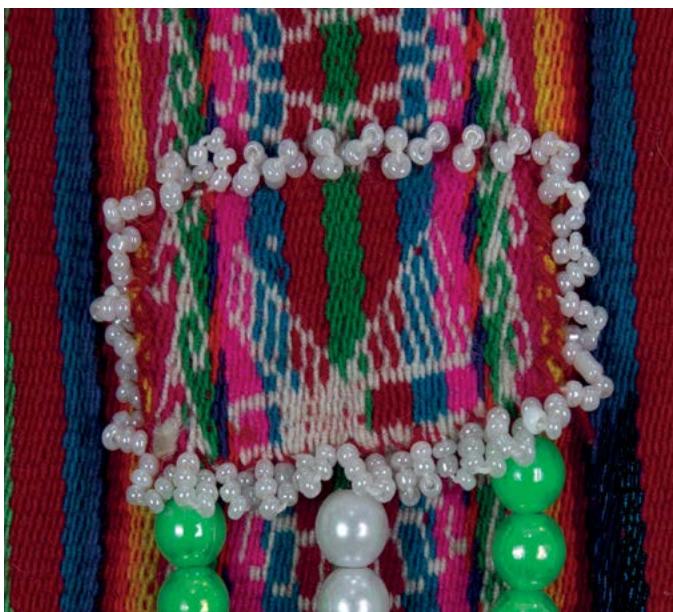
**Procedencia:** Aylu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga* teñida con pigmentos artificiales; *wallqha* (“mostacilla”); 15 monedas a manera *p’uquñakuna* (“borlas” o “aretes”).

**Dimensiones:** ancho: 22 cm.; largo: 21 cm x 42 cm; *watu*: grosor: 1 cm.

**Propiedad:** Familia Llanos Layme.



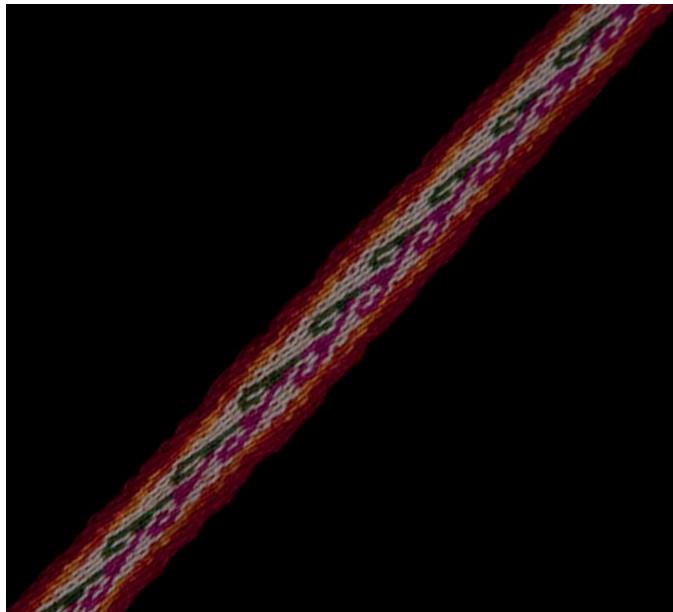
**Descripción:** *Ch'uspa* (“bolsa pequeña”) de forma cuadrada y de estilo Kaluyo-kallawaya. Fue elaborada en fibra de alpaca. La pieza consta de cuatro elementos principales: la pieza textil, que hace a la estructura principal de la *ch'uspa* y que puede plegarse por la mitad; el *watu* (“cordel”) con *sach'a pallay*, costurada a la pieza principal para ser emplazada en el cuello; tres *uña* (“crías”) en cada *pallay*; y 15 conjuntos de *wallqha* (“mostacilla”) con *p’uquñakuna* (“borlas” o “aretes”) de monedas a manera de ornamento. En esta pieza el tejido principal está organizado de manera simétrica en torno al eje central. Se hacen presentes tres *pallay* flanqueados con listas angostas de colores en contraste. El espacio de la *pampa* es de color rojo. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica chichilla con una línea de *wallqha* (“mostacilla”) blanca en la base.



**Repaisajización:** “El *kapachu* es diferente a la *ch'uspa*. Es más amplio, entra como un folder de documentos, digamos, rectangular. Ahí se puede llevar diferentes cosas, los kallawayas también usan, pero también los comunarios. En cambio, la *ch'uspa* es más pequeña, para guardar coca usan. El *kapachu* va en el hombro, pero la *ch'uspa* en el cuello se lleva”.

**CATÁLOGO 22**  
***CH'USPA (QH.),***  
***WALLQIPU (AY.),***  
***BOLSA PEQUEÑA (ESP.)***





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

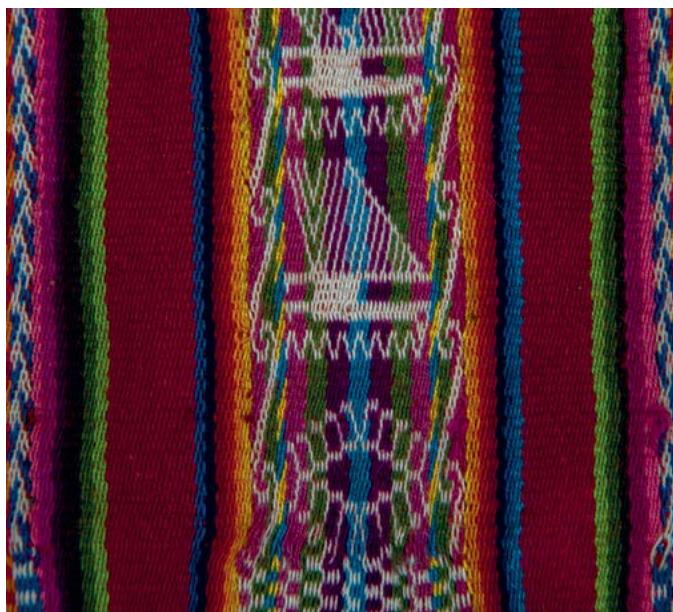
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

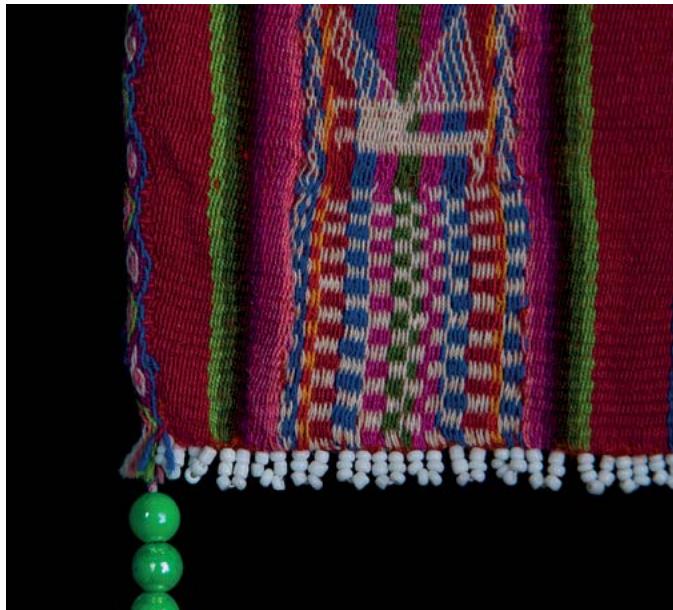
**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga* teñida con pigmentos artificiales y *wallqha* (“mostacilla”).

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho: 20,5 cm; largo: 23 cm (largo total: 46 cm); *watu*: largo: 106 cm; ancho: 1 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** *Ch'uspa* (“bolsa pequeña”) de forma rectangular de estilo Kaluyo-kallawaya elaborada en fibra de alpaca. Esta artículo consta de tres elementos principales: la pieza textil que hace a la estructura principal de la *ch'uspa* puede plegarse a la mitad; el *watu* (“cordel”) con *sach'a pallay* está costurada a la pieza principal para ser colgada el cuello; y tres *uña* (“crías”) en cada *pallay* con *wallqha* (“mostacilla”) a manera de ornamento. En esta pieza, el tejido principal está organizado de manera simétrica alrededor del eje central. Se hacen presentes tres *pallay* flanqueados con listas angostas de colores en contraste. El espacio de la *pampa* es de color rojo. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica chichilla con una línea de *wallqha* (“mostacilla”) blanca en la base.



**Repaisajización:** “El *kapachu* es diferente a la *ch'uspa*. Es más amplio, entra como un folder de documentos, digamos, rectangular. Ahí se puede llevar diferentes cosas, los kallawayas también usan, pero también los comunarios. En cambio, la *ch'uspa* es más pequeña, para guardar coca usan. El *kapachu* va en el hombro, pero la *ch'uspa* en el cuello se lleva”.

**CATÁLOGO 23**  
**WALLQIPU (QH. y AY.),**  
**ALFORJA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación Cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

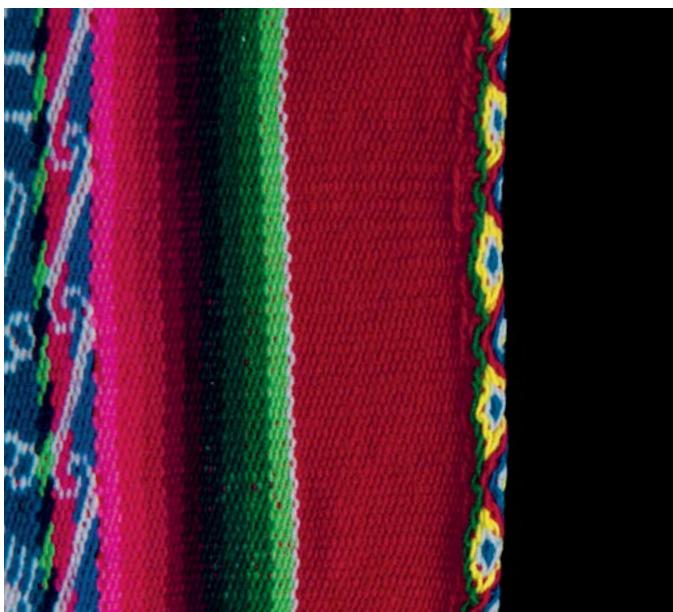
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

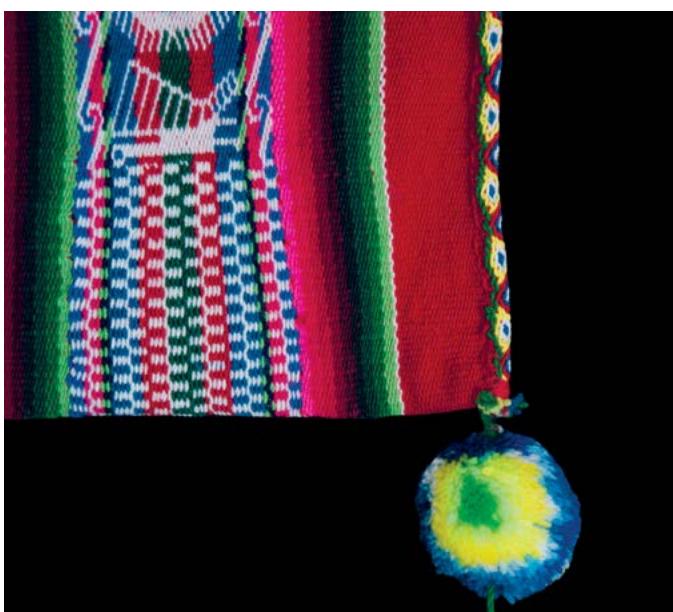
**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga* teñida con pigmentos artificiales; seis *p'uquñakuna* (“borlas” o “aretes”) de lana acrílica.

**Dimensiones:** ancho: 35,5 cm; largo: 137,5 cm.

**Propiedad:** Familia Chura Llanos.



**Descripción:** El *wallqipu* (“alforja”) es una bolsa para remedios de forma rectangular de estilo Kaluyo-kallawaya elaborada en fibra de *allpaga*. La pieza consta de dos elementos principales: la pieza textil que hace a la estructura principal de la alforja plegada a la mitad; y seis *p'uquñakuna* (“borlas” o “aretes”) de lana acrílica en colores en contraste a manera de ornamento. En esta pieza, el tejido principal está organizado de manera simétrica alrededor del eje central. Se hacen presentes tres *pallay*: el central es *kurti pallay* flanqueado con *sinp'asqa pallay*; y los extremos en grupos de figuras flanqueados con *senta q'iwila pallay*. A su vez, acompañados con listas angostas de colores en contraste. El espacio de la *pampa* es de color verde. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica chichilla.



**Repaisajización:** “En ahí mi esposo lleva sus medicamentos para vender. Ahora está en Cochabamba, ahí tenemos una tienda donde él va a vender. Allá hay harts kallawayas. Qué será, varios van ahí porque la gente también compra. Mi esposo sabe preparar sus medicamentos, todo eso prepara con natural [...]. En el *kapachu* al hombro se pone y con eso se camina. Ahora yo aquí también voy a vender medicamentos, a las ferias como El Tejar. Pero no hay mucha venta.

**CATÁLOGO 24**  
**WINCHA (QH., AY.),**  
**HUINCHA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

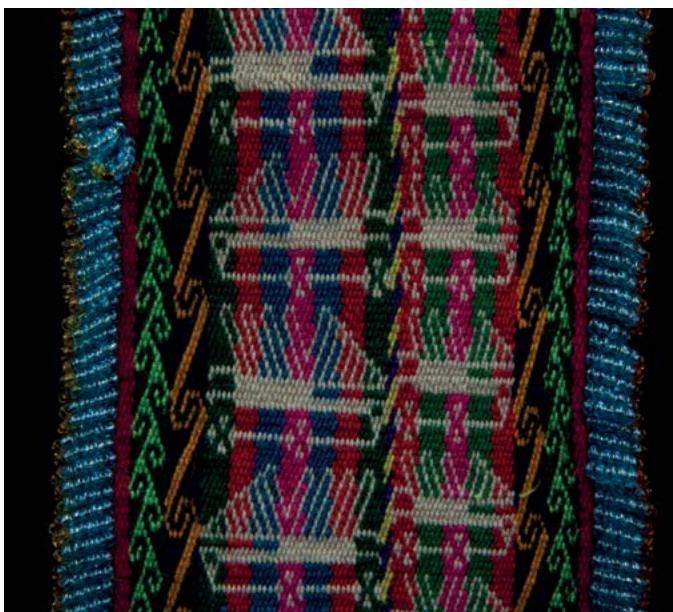
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra sintética, *wallqha* (“mostacilla”) y cuatro monedas.

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho: 10,8 cm; largo 47 cm; largo de *watu* de extremo entrelazado: 55 cm; largo de *watu* de extremo recto: 58 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** La *wincha* es una banda usada por las mujeres kallawaya en la cabeza. El *pallay* principal está dividido en dos espacios de grupos de figuras, flanqueados con *senta q'iwila pallay* y acompañado en los extremos con *sinp'asqa pallay*. Los bordes cuentan con extensiones de trama con flecadura de *wallqha* (“mostacilla”) en colores azul y amarillo. En un extremo de la *wincha* la terminación es recta y en el otro se tiene una extensión de urdimbres agrupadas y entrelazadas. En los dos extremos, además, tiene adjunto el *watu* con *k'ili pallay*, que se bifurca a su vez en dos, concluyendo con una moneda a manera de ornamento.



**Repaisajización:** “Desde wawas aprendemos a tejer *watu*, primero. De ahí *chumpi*, *tuquillu* y *wincha*. Luego ya a los siete u ocho años, ya *llijlla* empezamos a tejer. La *wincha* usamos en la cabeza. También cuando alguien se casa, cuando alguien es autoridad, los familiares, las vecinas, vienen a la casa del que va a ser autoridad, por ejemplo. Entonces, traen pues todas sus *winchas* y ponen en el cuello de quien será autoridad. Así a mi cuñado [Rubén], cuando ha pasado de [secretario de] relaciones, he ido a poner *wincha*. Claro, es como respeto para esos días que dura, pero después se debe devolver a quienes han dado, también”.

**CATÁLOGO 25**  
**WINCHA (QH. y AY.),**  
**HUINCHA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga* con pigmentos naturales y *wallqha* (“mostacilla”).

**Dimensiones:** Ancho: 7,9 cm; largo: 53 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.

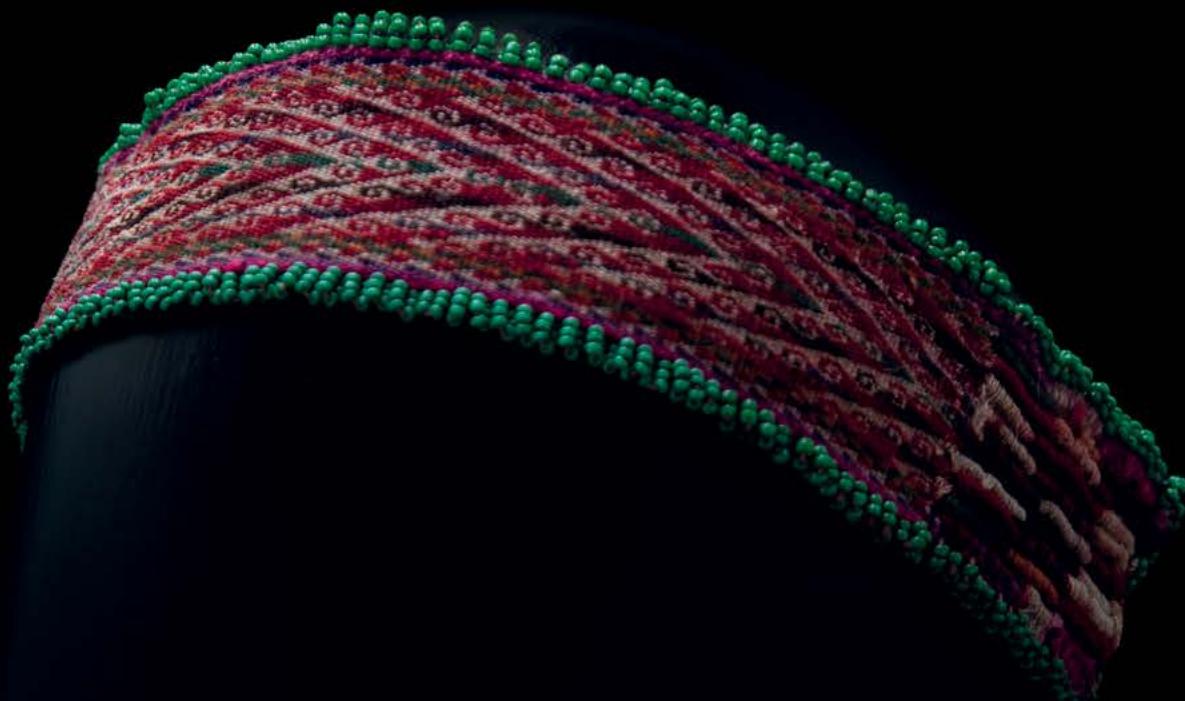


**Descripción:** La *wincha* es una banda usada por las mujeres kallawaya en la cabeza. El *pallay* principal es *kinra llawi*, acompañado en los extremos con *sinp'asqa pallay*. Los bordes cuentan con extensiones de trama con flectadura de *wallqha* (“mostacilla”) en color blanco. En un extremo de la *wincha* la terminación es recta y en el otro se tiene una extensión de urdimientos agrupadas y entrelazadas.



