

Poéticas del/la tejedor/a y el «Gran Telar» transandino

Poetics of the weaver and the trans-Andean Great Loom

Cynthia Carggiolis Abarza¹

Instituto de Lenguas y Literaturas Románicas, Facultad de Humanidades, Universidad de Duisburg, Essen, Alemania

<https://orcid.org/0000-0003-3785-5590>

cynthia.carggiolis-abarza@uni-due.de

Recibido: 10/11/2020. Aceptado: 26/01/2021.

Resumen

La aporía del texto-textil, del *texto tejido*, radica en su permeabilidad y holgura semántica. Esto radica en anexas diversas disciplinas en las nociones del texto situadas en una operación cultural, lingüística y matemática (contar, narrar y anudar). Tal polisemia recalca una estética de saberes ancestrales fundamentados en la metáfora prima del mundo: *tejer* a partir de fibras y lanas en estructuras materiales (el telar y la metonimia). Este artículo busca generar un diálogo transdisciplinario entre esto último y la construcción genérico-cultural del sujeto textil: *el/la tejedor/a* desde los estudios poscoloniales. Se aúnan diversas perspectivas amerindias desprendidas de la imaginación mítica del Cuerpo-Nación como metáfora territorial posnacional. Esto radica en la descomposición de la idea de Nación monocultural hacia una pluriétnica y en vías de una heterogeneidad cultural en las literaturas subalternas basadas en una epistemología oral y escrita.

Palabras clave: Poética textil, tejedor/a, heterogeneidad y género.

Abstract

The aporia of the text-textile, of the woven text, lies in its permeability and semantic looseness. This lies in annexing diverse disciplines in the notions of the text situated in a cultural, linguistic and mathematical operation (counting, narrating and knotting). Such polysemy emphasizes an aesthetic of ancestral knowledge based on the world's primary metaphor: *weaving* from fibers and wool into material structures (the loom and metonymy). This article seeks to generate a transdisciplinary dialogue between the latter and the generic-cultural construction of the textile subject: the weaver from postcolonial studies. Various Amerindian perspectives are brought together, detached from the mythical imagination of the Nation-Body as a post-national territorial metaphor. This lies in the decomposition of the idea of a monocultural nation towards a multiethnic one and in the way of a cultural heterogeneity in subaltern literatures based on an oral and written epistemology.

Keywords: Textile poetics, weaver, heterogeneity and gender.

1 Licenciada en Educación mención Alemán y Castellano. Profesora de Cultura, Lengua y Literatura Latinoamericana en la Ruhr-Universität Bochum (Alemania) y doctoranda del Departamento de Lenguas Románicas de la misma universidad. Sus investigaciones abordan poéticas textiles en la literatura latinoamericana y los estudios culturales con enfoques de género, cultura visual y poesía.

Hacia lo transandino: Sobre topografías entretejidas²

En 1998 Arnold y Yapita describen la relación entre la escritura, el tejido y la voz, refiriéndose a la multiplicidad de la acción de tejer desde el suelo, la vinculación entre el arraigo al *humus*, a lo humano y a la tierra:

En el contexto andino de una “escritura” diferente, tejida y trenzada, trazada en el suelo, vocalizada y leída de una manera distinta, iban a ser expresadas de una manera distinta no sólo las nociones gramatológicas sino también las nociones gramaticales. Lejos de las gramáticas escritas, a nivel descriptivo, con sus fuertes tendencias normalizadoras, encontraremos que las gramáticas andinas están más difundidas a nivel textil, visual y oral (Arnold, 1998, p. 43).

La propuesta antropológica textil y/o de la labor de dedos se refiere a una dinámica desarraigada de las nociones cosmo-gramatológicas andinas, relacionadas con la archiescritura en el contexto técnico globalizado, integrando el espacio asiático en el que se desarrollan tecnicismos de origen colonial utilizados por tejedores ante sus telares verticales (Arnold, 1998; *ibid.*, 2013).

El paradigma de lógica escritural traza el canto enraizado en lo precario de la tierra que propone el poder de la voz/tejido como práctica textual subversiva en diversas propuestas: lingüísticas, culturales y sociales. Se muestra la aún existente brecha entre este tipo de tradiciones textuales –orales, visuales y (trans)escritas- a la par con las nociones textuales y textiles del mundo moderno, estas prácticas retornan al desatar las propuestas ecologistas acompañadas de los vertiginosos cambios y la práctica sustentable del “Buen Vivir” en el siglo XXI (Lajo, 2003).

Durante las primeras décadas del siglo XX se escenifica el siglo mecánico por medio de una serie de revoluciones tecnológicas en las que el sujeto moderno. Se enfrenta a una multidimensionalidad de discursos cuyas estéticas poético-literarias escenifican tanto fenómenos acústicos como visuales, literarios y artísticos. Esto se afirma a través de la metáfora textil, por medio de una simple y sencilla túnica, la *cushma*, túnica de una pieza, con diseños abstractos usados por los peruano-amazónicos *shipibo*, interpretada como una “red sin costura” (Arnold, 2013, p. 50)³.

Estas reflexiones actúan como mecanismos lingüísticos alternativos conectados en modalidades discursivas articuladas en el embrujo y animismo andino, en lo chamánico, del *texto-caminito-laberinto* basado en la búsqueda de elementos culturales desde instancias del conocimiento del *texto-textil*. El eterno laberinto, *textil-kuna-mola*, cosido en y por manos femeninas en edad de llegar a la adolescencia, es una prenda *textil-mola* de cosido fino y de varias capas componiendo un transgresor palimpsesto a la *Genette* (Usandizaga, 2012, p. 11-143).

Las tradiciones literarias y artísticas se consideran asimétricas/ gramáticas otras, bajo el amparo de la normatividad cultural, contraponen las prácticas textuales de los pueblos transplantados, llámense con términos occidentales indígenas o culturas originarias/amerindias. Esta heterogeneidad –léase *disonancia* cultural, artística y literaria-, y esta misma multiplicidad poética, se analizan bajo un común denominador imaginario: el tema primo del tejido, de su tecnología y su tan privilegiada metáfora, el *texto tejido*. Anudar poemas es herencia de madres a hijas. Se reactualiza al dejar de lado temas económicos y bélicos del siglo XX y XXI: por ej. la tarea de anudar la fibra del arte ancestral *ecofemenino* de la *shicras*⁴ para memoriar, recordar prácticas ancestrales y humanizar a través de buenas prácticas del vivir.

A partir de la construcción cultural, artística y literaria mencionada, América se construye bajo la premisa de saberse (entre)tejida sacando a la luz aquel conflicto discursivo del centro y la periferia gramatical textil (Arnold y Yapita, 2000). Se liberan de modo parcial los paradigmas europeizantes y de un estado pluriétnico hacia una contraconquista cultural (Bosshard, 2004; Rodríguez, 2009)⁵. Se apunta

2 Un fragmento de este artículo es parte de un proyecto de investigación. Se presentó en 2014 para el Simposio dirigido por el Prof. Dr. Marco Th. Bosshard y por el Dr. Vicente Bernaschina-Schürmann: “Poéticas de la tejedora y el ‘Gran Telar’ transandino” (*Simposio Internacional. Estudios transandinos – Transandean Studies*, en la Ruhr-Universität Bochum, Alemania). Agradezco al Prof. Ottmar Ette por corroborar la relación textil (centón, harapos, textil desmembrado) junto con los estudios transareales en este encuentro.

