

Tramando identidades: análisis de patrones representativos en textiles arqueológicos, Antofagasta de la Sierra, Catamarca¹

SARA M. L. LÓPEZ CAMPENY²

RESUMEN

Abordamos un análisis de patrones representativos exhibidos por un conjunto de textiles asociados a un contexto funerario. Las piezas proceden del alero Punta de la Peña 4, Antofagasta de la Sierra, Puna Meridional Argentina.

Proponemos dos líneas de lectura para las características de representación visual de las prendas. En primer lugar, ciertos indicadores son interpretados como el reflejo de una situación de restricción al acceso de las materias primas para la elaboración y/o reparación de las piezas. En segundo término, a partir de la identificación de asimetrías en la representación, planteamos su vínculo con formas particulares de definir identidades.

Palabras clave: textiles - patrones representativos- identidad

Weaving identities: Analysis of representative patterns in archaeological textiles, Antofagasta de la Sierra, Catamarca

ABSTRACT

We approach an analysis of representative patterns exhibited by a set of textiles, associated with a funeral context. The pieces come from the site Punta de la Peña 4, Antofagasta de la Sierra, Puna Meridional Argentina.

We propose two lines of reading for the characteristics of visual representation of the clothes. First, certain indicators are interpreted as the consequence of a situation of restriction to the access of the raw materials for the production and /or repair of the pieces. Secondly, from the identification of asymmetries in the representation, we raise your link with particular ways of defining identities.

Key words: textiles - representative patterns - identity

I. INTRODUCCIÓN

Presentamos un análisis de aspectos vinculados con la representación visual en un soporte material y tecnológico particular: un conjunto de piezas textiles procedentes de un contexto funerario de Antofagasta de la Sierra, provincia de Catamarca, Puna Meridional Argentina. Las piezas a las que hacemos referencia han sido abordadas en detalle en su dimensión morfo-tecnológica, estructural y

1 Una versión anterior de este trabajo fue presentada en el Simposio: *Práctica, Significado y Contexto en la Representación Visual: Experiencias de Investigación*, en el marco del XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, llevado a cabo en San Salvador de Jujuy, Octubre de 2007.

2 Becaria Post Doctoral CONICET. *Instituto de Arqueología y Museo (IAM)*, Universidad Nacional de Tucumán (UNT) - *Instituto Superior de Estudios Sociales (ISES)*, CONICET. San Martín 1545, San Miguel de Tucumán, Tucumán CP: 4000 e.mail: saralopezc@arnet.com.ar - marisalopezc@hotmail.com

funcional en un trabajo previo (López Campeny y Aschero 2006), por lo que no redundaremos aquí en detalles que no sean necesarios para el desarrollo del presente análisis. Por ello, remitimos al trabajo antes citado para la consulta de aspectos generales vinculados con la conformación técnica, estructural y formal de las prendas.

El aspecto representativo de estas tecnofacturas es aquí analizado en el marco de prácticas sociales, vinculadas a particulares contextos de significados culturales y, desde esta perspectiva, pensamos que estas materialidades desempeñaron un rol activo en la trama de relaciones sociales “tejidas” entre los diferentes grupos que interactuaron. En este sentido, la capacidad comunicativa de los textiles en el mundo andino, como medio de expresión simbólica múltiple e intertextual -etnicidad, diferencia social, aspectos de género, jerarquías, ritual, codificación de información numérica y narrativa- ha sido ampliamente analizada por numerosos investigadores (Cereceda 1990; Desrosiers 1992; Berenguer 1993; Arnold 1994; Oakland 1994; Agüero *et al.* 1999; Arnold, Yapita y Espejo 2007, entre otros). Fundamentalmente, estas contribuciones han destacado la relevancia y el amplio dominio del plano representativo por sobre el funcional o utilitario, en relación al desempeño de las prendas, desde la misma confección de las piezas textiles, inclusive en sus aspectos tecnológico-estructurales de construcción (Conklin 1997; Romero 2005). En este sentido, los textiles fueron considerados un poderoso “medio de subversión”, combatido insistentemente por el poder de las autoridades coloniales en América; las que desde el siglo XVI prohibieron la iconografía textil, por temor a la comunicación de mensajes ideológicos codificados en estas representaciones (Arnold, Yapita y Espejo 2007). Y, aún en la ausencia de representación figurativa, serían las estructuras textiles las que conservarían los mensajes culturales plasmados en los textiles andinos (Desrosiers 1997).