**Repaisajización:** “Desde wawas aprendemos a tejer *watu*, primero. De ahí *chumpi*, *tuquillu* y *wincha*. Luego ya a los siete u ocho años, ya *llijlla* empezamos a tejer. La *wincha* usamos en la cabeza. También cuando alguien se casa, cuando alguien es autoridad, los familiares, las vecinas, vienen a la casa del que va a ser autoridad, por ejemplo. Entonces, traen pues todas sus *winchas* y ponen en el cuello de quien será autoridad. Así a mi cuñado [Rubén], cuando ha pasado de [secretario de] relaciones, he ido a poner *wincha*. Claro, es como respeto para esos días que dura, pero después se debe devolver a quienes han dado, también”.

**CATÁLOGO 26**  
**WINCHA (QH. y AY.),**  
**HUINCHA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

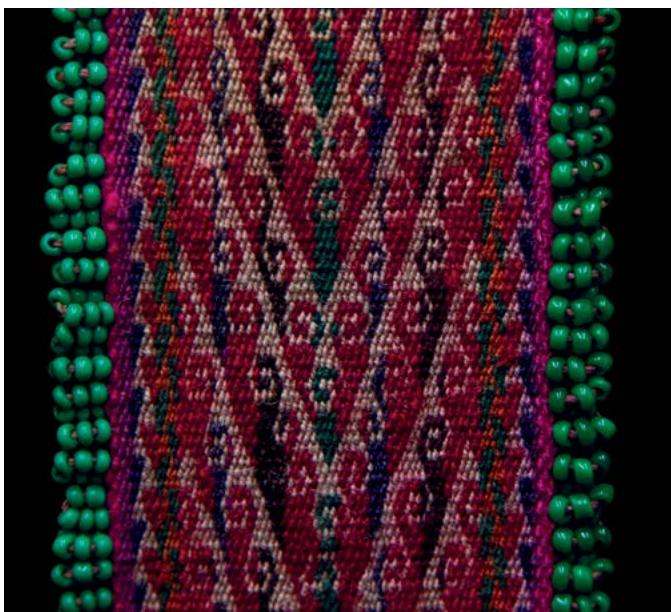
**Procedencia:** Aylu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

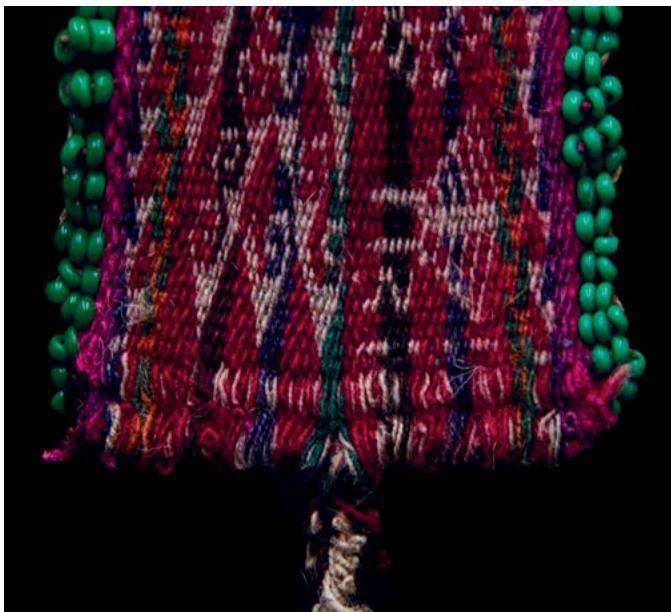
**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga* con pigmentos naturales y *wallqha* (“mostacilla”).

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho: 4,5 cm; largo: 40 cm; largo de un *watu* de extremo entrelazado: 40 cm; largo de un *watu* de extremo recto: 50 cm.

**Propiedad:** Familia Chura Llanos.



**Descripción:** La *wincha* es una banda usada por las mujeres kallawaya en la cabeza. El *pallay* principal es *arku llawi*. Los bordes cuentan con extensiones de trama con flectadura de *wallqha* (“mostacilla”) en color verde. En un extremo de la *wincha* la terminación es recta y, en el otro, se tiene una extensión de urdimbres agrupadas y entrelazadas. En las dos puntas, además, tiene adjunto el *watu* con *kili pallay*.



**Repaisajización:** “Desde wawas aprendemos a tejer *watu*, primero. De ahí *chumpi*, *tuquillu* y *wincha*. Luego ya a los siete u ocho años, ya *llijlla* empezamos a tejer. La *wincha* usamos en la cabeza. También cuando alguien se casa, cuando alguien es autoridad, los familiares, las vecinas, vienen a la casa del que va a ser autoridad, por ejemplo. Entonces, traen pues todas sus *winchas* y ponen en el cuello de quien será autoridad. Así a mi cuñado [Rubén], cuando ha pasado de [secretario de] relaciones, he ido a poner *wincha*. Claro, es como respeto para esos días que dura, pero después se debe devolver a quienes han dado, también”.

**CATÁLOGO 27**

**CHUMPI (QH.), WAK'A (AY.),  
FAJA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

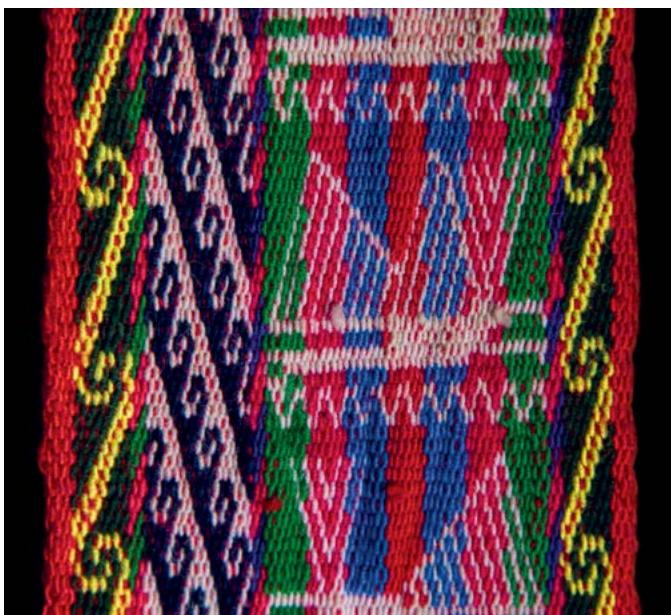
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra acrílica.

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho: 7,5 cm; largo: 73 cm; largo de un *watu* de extremo entrelazado: 77 cm; largo de un *watu* de extremo recto: 88 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** La *chumpi* (“faja”) es un textil de vestir que se emplaza a la altura de la cintura para formar, proteger y sostener el cuerpo. El *pallay* principal está dividido en dos espacios, *kinra llawi* y grupo de figuras, acompañado en los extremos con *senta q’iwila pallay*. En un extremo del *chumpi*, la terminación es recta y, en el otro, se tiene una extensión de urdimbres agrupadas y entrelazadas. En las dos puntas, además, tiene adjunto el *watu* con *k’ili pallay*.

**Repaisajización:** “La faja antes por encima del *axsu* se usaba. Ahora, como ya usamos más que todo pollera, entonces para la cintura seguimos usando, pero ya debajo de la chompa, digamos. Ya no encima. En Kaluyo hasta las alpacas saben tener *chumpi*. Cuando nacen, una o dos semanas sabemos amarrar con *chumpi* para que no mueran porque el frío [y] la lluvia puede enfermarles. Entonces como a wawa sabemos cuidar; hasta pañal de la *inkuña tari* sabemos hacer”.



**CATÁLOGO 28**  
**WINCHA (QH. y AY.),**  
**HUINCHA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación Cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

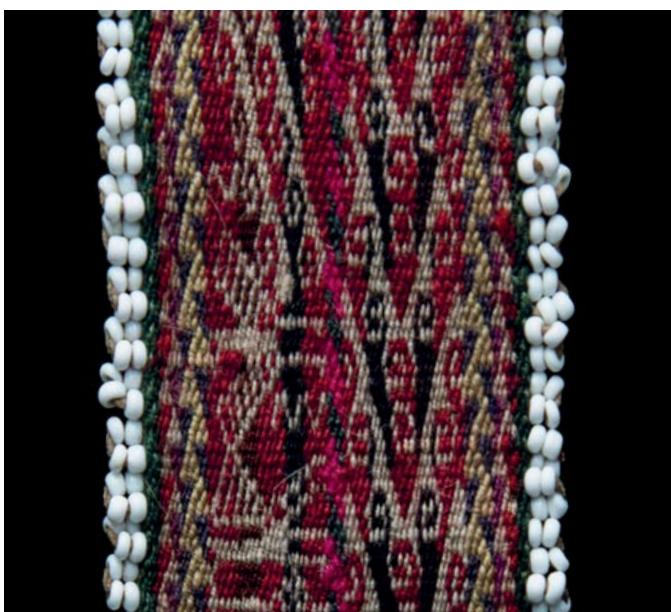
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

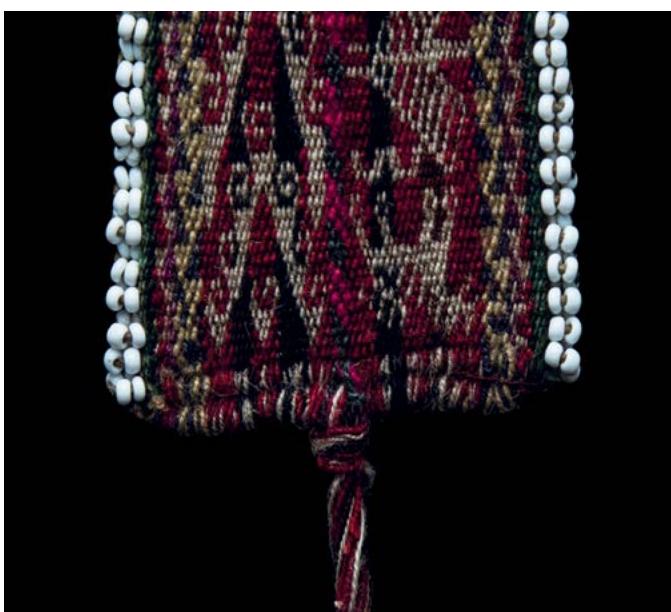
**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga* con pigmentos naturales y *wallqha* (“mostacilla”).

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho 5,5 cm; largo: 41 cm; largo de un *watu* de extremo entrelazado: 39 cm; largo de un *watu* de extremo recto: 40 cm.

**Propiedad:** Familia Chura Llanos.



**Descripción:** La *wincha* es una banda usada por las mujeres kallawaya en la cabeza. El *pallay* principal es dividido en dos espacios, *arku llawi* y grupo de figuras. Los bordes cuentan con extensiones de trama con flecadura de *wallqha* (“mostacilla”) en color blanco. En un extremo de la *wincha* la terminación es recta y, en el otro, se tiene una extensión de urdimbres agrupadas y entrelazadas. En los dos extremos, además, tiene adjunto el *watu* con *kili pallay*.



**Repaisajización:** “Desde wawas aprendemos a tejer *watu*, primero. De ahí *chumpi*, *tuquillu* y *wincha*. Luego ya a los siete u ocho años, ya *llijlla* empezamos a tejer. La *wincha* usamos en la cabeza. También cuando alguien se casa, cuando alguien es autoridad, los familiares, las vecinas, vienen a la casa del que va a ser autoridad, por ejemplo. Entonces, traen pues todas sus *winchas* y ponen en el cuello de quien será autoridad. Así a mi cuñado [Rubén], cuando ha pasado de [secretario de] relaciones, he ido a poner *wincha*. Claro, es como respeto para esos días que dura, pero después se debe devolver a quienes han dado, también”.

**CATÁLOGO 29**  
**CHUMPI (QH.),**  
**WAK'A (AY.),**  
**FAJA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

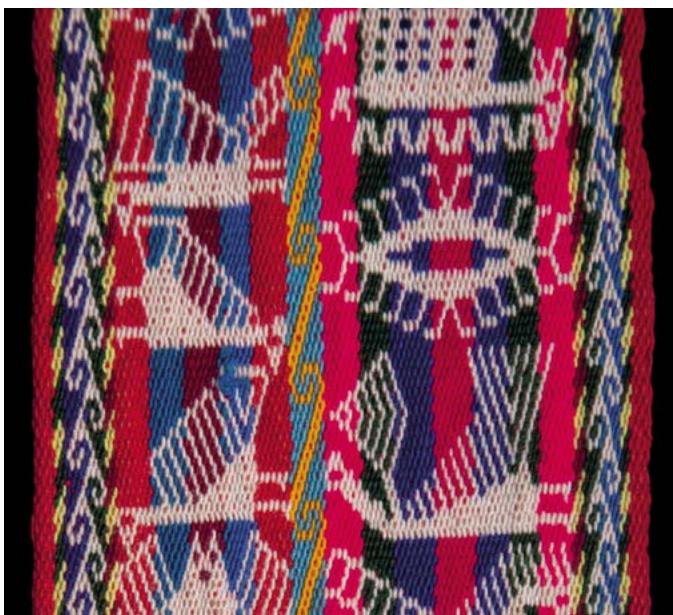
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

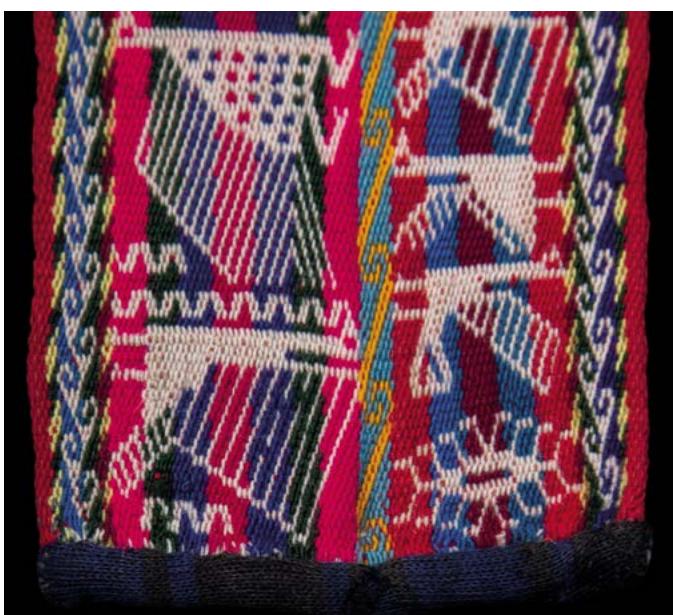
**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga* con pigmentos artificiales.

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho: 11 cm; largo: 96 cm; largo de un *watu* de extremo entrelazado: 5 cm; largo de un *watu* de extremo recto: 26 cm.

**Propiedad:** Familia Chura Llanos.



**Descripción:** La *chumpi* ("faja") es un textil de vestir que se emplaza a la altura de la cintura para formar, proteger y sostener el cuerpo. El *pallay* principal está divido en dos espacios de grupos de figura. En un extremo del *chumpi* la terminación es recta y en el otro se tiene una extensión de urdimbres agrupadas y entrelazadas. En el extremo recto tiene adjunto el *watu* con técnica chichilla.



**Repaisajización:** "La faja antes por encima del *axsu* se usaba. Ahora, como ya usamos más que todo pollera, entonces para la cintura seguimos usando, pero ya debajo de la chompa, digamos. Ya no encima. En Kaluyo, hasta las alpacas saben tener *chumpi*. Cuando nacen una o dos semanas sabemos amarrar con *chumpi* para que no mueran, porque el frío [y] la lluvia puede enfermarles. Entonces, como a wawa sabemos cuidar, hasta pañal de la *inkuña tari* sabemos hacer".

**CATÁLOGO 30**  
**LLIJLLA (QH.), AWAYU (AY.),**  
**AGUAYO (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

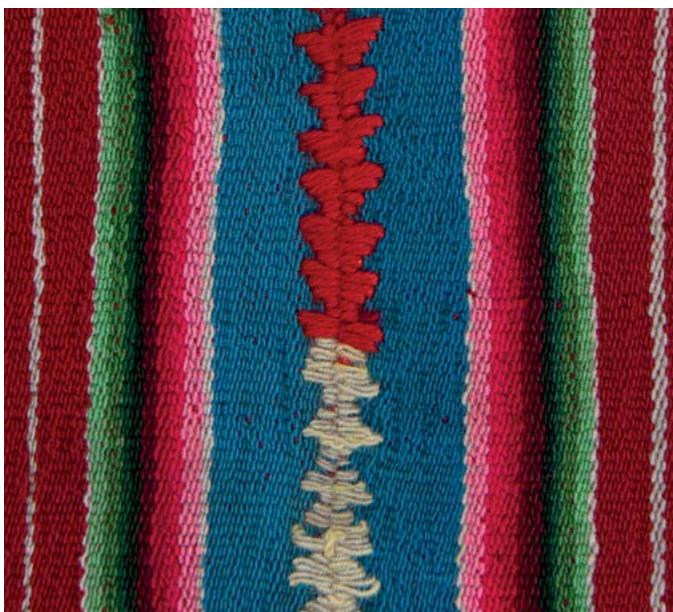
**Procedencia:** Aylu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

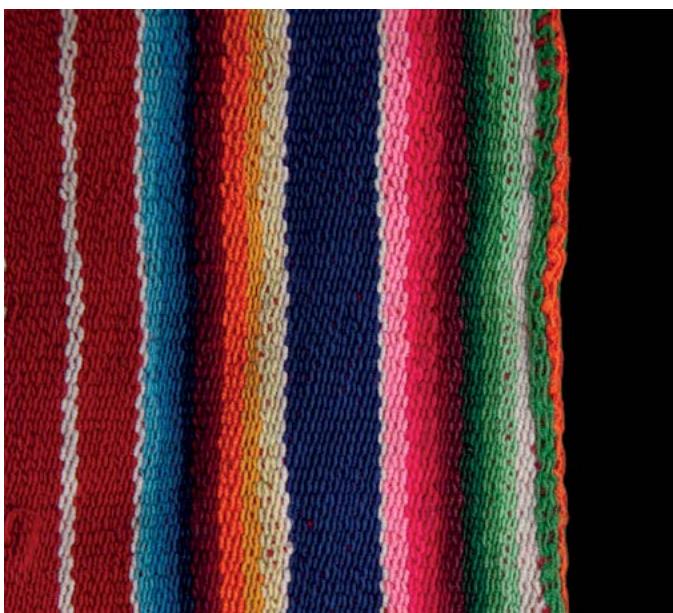
**Materia prima:** Fibra acrílica.