3 Arnold y Espejo (2013) desarrollan un paralelismo entre la producción económica de telares e industria automotriz. Esto atiende al discurso futurista italiano y vanguardista, considerando el heterogéneo substrato andino, en el contexto sociocultural de la Segunda Guerra Mundial. Esto último se observa en relaciones subalternas de naciones biculturales, bilingües y multiculturales hacia una interculturalidad. (Rodríguez, 2009)

4 La *shicra* es una técnica textil milenaria, consiste en la elaboración de tejidos en fibra vegetal. Las tejedoras de *shicras* de Tupicocha (Huarochiri) conservan y resguardan este conocimiento ancestral.

5 El retorno a las materias originarias a lo ecológico y a la fibra, al *humus*, significa pensar lo ecológico en medio de la crisis sanitaria

a una autoconstrucción tejida contrapuntística subalterna entre saberes no modernos y lo occidental-moderno desde la normatividad cultural: entre lo ancestral y lo nuevo dentro del paradigma colonial. Se entremezcla en la visión *imaginario*-textil de Indias, el Paraíso del colonizado (Colón, 1985). Esta transferencia y el trasvase cultural, las estructuras retóricas, imaginarias y literarias de la impronta europea ante procesos de colonización desarrollan una globalización a lo andino, denominada *panandinismo*.

Se sujetan a poderes hegemónicos hasta formar un territorio de saberes colonizados y pamlipsésticos cuya desarticulación parte desde las prácticas textiles y textuales en contacto, en otros términos *zonas de contacto* desde los estudios poscoloniales. (Arnold y Yapita, 1998, p. 11; Bhabha, 1990). A través de la cultura popular textil se materializan significados y espacios epistemológicos en los tejidos a través de su corporalidad hacia los bienes culturales en la literatura latinoamericana, en sus espacios visuales y metafóricos.

Varios elementos amalgaman *nudos/redes* marinos traídos del Viejo Mundo, originando puntos rizomáticos de conexión irregulares y/o discontinuos, vinculados en espacios temáticos –metáforas textiles diversas– y en espacios geográficos cruzados. Ellos se entrecosen la *tela-mundo* con la marca de La Cruz del Sur, el *Punto Cruz*, a modo de yuxtaposiciones metafóricas, extendidas desde *lo vertical* hacia *lo horizontal*, determinando epistemologías Sur-Sur en diálogo. Este *macrocosmos* textil, en *harapos*, se sumerge en las aguas del Mar Caribe y se ramifica de modo irregular por las diversas culturas. Se forma un *microcosmos*/ archipiélagos desde la filosofía y desde la teoría de la cultura del pensamiento textil. Se especifican estructuras del hilado y del urdido, de la construcción del tejido y de la aplicación de diseños, de los materiales y de los tintes (Solanilla, 2009).

En esta epistemología se observa que la *metáfora textil* disloca la estructura ósea del discurso colonial con objeto de reterritorializarse en el archipiélago andino, emerge como un proceso contrapunteado hacia las vanguardias. Los aspectos disonantes del tradicional término, *avant-garde*, se ordenan en su cuarta dimensión: un discurso vanguardista del *retraso-avanzado*, plebeyo, desde una mirada periférica y subalterna (Bosshard, 2012)⁶, la figura retórica del *poeta-tejedor* en *El pez de oro* (2012) de Churata tematiza lo anterior:

Ya en mi sangre, señora y torrente de mi albedrío, en sus dedos vertiginosos giraba la phuiska de fibra menuda./ HARAWI/ ¡Hila, hila, guagualay!/ Más que sabio fue bueno/ quien el kaitu inventó./ El que sabe hilar/ tiene la fuerza./ Para hacer cordel de tu vida,/ reúnete cordel./ De tu sangre saca el hijo,/ si en tus nervios está/ y en tu hueso./ [...] / Pero, otro hilito bronco sacarás,/ y otro, otro y otro./ ¿Los kaitus de tu carne no ves?/ Y nada más kaitu que tu carne./ Si entiendes el harawi,/ fuertes serán tus kaitus./ ¡Hila, hila, guagualay!/ ¿Acaso de tu corazón/ Kaitu no soy? (2012, p. 393).

La tradición oral, visual y escrita de los *kipólogos*, y el rol de subordinación del sujeto femenino ante los telares, se cristalizan desde el punto de vista histórico y económico. Se tematiza la violación e injusticia social, política y cultural económica en el aparato textil *panandino* (Usandizaga, 2012; Hernando M., 2015).

Churata invierte el discurso colonial y teje el revés de la modernidad, marcada por la simbólica para combinar el poder de la voz desde una perspectiva cosmoindigenista. Se muestra una *Mama-Pacha* hilando: esta *Pachamama* “hila, hila” el “cordel” universal de la vida, construye el cordón del universo cósmico en correspondencia con una lectura de las estrellas, siguiendo la idea común del “soplo animador de los dioses” (Cfr. Usandizaga, 2012). En este sentido, Usandizaga apunta desde lo astronómico que el tejer: “Hilar, hilar en la rueda de la estrella, de que procedo, y en que me contengo”. (ibid.: 393) La tejedora posee el saber cósmico del universo-textil en sus “dedos vertiginosos”, con ellos gira “la phuiska [hilo] de la fibra menuda”, y en punto de cruce de hilos torcidos se tuerce en forma de *S/Z* -lo femenino y lo masculino- (Cfr. Carggiolis, 2012b).

vivida en pleno siglo XXI, repensando un pacto ecosocial y económico *posvanguardista*. Cecilia Vicuña reaparece como alternativa y reactualización de los saberes originarios; su poesía amalgama el multicultural contener de culturas indígenas en su conceptualización textil y *kipu-textil-anudado*, objeto terapéutico y médico planteado en las letras de Artaud.

⁶ El pensamiento andino acentúa la desfragmentación del cuerpo exquisito del último Inca, la mutilación nacional andina que el sujeto contemporáneo interpreta como un hecho histórico. El inconsciente mítico del paradigma de los –ismos y un surrealismo bastardo izquierdizante, se vuelca desde las letras clásicas para desmitificar narraciones fundacionales. Las matemáticas abordan una perspectiva descolonizante y son una forma de entretejer el discurso. El *tejer* es hacer matemáticas, filosofía y astronomía: “Si yo irradió mi sentimiento a Marte, estoy en Marte y Marte está en mí”. (Usandizaga, 2012: 390; 393)

Se genera una gramática de género desde la fibra arraigada en el suelo latinoamericano, subvirtiendo los discursos de subjetividades e identidades de género americanizantes para denominarlos desde lo nuestro, desde la fibra y el textil, y desde el género *panamerindio* definido a través del concepto *panlengua*. (Rangel, 2013)⁷. Churata une así la tradición de la vanguardista plebeya desde la descolonización de la lengua, a partir del *aymara* con objeto de hilar la fibra y el canto en el huso (*phiska*); y con el objeto de entrelazar el hilo del *quechua* (*kahitú*) con el bárbaro castellano andinizado (Usandizaga, 2012).

Esto se yuxtapone en un *carne-texto-torcido*, entiéndase textura en el *cuerpo-texto-tejido*, y el sujeto andino se entreteje desde las entrañas del hilo para crear al sujeto/al individuo desde lo *bíblico-textil*, subvirtiendo el Génesis: “De tu sangre saca el hijo,/ si en tus nervios está/ y en tu hueso”. (ibid.. p. 393) Estos aspectos atan el discurso textil andino al canto erótico y pastoril “harawi”, se anudan y se suman a la tradición contrapuntística del *texto-tejido*.

