

La Bruja o *poiesis*: creación intuitiva

La Bruja or *poiesis*: intuitive creation

Paola Tamara Videa Aramayo (PPGA-UFES)¹

Resumo: El presente ensayo visual-fotográfico explora el teñido natural en Kusijata (Lago Titicaca, Bolivia) como saberes llamados “brujería”. Se entiende como *poiesis*, donde materia, intuición y creación se entrelazan. Describe una práctica guiada por experiencia, plantas del entorno y medidas no fijas. Se cuestiona su deslegitimación colonial y se destaca su dimensión comunitaria. Se concluye que es una relación sensible con el entorno para la creación.

Palavras-chave: teñido natural; *poiesis*; brujería.

Abstract: This visual-photographic essay explores natural dyeing in Kusijata (Lake Titicaca, Bolivia) as knowledge historically labeled as “witchcraft.” It is understood as *poiesis*, where matter, intuition, and creation intertwine. It describes a practice guided by experience, local plants, and non-fixed measurements. It questions its colonial delegitimization and highlights its communal dimension. It concludes that it is a sensitive relationship with the environment for creation.

Keywords: *natural dyeing; poiesis; witchcraft.*

DOI: 10.47456/col.v16i27.52369



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 16 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Literatura, investigadora, educadora y artista autodidacta. Desarrolla obras en poesía boliviana, producción audiovisual y proyectos educativos y sociales, integrando arte, investigación y diálogo con lo social, además de acciones orientadas a la conciencia ambiental. Actualmente cursa un doctorado en Artes en Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6679327489528365>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-5819-2583>.

Introdução

La Bruja no es más que un símbolo de energías creadoras instintivas, no disciplinas, no domesticadas. Desde este umbral, el presente ensayo visual-fotográfico se propone como una indagación de lo sensible, en este caso, sobre la técnica de teñido con tintes naturales en Los Andes, específicamente en el lado boliviano del Lago Titicaca, en la comunidad de Kusijata. Más que documentar una técnica, se explora el entramado de saberes que han sido históricamente nombrados como “brujería”, en un gesto de deslegitimación que intentó separarlos de su raíz terrenal. No obstante, este gesto de “brujería” es comprendido, en esta ocasión, como *poiesis* (fabricar, ejecutar, hacer): la elaboración de la materia prima de la creación misma, donde técnica es intuición y sensibilidad es acción, todas entrelazada en una poética situada que desembocará en un tejido. En este horizonte, la figura de la Bruja se resignifica como una potencia creadora no sometida, que puede también reconocerse como la *awicha* (en aymara, “abuela”). Esta figura implica una sabiduría que ha persistido en los lazos comunales, sosteniendo prácticas de conocimiento de transmisión oral y generacional, asumiendo una responsabilidad de comunicación/creación con/para la colectividad.

Como señala la historiografía crítica de Silvia Federici en diálogo con Silverblatt²:

[E]l concepto de brujería era ajeno a la sociedad andina [...] muchas mujeres eran ‘especialistas en el conocimiento médico’, estaban familiarizadas con las propiedades de hierbas y plantas, y también eran adivinas. [...] las mujeres andinas que eran arrestadas, en su mayoría ancianas y pobres, reconocían los mismos crímenes que eran imputados a las mujeres en los juicios por brujería en Europa [...] También confesaron adorar a las piedras, a las montañas y los manantiales, y alimentar a las *huacas*³.

² FEDERICI, Silvia. **Calibán y la bruja**: mujeres, cuerpo y acumulación originaria. 3. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2024, p. 351.

³ *Huaca* (del aymara *wak'a*): en la cosmovisión andina, designa entidades o espacios sagrados — como montañas, piedras o lugares específicos de ritual — donde se concentra una energía particular, a veces asociada a eventos como la caída de un rayo. No se limita a un sitio físico, sino que refiere a una presencia vinculada a las fuerzas vitales que articulan la vida comunitaria, y regularmente se convierten en espacios ceremoniales.

Esta traslación de categorías revela no una práctica “oscura”, sino un proceso de imposición simbólica que tradujo — y al mismo tiempo distorsionó — maneras locales de relación con lo vivo.

El proceso comienza con la preparación de la materia prima: la lana de oveja. Debe ser lavada en el río con los pies para sacar sus eses, sus orines, a veces sus espinas. Se procura que la lana quede lo más limpia posible. Es un acercamiento progresivo y táctil, donde se va conociendo lo que se va a transformar. Luego pasa a la rueca, instrumento de madera que, mediante el giro, va dando forma al hilo. Afinarla hasta volverla delgada, delicada. Esa delicadeza es también exigencia: cada hilo debe sostener la complejidad del tejido. Después, el hilar en brazos para evitar el enredo, un movimiento que parece dibujar un infinito. Es ritmo, como una danza que pretende armonizar.