**Dimensiones:** *Uj khallu*: ancho: 38,5 cm; largo: 71,5 cm; *iskay khallu*: ancho 38 cm; largo: 71,5 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



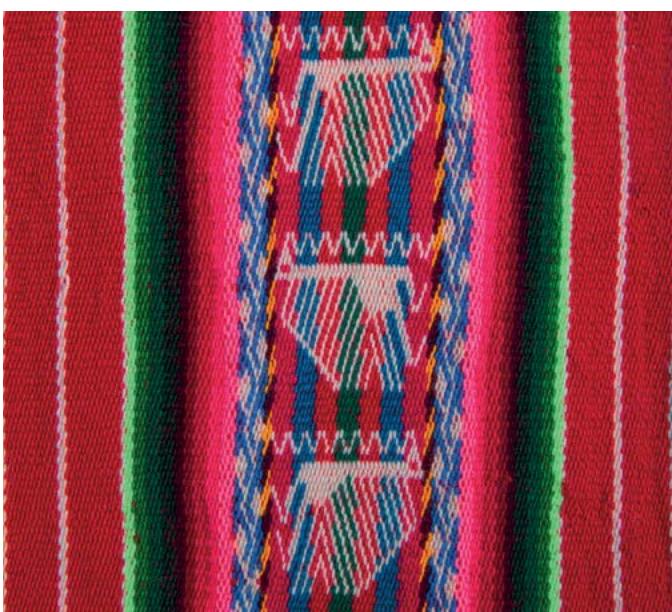
**Descripción:** *Llijlla* (“aguayo”) de forma rectangular de estilo Kaluyo-kallawaya elaborado en fibra acrílica. La pieza está conformada a partir de *iskay khallu* (“dos piezas”) unidas en la parte central. La pieza completa está organizada de manera simétrica en torno al eje central. Se hacen presentes cuatro *pallay* flanqueados con listas angostas de colores en contraste y ocho *uña* (“crías”). El espacio de la *pampa* del *khallu* es de color verde. El *siray* (“bordes”) unidos con costura es de color azul en ambos extremos. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica simple.



**Repaisajización:** “Desde wawas aprendemos a tejer *watu*, primero. De ahí *chumpi*, *tuquillu* y *wincha*. Luego ya a los siete u ocho años, ya *llijlla* empezamos a tejer. La *wincha* usamos en la cabeza. También cuando alguien se casa, cuando alguien es autoridad, los familiares, las vecinas, vienen a la casa del que va a ser autoridad, por ejemplo. Entonces, traen pues todas sus *winchas* y ponen en el cuello de quien será autoridad. Así a mi cuñado [Rubén], cuando ha pasado de [secretario de] relaciones, he ido a poner *wincha*. Claro, es como respeto para esos días que dura, pero después se debe devolver a quienes han dado, también”.

**CATÁLOGO 31**  
**LLIJLLA (QH.), AWAYU (AY.),**  
**AGUAYO (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra acrílica.

**Dimensiones:** *Uj khallu*: ancho 43 cm; largo: 82 cm; *iskay khallu*: ancho: 42.5 cm; largo: 81.5 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.

**Descripción:** *Llijlla* (“aguayo”) de forma rectangular de estilo Kaluyo-kallawaya elaborada en fibra de acrílica. La pieza está conformada a partir de *iskay khallu* (“dos piezas”), unidas en la parte central. La pieza completa está organizada de manera simétrica en torno al eje central. Se hacen presentes seis *pallay* flanqueados con listas angostas de colores en contraste y seis *uña* (“crías”). El espacio de la *pampa* del *khallu* es de color fucsia. El *si-ray* (“bordes unidos con costura”) es de color verde. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica chichilla.

**Repaisajización:** “Desde wawas aprendemos a tejer *watu*, primero. De ahí *chumpi*, *tuquillu* y *wincha*. Luego ya a los siete u ocho años ya *llijlla* empezamos a tejer. Mi primera *llijlla* yo como [a] mis 10 u 11 años he tejido. Allá en Kaluyo he tejido. Ese es el único que me he traído y aún guardo de allá. Ahora, con eso mi hijita ya usa también, hay veces, *llijlla*. Cuando ya se maneja bien el tejido se hace porque, como es más grande y tiene *pallay* de más jóvenes, no se puede hacer. Cuando alguien fallece, digamos de la familia, no podemos usar *llijlla* color rojo, porque vamos a quemar al alma, se dice. Entonces, *llijlla* y *punchu* de color vicuña, por ejemplo, usamos”.

**CATÁLOGO 32**  
**LLIJLLA (QH.), AWAYU (AY.),**  
**AGUAYO (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

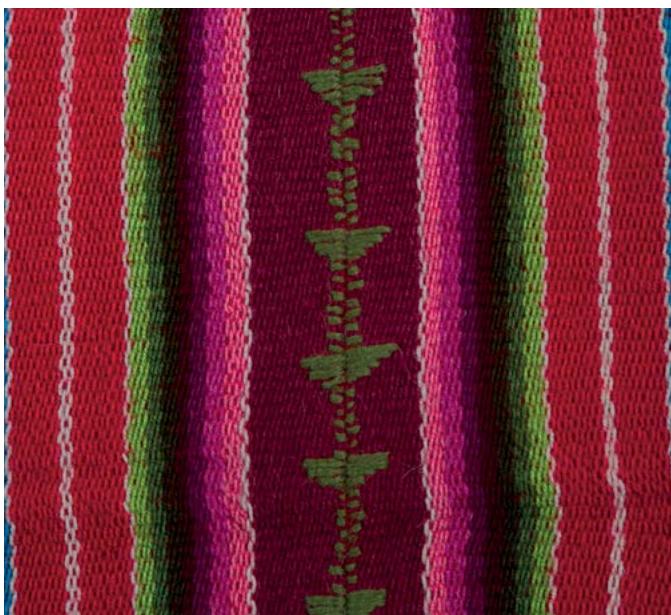
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

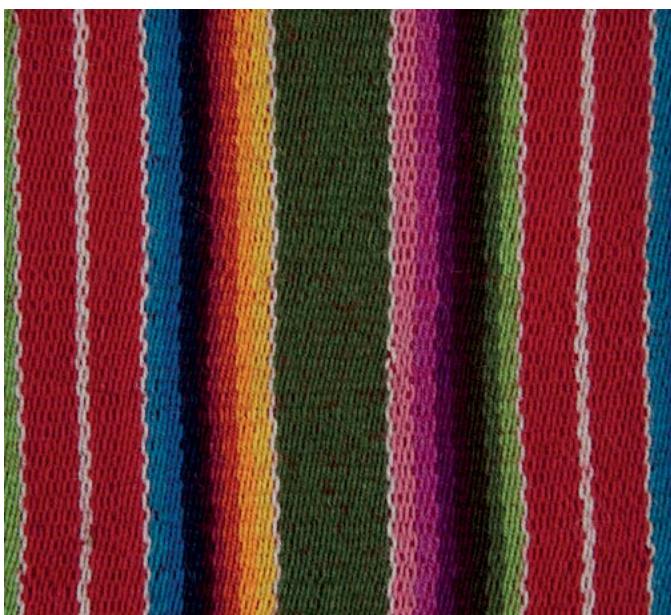
**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga* teñida con pigmentos naturales.

**Dimensiones:** *Uj khallu*: ancho: 41 cm; largo: 80 cm; *iskay khallu*: ancho: 41,5 cm; largo: 79,5 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** *Llijlla* (“aguayo”) de forma rectangular de estilo Kaluyo-kallawaya elaborado en fibra de alpaca. Este objeto está conformado a partir de *iskay khallu* (“dos piezas”) unidas en la parte central. Está organizada de manera simétrica en torno al eje central. Se hacen presentes cuatro *kurti pallay* flanqueados con listas angostas de colores, en contraste, y ocho *uña* (“crías”). El espacio de la *pampa* del *khallu* es de color verde. El *siray* (“bordes unidos con costura”) es de color guindo. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica chichilla.



**Repaisajización:** “Desde wawas aprendemos a tejer *watu*, primero. De ahí *chumpi*, *tuquillu* y *wincha*. Luego, ya a los siete u ocho años, ya *llijlla* empezamos a tejer. Mi primera *llijlla* yo como [a] mis 10 u 11 años he tejido. Allá en Kaluyo he tejido. Ese es el único que me he traído y aún guardo de allá. Ahora, con eso mi hijita ya usa también, hay veces, *llijlla*. Cuando ya se maneja bien el tejido se hace porque, como es más grande y tiene *pallay* de más jóvenes, no se puede hacer. Cuando alguien fallece digamos de la familia, no podemos usar *llijlla* color rojo. Porque vamos a quemar al alma se dice. Entonces, *llijlla* y *punchu* de color vicuña, por ejemplo, usamos”.

**CATÁLOGO 33**  
***ISTALLA TARI (QH.), TARI (AY.),***  
**TEXTIL PARA COCA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

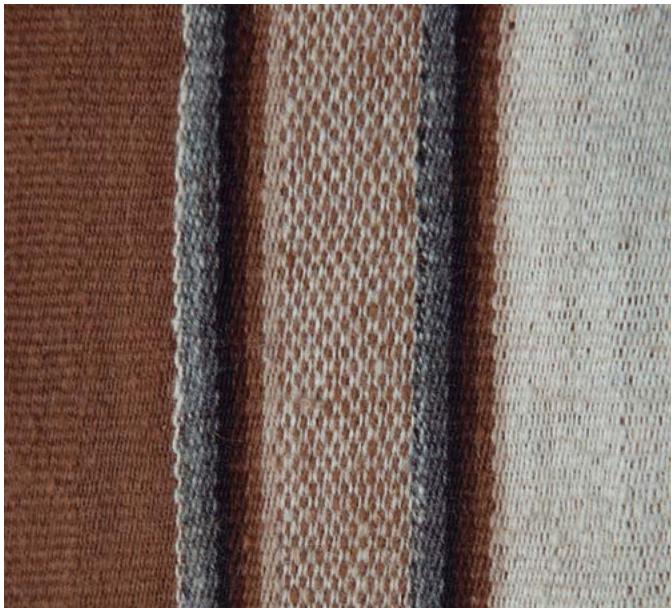
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga*.

**Dimensiones:** Ancho: 47 cm; largo: 41,5 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** La *istalla tari* es un textil utilizado para llevar coca para el *akullikuy*. La pieza está organizada de manera simétrica en torno al eje central. La *pampa*, ubicada en el centro de esta pieza, es *wari wari pampa*; se encuentra flanqueada por una lista de colores en contraste. La *kunka*, emplazada en ambos costados de la pieza, es de color café claro. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica chichilla.

**Repaisajización:** “Allá [en la comunidad] utilizábamos *punchu*, sombrero. Utilizábamos la *ch'uspa* para [llevar] coquita, todo eso. [A] Cualquier lugar vas y estás con tu *ch'uspa* y puedes *pijchar*, pero aquí ya no; aquí ya no hay eso, porque aquí ya no hay gente. No hay comunario también con el que podemos *pijchar*”.

**CATÁLOGO 34**  
***INKUÑA TARI (QH. y AY.),***  
**TEXTIL PARA FIAMBRE (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

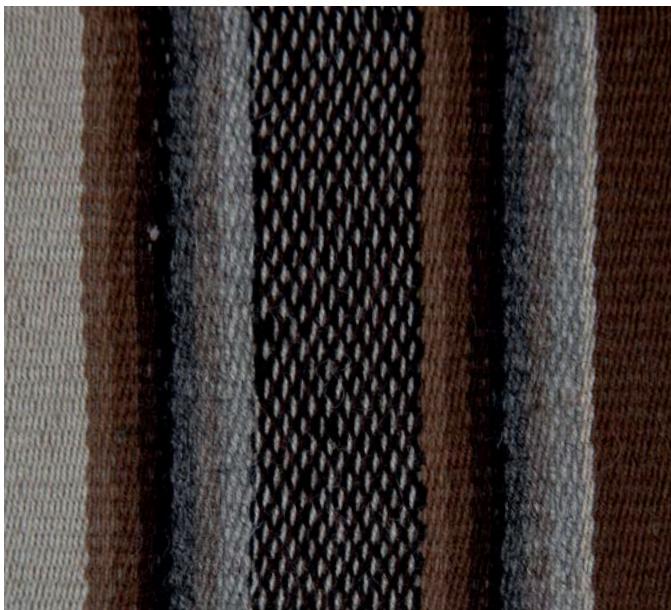
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga*.

**Dimensiones:** Ancho: 44 cm; largo: 58,5 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



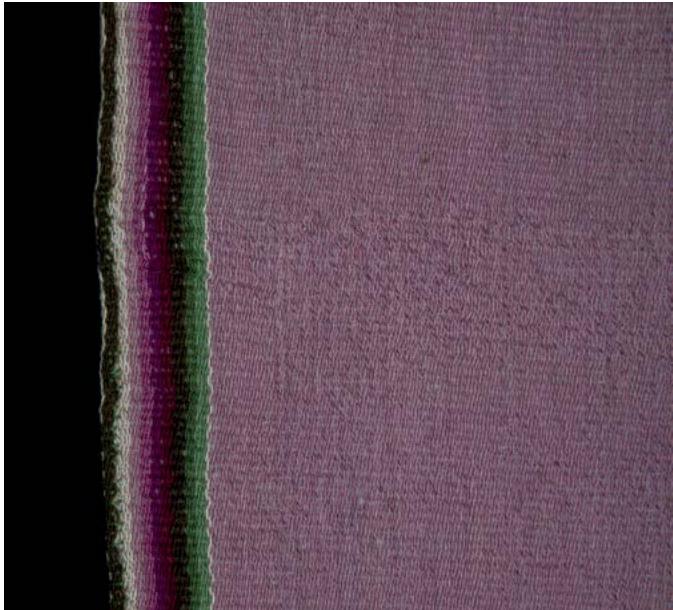
**Descripción:** La *inkuña tari* es un textil utilizado para transportar fiambre. La pieza está organizada de manera simétrica en torno al eje central. La *pampa* ubicada en el centro de esta pieza es de color *wari* (“viciuña”), flanqueada por lista de colores en contraste. La *kunka*, localizada en ambos costados de la pieza, es de color café claro. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica chichilla.



**Repaisajización:** “En la *inkuña tari* sabemos llevar el fiambre, la comida. Cuando uno va a pastear horas tiene que estar ahí con las alpacas. Entonces, merienda había que llevarse porque allá arriba uno lejos está. Lo mismo para el colegio también sabemos llevar ahí nuestro fiambre. También tostado nos llevábamos para pasar el tiempo”.

**CATÁLOGO 35**  
***INSTALLA TARI (QH.), TARI (AY.),***  
**TEXTIL PARA COCA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

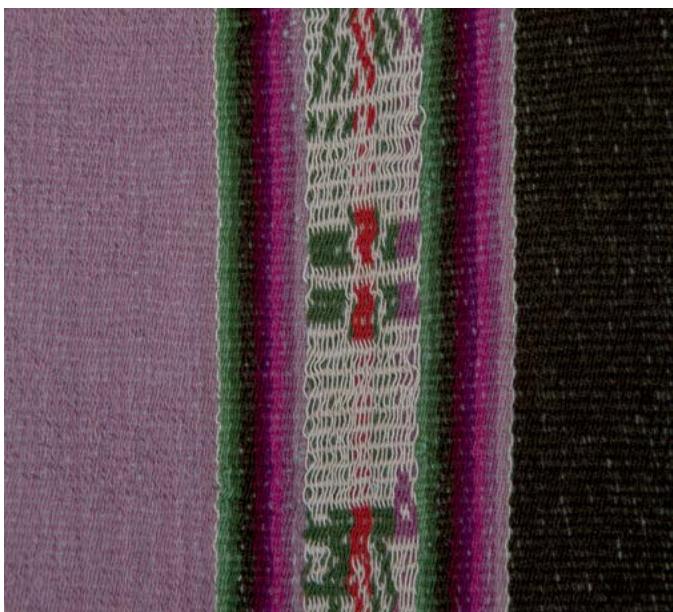
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga* teñida con pigmentos naturales.

**Dimensiones:** Ancho: 54,5 cm; largo: 53 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



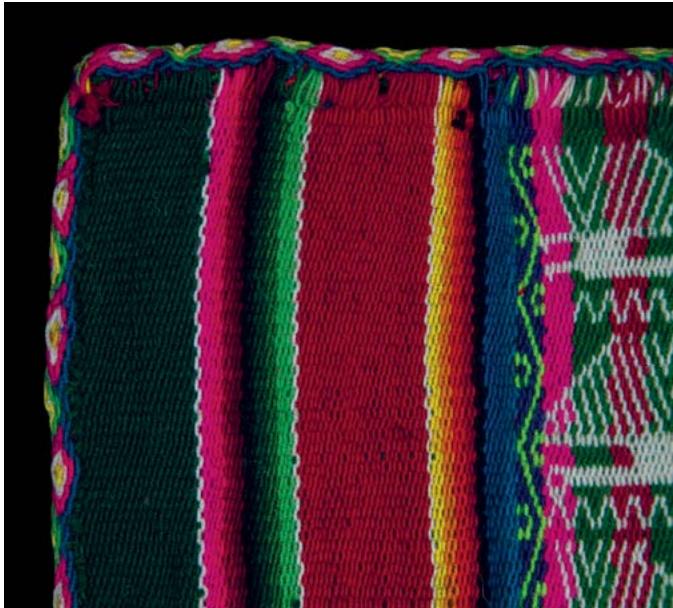
**Descripción:** La *istalla tari* es un textil utilizado para llevar coca para el *akullikuy*. La pieza está organizada de manera simétrica en torno al eje central. La *pampa*, ubicada en el centro de esta pieza, es de color verde y está flanqueada por dos *pallay* con grupos de figuras y por lista de colores, en contraste. La *kunka* emplazada en ambos costados de la pieza es de color rosa-d. El *awaqipa* ("acabado") de los bordes está elaborado a partir de la técnica chiru.