Se disocia la estoica figura del *tejedor-protonavegante-Colón* y, de igual manera, se (des)enrollan los nudos míticos de la navegación en los hilos míticos andinos: “Los Colones, los Kanidios, los Khorichallwas, «desnudos como su madre los parió»”. (ibid. p. 407) La desnudez de los tainos a la llegada de Colón mira descolonizando el textil de los “guagualay” o del “hijito mío de mis telas” (Usandizaga, 2012, p. 983). Se construye una identidad monolítica entretejida en un micro a macrocosmos, territorializando cruces de culturas amerindias desde la plataforma lingüística quechua y aymara parlante a modo de juego/de panajedrez en comunidades *mbya* guaraníes: el *Yaguareté* (“verdadera fiera”), *Yaguareté Korá* o el *Corral del Yaguareté*, devorando la cultura y el idioma colonizador⁸.

Se suma el componente del canto y/o poder de la voz con objeto de entretejer la memoria textil de aquel amerindio. Churata apunta a las sonoridades ligadas al textil, al trazado del suelo con lo literario (“Bronco”, “otro hilito bronco”). Se abordan reflexiones, se hace referencia a la voz pneumática -de la aspiración-, y al canto de los humos chamánicos de una gramática de la aspiración ligada al tejido, y al palo-huso de la tejedora como eje cósmico en el acto poético (Arnold y Yapita, 1998). A partir de la configuración *transandina* de una *poética de la tejedora del cruce*, dentro del contexto andino y fuera de él. Se estudia la imagen en la propuesta de Vicuña quien amalgama en su obra una tradición textil transversal, (g)lo(b)cal, vertical, horizontal y con marcas pluri-lingüísticas amerindias. (Carggiolis, 2012b; Hernando M., 2015)⁹ Se apunta a la configuración de un espacio gnóstico, a un *Gran-Telar* de varias tradiciones textiles. Se construyen desde el espacio geográfico imaginario una *isla-archipiélago-continente* americano, en tanto *alter orbis* de la creación poética (Lois, 2013).

Desde el punto de vista metodológico, se aplica una mirada transhistórica y transfronteriza. Se combinan textos en distintas épocas dentro del paradigma andino con el fin de acentuar la afortunada imagen de la *red*. Esta sostiene cruces hacia una transversalidad poético-textil a través de la imagen arquetípica del *nudo*, desde las gramáticas de substrato pluri-lingüístico amerindio anclada en una archiescritura¹⁰.

2. Fragmentos: Hacia una poética transandina de la tejedora

Desde la lógica textil, el tejido es un trabajo comunitario y tribal, en el que se refleja la realidad social, cultural e histórica. Se define una trama social y familiar de la cual se desprenden estructuras genéricas y de parentesco, recurso mnemotécnico unido a la idea del tejer (Fischer, 2008). Como acto comunitario se aborda la comunión del pronombre personal “nosotros/-as”, “lo humano” genera cultura:

7 La panandinidad se refiere a procesos homogéneos en un sentido de totalidad en el lenguaje político o de conjunto. Es un contexto de la diferencia por necesidad económica y cordaduras migrantes de las literaturas de substrato andino. (Hernando M., 2015) Este concepto integra la idea de Xul Solar “Pan ajedrez”, gestada hacia 1945: *Xul Solar and Jorge Luis Borges: The Art of Friendship, organizado por el Ministry of Culture of the Government of the City of Buenos Aires, Aeropuertos Argentina 2000, the Diane and Bruce Halle Foundation, Erica Roberts, Alejandro Quentin, Eduardo Grüneisen, Fundación Rozenblum, and Veronica Zoani de Nutting.*

8 El trabajo de Cecilia Vicuña atiende paradigmas guaraníes en su lúdico catálogo pluri-lingüístico.
9 El texto *tejido* churadiano aborda gramáticas descolonizantes; esto se define como un andinismo más ortodoxo. (Bosshard 2014) *El pez de oro* (1958) espera ser leído y estudiado sobre todo después de la publicación editorial de Letras Hispánicas, Cátedra, en el 2012, por estrategias editoriales. (Monasterios, 2020)

10 El prefijo *ethno-* conlleva a un conflicto dual de comunicación-cultural por la estigmatización, para el efecto de la poesía bilingüe o multilingüe contrapuntea el objetivo de la interculturalidad.

En coro/ Póngamonos a hilar, pongámonos a torcer/ en medio de un hermoso cantar/ mozuelos y mozuelas/ tejeremos llenos de color y diversidad/ Sola/ Arrancóseme la hebra de la trama/ porque vosotros no hiláis con rapidez/ así con vosotras/ han de terminarse nuestros quererres/ En coro/ Envolviendo estamos más que en tu nombre/ para que nosotros siempre estemos en ti/ como las hebras, imposibles de arrancar/ como los amores imposibles de olvidar. "Awaqkuna" (Noriega, 1993, p. 329).

Las actividades arraigadas en el tejido se contextualizan en la denominación popular de "lo andino" y en un flujo histórico que se define como proceso iniciado desde la época preincaica: un futuro basado en los orígenes, en el pasado-presente. (ibid. p.25-28). Los textiles manifiestan el modo de vida de la localidad: "A nivel lingüístico, este rasgo se manifiesta en la partícula quechua *-ntin*, la que expresa perfectamente el concepto andino de entidad" (ibid.p. 28). La partícula tratada por Platt, describe la totalidad desde las concepciones espaciales de elementos complementarios, se sostiene que el textil es un trabajo comunitario.

En la poesía "Awaqkuna" de Mamani (Noriega, 1993, p. 328-329) se observan estas reflexiones: la tejedora se interpreta como una parte de un todo ("Coro") y un fragmento de la totalidad ("Sola"). Una voz-hilo se tuerce en "un hermoso cantar" para tejer una tela multicolor y diversa ("tejeremos llenos de color y diversidad") en la que el yo lírico pierde la "hebra de la trama" y, de ese modo, se terminan las historias y telas amorosas en un melancólico acabar ("han de terminarse nuestros quererres").

La circularidad en la nostalgia del canto comunitario final corrobora un *amor-hilo* entretejido a la *memoria-olvido* de origen amoroso: "como las hebras, imposibles de arrancar/ como los amores, imposibles de olvidar". El canto de la tejedora se integra al discurso vital, sexual y amoroso: "[...] puesto que las tejedoras tejen el corazón y las sabidurías ancestrales en los telares, tejer es dar a luz y la vida está ligada al tejido y al canto" (Carggiolis, 2014). La relación establecida entre el tejido, lo escrito y lo oral, se encuentra en el ciclo de la vida y de la muerte –presente de la misma manera en el discurso amoroso– y en la herencia familiar así como parental:

Los días ordinarios se hacen labor en tus manos/ [...]// tú enseñas a hilar la lluvia/ y tiñes el alma con tintes tomados de los colores del crepúsculo/ y tejes las tardes en los telares de mi abuelo, [...]// y desatas las estancias de sus soledades, más acá del viento. // Pastora de aquellos lares,/ hilandera de copos de nube/ me recuerda a mi hermana cuando la veo andar.// [...] me vaya pronto/ pisando las laderas espinosas/ para saber por qué le cuenta/ su tristeza al "allqamari".// Ay, changuito, changuito/ no llores nunca/ [...]// y cuando llore, sonríe.// La acompaña el "allqamari" /sabedora de mi muerte, y por eso está llorando/ mientras cose la mortaja (Bosshard, 2012, p. 135).