Los pigmentos provienen de la recolección de plantas y frutos del entorno: *k'entu*, achiote, eucalipto, muña. Se deshojan una a una, se trituran en morteros de madera. Ya en el agua, en este proceso interviene el millo, elemento que ayuda a que el color se adhiera a la fibra, previamente machucada. Este insumo circula también en las “chiflerías” — espacios donde mujeres aymaras, las chifleras, comercializan plantas medicinales e insumos vinculados a prácticas rituales —, articulando la circulación de saberes.

La tintura se completa con una mezcla de elementos cuya medida no es exacta, sino aproximada: limón (tres o más para una olla grande) como fijador, una o dos cucharas de sal, una o dos cucharas de alcohol y agua hirviendo. La lana se deja hervir media hora o más; no hay un tiempo fijo. El proceso se guía por la experiencia y la intuición.

Este tipo de saber no tiene nada de mágico; sin embargo, es precisamente su contacto imperfecto con la materia lo que, paradójicamente, le otorga una cualidad asombrosa ligada a la transformación. Se configura como una técnica que se desplaza y se ajusta según las precariedades y las abundancias. Es un vínculo con lo terrenal que lo vuelve moroso, pero también atento a los procesos de

mutación de la materia: de qué deviene en qué. En ese devenir, se constituye como un ritual donde emerge otra forma de contacto, otro tacto y otra manera de valorar. La lentitud no es insuficiencia, sino otro modo de relación con el tiempo, una escucha de la materia. Este trabajo “rústico” es, en realidad, una evidencia de otros saberes que en su momento fueron nombrados como brujería y que aún cargan con ese estigma en ciertas sensibilidades orientadas a la inmediatez, a la impaciencia y a la negación del error como parte del proceso. No obstante, puede pensarse como brujería si atendemos a su etimología — una forma de sabiduría — y a la pregunta auténtica sobre cómo surge la astucia (o la intuición) de teñir las lanas con los colores que rodean a un ser vivo, es decir, con los tonos de su hábitat, para ser-estar en armonía cromática con este.

En este sentido, la afirmación de la brujería no es un estigma, sino una revolución. Como afirma Silvia Federici (2014), las brujas andinas no fueron excluidas, sino valoradas socialmente: eran solicitadas como comadres y participaban activamente en la vida comunitaria. Su práctica estaba profundamente ligada a la continuidad de las tradiciones ancestrales y a maneras de resistencia frente a la colonización. Gracias, en gran parte, a la acción de estas mujeres, las creencias y creencias originarias lograron sobrevivir hasta nuestros tiempos.

En este ensayo visual, la imagen no busca representar, sino acompañar este entramado: dejar que la materia, los gestos y los ritmos transmitan sentidos. Porque sí: es brujería.

Es conocimiento sin permiso, sin manual y sin origen único.

Es la tierra pasando por las manos hasta transmutarse en color.



Figura 1. archivo de la autora, 2023. Una mujer está al aire libre removiendo con una cuchara larga de madera un gran recipiente metálico en ebullición, colocado sobre un fuego con leña, mientras sale vapor.



Figura 2. archivo de la autora, 2023. Un primer plano muestra el pie de una persona con zapato negro sobre pasto seco, junto a ladrillos y parte de un recipiente metálico.



Figura 3. archivo de la autora, 2023. Un recipiente metálico con líquido en ebullición y hojas de eucalipto en su interior, del que sale vapor, junto a una tapa de metal apoyada al fondo.



Figura 4. archivo de la autora, 2023. Manos de una persona exprimiendo un limón sobre hojas de eucalipto dentro de un recipiente con líquido caliente.



Figura 5. archivo de la autora, 2023. Mano exprimiendo un limón con fuerza sobre hojas de eucalipto hirviendo dentro de una olla metálica.



Figura 6. archivo de la autora, 2023. Persona sosteniendo un palo junto a una olla humeante, con leña apilada en el fondo.



Figura 7. archivo de la autora, 2023. Manos manipulando hojas verdes dentro de un recipiente con agua caliente, con vapor visible y un utensilio de madera en el centro.



Figura 8. archivo de la autora, 2023. Una mujer sacando la lana ya teñida, junto a un conjunto de hojas de *k'entu* siendo removidas en una olla humeante con un palo, y una tapa metálica en el suelo.



Figura 9. archivo de la autora, 2023. Persona sosteniendo varios ovillos de lana de diferentes colores al aire libre.



Figura 10. archivo de la autora, 2023. Ave de plumaje blanco y gris sobre un terreno seco de tonos dorados, ocre y verde tenue.