**Repaisajización:** "Allá [en la comunidad] utilizábamos *punchu*, sombrero. Utilizábamos la *ch'uspa* para [llevar] coquita, todo eso. [A] Cualquier lugar vas y estás con tu *ch'uspa* y puedes *pijchar*, pero aquí ya no; aquí ya no hay eso porque aquí ya no hay gente. No hay comunario también con el que podemos *pijchar*".

**CATÁLOGO 36**  
***QULLQI WAYAQ* (QH. y AY.),**  
**BOLSA PARA DINERO (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación Cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

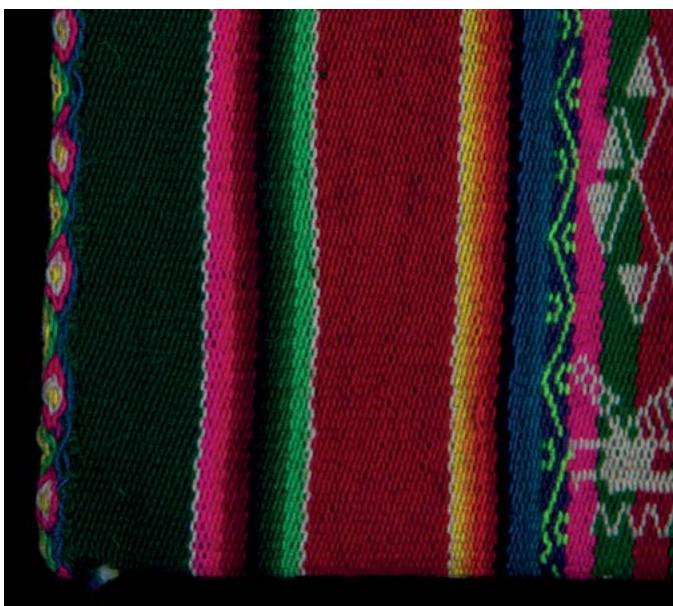
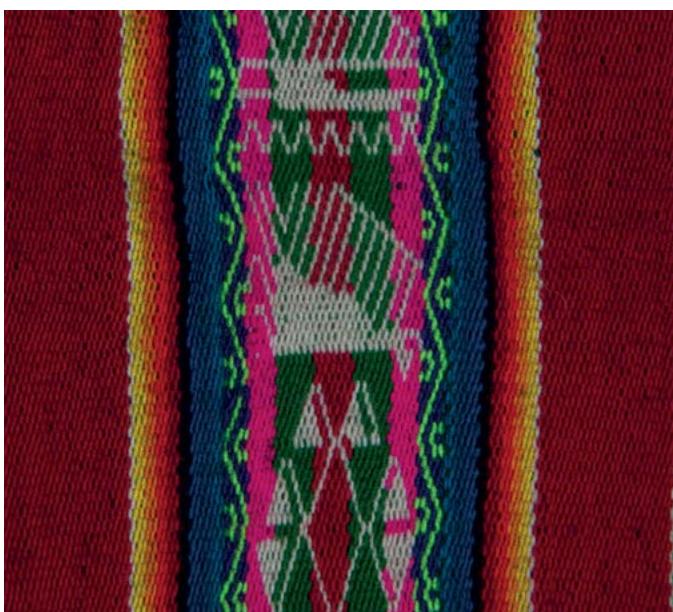
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra acrílica.

**Dimensiones:** Ancho: 16,5 cm; largo: 20,5 cm (largo total: 41 cm).

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.

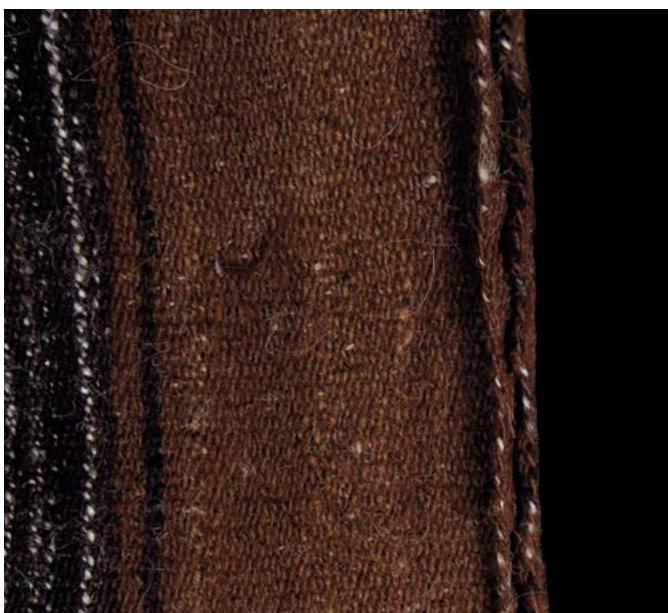
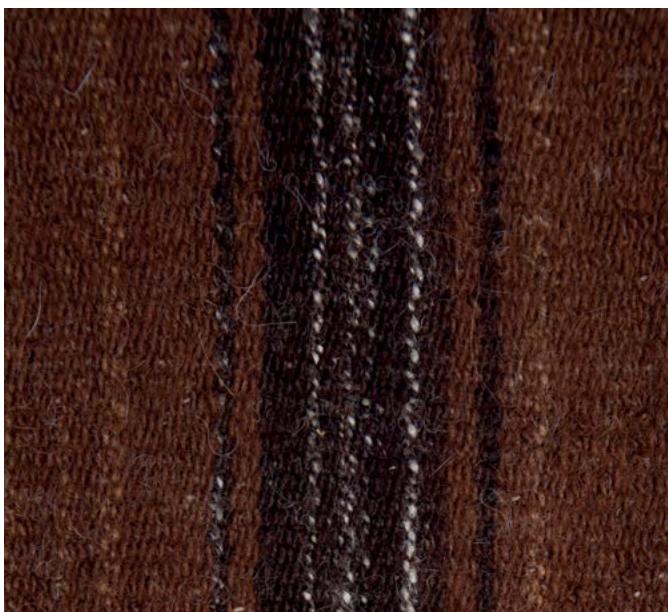


**Descripción:** La *qullqi wayaqa* es una bolsa usada para guardar y reproducir el dinero. La pieza está organizada de manera simétrica en torno al eje central. Se hace presente un *pallay* central de grupo de figuras flanqueado con listas angostas de colores en contraste. El espacio de la *pampa* es de color rojo. El *si-ray* (“bordes unidos con costura”) es de color verde. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica chichilla.

**Repaisajización:** “En la *qullqi wayaqa* guardamos el dinero, pues. Acompañamos con *munachi* o con imán. El imán es para atraer más platita. Así hasta la mitad llega el dinero y se dobla y guardamos en la ropa”.

**CATÁLOGO 37**  
**WAYAQA (QH. y AY.),**  
**TALEGA (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo / Chari / Kallawaya / Qhichwa.

**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra natural de *allpaqa*.

**Dimensiones:** Ancho: 50 cm; largo: 85 cm (largo total: 170 cm).

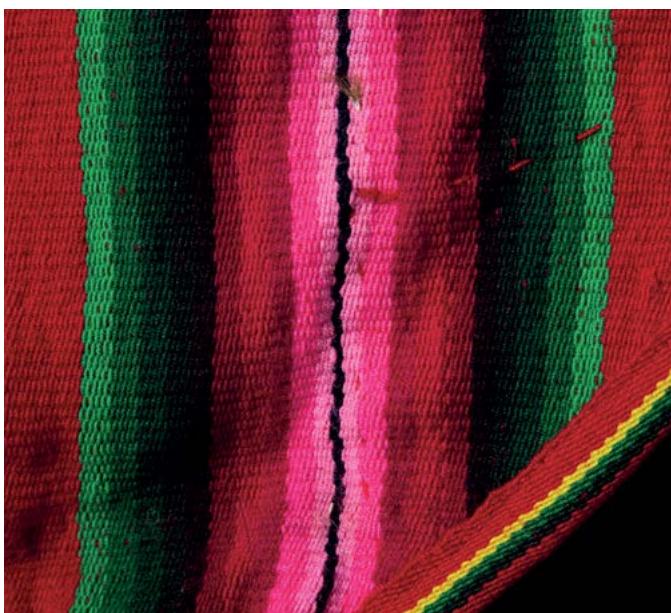
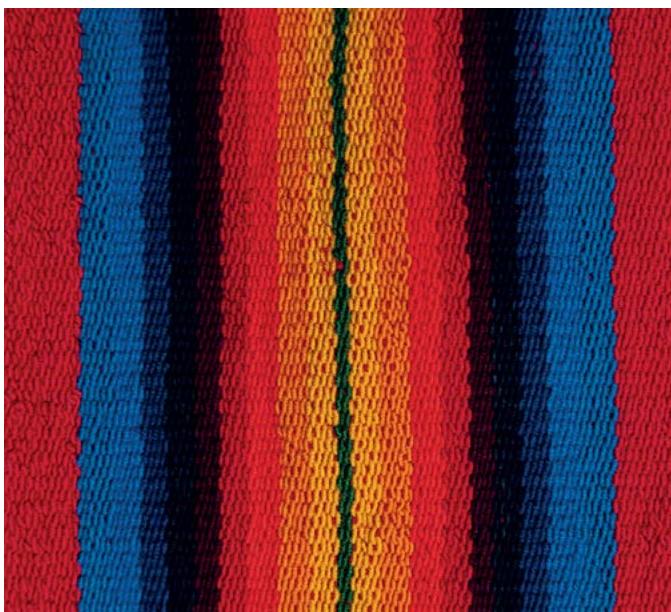
**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.

**Descripción:** La *wayaqa* (“talega”) es un textil de forma rectangular alargada usado regularmente para el transporte de productos de la tierra. Este textil está compuesto por una pieza única plegada sobre sí misma a la mitad para formar una bolsa. La pieza está organizada de manera simétrica alrededor del eje central y se hacen presentes listas de color en la gama cromática derivada de los colores naturales de la fibra de *allpaqa*. Los bordes están cosidos a *yawri* con técnica simple. Su diseño en la *pampa* es formado por bandas alargadas de tonos naturales de la fibra de *allpaqa*.

**Repaisajización:** “Para llevar lo que producíamos de vuelta a las estancias, sabemos llenar los costales. Antes también eso mismo se lo montaba a las propias alpacas o llamas amarrado con la *waskha*. Ahora ya no usamos, ahí no más lo tenemos lo mismo que las *waskhas*”.

**CATÁLOGO 38**  
**PUNCHU (QH. y AY.),**  
**PONCHO (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Aylu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra natural de *allpaqa* teñida con pigmentos artificiales.

**Dimensiones:** Ancho: 136 cm; largo: 140 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.

**Descripción:** “*Puka punchu* de forma casi cuadrada de estilo Kaluyo-kallawaya, elaborada en fibra de *allpaqa* teñida con pigmentos artificiales. El *punchu* está conformado por dos partes simétricas unidas en la parte central con la técnica de cosido con *yawri*, dejando la abertura del cuello. El cuello y los bordes de la pieza cuentan con un acabado de textil tricolor cosido sobre el *punchu*. La composición de la pieza es simétrica alrededor del eje central. Se pueden observar listas anchas de color rojo y agrupaciones de listas angostas de colores en contraste.

**Repaisajización:** “Ya no usábamos nuestra vestimenta porque ya nadie utiliza, nos miran y ya no, pues. Aquí ya así nomás debemos vestirnos, sin *punchu* sin *llijlla*. Como todos, lo mismo los aymaras ya no usan cuando están acá, ni en sus mismas comunidades. Claro igual los aymarás [sic] tienen su cultura, utilizan *punchu* [de] otro color, pero nadie puede ver con *punchu*, entonces no puede salir a la calle, a la feria, con *punchu*. Aquí ya es diferente, todas esas nuestras vestimenta ya no, solo para algunos momentos ya usamos. Solamente a veces en marchas, en desfiles, en esos momentos no más.

**CATÁLOGO 39**  
**PUNCHU (QH. y AY.),**  
**PONCHO (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra natural de *allpaqa* teñida con pigmento artificial azul en los bordes.

**Dimensiones:** Ancho: 150 cm; largo: 165 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



**Descripción:** *Punchu* de forma casi cuadrada de estilo Kaluyo-kallawaya, elaborada en fibra de *allpaqa* en gama cromática derivada de los colores naturales de la fibra de camélido. El *punchu* está conformado por dos partes simétricas unidas en la parte central con la técnica de cosido con *yawri*, dejando la abertura del cuello. Los bordes de la pieza cuentan con un acabado con la técnica de *riwete* en color azul. Se hacen presentes agrupaciones de *warta* angostas en color azul a cada extremo del *punchu*.



**Repaisajización:** “Ya no usábamos nuestra vestimenta porque ya nadie utiliza, nos miran y ya no, pues. Aquí ya así no más debemos vestirnos, sin *punchu*, sin *llijlla*. Como todos, lo mismo los aymaras ya no usan cuando están acá, ni en sus mismas comunidades. Claro, igual los aymarás [sic] tienen su cultura, utilizan *punchu* otro color, pero nadie puede ver con *punchu*, entonces no puede salir a la calle, a la feria, con *punchu*. Aquí ya es diferente, todas esas nuestra vestimenta, ya no, solo para algunos momentos ya usamos. Solamente a veces en marchas, en desfiles, en esos momentos no más.

**CATÁLOGO 40**  
**PUNCHU (QH. y AY.),**  
**PONCHO (ESP.)**





**Objeto ID:** Sin código.

**Filiación Cultural:** Kaluyo/Chari; kallawaya/qhichwa.

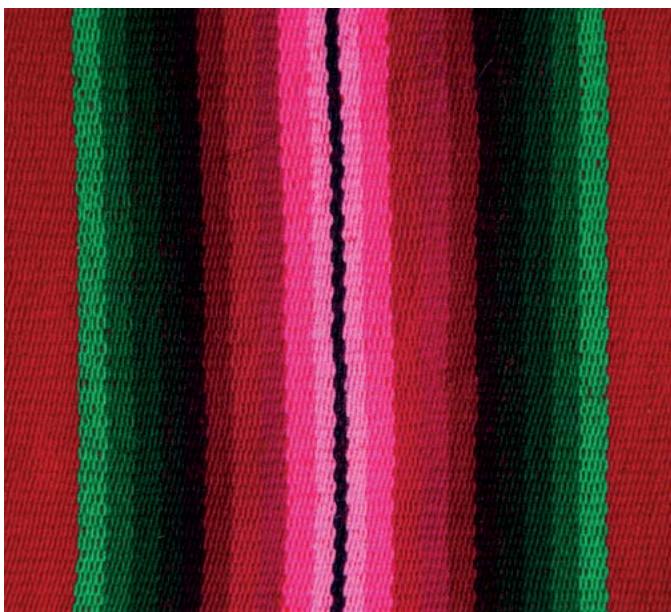
**Procedencia:** Ayllu originario de Kaluyo (comunidad Chari, municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Época:** Contemporánea.

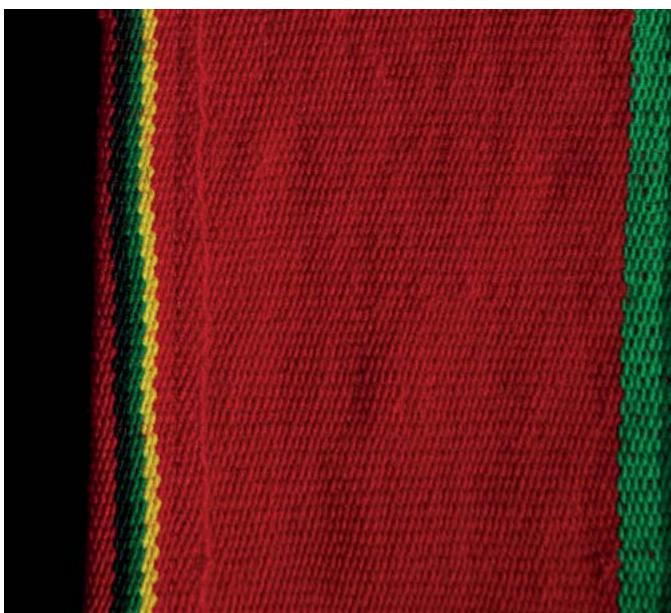
**Materia prima:** Fibra natural de alpaca con pigmentos artificiales.

**Dimensiones:** Ancho: 136 cm; largo: 140 cm.

**Propiedad:** Familia Calancha Llanos.



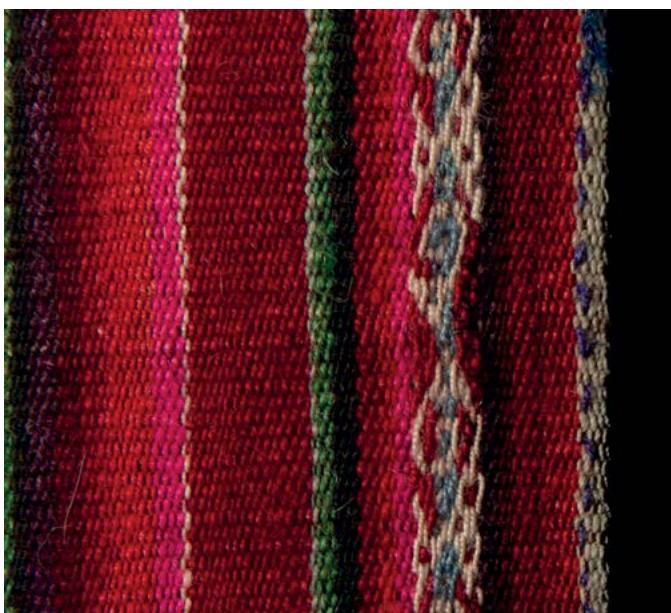
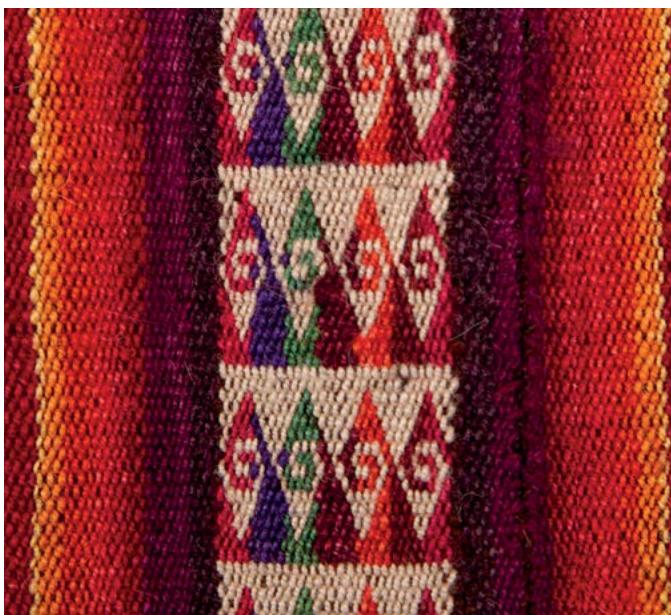
**Descripción:** *Puka punchu* de forma casi cuadrada y de estilo Kaluyo-kallawaya, elaborado en fibra de alpaca con pigmentos artificiales. El *punchu* está conformado por dos partes simétricas unidas en la parte central con la técnica de cosido con *yawri*, dejando la abertura del cuello. Los bordes de la pieza cuentan con acabado de textil tricolor cosido sobre el borde. La composición de la pieza es simétrica en torno al eje central. Se hacen presentes listas anchas de color rojo y agrupaciones de listas angostas de colores en contraste.