La labor de la tejedora consiste en sostener el orden del universo y darle belleza al cotidiano ("[l]os días ordinarios se hacen labor en tus manos"). La tejedora diseña el universo del yo lírico ("la siembra se adorna de cachuas rosadas"), y el mundo se teje a través de sus dedos: "hilar la lluvia", "tiñe el alma con tintes tomados de los colores del crepúsculo", "tejes las tardes en los telares". Se tematizan el parentesco y las líneas genealógicas ligadas a la raíz y a la planta del *mallki*¹¹: "El vocablo *mallqui* –que significa tanto antepasado, o descendiente de cualquier sexo, como el retoño de un árbol o planta– encarna, hasta cierto grado, la comunidad a través del tiempo y del espacio" (Isbell, 1997, p. 256). El tejido y el *mallki* se vinculan en la poesía de Varallos en la construcción de la relación del parentesco en el yo lírico: "mi abuelo" y "hermana".

Se aborda una estructura/una tecnología de género, dado que "[...] el abstracto 'doble' andino (*mallqui/huaca*) [...] forma el andrógino global de una persona viva después de muerto parece similar de los conceptos mesoamericanos de divinidad" (ibid.). Tácitamente incide en el poema esta tecnología vinculada a las "labores" bajo el paradigma de una genealogía de desigualdades y violencias de género. Estas relaciones se inscriben en cruces de hilos interseccionales basados en el género, la raza y la étnia: "[...] las tardes en los telares de mi abuelo"; "[p]astora de aquellos lares,/ hilandera de copos de nube/ me recuerda a mi hermana cuando la veo andar".

11 Agradezco a la Prof. Dra. Elisabeth Monasterios la referencia al *mallki*, un dispositivo cultural de la *imaginación vegetal*, en el *Simposio Internacional. Estudios transandinos – Transandean Studies*, en la Ruhr-Universität Bochum, Alemania, celebrado en 2014. Esta vinculación se encuentra en: Vicuña, Cecilia (2012b): *Spit Temple. The selected performances of Cecilia Vicuña*. Brooklyn NY: Ungly Druckling Presse, p. 194. Esta autora define el *mallki*: "Also fruit tree in Quechua".

El pensamiento rizomático y multidireccional (Deleuze, 2002) en el espacio andino se simboliza con el *mallki*¹². A partir de esta estructura/tejido vegetal se sostiene el curso del ciclo vital y el devenir de las tecnologías de género, de las prácticas del pastoreo y del pastear la vida con los juegos amorosos, la transformación del niño a la adultez, el matrimonio y la muerte (Isabell, 1997). Esta metáfora escenifica la poesía del peruano José Varallos “Poema quichua y ella campesina” (1928) en una vanguardia textil con influencias del indigenismo, y puntualiza el trabajo mujeril y el pastoreo (Bosshard, 2012, p. 135-138; Carggiolis, 2018).

El geotopos del poema cruza zigzagueante al otro lado de la Cordillera de los Andes trasladando los lamentos de la hilandera: lleva la muerte a cuevas y cruza por entre la Sierra Madre. Esta figura-metonímica moviliza la idea amorosa, circula el concepto de muerte y envuelve al muerto en una mortaja bordada con “letras de sangre” hacia la constitución de una consciencia crítica y monolítica del sujeto poscolonial *transandino*. Esto tiene por objeto decolonizar el concepto de ser-sujeto-colinizado, de liberarse del estado de la colonialidad.

En la vanguardia chilena, se otorga el tópicos del canto amoroso, rapsódico, de duelo y mortuorio al hogar/a la casa, al espacio metonímico de lo interno del sujeto femenino, en la primera obra surrealista latinoamericana escrita por una mujer *La amortajada* de María Luisa Bombal (Carggiolis, 2012a). Estos puntos temáticos se arraigan en poéticas cósmico-animistas y amerindias al mosaico de la *Madre Tierra*. Esta imaginaria se vincula con la hilandera/tejedora, las hiladuras y telas naturales, con los cantos sobre los binomios vida/muerte y los amores fallidos durante el pastoreo (ibid.p. 191; Bosshard, 2012). Bajo las ideas de lo textil se tematizan lo pastoril, el tema acuático (“hila la lluvia”) y el hielo (“copos”) ¹³.

En la poesía de Mamani, la *Madre-tejedora* vuelca su pericia en el canto, el tejido y en el llorar por la pérdida del amor y de la hebra de “nuestros amores”. Las cuerdas del “charanguito” las entona la trovadora medieval, sus lamentos amorosos, y baila el baile de la araña *transandina*, del baile fronterizo ¹⁴. Su canto/ letra irradia el hilo-seda a través de las territorialidades entrecortadas y las conecta con *nodos* arácnidos: dispositivos intertextuales y mediales. La *Gran Madre-Tejedora* y la imagen de la *Araña-Tejedora*, reaparecen en el poema “Nostalgias imperiales” compilado en *Nostalgias imperiales* de Vallejo. Se interpreta una *Pachamama* hilandera que hila el canto y entreteje desde el recuerdo el manto terrestre andino: la tierra Madre/ la tierra andina. Se connota un estado/ Estado mítico maternal-fértil, reconociéndose una identidad colonial, en/desde el habla-textil:

La anciana pensativa, cual relieve/ de un bloque pre-incaico, hila que hila;/ en sus dedos de Mama el huso leve/ la lana gris de su vejez trasquila.// Sus ojos de esclerótica de nieve/ un ciego sol sin luz guarda y mutila...! // [...] La niebla hila una venda al cerro lila/ que en ensueños milenarios se enmuralla,/ como un huaco gigante que vigila (Vallejo, 1996, p. 54-56).

Las tejedoras en “Nostalgias imperiales” apelan a la memoria de un tiempo añorado combinando las artes pastoriles y las textiles. Se hilan en esta hebra el recuerdo del paisaje hilado/tejido de un manto terrestre (“La niebla hila una venda al cerro lila”). Estas referencias apuntan a varias de tejedoras en la “isla-archipiélago-americano”. Se matiza el carácter fragmentado en las poéticas globales de la tejedora y la idea de la “isla-archipiélago” del nerudiano *Canto General* ¹⁵. Lo *transandino* textil se ajusta a través de las poéticas de tejedoras a temas comunes: vida, muerte, amor, música, agua, flores. Estas reflexiones aparecen en *Euterpológico politonal* del poeta salvadoreño Rosales y Rosales ¹⁶:

Xóchi (t'l) también el ánfora divaga./ Para Kebe los lirios de la trenza/ le dan la vida, la nostalgia maga../ ¡Su corazón es una zonda inmensal/ [...] el pensamiento;/ sentí rugir mis células/ acompasadamente/ a otro insondable ritmo:// y eras tú, Xóchitl, / [...] cristalizábase/ a mi lado/

12 Ver la cita del término *mallki* que sigue nota de pie 9. Se define como una proliferación vegetal-familiar en el pensamiento andino.
13 Se distinguen tradiciones de la vanguardia textil. El contexto sociocultural diferencia la homogeneidad de una temática con objeto de contrastar tradiciones. Se observan estas diferencias de modo *asimétrico*, el análisis sirve de dispositivo para estudiar el *lumpen* postergado.

14 El término *transandino* contextualiza la plataforma andina, la poética de la relación Murra y del *pensamiento archipélico* Glissant (2014, ver nota 1). En los estudios *(trans)fronterizos* se menciona un “Tercer Espacio” para definir procesos de globalización de mercados en los cuales distintos discursos se van hibridando y entretejiendo. Un “Tercer Espacio” determina la diferencia y la alteridad (la otredad), no se define como un no-lugar geográfico sino como una condición. Por esta membrana se filtran flujos culturales de una cultura dominante a una subordinada, hacia una proyección y recepción estudios *transfronterizos*. (Bhabha, 1990; Calderón L. y Mora, 2015)

15 Se destacan imágenes de las tejedoras apuntan en su mayoría a las temáticas expuestas arriba. (Bosshard, 2012, p. 200-201; 256; 258-259)

16 Atiendo mi referencia bibliográfica en una nota de pie del artículo del Prof. Dr. Marco Th. Bosshard sobre la tejedora mítica *xochiquetzal* en el poema de Rosales Rosales. (Bosshard, 2011, p. 36-54). Fecha de corrección del artículo 2011.

como la apoyatura matemática/ del pentagrama de esa lira (Bosshard, 2012, p. 258-259).