II. EL CONTEXTO DE RECUPERACIÓN DE LAS PIEZAS TEXTILES

Incluido en el denominado sector geográfico Meridional o Austral de la Puna Argentina, en el ambiente de Puna Salada, el departamento de Antofagasta de la Sierra (en adelante ANS) se localiza en el ángulo NO de la provincia de Catamarca. Sus límites geográficos son: al oeste la línea de frontera argentino-chilena; al norte y al este la provincia de Salta; al sur la Cordillera de San Buenaventura y al sureste la Sierra de Laguna Blanca (Olivera 1992).

Dentro del panorama de extrema rigurosidad climática con que se suele caracterizar, en términos amplios, a la Puna Austral Argentina, la microregión de ANS constituye una sucesión de “oasis” en el ambiente puneño, con la presencia de una cuenca endorreica, conformada por la red hidrográfica del río Punilla, principal colector, de régimen permanente. Además, existen una serie de cursos estrechos, que constituyen tributarios de régimen permanente, entre los que se destacan -de Norte a Sur y por su margen oriental- los afluentes de Curuto, Miriguaca y Las Pitas (Tchilinguirián y Olivera 2000). Linealmente, y a lo largo de estos cursos permanentes de agua se disponen vegas, de mayor o menor amplitud, conformando ambientes aptos para el desarrollo de actividades pastoriles, la producción de cultivos microtérminos a pequeña y mediana escala, distintas alternativas de caza y la consecuente posibilidad del desarrollo de poblaciones sedentarias. Este paisaje de coloridos contrastes, marcado por las huellas de una intensa actividad tectónica y vulcanismo durante las eras Terciaria y Cuaternaria (Olivera, Tchilinguirián y Grana 2004), ha sido habitado por grupos humanos, a lo largo de milenios de persistencia poblacional, representada por testimonios de una secuencia ocupacional de *ca.* 10.000 años, destacable en términos de su duración y continuidad para el Noroeste argentino (Aschero 1999, 2006; Aschero *et al.* 2003).

El sitio Punta de la Peña 4 (en adelante PP4) se sitúa en el sector superior de un gran farallón de ignimbritas, en la proximidad del curso medio-inferior del Río Las Pitas, a una altura aproximada de 3650 msnm (figura 1a). Se trata de un abrigo rocoso que presenta vestigios arqueológicos estratificados, en el que se distinguieron dos sectores de reparo constituidos por un alero superior y uno inferior, ambos con manifestaciones de arte rupestre (figura 1b). Puede ser descripto como un asentamiento multicomponente, con niveles ocupacionales que abarcan una extensa secuencia durante el Holoceno;

aunque con dos marcadas discontinuidades. La primera discontinuidad se ubica entre *ca.* 8900 a 4100 años AP, y la segunda entre *ca.* 3800 a 960 años AP (Aschero 2005).

En el sitio PP4 se han diferenciado un total de siete unidades estratigráficas sobre roca madre y bajo el reparo del alero, “selladas” por una potente capa de excrementos de ovinos y camélidos que incluye material cultural. La evidencia estratigráfica, sumada a los datos radiocarbónicos, permitió identificar cinco componentes principales en la secuencia de ocupación de PP4. El denominado componente IV, al que se asocia el hallazgo del contexto funerario aquí analizado, está integrado por las capas 3, 2 y 1. Estos niveles de ocupación tardía fueron datados en el interior del alero entre *ca.* 740 a 460 años AP y corresponden a niveles de ocupación asociados, temporalmente, a lo que se conoce como Período de Desarrollos Regionales e Inka. Desde el punto de vista estratigráfico, se interpreta que se produjeron eventos de limpieza de niveles ocupacionales expuestos, de manera que los residuos de ocupaciones más tempranas fueron aparentemente eliminados del sector más reparado del alero y depositados en la periferia de las ocupaciones más recientes. Una muestra de carbón de limpieza de fogón, procedente de la porción cumbre de una capa de residuos en la zona externa del alero, fue datada en 960 ± 40 años AP. Es decir, que la fecha en el sector periférico del alero es algo más temprana que en el interior, en concordancia con la interpretación propuesta por Aschero (2005), respecto de la ocurrencia de eventos de limpieza, producto de las ocupaciones del sector con reparo.