**Repaisajización:** “Ya no usábamos nuestra vestimenta porque ya nadie utiliza, nos miran y ya no, pues. Aquí ya así nomás debemos vestirnos, sin *punchu* sin *llijlla*. Como todos, lo mismo los aymaras ya no usan cuando están acá, ni en sus mismas comunidades. Claro, igual los aymarás [sic] tienen su cultura, utilizan *punchu* otro color, pero [a] nadie puedes ver con *punchu*. Entonces no puede salir a la calle, a la feria, con *punchu*. Aquí ya es diferente, todas esas nuestra vestimenta ya no, solo para algunos momentos ya usamos. Solamente a veces en marchas, en desfiles, en esos momentos nomás”.

**CATÁLOGO 41**  
**LLIJLLA (QH.), AWAYU (AY.),**  
**AGUAYO (ESP.)**





**Objeto ID:** 1199.

**Filiación cultural:** Kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Municipio de Charazani (provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Período:** 1900 a la actualidad.

**Materia prima:** Fibra de oveja con tintes artificiales.

**Dimensiones:** *Uj khallu:* ancho: 43,7 cm; largo: 78 cm; *iskay khallu:* ancho: 40,5 cm; largo: 77,5 cm.

**Repositorio:** MUSEF

**Descripción:** *Llijlla* (“aguayo”) de forma casi cuadrada de estilo kallawaya elaborada en lana de ovino. La pieza está conformada a partir de *iskay khallu* (“dos piezas”) unidas en la parte central. La pieza completa está organizada alrededor al eje central. En el aguayo completo se hacen presentes siete *pallay* flanqueados con listas angostas de colores en contraste y ocho *uña* (“crías”). En *uj khallu* se hacen presentes cuatro *pallay*, tres en *kurti pallay* y un grupo de figuras. En *iskay khallu* se hacen presentes tres *pallay*, dos en *kurti pallay* y un grupo de figuras. El espacio de la *pampa* del *khallu* en toda la pieza es de color rojo. El *siray* (“bordes unidos con costura”) es de color rojo en ambos extremos. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica simple.

**Repaisajización:** “Desde wawas aprendemos a tejer *watu*, primero. De ahí *chumpi*, *tuquillu* y *wincha*. Luego ya a los siete u ocho años, ya *llijlla* empezamos a tejer. Mi primera *llijlla* yo como mis [a] 10 u 11 años he tejido. Allá en Kaluyo he tejido. Ese es el único que me he traído y aún guardo de allá. Ahora con eso mi hijita ya usa también, hay veces. *Llijlla*, cuando ya se maneja bien, el tejido se hace, porque como es más grande, y tiene *pallay*, de más jóvenes no se puede hacer. Cuando alguien fallece, digamos de la familia, no podemos usar *llijlla* color rojo, porque vamos a quemar al alma, se dice. Entonces, *llijlla* y *punchu* de color vicuña, por ejemplo, usamos”.

**CATÁLOGO 42**  
***PUNCHU (QH.), PUNCHU (AY.),***  
***PONCHO (ES)***





**Objeto ID:** 77.

**Filiación cultural:** Curva/kallawaya/ qhichwa.

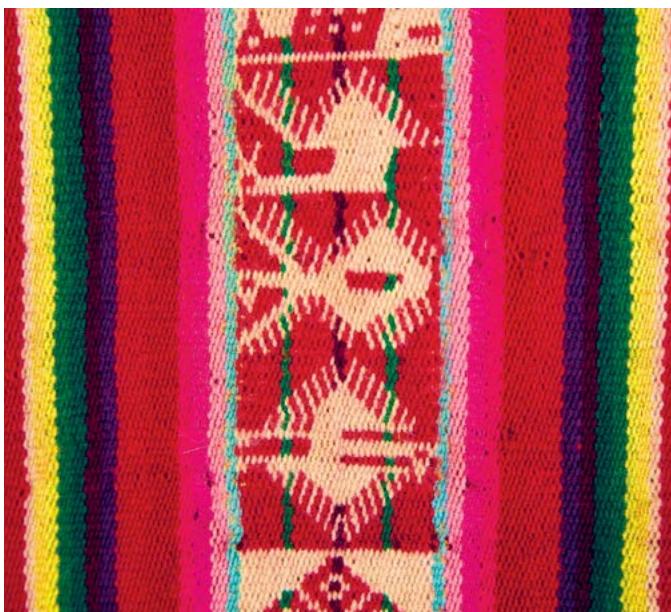
**Procedencia:** Municipio de Curva (provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Período:** Contemporáneo (1980 aprox.)

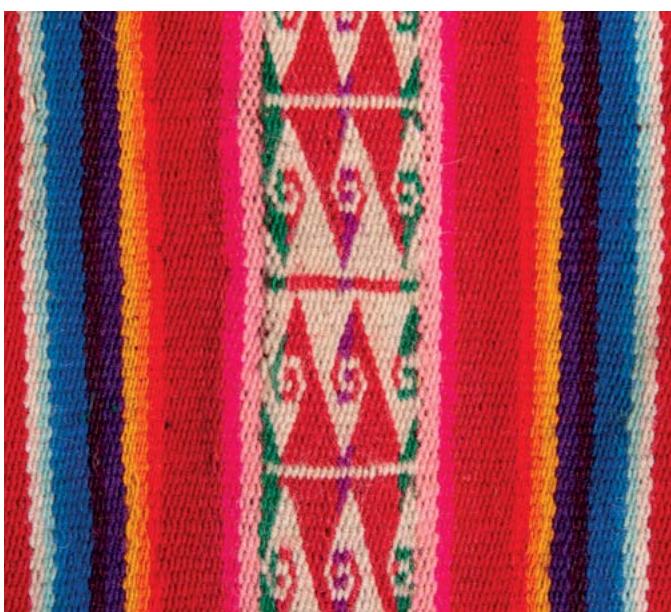
**Materia prima:** Fibra de algodón teñida con pigmentos artificiales.

**Dimensiones:** Ancho: 116 cm; largo: 138 cm.

**Repositorio:** MUSEF.



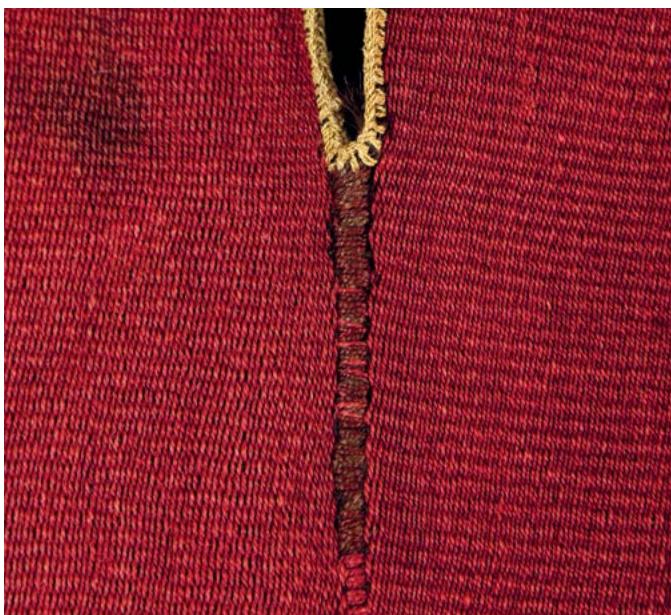
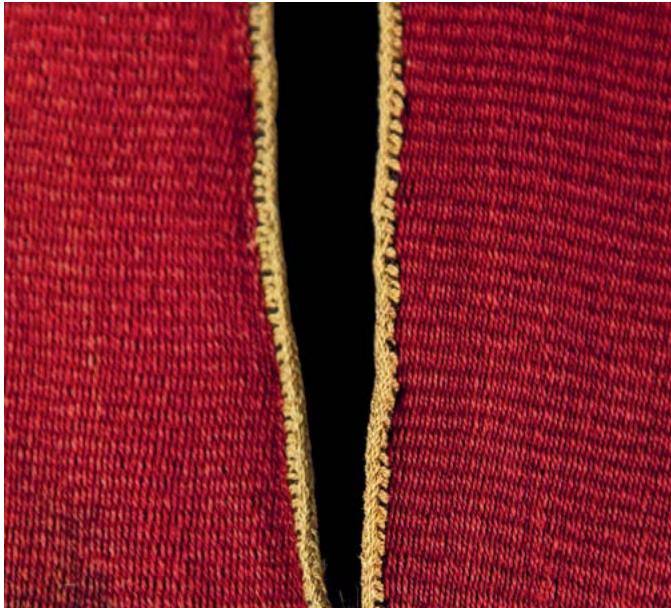
**Descripción:** *Punchu* de forma casi cuadrada elaborada en fibra de algodón y teñida con pigmentos artificiales. El *punchu* está conformado por dos partes simétricas unidas de manera horizontal con la técnica de cosido con *yawri*, dejando la abertura del cuello. Se hacen presentes seis *pallay* flanqueados con listas angostas de colores en contraste. El espacio de la *pampa* del *khallu* es de color rojo. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de la técnica simple y terminado en *chajcha* (“flecos”) en color verde.



**Repaisajización:** “Antes habrá debido ser así con el *unku*. Pero ahora ya no usamos, se ha perdido en la comunidad. Como te decíamos, el *punchu*, *llijlla* y *wincha* ya en ciertas actividades nomás usamos, [este fenómeno ocurre] hasta en la comunidad misma. De mis papás, recuerdo incluso [que] ya no usaban pues *unku* sino con pantalón, camisa y sombrero, digamos; como esa fotografía en la que estamos con mis hermanas en la plaza Alonso de Mendoza, en la ciudad”.

**CATÁLOGO 43**  
**UNKU (QH.), QHAWA (AY.),**  
**UNCO (ESP.)**





**Objeto ID:** 19332.

**Filiación cultural:** Inca/Amarete/qhichwa.

**Procedencia:** provincia Bautista Saavedra (departamento de La Paz).

**Período:** Horizonte Tardío, 1400 d. C.

**Materia prima:** Fibra de *alpaca* teñido con pigmentos naturales.

**Dimensiones:** Ancho 74,5 cm; largo 174 cm.

**Repositorio:** MUSEF.

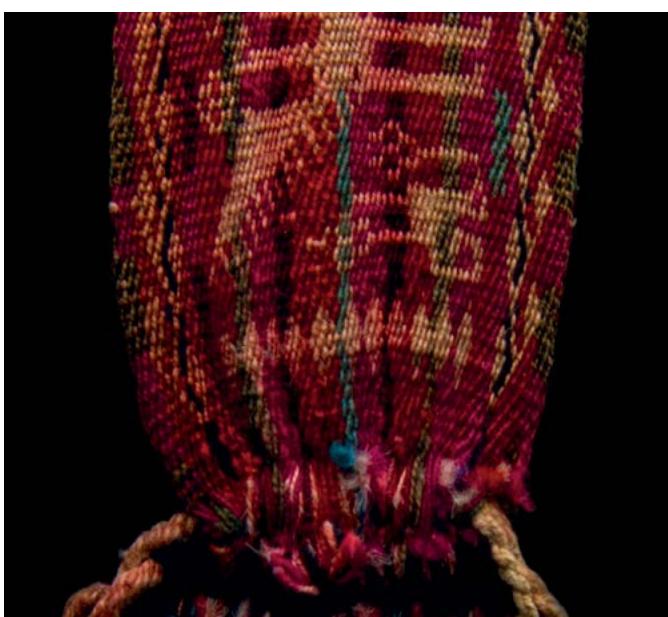
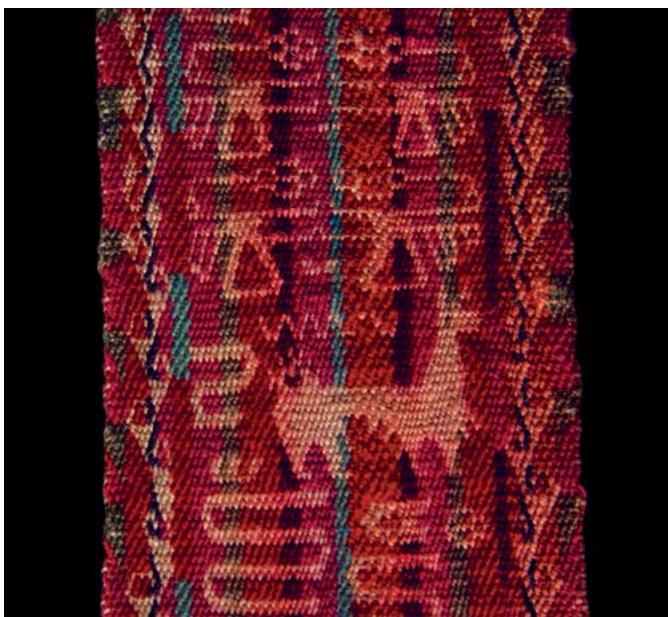
**Descripción:** *Unku* cerrado de color rojo y de forma rectangular. Es una túnica corta que cubría a los varones de los hombros a la rodilla. La construcción nace a partir de dos piezas emplazadas de manera vertical, plegadas sobre sí misma a la mitad y unidas con costura, dejando una abertura para el cuello. Los ribetes en las aberturas del cuello y los brazos son de color amarillo. En la parte inferior de la pieza el ribete se intercala entre otros de color amarillo y bicolor de café oscuro y blanco.

**Repaisajización:** “Antes habrá debido ser así con el *unku*. Pero ahora ya no usamos, se ha perdido en la comunidad. Como te decíamos, el *punchu*, *llijlla* y *wincha* ya en ciertas actividades nomás usamos, [este fenómeno ocurre] hasta en la comunidad misma. De mis papás, recuerdo incluso [que] ya no usaban pues *unku* sino con pantalón, camisa y sombrero, digamos; como esa fotografía en la que estamos con mis hermanas en la plaza Alonso de Mendoza, en la ciudad”.

**CATÁLOGO 44**

**CHUMPI (QH.), WAK'A (AY),  
FAJA (ESP.)**





**Objeto ID:** 760.

**Filiación cultural:** Curva/kallawaya/ qhichwa.

**Procedencia:** Municipio de Curva (provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Período:** Republicano Tardío, 55 años atrás.

**Materia prima:** Fibra de *allpaqa* teñida con pigmentos naturales y artificiales.

**Dimensiones:** Largo: 179 cm; ancho: 5,8 cm.

**Repositorio:** MUSEF.

**Descripción:** La *chumpi* (“faja”) es un textil de vestir que se emplaza a la altura de la cintura para formar, proteger y sostener el cuerpo. La pieza está conformada por dos piezas unidas con costura simple y que presenta cuatro *watu* colgantes en el centro de la pieza. El *pallay* principal en ambas piezas presenta grupo de figuras acompañado en los extremos con *sinp'asqa pallay*. En ambos extremos del *chumpi*, las terminaciones son una extensión de urdimbres agrupadas y entrelazadas.

**Repaisajización:** “La faja antes por encima del *axsu* se usaba. Ahora, como ya usamos más que todo pollera, entonces para la cintura seguimos usando, pero ya debajo de la chompa, digamos, ya no encima. En Kaluyo hasta las alpacas saben tener *chumpi*. Cuando nacen, una o dos semanas sabemos amarrar con *chumpi* para que no mueran, porque el frío [y] la lluvia puede enfermarles. Entonces, como a wawa sabemos cuidar, hasta pañal de la *inkuña tari* sabemos hacer”.

**CATÁLOGO 45**

**CHUMPI (QH.), WAK'A (AY.),  
FAJA (ESP.)**





**Objeto ID:** 1200.

**Filiación Cultural:** Chajaya/kallawaya/quichwa.

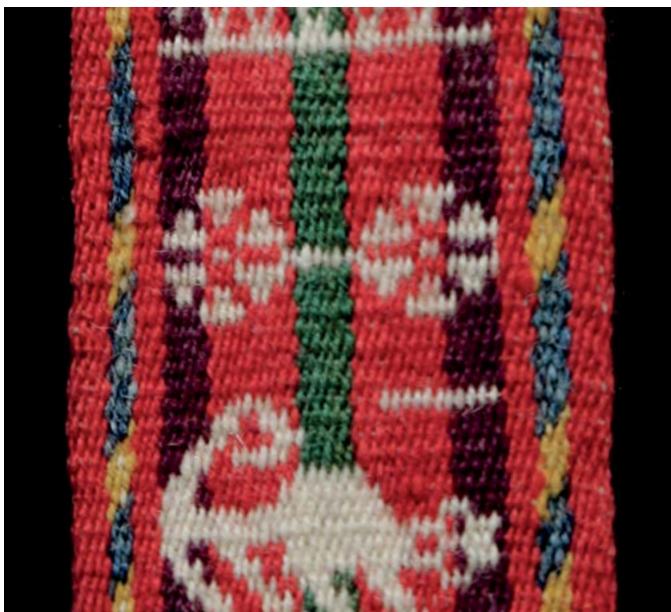
**Procedencia:** provincia Bautista Saavedra (departamento de La Paz).

**Período:** Contemporáneo.

**Materia prima:** Fibra de camélido y ovino teñida con pigmentos naturales.

**Dimensiones:** Ancho 5,4 cm; largo 154 cm.

**Repositorio:** MUSEF.



**Descripción:** La *chumpi* (“faja”) es un textil de vestir que se emplaza a la altura de la cintura para formar, proteger y sostener el cuerpo. El *pallay* principal presenta un grupo de figuras. En un extremo del *chumpi* la terminación es recta y en el otro se tiene una extensión de urdimbres agrupadas y entrelazadas. Ambos bordes llevan terminación en *tika* en colores amarillo y azul, y están flanqueados por listas angostas de color rojo.