La diosa maya de la poesía y del tejido, *Xóchiquezal*, se muestra una *aracne-mesoamericana*, una *diosa pez Nohuichana*, quien lleva “Brazos en jarras. Cinturón tejido. Pies morenos descalzos. Grandes pechos marinos desnudos. Un collar de vértebras de pescado” (Cisneros, 2002, p. 209). Una mujer anfibia, sirena, de cuyos dedos florece el hilo rojo con el que borda “[...] gaviotas, pelícanos, patos, venados, cabras y mariposas en cuadros de algodón blanco” (ibid.p. 212).

Si borda y teje, en flores canta y teje, es quien sabe de ciencias y matemáticas, posee “el poder de la música” (Bosshard, 2012, p. 259). El cuestionado neologismo *transandino* permite redefinir desde lo textil una estructura gnóstica del nudo-*kipu*-laberinto, del cual surgen fuerzas creativas en el espacio andino y fronterizo. Las conexiones a través de nudos propagan una emancipación de la misma estructura, del nudo, y de saberes fragmentados con hilos entrecortados. El nudo-*kipu* aúna la tradición textil andina y la del cruce, la de un espacio geofísico y la de un tópico central para simbolizar el pensamiento *transfronterizo* materializado en el Aconcagua. (Vicuña 1990) A partir de aquí, se centran las fuentes de agua, *ce'que*, la lógica epistemológica de la piedra andina, del tejido y del *kipu*, de un sistema *ethno*-matemático.

En particular, la construcción de los *apus* alude a la *red*, al *laberinto* del Camino del Inca, o a las descripciones *visual-histórico-literarias* de piedras anudadas simbólicamente al cuerpo humano del *chasqui* –léase como un sujeto histórico *transandino*- quien transporta libros anudados/ *kipus* sacando a la luz la memoria textil del sujeto monolítico amerindio al recordar el libro-*kipu* V (Vicuña, 2009; Hernando M., 2015). Las relaciones vectoriales de movimiento y estaticidad del objeto textil, de la tejedora ante el telar y del ritmo de su canto, del *chasqui* moviendo el *cuerpo-kipu*, y el lector de *kipus* se aúnan a saberes matemáticos. El pensamiento *transfronterizo* proviene de un término textil, de una imaginación porosa por la cual el *texto-frontera*/ tejido, se abre hacia la diseminación y (des) fragmentación del término.

Esto último se define hacia la construcción de un espacio imaginario en el cual el sujeto se incorpora a los discursos *de y por* los cruzados. En otras palabras, se asocia a un discurso político, histórico, social, cultural, artístico y literario. Las reflexiones cósmicas textiles y el canto, el rítmico movimiento de la hebra enrollada en el huso, una *plataforma-universo*, unen el cosmos con la tarea ancestral del hilar y del tejer, de la tarea de narrar el universo tejido:

El sonido *Tux tux tux* de la rueca, al chocar y girar en el suelo, no sólo da el pulso rítmico del hilar sino el mismo sonido, dramatizado, presta el ritmo básico de los cuentos a las bestias silvestres, un trasfondo sonoro contra el cual los otros elementos del hilar y tejer (tal como las colas-hebras de los animales o las ruecas-*armas* de las doncellas *inkas*) aparecen y desaparecen. Cuando todo un grupo de hilanderas se reúne para hilar colectivamente una gran cantidad de vellón durante toda la noche [...], entonces este grupo se intensifica aún más, como el anfitrión textual a una gran variedad en el hilvanado de cuentos (Arnold, 1998, p. 109).

En los cantos aparece una enorme complejidad de la torsión del material textil. Estos elementos develan el estatus social, el estado civil y familiar: las mujeres solteras hilan el hilo con una sola torsión. Las casadas tuercen el hilo doblemente, con dos hebras; las no separadas tejen en complementariedad (masculino y femenino). Del mismo modo, se teje en el blanco y el negro la simbología del color *gris*-híbrido, y se determina el tejido desde el término *aymara chi'ixi*, el tercero incluido (Hernando M., 2015). El imaginario textil tematiza los espíritus: la tierra, la semilla, la siembra, el agua, el aire y el bestiario animal -la vicuña, la llama, el zorro, el colibrí- (Vicuña, 1990). El poemario de Cecilia Vicuña desarrolla un *texto-tela* narrado en el canto performático *Kuntur ko* (2012). Se sigue la lógica de la tejedora y se remite a discursos subalternos populares en espacios vanguardistas de los primeros años 1920-1930.

El poema “Humar” evoca una gramática de la aspiración pneumática de una *poeta-tejedora-chamana*: “[...] hilo y dulzor// aire voluto// [...] canto/ en despliego// Y en humo me voy// [...] Espira curvo/ y ven a torcer// Vólvido / vuelve // a tu mismo/ vual”. (Vicuña, 1990, p. 43-44). La poética aspirada de la componente gaseosa, remite al palo-*huso* de la tejedora y a los movimientos circulares del “humar” en las hilo-palabras (“aire voluto”, “vólvido”, “vuelve”, “vual”). Esta relaciona la *hebra-palabra-bailarina* con el espacio-tiempo del canto y del tejido (ibid., 2012a: p. 125-126).

Esta poesía encuentra múltiples derechos, reverses y cruces, esto se debe a que estas yuxtaposiciones surgen de la combinación de elementos pluri-lingüísticos. Se propone una *gramma kellcani* que describe: (a) una gramática móvil, flotante sin puntos fijos de solidificación; (b) una gramática sintáctica del lenguaje de los cruces *desde* y *fuera* del espacio andino; (c) una lengua nómada – migrante-, bajo la terminología rupturista y de avanzada vanguardista, una *parlengua* o un estigmatizante neo-criollo a la *Xul Solar*; (d) una gramática del “Tercer Espacio” en la lengua globalizada indígena (Bhabha, 1990; Carggiolis, 2015; Morgenthaler G., Amorós-Negre, 2019; Rangel, 2013; Vicuña, 2010).

Se amalgama toda una tradición textil continental, una mezcla pluri-lingüística y multilingüe, una lengua “dormida”, a través de un catálogo de términos con referencias a la cultura mapuche, andina, guaraní y mesoamericana torcida y (des)compuesta: “[...] vi una palabra en el aire/ sólida y suspendida/ [...] // Se abría y deshacía/ y de sus partes brotaban/ asociaciones dormidas” (Vicuña, 1996, p. 54). En el parentesco y el tejido se observa en: “la madre teje un telar/ la niña sus pies/ de las hebras de la inmensidad/ el polvo/ danzando/ en un rayo de luz/ el polvo tan santo en un rayo de luz” (ibid, 2012^a. p. 226-227). El baile de las hebras danzantes, una *sonoridad luminosa* de la escritura de la tierra, simboliza el espacio poético a través de la danza del trompo, del baile onomatopéyico del *zumbayllu* en *Los ríos profundos* (“polvo”, “danzando”, “en un rayo de luz”) en la que Arguedas hace rodar el mundo¹⁷:

La terminación quechua *yllu* es una forma onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en el vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie pareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también *illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se cruzan o forman remolinos; son *illas* los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todos los *illas*, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección es posible. Esta voz *illa* tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido en la terminación *yllu* (Arguedas, 1998, p. 235-236).