Asociado a este componente estratigráfico IV se destaca el hallazgo de un cuerpo femenino adulto, envuelto con piezas textiles, y preservado por procesos de momificación natural. Los bloques de ignimbrita que delimitaban la ubicación del cuerpo apoyaban entre las capas 3 y 5 del basural exterior. El cuerpo de la mujer estaba oculto, bajo la visera de un gran bloque -que sirvió también como zona de depositación de las basuras recién referidas- e inmerso dentro de una potente lente de excrementos de roedor³, extremadamente compactada y adherida a toda su superficie.

Respecto a los materiales asociados al entierro, las piezas textiles que acompañaban a la mujer inhumada en PP4 constituyen un conjunto reducido (figura 2), integrado por un elemento de cordelería que cumplía con las funciones de “amarre” del fardo funerario, un *unku* o túnica andina y dos bolsas o contenedores identificados como costales (López Campeny y Aschero 2006). Estas dos últimas piezas corresponden a los casos que serán tratados aquí desde su aspecto representativo.

Respecto a la cronología vinculada a este hallazgo, disponemos de un fechado radiocarbónico asociado al contexto funerario. El mismo ha sido obtenido sobre una muestra de fibras textiles, tomadas del elemento de cordelería externo al fardo funerario (“amarre”) y corresponde a una edad radiocarbónica convencional de 570 ± 80 años AP (LP- 1870) (López Campeny 2006-2007).

III. LENGUAJES VISUALES: UN MARCO METODOLÓGICO Y CONCEPTUAL DE ANÁLISIS

Antes de emprender nuestro caso de análisis concreto, nos parece relevante y necesario analizar sintéticamente ciertos aspectos, vinculados tanto con el acto mismo de tejer, como con ciertos principios generales relacionados con la organización del espacio representativo en los textiles andinos.

En primer término, no podemos dejar de destacar que la práctica del tejido implica no solamente dominar las técnicas y procedimientos manuales del telar, sino también manejar una serie de principios abstractos de operaciones simétricas. El dominio de estos principios de organización es lo que permitirá conformar complejos diseños, a partir de unidades mínimas de repetición en el tejido. De este modo, el tejido es uno de los tantos productos culturales por los cuales se ponen en práctica las estructuras cognitivas y se organiza toda una red de relaciones que representan identidades culturales particulares. En este sentido, se ha relevado que similares movimientos, principios de simetría u organización del espacio textil están activos en otros contextos de las comunidades productoras. Así, por ejemplo,

3 El roedor que produjo las acumulaciones solidificadas de orín y excremento en el sitio (“ámbar de rata”), es el chozchoz (*Ocotomys gliroides*) que, de acuerdo con el testimonio de los pobladores locales de Punta de la Peña, está extinto en la zona desde hace aproximadamente medio siglo.

ciertas danzas andinas tradicionales designan algunos pasos con los mismos términos empleados para determinados diseños textiles y exhiben alternancias rítmicas comparables a las efectuadas en el telar, lo que se traslada a otros aspectos de la organización social (*ayllus*), líneas de descendencia y parentesco, principios de reciprocidad y dinámicas de organización de tareas vinculadas con la actividad agrícola u otras tareas comunitarias. De este modo, se ha documentado que las estructuras representativas de los textiles expresan un conjunto de significados asociados con diferentes aspectos de la vida social de las poblaciones andinas⁴ (Franquemont, Franquemont e Isbell 1992; Arnold 1994).