**Repaisajización:** “La faja antes por encima del *axsu* se usaba. Ahora, como ya usamos más que todo pollera, entonces para la cintura seguimos usando, pero ya debajo de la chompa, digamos, ya no encima. En Kaluyo hasta las alpacas saben tener *chumpi*. Cuando nacen, una o dos semanas sabemos amarrar con *chumpi* para que no mueran, porque el frío [y] la lluvia puede enfermarles. Entonces, como a wawa sabemos cuidar, hasta pañal de la *inkuña tari* sabemos hacer”.

**CATÁLOGO 46**

**CHUMPI (QH.), WAK'A (AY.),  
FAJA (ESP.)**





**Objeto ID:** 1395.

**Filiación cultural:** Upinwaya/kallawaya/quichwa.

**Procedencia:** Municipio de Charazani (provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Período:** Contemporánea.

**Materia prima:** Fibra de camélido con tintes naturales y artificiales.

**Dimensiones:** ancho: 6,4 cm; largo: 87 cm.

**Repositorio:** MUSEF.



**Descripción:** La *chumpi* (“faja”) es un textil de vestir que se emplaza a la altura de la cintura para formar, proteger y sostener el cuerpo. El *pallay* principal presenta dos espacios: el primero con un grupo de figuras y otro con *kurti pallay*. En un extremo del *chumpi* la terminación es recta y, en el otro, se tiene una extensión de urdibres agrupadas y entrelazadas. Ambos bordes llevan terminación en *tika* en colores café claro y oscuro.



**Repaisajización:** “La faja antes por encima del *axsu* se usaba. Ahora, como ya usamos más que todo pollera, entonces para la cintura seguimos usando, pero ya debajo de la chompa, digamos, ya no encima. En Kaluyo hasta las alpacas saben tener *chumpi*. Cuando nacen, una o dos semanas sabemos amarrar con *chumpi* para que no mueran, porque el frío [y] la lluvia puede enfermarles. Entonces, como a wawa sabemos cuidar, hasta pañal de la *inkuña tari* sabemos hacer”.

**CATÁLOGO 47**

**CHUMPI (QH.), WAK'A (AY.),  
FAJA (ESP.)**





**Objeto ID:** 28848

**Filiación cultural:** Chari/kallawaya/quichwa.

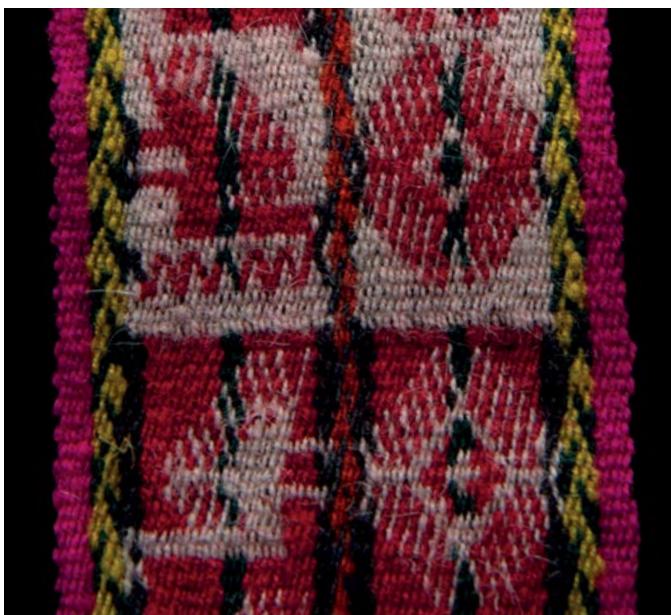
**Procedencia:** Comunidad Chari (municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Periodo:** Contemporáneo.

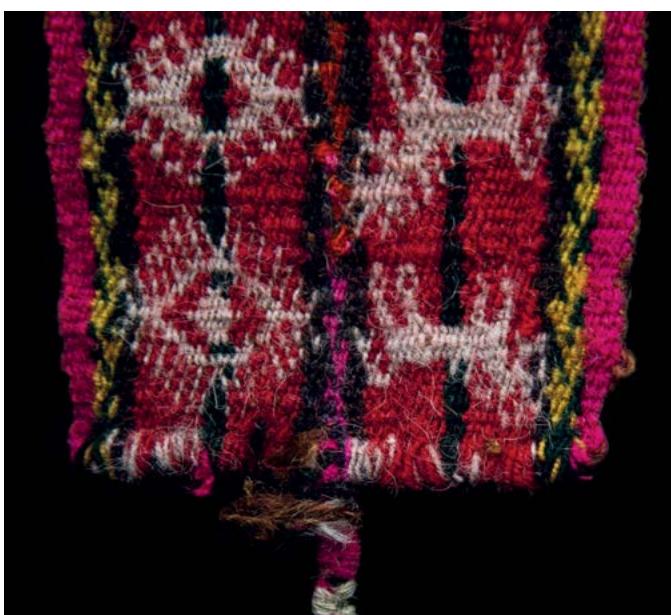
**Materia prima:** Fibra de camélido teñida con pigmentos naturales y artificiales.

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho: 6,5 cm; largo: 43 cm; largo del *watu* de extremo entrelazado: 44 cm; largo del *watu* de extremo recto: 42 cm.

**Repositorio:** MUSEF.



**Descripción:** La *chumpi* (“faja”) es un textil de vestir que se emplaza a la altura de la cintura para formar, proteger y sostener el cuerpo. El *pallay* principal está dividido en dos espacios de grupos de figuras acompañados en los extremos con *sinp'asqa pallay*. En un extremo del *chumpi*, la terminación es recta y en el otro se tiene una extensión de urdimientos agrupadas y entrelazadas. En ambos extremos tiene adjunto el *watu* con técnica chichilla.



**Repaisajización:** “La faja antes por encima del *axsu* se usaba. Ahora, como ya usamos más que todo pollera, entonces para la cintura seguimos usando, pero ya debajo de la chompa, digamos, ya no encima. En Kaluyo hasta las alpacas saben tener *chumpi*. Cuando nacen una o dos semanas sabemos amarrar con *chumpi* para que no mueran, porque el frío [y] la lluvia puede enfermarles. Entonces, como a wawa sabemos cuidar, hasta pañal de la *inkuña tari* sabemos hacer”.

**CATÁLOGO 48**  
**CHUMPI (QH.), WAK'A**  
**(AY.), FAJA (ESP.)**





**Objeto ID:** 30188.

**Filiación cultural:** Kallawaya/qhichwa.

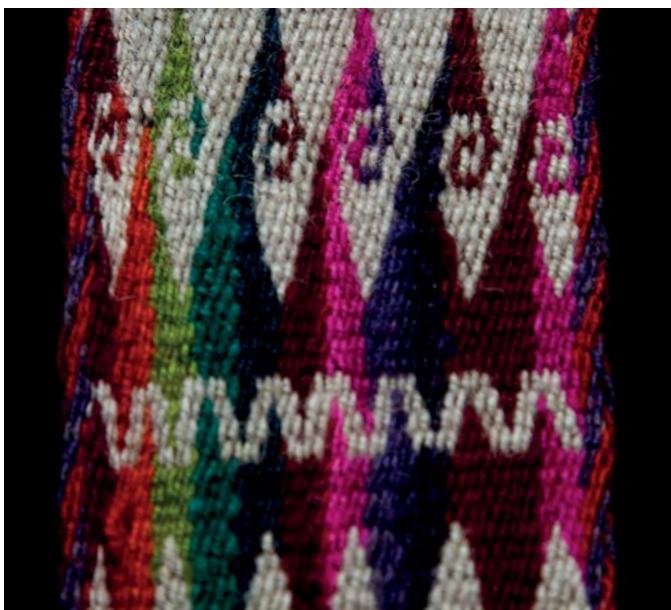
**Procedencia:** Provincia Bautista Saavedra (departamento de La Paz).

**Período:** No identificado.

**Materia prima:** Fibra de camélido teñida con tintes naturales y artificiales.

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho: 6 cm; largo: 107 cm; largo de *watu* de extremo entrelazado: 41 cm; largo de *watu* de extremo recto: 32 cm.

**Repositorio:** MUSEF.



**Descripción:** La *chumpi* (“faja”) es un textil de vestir que se emplaza a la altura de la cintura para formar, proteger y sostener el cuerpo. El *pallay* principal corresponde a *kurti pallay*. En un extremo del *chumpi* la terminación es recta y, en el otro, se tiene una extensión de urdimbres agrupadas y entrelazadas. En ambos extremos tiene adjunto el *watu*.



**Repaisajización:** “La faja antes por encima del *axsu* se usaba. Ahora, como ya usamos más que todo pollera, entonces para la cintura seguimos usando, pero ya debajo de la chompa, digamos, ya no encima. En Kaluyo hasta las alpacas saben tener *chumpi*. Cuando nacen, una o dos semanas sabemos amarrar con *chumpi* para que no mueran, porque el frío [y] la lluvia puede enfermarles. Entonces, como a wawa sabemos cuidar, hasta pañal de la *inkuña tari* sabemos hacer”.

**CATÁLOGO 49**  
**WINCHA (QH. Y AY.),**  
**HUINCHA (ESP.)**





**Objeto ID:** 372.

**Filiación Cultural:** Chari/kallawaya/ qhichwa.

**Procedencia:** Comunidad Chari (municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Período:** Contemporáneo (1960).

**Materia prima:** Fibra natural de *allpaga* teñida con pigmentos naturales y *wallqha* ("mostacilla").

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho: 5 cm; largo: 41,5 cm; largo de *watu* de extremo entrelazado: 24 cm; largo de *watu* de extremo recto: 20 cm.

**Repositorio:** MUSEF.



**Descripción:** La *wincha* es una banda usada por las mujeres kallawaya en la cabeza. El *pallay* principal está dividido en dos espacios: en uno presenta un grupo de figuras y en el otro *kurti pallay*. Los bordes cuentan con extensiones de trama con flectadura de *wallqha* ("mostacilla") en colores translúcidos, y también blanco y dorado. En un extremo de la *wincha* la terminación es recta y, en el otro, se tiene una extensión de urdimbres agrupadas y entrelazadas. En ambos extremos tiene adjunto el *watu* con técnica chichilla.



**Repaisajización:** "Desde wawas aprendemos a tejer *watu*, primero. De ahí *chumpi*, *tuquillu* y *wincha*. Luego ya a los siete u ocho años, ya *llijlla* empezamos a tejer. La *wincha* usamos en la cabeza. También, cuando alguien se casa, cuando alguien es autoridad, los familiares, las vecinas, vienen a la casa del que va a ser autoridad, por ejemplo. Entonces, traen pues todas sus *winchas* y ponen en el cuello de quien será autoridad. Así a mi cuñado [Rubén], cuando ha pasado de [secretario de] relaciones, he ido a poner *wincha*. Claro, es como respeto para esos días que dura, pero después se debe devolver a quienes han dado, también".

**CATÁLOGO 50**  
**WINCHA (QH. Y AY.),**  
**HUINCHA (ESP.)**





**Objeto ID:** 379.

**Filiación cultural:** Chari/kallawaya/quichwa.

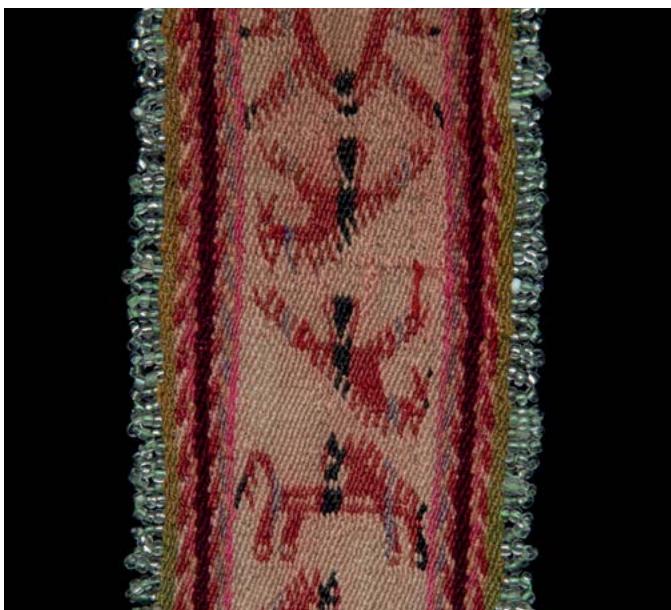
**Procedencia:** Comunidad Chari (municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Período:** Contemporáneo (1980).

**Materia prima:** Fibra natural de alpaca con pigmentos naturales y *wallqha* (“mostacilla”).

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho: 6 cm; largo: 49,5 cm; largo de *watu* de extremo entrelazado: 47 cm; largo de *watu* de extremo recto: 45 cm.

**Repositorio:** MUSEF.



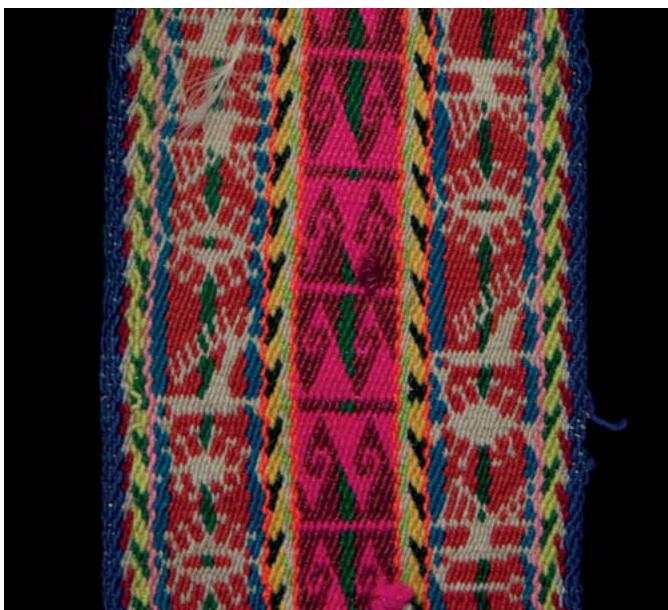
**Descripción:** La *wincha* es una banda usada por las mujeres kallawaya en la cabeza. El *pallay* principal presenta grupo de figuras. Los bordes cuentan con extensiones de trama con flectadura de *wallqha* (“mostacilla”) en colores translúcido y blanco. En un extremo de la *wincha* la terminación es recta y, en el otro, se tiene una extensión de urdimbres agrupadas y entrelazadas. En ambos extremos tiene adjunto el *watu* en técnica chichilla.



**Repaisajización:** “Desde wawas aprendemos a tejer *watu*, primero. De ahí *chumpi*, *tuquillu* y *wincha*. Luego ya a los siete u ocho años, ya *llijlla* empezamos a tejer. La *wincha* usamos en la cabeza. También, cuando alguien se casa, cuando alguien es autoridad, los familiares, las vecinas, vienen a la casa del que va a ser autoridad, por ejemplo. Entonces, traen pues todas sus *winchas* y ponen en el cuello de quien será autoridad. Así a mi cuñado [Rubén], cuando ha pasado de [secretario de] relaciones, he ido a poner *wincha*. Claro, es como respeto para esos días que dura, pero después se debe devolver a quienes han dado, también”.

**CATÁLOGO 51**  
**WINCHA (QH. y AY.),**  
**HUINCHA (ESP.)**





**Objeto ID:** 19777.

**Filiación cultural:** Chajaya-inca/kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Provincia Bautista Saavedra (departamento de La Paz).

**Período:** 1900 a la actualidad

**Materia prima:** Fibra sintética teñida con tintes naturales y artificiales.

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho: 7,3 cm; largo: 45,5 cm; largo de *watu* de extremo entrelazado: 44,2 cm; largo de *watu* de extremo recto: 75,5 cm.

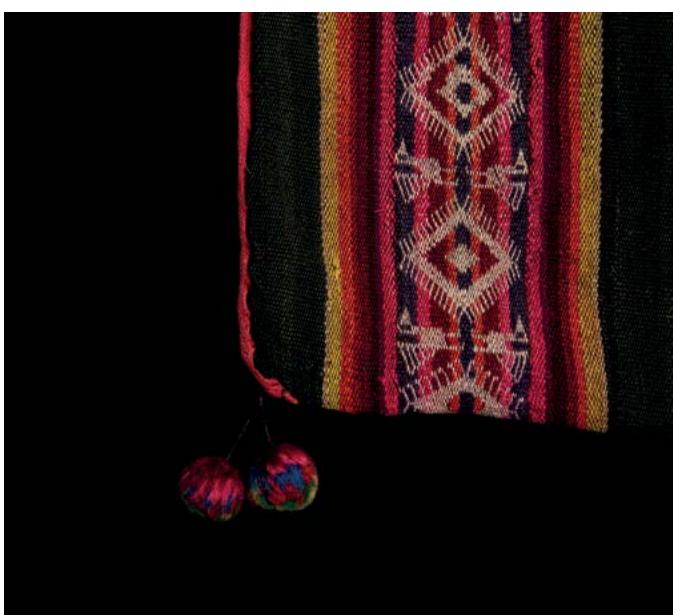
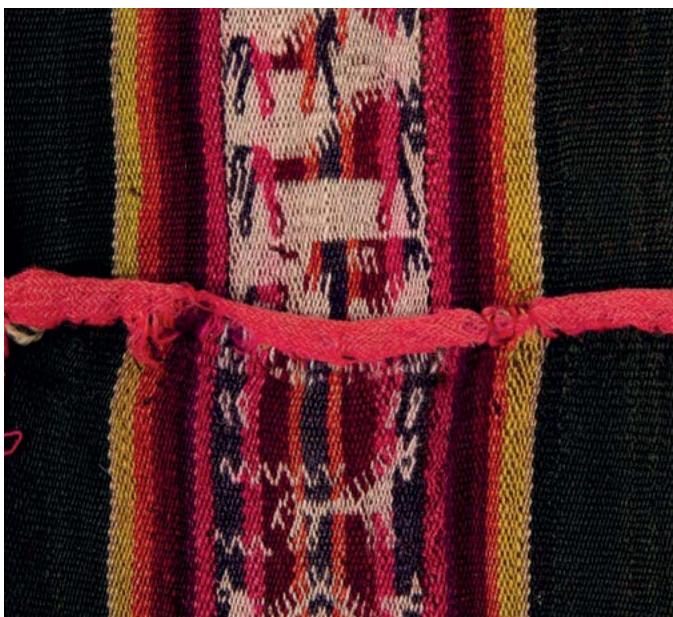
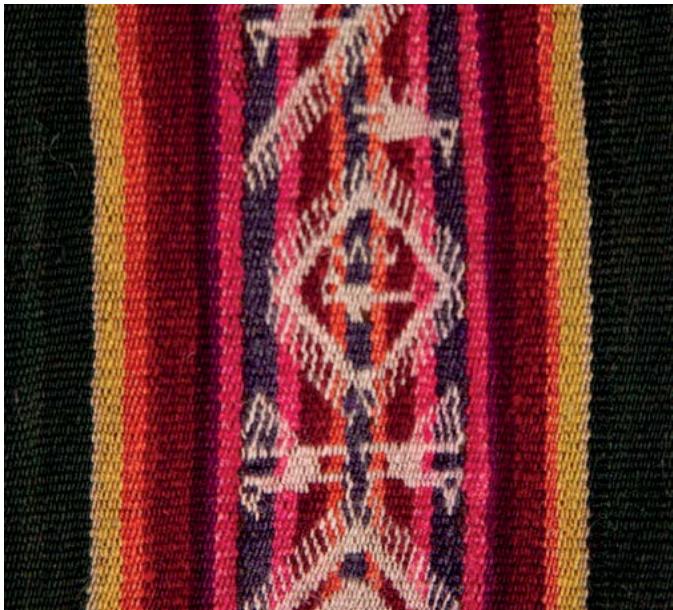
**Repositorio:** MUSEF.