En Arguedas, la matriz de *yllu*, se desglosa en el movimiento de la onomatopeya *illa*. Se construye el universo masculino y femenino del paradigma cósmico del baile del trompo, transforma el mundo en calma en un huracán barroco de fuerzas cósmicas, y estructura el cosmos andino, el tiempo y el espacio como un reloj. El movimiento circular del trompo arguediano se parece al trabajo del huso girando en el aire, resuena con el *tux tux tux* de las tejedoras andinas. El *yllu* se combina con la luz y el color: en la poética de Arguedas, *yllu* es el sonido-movimiento y la *illa*, y se relaciona con el *luz-color*, acentuando elementos arraigados en el trasfondo rítmico de los movimientos de la *rueca* de las tejedoras.

El hilo-huracán en el huso de la tejedora curva por el palo. La hebra traspasa la frontera de la trama y la urdimbre hasta colorear el universo textil a través de la dialéctica de la palabra danzante, plástica y múltiple. El baile del trompo, del huso de la tejedora y de las hebras danzantes vicuñianas. Estas estructuras se observan en otras imágenes poético textiles vanguardistas, en el romance “Tránsito, doncella infiel” (1931) del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade: “Con un rebozo de sol/ la Tránsito va vestida/ y una camisa de luna/ con dos grecas amarillas.// La Tránsito sube, sube/ y al subir hila que hila/ con su huso bailarín/ que en su mano izquierda gira.// [...]”. (Bosshard, 2012, p. 201) En este romance, en tanto una transfiguración del imaginario lorquiano (ibid.p. 200), Jorge Carrera A. muestra a Tránsito, una tejedora que hila la flora y la fauna del paisaje indigenista (“La Tránsito sube, sube/ y al subir hila que hila/ con su huso bailarín/ que en su mano izquierda gira”). El “rebozo de sol” remite a una tecnología escritural basada en el tejido de bolillo y en las formas escriturales adjuntas a este artefacto cultural (Carggiolis 2017).

17 En *Los ríos profundos* (1958) lo textil aún la crítica literaria y la envergadura del pensamiento mítico dialógico con la mentalidad mítico-mágica y oral. Se liga la música y la danza a una “pelea infernal” del idioma con objeto de mancharlo, quechuanizarlo. La cosmovisión semántico-textil escenifica la piedra, la sangre, los instrumentos musicales (el violín, el charango, el arpa y la guitarra), la selección de *huaynos*, animales, alimentos, comida, paisajes y flores, entre otros aspectos del complejo mundo andino. El conflicto y la guerra de textualidades lleva a la separación de la memoria (de la *hebra*) en estas culturas. El mundo andino tejido (panandino) que es sólo para selectos, para quienes *hablan y viven* en la plataforma lingüística. Se apela por un paradigma de la apertura lingüística (quechua y aymara; guaraní, mapuche, por ej.) en campos educativos.

El paisaje del idilio amoroso entre la *amada-tejedora*, vestida con un “rebozo de sol” y “una camisa de luna” a la lorquiana, y el indio Sangolquí, vestido de “poncho de fruta encendida,/ luna de lana en la frente”, (ibid. p. 200) reviste un territorio vegetal y un amor huracanado-pasional por el movimiento circular del “huso”: “Por oreja de mujer/ voz de hombre se precipita./ Ciñe un brazo la cintura/ y el huso gira que gira”. (ibid. p. 202). En la imaginación textil, los *husos* aparecen inspirados con estas tejedoras-cantoras en telas hiladas, tal es el caso de “La hilandera de Illimani” (2003) y en “Maternidad en el callejón de Huayla” (1994) de Nicolás Rubiò, en donde el vellón se enrolla en la mano sujetándolo ente el pulgar y el índice.

Esto último sostiene la premisa de los estudios textiles y saberes de la tejedora pertenecen a un sistema *semasia*-gráfico del conocimiento cuya base posee un significado gráfico material y en el ámbito literario, artístico y cultural reafirma identidades perdidas en el nomadismo contemporáneo. En el caso de Jorge Carrera Andrade, se muestra en el territorio entretejido andino a dos planos: el amoroso y el paisajista en el contexto histórico de un indigenismo anclado ya en la tradición colonial andina, en una “Poética del lugar” (Carggiolis, 2015).

Las referencias intertextuales son vastas: “[...] de numerosas citas de investigaciones acerca del tejido andino, observaciones cosmológicas, extractos de versos de poetas americanos (Vallejo, Huidobro, Lezama Lima, Arguedas, Sabina) [...] sobre el mundo vegetal, animal y natural de un universo creativo en suspenso”. (Carggiolis, 2012b, s/p) En el canto “Quipu menstrual” de *Kuntur ko*, Cecilia Vicuña traslada el animal totémico, el camélido y la vicuña por el cóndor. Se hilan las hebras del sol hacia la piedra, los apus, y el vuelo del cóndor bordea la Cordillera de los Andes, componiendo un geotopos con la imagen del *nudo*¹⁸.

El paisaje cordillerano simboliza un *kipu*: “un libro de sabiduría [...] que [...] trasluce[n] [...] lógicas hilográficas en textos literarios”. (Carggiolis, 2012b, s/p.) La mayoría de los textos poéticos aluden al paisaje en la instalación textil *Quipu menstrual* (2006), con un sentido ecocrítico, y denuncia la venta de glaciares en territorio chileno (Binns, 2004). El fluido de la Madre Tierra (el líquido amniótico de la Pachamama), sangra por medio de la representación de la hebra, de la fibra, del tejido: “[...] representa una especie de envase protector adicional de la sangre que fluye por el cuerpo humano” (Fischer, 2008, p. 166).

La intermedialidad discursiva, entre la imagen y el texto, recupera la memoria perdida de las culturas andinas, del poema y del arte breve acercándonos al *hayno*, al *haynito*, al canto del pastoreo o a formas similares al haikú¹⁹. Esto último acredita la forma mínima, del micropoema a lo pastoril, a lo pastoril-amoroso, cuyo objetivo es sostener la memoria de las culturas populares y orales, con poemas anudados en el centro de la estrofa del poema (“de un cóndor/cóndor cordón”). El cordón de “Quipu menstrual” y la vida se interrelaciona con la *Metafísica del textil* (1989): “[...], el tejido lleva la conexión con lo demás,/ Metáfora primordial que viene quizás del cordón umbilical,/ unión de la madre e hijo”. (Vicuña, 1989, s/p.) El cordón umbilical hace alusión a la maternal acuática escritural, a la K'isa andina, que nace del lago Titikaka, en una planicie pan-altiplánica (Hernando M., 2015). La mnemotécnica práctica escritural ágrafa representa una nostálgica herencia cultural de la proto-escritura del Ande y una re-actualización con los bordadores (masculinos) en los diseños andinos usados para las fiestas y danzas folklóricas, de baile y color. (ibid.)

3. El Gran-Telar transandino como modelo poético imaginario

En las sociedades andinas el control masculino se sostiene en el discurso público, el silencio femenino acentúa las relaciones de complementariedad basadas en las actividades de la tierra, mas para las sociedades occidentales y actuales el silencio sirve de inefable denuncia al servilismo. La expresión alternativa de este orden preestablecido es el tejer y el canto, el hablar de las telas y el significado del acto de anudar, y tejer por medio de la habilidad textil, es un medio de comunicación:

18 Agradezco a Cecilia Vicuña la transcripción del *Kuntur ko* (2012a) y el envío de material inédito de su obra artística y poética en el año 2013. Su poesía e instalaciones artísticas abren una brecha entre el pensamiento ecológico y el canto del agua bajo el amparo de las corrientes posvanguardistas: el nadismo, el minimalismo y el budismo zen.

19 Las variaciones del *kichwa* trasluce las formas de lo mínimo del *hayno*, del micropoema a través del diminutivo, del sujeto lírico pequeño con expresiones como “niño” y “niñito” (*wawa*); estas atienden a los estratos de un *barroco andino* subalterno. (Arnold, 1998)

No hay que hablar en vano, hay que meditar bien para una conversación/ Hay que colocar muy bien las estacas, / Y hay que ordenar muy bien las urdimbres de ideas./ Debe estar bien medida la trama, las urdimbres y de esquina a esquina./ Y hay que colocar bien los lienzos para manejar la boca textil.// Hay que variar bien la trama para llegar a la consistencia de persuasión./ Se teje así para comunicarse. (Una conversación de tejedoras aymaras Zacarías Alavi, M., en Achiri, Pacajes) (Arnold, 1998, p. 77).

La estructuración de este canto-habla, del suelo trenzado y tejido, significa abrir el paradigma de epistemologías del conocimiento femenino y del parentesco, de algunas comunidades masculinas dependientes de la tela tejida y de su economía. Los saberes contenidos en las formas de comunicarse, la tejedora en el trayecto nómada de los hilos, en la trama y la urdimbre, hace números para saber con presión, cuánta lana se necesita, cuánto de urdimbre, qué colores y qué tela se va a diseñar. Se requieren nociones de matemáticas, una ciencia de conclusiones, y de física para poder tejer, contar y narrar. Las imágenes míticas de *Madres-Tejedoras* se traducen en mundos tejidos mesoamericanos, guaraníes, mapuches y andinos. Se menciona el tejido de los *kogis* y de su universo: “El sol hila alrededor del mundo la cuerda de la vida”, también “La tierra es un telar y el sol teje la noche y el día” (Vicuña, 1989, s/p).

Desde esta perspectiva, el tejido es un tema transfronterizo, tematiza la idea del *cruce*, del *nudo-hipu*, por ello pasa de ser un tema antropológico a uno cosmológico, de uno filosófico a uno universal. Cecilia Vicuña reelabora la memoria textil, re-memora, y los transforma en un dimanismo textual hace de su obra poética, un intersticio híbrido. Es red y *hipu-nudo*, (no)tejido, y está siempre (des)hecho desde la corporalidad del sujeto textil. Un *Gran Telar* transandino sigue los saberes populares del canto y de las telas desde un *Gran Tejido* de la *Madre Tierra*, de instrumentos y de diversos telares a su actual permanencia y similitud. Se sostiene la premisa de un *Gran-Telar imaginario* que se repite de modo caleidoscópico en Mesoamérica y en la *isla-continente* (Lois, 2013)²⁰.

Todas estas regiones poseen los telares similar construcción, incluso el telar de cintura prehispánico, característico para la Puna. Están presentes en Mesoamérica, y en las creencias de los indios *kogis* en Colombia. Estas estructuras sostienen de modo imaginario la Sierra Nevada de Santa Marta, centro del universo, desde aquí la *Madre Universal* crea el mundo de los *kogis*.

La madre Universal, única poseedora del arte de hilar y tejer, tomó su inmenso huso y lo clavó en la tierra recién creada. Lo puso en el centro de la Sierra Nevada, atravesó su pico más alto, y dijo: ésto es Kalvasankua, el poste central del mundo. Al decir eso desprendió de la punta del huso una hebra de algodón y, con su extremo, trazó un círculo alrededor del eje vertical declarando: “ésta será la tierra de mis hijos” (Ortiz, 2005, s/p.).

El *Gran Telar Natural-kogi* implica una primera articulación del mundo en una tarea procreativa por una *Madre Universal* frente a la relación *Madre-Hijo* como vivencia uterina (“ésta será la tierra de mis hijos”). A través de la presencia de la planta productora de la materia prima de la vida, a partir de la semilla, del pastoreo y de la hebra del algodón, la flor de lanio-algodón, lugar desde donde el sujeto se entreteje. La premisa del flujo en la *isla-continente*, y se retoma en la poesía de Cecilia Vicuña, recreando una articulación multimedial, una escritura alfabética y visual. Se habla de una poesía entonada-cantada y arraigada en lo táctil. Sus poemas multilingües -p. ej. “Ah Ts’ib”, publicado originariamente en *Cloud-Net*- otorgado a la escritura ágrafa, menciona el libro raíz-árbol y el *nudo*: “El libro/ es nudo// el artista/ es *Its’at*// Escribir y pintar/ un solo acto” (ibid. 2010, p. 111).

Borges connota el *aleph* como figura geométrica de lo cósmico-lógico-infinito y lo infinito en la Biblioteca de Babel, por el poeta-tejedor y el poeta-pintor del mundo poético en duales figuras dantescas: “[...] imagen de Pawahtun, el dios de la escritura maya, [...] un tejido de red en la cabeza. [...], identificado por su tocado: una bolsa tejida” (Vicuña, 2010, p. 145-146). El poema escrito por el artista (*poeta-pintor*), el *its’at*-artista-, conecta lo mesoamericano con lo andino bajo un complejo episteme, un *nudo-plegado*. El *nudo-laberinto* define una figura arquetípica del crear poético y del *aleph-vicuñiano* que pronuncia: “El brotar// ‘Flor y pincel’// nudo son/ nudo llevan/ nudo a la chasca/ nudo malón” (ibid. p.112).

20 El telar de cuatro estacas se encuentra en la cultura mapuche entre el Sur de Chile y Argentina, entre la representación gráfica de los cuatro palos enraizados en la tierra de Perú y Bolivia, por las fronteras del norte de Argentina y Chile, y otros se sumergen verticalmente hacia Ecuador, Colombia y Venezuela hasta llegar a Mesoamérica.

Conclusiones

La transmisión de saberes familiares de *Madre a hija* -en algunos casos desde la textilera andina, de *Padre a hijo*- se construye en las rodillas de los ancestros. Estos saberes se arrastran desde el espacio del silencio y desde una esquina hacia la creación de universos entretejidos:

Sentado en las rodillas de mi abuela oí las// primeras historias de árboles// y piedras que dialogan entre sí// [...] // a interpretar sus signos// y a percibir sus sonidos que suelen esconderse// en el viento// Tal como mi madre ahora, ella era silenciosa// [...] // Hilos que en el telar de las noches se iban// convirtiendo en hermosos tejidos// [...] en mi memoria el contenido// de los dibujos// que hablaban de la creación y resurgimiento del mundo mapuche// de fuerzas protectoras, de volcanes, de flores y aves (Chihuailaf, 1998, p. 43-49).

El contenido de paisajes en el que las fuerzas del mundo de la tierra desdibujan poéticamente volcanes, flores y aves, a través de la fuerza y del poder de la palabra “[...] como acto de resistencia en tiempos del colonialismo acústico” (Cárcamo-Huachante, 2015, p. 63-84).

Desde perspectivas cosmo-gnósticas se avista la construcción arquitectónica de saberes transgresores del telar de cintura, del de cuatro estacas y de la idea de las cuatro partes del universo. La función poética de primera articulación y de prosa del mundo, la cosmología oral de poetas marca lo latinoamericano, el tono y la melodía de la gente del pueblo, se asume en el epígrafe de *De sueños azules y contrasueños* de Chihuailaf. El poema incluye fragmentos bilingües en un largo poema autobiográfico titulado “Sueño Azul” (Vicuña, 1998, p. 26-27).