**Descripción:** La *wincha* es una banda usada por las mujeres kallawaya en la cabeza. El *pallay* principal es dividido en tres espacios: en el centro está *kurti pallay* y, a ambos extremos, se halla un grupo de figuras. En un extremo de la *wincha* la terminación es recta y, en el otro, se tiene una extensión de urdimbres agrupadas y entrelazadas. En ambos extremos tiene adjunto el *watu*. En el *watu* de extremo recto presenta en su extremo final una *p'uquña* ("borla" o "arete") a manera de ornamento.

**Repaisajización:** "Desde wawas aprendemos a tejer *watu*, primero. De ahí *chumpi*, *tuquillu* y *wincha*. Luego ya a los siete u ocho años, ya *llijlla* empezamos a tejer. La *wincha* usamos en la cabeza. También, cuando alguien se casa, cuando alguien es autoridad, los familiares, las vecinas, vienen a la casa del que va a ser autoridad, por ejemplo. Entonces, traen pues todas sus *winchas* y ponen en el cuello de quien será autoridad. Así a mi cuñado [Rubén], cuando ha pasado de [secretario de] relaciones, he ido a poner *wincha*. Claro, es como respeto para esos días que dura, pero después se debe devolver a quienes han dado, también".

**CATÁLOGO 52**  
**WALLQIPI (QH. y AY.),**  
**ALFORJA (ESP.)**





**Objeto ID:** 560.

**Filiación cultural:** Chari/kallawaya/quichwa.

**Procedencia:** Comunidad Chari (municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Período:** Contemporáneo (1965).

**Materia prima:** Fibra natural de alpaca con pigmentos naturales y artificiales, seis *p'uquñakuna* ("borlas" o "aretes") de fibra de *allpaqa*.

**Dimensiones:** Ancho: 33 cm; largo: 143 cm.

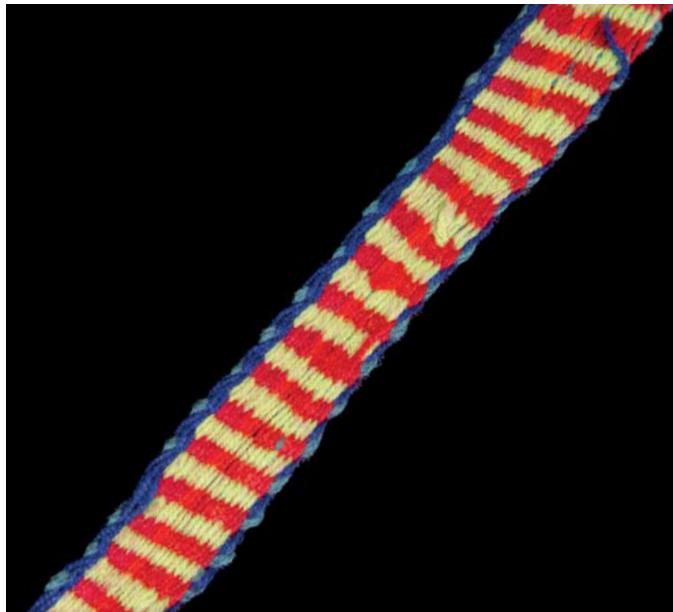
**Repositorio:** MUSEF.

**Descripción:** *Wallqipu* ("alforja") es una bolsa para remedios de forma rectangular de estilo Chari-kallawaya elaborada en fibra de alpaca. La alforja consta de dos elementos principales: la pieza textil que hace a la estructura principal plegada en sus ambos extremos; y 12 *p'uquñakuna* ("borlas" o "aretes") de lana en colores y en contraste, a manera de ornamento. En *wallqipu* el tejido principal está organizado de manera simétrica en torno al eje central. Se hacen presentes tres *pallay*: el central es *arku llawi* y los extremos se encuentran en grupos de figuras. A su vez, están flanqueados con listas angostas de colores en contraste. El espacio de la *pampa* es de color verde. El acabado de los bordes está elaborado a partir de técnica simple.

**Repaisajización:** "En ahí mi esposo lleva sus medicamentos para vender. Ahora está en Cochabamba, ahí tenemos una tienda donde él va a vender. Allá hay hartos kallawayas. ¡Qué será!, varios van ahí porque la gente también compra. Mi esposo sabe preparar sus medicamentos; todo eso prepara con [ingredientes] natural[es]. Antes del campo sabe recoger las plantas, digamos, pero ya también ahora hay gente que vende así todo lo que se necesita y de ahí compramos para hacer los medicamentos. En el *kapachu* al hombro se pone y con eso se camina. Ahora yo aquí también voy a vender medicamentos, a las ferias como El Tejar. Pero no hay mucha venta".

**CATÁLOGO 53**  
**KAPACHU (QH.),**  
**BOLSA GRANDE (ESP.)**





**Objeto ID:** 374

**Filiación cultural:** Chari/kallawayqa/qhichwa.

**Procedencia:** Comunidad Chari (municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Período:** Contemporáneo.

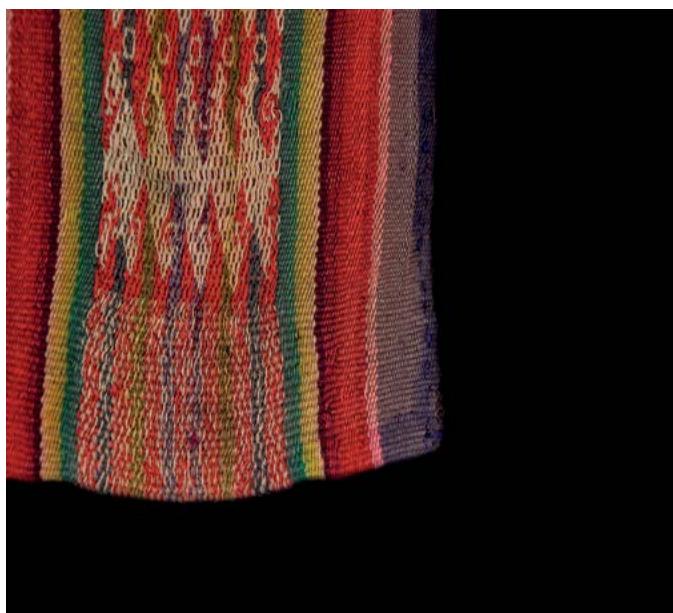
**Materia prima:** Fibra natural de *allpaqa* teñida con pigmentos naturales y artificiales.

**Dimensiones:** Pieza principal: ancho: 39,3 cm; largo 26 cm (largo total: 52 cm); *watu*: largo: 117 cm; ancho: 1,2 cm.

**Repositorio:** MUSEF.



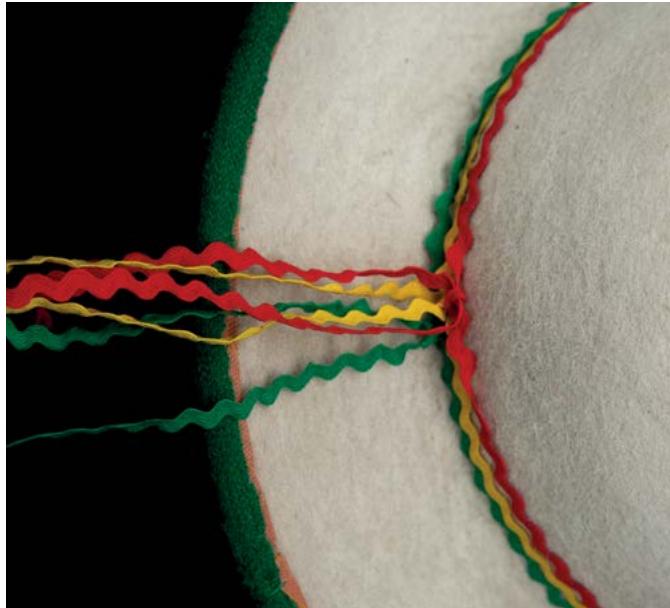
**Descripción:** El *kapachu* (“bolsa grande”) tiene una forma rectangular y es de estilo Chari-kallawayqa. Está hecha con fibra natural de *allpaqa* y consta de tres elementos principales: el objeto que hace a la estructura principal del *kapachu* puede plegarse por la mitad; el *watu* (“cordel”) está costurado a la pieza principal, para ser colgada en el hombro. Tiene, además, cinco *uña* (“crías”) en cada *pallay*. En el *kapachu*, el tejido principal está organizado de manera simétrica en torno al eje central. Se observan cinco *kurti pallay*, cada uno de ellos enmarcado por franjas angostas de colores que contrastan. El espacio de la *pampa* es de color azul. El *awaqipa* (“acabado”) de los bordes está elaborado a partir de una técnica simple.



**Repaisajización:** “El *kapachu* es diferente a la *ch'uspa*. Es más amplio, entra como un folder de documentos, digamos, rectangular. Ahí se puede llevar diferentes cosas, los kallawayas también usan, pero también los comunarios. En cambio, la *ch'uspa* es más pequeña, para guardar coca usan. El *kapachu* va en el hombro, pero la *ch'uspa* en el cuello se lleva”.

**CATÁLOGO 54**  
***SIMIRU* (QH.),**  
**SOMBRERO DE OVEJA (ESP.)**





**Objeto ID:** 27694.

**Filiación cultural:** Charazani/kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Municipio de Charazani (provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Período:** Contemporáneo (2012).

**Materia prima:** Fieltró de oveja, cintas sintéticas, fibra sintética.

**Dimensiones:** Circunferencia de la copa: 59 cm; alto de la copa: 11,5 cm; circunferencia del ala: 98 cm.

**Repositorio:** MUSEF.



**Descripción:** *Simiru* (“sombrero”) moldeado en fieltró de oveja. El color de la pieza es blanco y con los bordes de la circunferencia elaboradas con fibra sintética de color verde. Presenta, además, un *tuquillu* tricolor de cintas sintéticas a manera de ornamento.

**CATÁLOGO 55**  
**PULLIRA (QH. y AY.),**  
**POLLERA (ESP.)**





**Objeto ID:** 1198

**Filiación cultural:** Charazani/kallawaya/qhichwa.

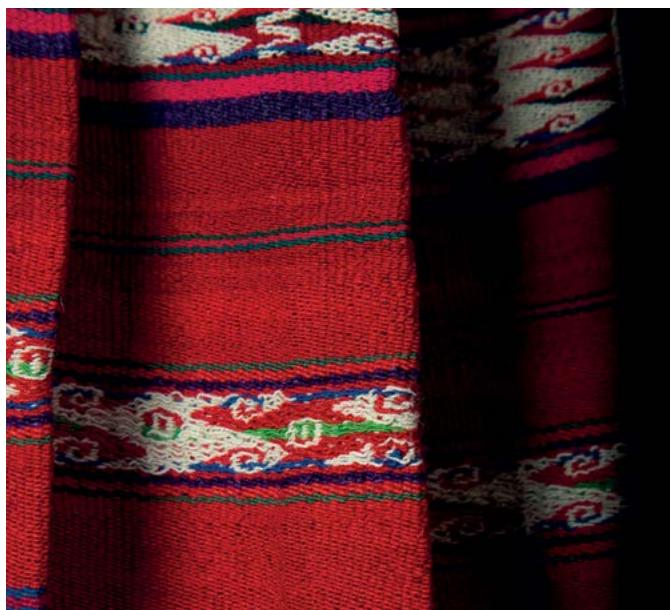
**Procedencia:** Municipio de Charazani (provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Período:** Contemporáneo (2012).

**Materia prima:** Fibra de camélido, lana sintética teñida con pigmentos artificiales.

**Dimensiones:** Ancho de bastas: 1,5 cm; largo de la estructura: 65 cm; cintura: 67 cm.

**Repositorio:** MUSEF.



**Descripción:** *Pullira* tejida de tamaño mediano, elaborado con fibra de camélido y lana sintética. La estructura de la *pullira* tiene una pieza estructural costurada a un costado. En el extremo superior presenta bastas con un ancho de 1,5 cm. Presenta *pallay* delgados y *pallay* anchos con *kurti pallay*, todos ellos flanqueados con listas angostas de colores en contraste. La parte que se ajusta a la cintura está fruncida con pretina de algodón. La sección inferior presenta un acabado tipo tubular simple.

**CATÁLOGO 56**  
**KALSUNA (QH.), PANTALUNA (AY.),**  
**PANTALÓN (ESP.)**





**Objeto ID:** 27687.

**Filiación cultural:** Charazani/kallawaya / qhichwa.

**Procedencia:** Municipio de Charazani (provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Período:** Contemporáneo (2012).

**Materia prima:** Bayeta de fibra lana de oveja.

**Dimensiones:** Ancho de cintura: 44,5 cm; largo: 97 cm.

**Repositorio:** MUSEF



**Descripción:** Este *kalsuna* es un complemento al empleo del *punchu* por parte de los hombres de la comunidad. Esta pieza se encuentra elaborada con bayeta de fibra de lana de oveja. Se encuentra compuesto por un componente estructural con adjuntos de pretina en la cintura y bota pie al final de cada extremo.

**CATÁLOGO 57**  
**ALMILLA MASCULINA (QH. y**  
**AY.), CAMISA (ESP.)**





**Objeto ID:** 27689.

**Filiación cultural:** Charazani/kallawaya/qhichwa.

**Procedencia:** Municipio de Charazani (provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz).

**Periodo:** Contemporáneo (2012).

**Materia prima:** Bayeta de fibra lana de oveja.

**Dimensiones:** Ancho con mangas: 148 cm; ancho de torso: 55 cm; alto: 68 cm.

**Repositorio:** MUSEF.



**Descripción:** Esta *almilla* masculina acompaña el uso del *punchu* y *kasuna* por los hombres en la comunidad. Se encuentra elaborada con bayeta de fibra de lana de oveja de corte y confección a máquina manual. Esta pieza es abierta con pie de cuello y con bolsa en pico en el lado izquierdo. Tiene aletilla, ojal y dobladillo bajo costurado en la parte central de la pieza, además de mangas largas y puños con aletilla.

## Bibliografía

- ADELSON, Laurie y Arthur TRACHT.  
 1983. *Aymara Weavings: Ceremonial Textiles of Colonial and Nineteenth Century Bolivia*. Smithsonian Books. Washington D. C, EE. UU.
- AGUILLO, Federico.  
 1987. *Uru y puquina*. IESE-Portales. Cochabamba, Bolivia.
- AGUILLO, Federico.  
 1991. *Diccionario kallawaya*. MUSEF. La Paz, Bolivia.
- ALBÓ, Xavier.  
 1989. "Introducción". *Kallawaya: El idioma secreto de los Incas. Diccionario*: 13-20. UNICEF, OPS, OMS. La Paz, Bolivia.
- ALBÓ, Xavier, Godofredo SANDOVAL y Tomás GREAVES.  
 2016 (1981). "Chukiyawu: la cara aymara de La Paz. I: el paso a la ciudad". *Xavier Albó: Obras selectas. IV: 1979-1987*: 169-276. Fundación Xavier Albó-Centro de Investigación y Promoción del Campesinado. La Paz, Bolivia.
- ALBÓ, Xavier, Godofredo SANDOVAL y Tomás GREAVES.  
 2016 (1983). "Chukiyawu: la cara aymara de La Paz. I: cabalgando entre dos mundos". *Xavier Albó: Obras selectas. IV: 1979-1987*: 429-588. Fundación Xavier Albó-Centro de Investigación y Promoción del Campesinado. La Paz, Bolivia.
- ALBÓ, Xavier, Godofredo SANDOVAL y Tomás GREAVES.  
 2016 (1982). "Chukiyawu: la cara aymara de La Paz. I: una odisea, buscar 'pega'". *Xavier Albó: Obras selectas. IV: 1979-1987*: 277-428. Fundación Xavier Albó-Centro de Investigación y Promoción del Campesinado. La Paz, Bolivia.
- ALCONINI, Sonia.  
 2008. "La ocupación inka en Charazani. Arqueología de poder y reocupación de espacios sagrados". En: *Vigésima Primera Reunión Anual de Etnología. Tomo I*: 59-62. MUSEF. La Paz, Bolivia.
- ALCONINI, Sonia.  
 2013. "El territorio kallawaya y el taller alfarero de Milliraya: Evaluación de la producción, distribución e intercambio interregional de la cerámica inka provincial". En: *Chungara, Revista de antropología chilena*, vol. 45, núm. 2: 277-292. Arica, Chile.
- ALDERMAN, Jonathan.  
 2016. *The path to ethnogenesis and autonomy: Kallawaya-consciousness in Plurinational Bolivia*. Tesis de Doctorado. Universidad de St. Andrews. Escocia, Inglaterra.
- ALVAREZ Quinteros *et al.*  
 2022. "Ch'aquananchiq: Sentipensares sobre la crianza mutua y sus desafíos con la academia". *Uyway-uywaña: Crianza mutua para la vida*: 27-46. MUSEF. La Paz, Bolivia.
- ALVAREZ Quinteros, Patricia.  
 2024. "Dejádonos criar por *mama uma, yaku, unu, i*. Catálogo de bienes culturales". *Mama yakux kawsan. La vida del agua. Unu, yaku, uma, i*: 235-493. MUSEF. La Paz, Bolivia.
- APAZA Quispe, Brígida.  
 2015. *Diseño de un sistema de gestión para el control de calidad en la empresa COPROCA S.A.* Proyecto de grado. Carrera de Ingeniería Industrial. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- ARIAS Idalgo, José Antonio y Bernardo Ambrosio MARCHAN.  
 1987 (1800). "Memorial dirigido al Sr. Oidor Protector General de Naturales. Buenos Aires, 3 de febrero de 1800". En: *Testimonio kallawaya del siglo XVIII* (editado por Rolando Costa Arduz): 23-28. Facultad de Medicina, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

ARNOLD, Dennise y Elvira ESPEJO.

2013. *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. Fundación Interamericana, Fundación Xavier Albó, Instituto de Lengua y Cultura Aymara. La Paz, Bolivia.

ARUQUIPA Chino, Luis.

2024. “¿Vínculo o delimitación? Los kallawayas como mediadores entre el mundo andino y amazónico, siglos XV-XVIII”. En: *Historia*, núm. 53: 89-111. Instituto de Investigaciones Históricas, carrera de Historia. La Paz, Bolivia.

BANKS, Marcus.

2010. *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Traducción de C. Blanco Castellano y T. del Amo Martín. Ediciones Morata, S. L. Madrid, España.

BASTIEN, Joseph.

1996. *La montaña del cóndor*. HISBOL. La Paz, Bolivia.

BELL, Joshua.

2003. “Looking to see: reflections on visual repatriation in the Purari Delta, Gulf Province, Papua New Guinea”. En: *Museums and Source Communities: A routledge reader* (editado por L. Peers y A. Brown): 111-122. Routledge. Londres, Inglaterra.

BELTRÁN, Saavedra Fabián *et al.*

2014. “Estudio coproparasitario y ectoparasitario en alpacas (*Vicugna pacos* Linnaeus, 1758) de Apolobamba, con nuevos registros de *Phthiraptera* (Insecta) e *Ixodidae* (Acari), La Paz-Bolivia”. En: *Journal of the Selva Andina Animal Science*, vol. 1, núm. 2: 2-17. La Paz, Bolivia.

BERG, Hans Van Den.

1980 (?). *Bibliografía Callawaya*. Biblioteca Etnológica. Cochabamba, Bolivia.

CAPRILES, José. y Carlos REVILLA.

2006. “Ocupación Inka en la Región Kallawaya: Oralidad, Ethnohistoria y Arqueología de Camata, Bolivia”. En: *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, vol. 38, núm. 2: 223-238. Arica, Chile.

CERECEDA, Verónica.

2010a. “John Murra y las talegas de Isluga”. En: *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, vol. 42, núm. 1: 111-112. Arica, Chile.

2010b. “Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga”. En: *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, vol. 42, núm. 1: 181-198. Arica, Chile.

CHÁVEZ Quispe, Juan.

2010. *Kallan kallan, un centro de interacción Yunga-kallawaya – Tiwanaku en los valles de Charazani-Curva durante el Horizonte Medio (ca. 500-1150 d.C.)*. Tesis de Licenciatura. Carrera de Arqueología. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

CHÁVEZ, Quispe, Juan.

2015. “El enigma kallawaya. Historia, religión y territorio en los andes orientales septentrionales”. *Religión, cultura e investigación para el desarrollo. Investigaciones, Diplomado-2da. versión.* (compilado por Simone Dollinger, Román López y Ángel Eduardo). ISEAT-Brot für die Wel, UPIEB. La Paz, Bolivia.

CLIFFORD, James.

1999. *Itinerarios transculturales*. Gedisa. Barcelona, España.

1995. *Dilemas de la cultura*. Gedisa. Barcelona, España.

COLLAZOS, Isabel.

2024. “Comentarios a primera aproximación metodológica”. Manuscrito inédito. La Paz, Bolivia.

COPPIA Acuña, Sandra.

2001. *La resolana del tiempo... El arte textil de la región kallawaya (departamento de La Paz, Bolivia): Aproximación al lenguaje estético-plástico de la llajlla*. Tesis de maestría (mención en Teoría e Historia del Arte). Universidad de Chile. Santiago de Chile, Chile.

- CORDERO, Gregorio.
1967. "Valioso testimonio arqueológico en Niño Korin-Charasani". En: *Khana. Revista Municipal de Artes y Letras*, vol. 1, núm. 38: 139-144. La Paz, Bolivia.
- COSTA de la Torre, Arturo.
2009. *Idelfonso de las Muñecas y los mártires de la republiqueta de Larecaja*. Gobierno Autónomo Municipal de La Paz. La Paz, Bolivia.
- EDWARDS, Elizabeth.
2003. "Talking visual histories: introduction". En: *Museums and Source Communities: A routledge reader* (editado por L. Peers y A. Brown): 83-99. Routledge. Londres, Inglaterra.
- ESPEJO, Elvira y Salvador ARANO.
2022. "Criándonos con el museo. Sentipensar desde los mundos". *Uyway-uywaña: Crianza mutua para la vida* (compilado por Patricia Alvarez Quinteros y Salvador Arano Romero): 17-26. MUSEF. La Paz, Bolivia.
- Estado Plurinacional de Bolivia.
1977. Decreto Supremo N° 15138. Gaceta Oficial de Bolivia. La Paz, Bolivia.
- Estado Plurinacional de Bolivia.
1989. Decreto Supremo N.º 22222. Gaceta Oficial de Bolivia. La Paz, Bolivia.
- FERNÁNDEZ Juárez, Gerardo.
1997. *Testimonio kallawaya: Medicina y ritual en los Andes de Bolivia*. Abya-Yala. Quito, Ecuador.
- FISCHER, Eva.
2023. "Kallawaya, Inc. –the making of Kallawaya (1532-2008): a historical, relational, and comparative approach". En: *Estudios Atacameños*, vol. 69: 1-39. Universidad Católica del Norte. San Pedro de Atacama, Chile.
- FISCHER, Eva.
2024. "Tejido Kallawaya-folclor regional o reflejos de procesos de etnicización". En: *IX Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos y Amerindianos / 9th International Conference on Pre-Columbian and Amerindian Textiles, Museo delle Culture, Milan, 2022*: 479-492. Zea Books. Nebraska, EE. UU.
- GANDOLFI Ottavianelli, Lucia.
2013. "Subalternidad e historia oral en Bolivia. El caso del Taller de Historia Oral Andina". En: *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina.
- GEFFROY, Yannick.
1990. "Family photographs: a visual heritage". En: *Visual Anthropology*, vol. 3, núm. 4: 367-410.
- GIRAUT, Louis.
1969. *Catalogues du Musée de L'Homme. Textiles Boliviens. Région de Charazani*. Muséum National D'Historie Naturelle. París, Francia.
- GIRAUT, Louis.
1987. *Kallawaya: curanderos itinerantes de los Andes. Investigación sobre prácticas medicinales y mágicas*. UNICEF, OPS, OMS. La Paz, Bolivia.
- GISBERT, Teresa *et al.*
1984. *Espacio y tiempo en el mundo callahuaya*. Instituto de Estudios Bolivianos-Facultad de Humanidades-Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- GISBERT, Teresa, Silvia ARZE y Martha CAJÍAS.
1984. "Los textiles de Charazani en su contexto histórico y cultural". *Espacio y tiempo en el mundo callahuaya* (editado por Teresa Gisbert *et al.*): 73-114. Instituto de Estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

- GUAMÁN Poma de Ayala, Felipe.  
 1615. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (facsímil del manuscrito autógrafo). Biblioteca Real de Dinamarca. Copenhague, Dinamarca.
- GUAMÁN Poma de Ayala, Felipe.  
 1980 (1615). *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno). Siglo XXI. México D. F., México.
- HANNß, Katja.  
 2017. "The etymology of Kallawaya". En: *Journal of language Contact*, vol. 10, núm. 2: 219-263. Leiden, Países Bajos.
- HANSON, Michael.  
 2020. *Los últimos pastores de Apolobamba. Impactos del cambio climático en las comunidades andinas del altiplano*. Konrad Adenauer Stiftung, Plural. La Paz, Bolivia.
- HILL, Jonathan y Tamara WASSERMAN  
 1980. *Bolivian Indian Textiles: Traditional Designs and Costumes*. Dover Publications. New York, EE. UU.
- Instituto de Investigaciones Agropecuarias y de Recursos Naturales.  
 2018. *Ruta del trigo. Validación de variedades de trigo biofortificado en valles interandinos del departamento de La Paz*. Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Agronomía. La Paz, Bolivia.
- Instituto Nacional de Fomento Lanero.  
 1979. *Boletín Informativo*, núm. 3. INFOL. La Paz, Bolivia.
- JOHANNSEN, Charles.  
 2015. *Charazani, Bolivia 1977*. Charazani, Bolivia. [YouTube].
- JORDÁN, Waldo.  
 1994. *Tejido e identidad. Estilo textil de la provincia Bautista Saavedra o estilo textil Kallawaya*. Tesis de licenciatura. Carrera de Antropología. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- KINGSTON, Deanna Paniataaq.  
 2003. "Remembering our namesakes: audience reactions to archival film of King Island, Alaska", En: *Museums and Source Communities: A Routledge Reader* (editado por L. Peers y A. Brown): 123-135. Routledge. Londres, Inglaterra.
- LAUER, Wilhelm.  
 1984. "Acerca de la eco climatología de la región de Callahuaya". *Espacio y tiempo en el mundo callahuaya*. (editado por Teresa Gisbert *et al.*): 9-34. Instituto de Estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- LLANOS, David.  
 1998. *Diáspora comunal y sistema productivo altoandino: Una aproximación al impacto de la migración y Participación Popular en la organización social y productiva de la comunidad de Chari (Prov. Bautista Saavedra)*. Tesis de licenciatura. Carrera de Sociología. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- LOZA, Carmen Beatriz.  
 2004. *Kallawaya. Reconocimiento mundial de una ciencia de los Andes*. FCBC, UNESCO, Viceministerio de Cultura. La Paz, Bolivia.
- MANKHE, Lothar.  
 1984. "Formas de adaptación en la agricultura indígena de la zona de los Callahuayas". *Espacio y tiempo en el mundo callahuaya* (editado por Teresa Gisbert *et al.*): 59-71. Instituto de Estudios Bolivianos-Facultad de Humanidades-Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

MEDINA, Javier.

2023 (1984). "Mujer y resistencia comunaria: Historia y memoria". *Historia Oral Andina. Cuatro textos fundamentales* (editado por Taller de Historia Oral Andina): 61-133. THOA, FES. La Paz, Bolivia.

MÚJICA, Richard y Freddy QUISPE Llanos.

2022. "Todo está: la producción está, la crianza está y estás tú". Aproximación a la convivencia mutua en la comunidad de Chari (provincia Bautista Saavedra, La Paz)". *Uyway-Uywaña: Crianza mutua para la vida* (compilado por Patricia Alvarez y Salvador Arano): 67-78. MUSEF. La Paz, Bolivia.

Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

2024. *Mam yakux kawsan, la vida del agua. Unu, yaku, uma, i* (compilado por Patricia Alvarez y Salvador Arano). MUSEF. La Paz, Bolivia.

2023. *Samanan qamasap ist'añani. Sonoridades y espacios musicales* (compilado por Salvador Arano y Richard Mújica). MUSEF. La Paz, Bolivia.

2022. *Uyway-Uywaña: Crianza mutua para la vida* (compilado por Patricia Alvarez y Salvador Arano). MUSEF. La Paz, Bolivia.

2021. *Expresiones. Lenguajes y poéticas* (compilado por Milton Eyzaguirre y Juan Villanueva). MUSEF. La Paz, Bolivia.

OYARZO Varela, Cristina.

2022. "La escritura de la historia y la política: el Taller de Historia Andina (THOA) y Silvia Rivera Cusicanqui, 1983-1984". En: *Cuadernos de historia*, núm. 57: 161-184. Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, Chile.

OBLITAS Poblete, Enrique.

1963. *Cultura callawaya*. Talleres Gráficos Bolivianos. La Paz, Bolivia.

RANABOLDO, Claudia.

1986. *Los campesinos herbolarios kallawayas*. SEMTA. La Paz, Bolivia.

RYDEN, Stig.

1957. *Andean Excavations I. The Tiabuanaco Era East of Lake Titicaca*. Museo Etnográfico de Suecia. Estocolmo, Suecia.

RIVERA Cusicanqui, Silvia.

1987. "El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia". En: *Temas Sociales*, núm. 11: 49-64. IDIS, UMSA. La Paz, Bolivia.

1982. "Memoria colectiva y movimiento popular: notas para un debate". En *Bases. Expresiones del pensamiento marxista boliviano*, núm. 1: 125-135. México D. F., México.

2024. "Hacia una práctica descolonizadora de la historia: una reflexión desde la epistemología y método de la historia oral". Conferencia magistral dictada en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Miércoles 8 de mayo de 2024. Lima, Perú. [web].

ROJAS, Piérola Ramiro.

2016. *La Feria 16 de julio (jach'a qhatu) de El Alto, Bolivia*. FLACSO. Quito, Ecuador.

ROMERO, Regina.

2022. "Textil Kallawaya". En: *El itinerante. La voz de las naciones originarias*, núm. 4: 4-6. Charazani, Bolivia.

2016. *Significados de los qanthus como elemento de resistencia cultural y construcción del espacio social en Charazani, Niño Corín, Chajaya y Chullina de la provincia Bautista Saavedra*. Tesis de licenciatura. Carrera de Antropología. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

RÖSING, Ina.

1996. *Rituales para llamar la lluvia. Rituales colectivos de la región kallawaya en los Andes bolivianos*. Los Amigos del Libro. Cochabamba, Bolivia.

SAGÁRNAGA, Jédu.

2024. *Camata antes de Alonso de Mendoza: Arqueología de una región en el Norte paceño. (Catálogo de la colección del Museo de Camata)*. La Paz, Bolivia.

- SAIGNES, Thierry.
1985. *Los Andes orientales: historia de un olvido*. CERES-IFEA. Cochabamba, Bolivia.
1993. "Les chemins du vent: langue, chamanisme et origine des kallawayas". *Religion des Andes et langues indigènes. Equateur-Pérou-Bolivie. Avanta y après la conquête espagnol. Actes de Colloque III d'Etudes Andines* (compilado por Pierre Duvivier): 203-218. Publications de l'Université de Provence. Aix en Provence, Francia.
- SCHOOP, Wolfgang.
1984. "Intercambio de productos y 'movilidad regional' en el valle de Callahuaya". *Espacio y tiempo en el mundo callahuaya* (editado por Teresa Gisbert *et al.*): 35-57. Instituto de Estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- SCHULTE, Michael.
1999. *Llameros y caseros: la economía regional kallawaya*. PIEB, SINERGIA. La Paz, Bolivia.
- SPEDDING Alison y David LLANOS.
1999. "No hay ley para la cosecha": Un estudio comparativo del sistema productivo y las relaciones sociales en Chari y Chulumani, La Paz. PIEB. La Paz, Bolivia.
- SILVA, Alejandrina.
2001. "Recogiendo una historia de vida. Guía para una entrevista". En: *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, vol. 11, núm. 30: 155-161. Mérida, Venezuela.
- STANTON, John.
2003. "Snapshots on the dreaming: photographs of the past and present", En: *Museums and Source Communities: A routledge reader* (editado por L. Peers y A. Brown): 136-151. Routledge. Londres, Inglaterra.
- Taller de Historia Oral Andina.
1984. *El indio Santos Marka T'ula, cacique principal de los ayllus de Qallapa y apoderado general de las comunidades originarias de la República*. Taller de Historia Oral Andina, Facultad de Ciencias Sociales. La Paz, Bolivia.
- Taller de Historia Oral Andina.
2023. *Historia oral andina. Cuatro textos fundamentales*. Taller de Historia Oral Andina-Friedrich Ebert Stiftung. La Paz, Bolivia.
- TERRAZAS Merino, María Maziel.
2007. *Identidad de jóvenes quechuas kallawayas en Chari: Globalización, imaginarios y bienes culturales, provincia Bautista Saavedra-Norte de La Paz*. Tesis de doctorado (mención en Culturas e Identidades). Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- TICONA Yanahuaya, Francisco.
2023. *Identificación de las rutas de comercialización del grano de trigo (*Triticum aestivum* L.) de familias productoras del Athun ayllu Caata-municipio de Charazani*. Trabajo dirigido. Carrera de Ingeniería Agronómica. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- TORERO, Alfredo.
2002. *Idiomas de los Andes. Lingüística e historia*. IFEA, Editorial Horizonte. Lima, Perú.
- TORRICO García, Porfirio.
2011. *La Ley N.º 1551 de Participación Popular y los efectos socioculturales en la relación entre vecinos y campesinos por el acceso y control del gobierno municipal: Municipio de Charazani, provincia Bautista Saavedra, departamento de La Paz, Bolivia*. Tesis de licenciatura. Carrera de Antropología. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- USQUIANO Quispe, Edwin y Elvira ESPEJO.
2023. "Investigación. *Wakañ waka*. Fajas protectoras y formadoras de la vida". *Wakañ waka. Fajas protectoras y formadoras de la vida*: 11-134. MUSEF. La Paz, Bolivia.

UTURUNCU, Irineo, Aida ACARAPI y Byron ALARCÓN.

2024. “Investigación. Illanakan, *Ispallanakan ajayupa*. Illas e ispallas, seres protectores y proveedores de abundancia”. *Illanakan, iwsullanakan ajayupa. Illas e iszzpallas, seres protectores y proveedores de abundancia*: 11-90. MUSEF. La Paz, Bolivia.

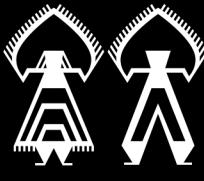
VANDEWIELE, Callie.

2018a. “What our mothers wove, we wear: Heritage Revival In Museum Collections Of Guatemalan Textiles”. En: *Journal of Museum Ethnography*, núm. 31: 52-68. Museum Ethnographers Group. Reino Unido.

2018b. *Picb'il: digital repatriation and textile production as cultural revival in the Alta Verapaz of Guatemala*. Tesis de doctorado (mención en Filosofía en Estudios Latinoamericanos). Newnham College, University of Cambridge. Cambridge, Inglaterra.

VAN KESSEL, Juan.

1993. *La Senda de los Kallawayas*. El Jote Errante-CIDSA. Iquique, Chile-Puno, Perú.



**GRANDES  
MAESTRAS Y MAESTROS  
DE NUESTRAS RAÍCES**



ISBN: 978-9917-607-42-7



9 789917 607427