En “Blue Dream”, Chihuailaf globaliza la *gnosis* poetológica mapuche, el poder del agua, de la lluvia, de los árboles y del fuego. Se articula la representación del pensamiento a partir de las cuatro estacas en una arquitectura gramatical de telares. El habla-textil, entretejida en la trama y en la red del lenguaje, conlleva una teoría de la significación partiendo de una poética de la aspiración, de la voz (Foucault, 2006). Este paradigma concluye una poética de la tejedora a partir del acto escritural desde la oralidad y la arquitectura de saberes. El telar como constructo imaginario contempla el macro- y microcosmos de conocimientos milenarios y reactualiza contextos históricos a través de su estudio: mantiene saberes ancestrales vivos en la literatura como práctica simbólica en la memoria colectiva.

Referencias

- Arnold, Denise y Yapita, Juan de Dios (1998). *Río de vellón, río de canto. Cantos a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: ILCA/ Hisbol.
- ____ (2000). *El rincón de las cabezas. Luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. La Paz: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación –UMSA e ILCA.
- Arnold, Denise y Espejo, Elvira (2013). *El textil tridimensional: La naturaleza como objeto y sujeto*. La Paz: ILCA.
- Arguedas, José María (1998). *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra.
- Bhabha, Homi (1990). *The Third Space. Identity, Community, Culture, Difference*. London, Jonathan Rutherford.
- Binns, Niall (2014). *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Bosshard, Marco Th. (2011). Esteticismo y compromiso social en Euterpología politonal de Vicente Rosales y Rosales. Reactualización y superación del modernismo en El Salvador. *Perífrasis. Revista de literatura, teoría y crítica*, 2 (4), 36-54.
- ____ (2012). *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*. Pittsburgh: Nuevo Siglo.

- ___ (2014). *Churata y la vanguardia andina*. Lima: CELACP.
- ___ (2014). Churata y la narrativa indigenista: del indigenismo ortodoxo hacia el metaindigenismo. *Bolivian Studies Journal. Revista de estudios bolivianos* (20), 90-109.
- Calderón Le Joliff, Tatiana y Mora Orodoñez, Edith (2015). *Afpunmapu. Fronteras Borderlands. Poética de los confines: Chile-México*. Valparaíso: Ed. U. d. Valparaíso.
- Carggiolis Abarza, Cynthia. (2012a). El texto tejido en *La Amortajada* de María Luisa Bombal. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 1, 183-85.
- ___ (2012b). Tejidos y anudados poéticos en la obra de Cecilia Vicuña. *Memorias JALLA 2012*. Restrepo, D. H.. Cali: Universidad del Valle. CD-ROM, 614-628.
- ___ (2014). Trenzados de la memoria: Prácticas texto-textiles en el testimonio de Rigoberta Menchú Tum. *Hispanorama. Revista de la Asociación Alemana de Profesores de Español*, 20-23.
- ___ (2015). Hacia una estética hidráulica La Wik'uña. En Clark, M.. *Vicuñiana: el arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. E-book.
- ___ (2017). El rebozo caramelo: Bordados de la memoria infantil en *Caramelo* o Purocuento de Sandra Cisneros. En *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Vol. 12 (19), 72-88.
- ___ (2018). Más allá del *angelus novus*: Las tretas del angelorum parriano, entre demonios y gallinazos. *Polifonía. Scholarly Journal* VIII (1), 70-92.
- Cisneros, Sandra (2002). *Caramelo*. Barcelona: Ed. Seix Barral.
- Chihuailaf, Elicura; Lienlaf, Leonel; Huenún, Jaime Luis y Huinao, Graciela (1998). *ÜL: Four mapuche poets. An anthology*. Pittsburgh: Latin American Literary.
- Colón, Cristóbal (1985). *Diario de a bordo*. Madrid: Historia 16.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios „Antonio Cornejo Polar“ (CELAP).
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Fischer, Eva (2008). *Urdiendo el tejido social. Sociedad y producción textil en los Andes bolivianos*. Wien/Berlín: LIT.
- Foucault, Michel (2006). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI: Barcelona.
- Hernando Marsal, Merixtell (2015). Tramas trasandinas: dinámicas culturales del textil andino. *Orientaciones transandinas para los estudios andinos*. Bosshard, M. Th. y Bernaschina Sch., V.: Número especial. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, LXXXI (253), 1033-50.
- Isbell, Billie-Jean (1997). De inmaduro a duro: lo simbólico femenino y los esquemas andinos de género. Denise Arnold: *Parentesco y género en los Andes*, La Paz: Bolivia, 253-254.
- Lajo, Javier (2003). *Quapaq Ñan. La ruta Inka de sabiduría*. Quito: Ed. Abya-Yala.
- Lois, Carla (2013). Isla v. continente. Un ensayo de historia conceptual. *Revista de Geografía Norte Grande*, (54), 85-107.

- Monasterios, Elisabeth (2020). El Libro de los Anales de Puno: El archivo histórico que nos dejó Churata para emprender una reescritura de la historia de Puno. *Mitologías hoy*, (21), 29-44.
- Morgenthaler García, Laura y Amorós-Negre, Carla, (2019). Migration and glottopolitics in the Spanishspeaking world: introductory remarks. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 41 (1). Disponible en: [10.1080/01434632.2019.1621873](https://doi.org/10.1080/01434632.2019.1621873). Consultado: 05 julio 2020.
- Norriega Bernuy, Julio 1993. *Poesía quechua escrita en el Perú*. Antología. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Ortiz Ricaurte, Carolina 2005. Los guardianes del equilibrio del mundo. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. Disponible en: <http://alhim.revues.org/index107.html>. Consultado: 08 agosto 2014.
- Rangel, Gabriela 2013. Xul Solar and Jorge Luis: The Art of Friendship. *AS/COA/ Americas Society. Concil of the Americas*. Disponible en: <https://www.as-coa.org/xul-solar-and-jorge-luis-borges-art-friendship>. Consultado: 08 agosto 2020.
- Rodríguez Monarca, Claudia (2009). Enunciaciones heterogéneas en la poesía indígena actual de Chile y Perú. *Estudios Filológicos*, 44, 181-194.
- Solanilla Demestre, Victoria (2009). La colección Tinahuaco de Uhle y su relación con el complejo Pica Tarapacá (Norte de Chile). *Actas VI. Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos*.
- Vallejo, César (2007). *Obra poética*. Ed. Crítica. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX.
- Vicuña, Cecilia (1989). Metafísica del textil *Tramemos*, *Boletín del Centro Argentino de Artistas del Tapiz*, 11 (31), Buenos Aires.
- ___ (1990). *La Wik'uña*. Santiago de Chile: Francisco Zegers.
- ___ (1996). *Palabra e hilo = Word & thread*. Edinburgh: Morning Star Publications.
- ___ (1998). Introducción. En Chihuailaf, Elicura; Lienlaf, Leonel; Huenún, Jaime Luis; Huinao, Graciela (ed.) *ÜL: Four mapuche poets. An anthology* (15-27). Pittsburgh: Latin American Literary Review Press.
- ___ (2009). V. Selección y edición Renato Gómez, Lima: tRpode.
- ___ (2010). *Soy Yos. Antología, 1966-2006*. Santiago: LOM.
- ___ (2012a). *Kuntur ko*. Nueva York: TornSound. CD.
- ___ (2012b). *Spit Temple. The selected performances of Cecilia Vicuña*. Brooklyn NY: Ungly Druckling Presse.