En este marco general antes enunciado emplearemos, desde el punto de vista metodológico, algunas herramientas proporcionadas por el análisis semiótico. Específicamente, nos resulta útil distinguir dos planos en el lenguaje visual de los textiles: un plano de la expresión, o de las diferencias sensibles; vinculado a un segundo plano del contenido, o plano de la significación cultural y componentes ideológicos. En términos de lenguajes visuales, cuando existe una relación donde una categoría completa del plano de la expresión homologa a una categoría completa del plano del contenido, manifestando un determinado “sentido”, se habla de un “sistema semi-simbólico”, a modo de pequeño código al interior de una sociedad particular (Eco 1995).

En el caso particular de los textiles existen numerosos ejemplos de estos “acoplamientos” de ambos planos, a modo de pequeños modelos de interpretación, donde los textiles y sus diseños actúan como vehículos de un lenguaje simbólico. Así, ciertas partes de las prendas o atributos del diseño se vinculan con las actividades productivas, creándose numerosos intertextos entre el tejer, las actividades agrícolas y el discurso que las rodea. De este modo, las monocromáticas *pampas* (bandas amplias de color llano) se relacionan con la tierra sin cultivar, o no arada y las coloridas *saltas* o *pallays* (áreas con diseño interior) con los campos recién florecidos, con muros que dividen los campos agrícolas, ríos o canales de riego y tierras húmedas para pastoreo; mientras que el *patt'ata* (sector de terminación de la tela) se compara con las terrazas de cultivo, por su diseño característico de líneas juntas y apretadas (Cereceda 1978; Arnold 1994). Asimismo, se ha relevado que la forma particular de usar una prenda sobre el cuerpo, la orientación dominante (vertical u horizontal) que adquiere la sección con diseños y/o el predominio de determinadas partes de la prenda por sobre otras, comunican diferentes mensajes sobre género y/o disposiciones particulares de los/as usuarios/as, dependiendo de sus contextos de uso y de quienes se constituyan en los receptores visuales (Desrosiers 1992; Arnold 1994; Aponte 2000).

De manera complementaria, un punto de apoyo necesario, también previo a nuestra discusión, se sustenta en el hecho que numerosos investigadores han relevado la amplia distribución de un patrón sistémico y simétrico en la organización de las representaciones en los textiles andinos⁵. La identificación de ciertos rasgos en común remite a un sistema de unidades y reglas que proporcionan un marco general sobre el cual se construyen los diseños y se despliegan las innovaciones. Este patrón representativo recurrente se traduce en la posibilidad de identificar, en la mayor parte de las piezas elaboradas en faz de urdimbre:

- a) una segmentación pautada del espacio en un sentido longitudinal, siguiendo el eje de la urdimbre, y
- b) una composición espacial básica del diseño que permite reconocer en los textiles tres sectores diferenciados: centro, cuerpo y borde. Estas dos últimas partes se repiten, a partir del centro, en una simetría bilateral inversa, hacia ambos lados en las prendas. Algunas prendas están a su vez organizadas por series de simetrías jerárquicas. Las variaciones particulares, dentro de este esquema básico o modelo estructural, se relacionan con modalidades propias de cada comunidad o tradición textil y con el tipo de pieza o forma textil que se construye, lo que a su vez se vincula con la función, contextos de uso y significados asociados a la pieza. Esto implica que la superficie

4 Este vínculo entre ciertas estructuras textiles y contextos particulares de la vida social, no se limitaría al caso de las comunidades andinas. Al respecto, se observó que ciertos patrones de nudos chinos son reproducidos, a través de movimientos corporales, con la finalidad de obtener resultados concretos de acción sobre el mundo real (Schmitt 2001 en Arnold, Yapita y Espejo 2007: 28).

5 Esta composición espacial del diseño ha sido registrada en una gran variedad de formas: costales, talegas, *wayuñas*, *chuspas*, fajas, *inkuñas*, *awayus*, *unkus*, frazadas y ponchos (Gavilán y Ulloa 1992: 112-113).

tejida se resuelve a partir de repeticiones y operaciones rítmicas y simétricas, desde el mismo proceso de urdido⁶ (Cereceda 1987, 1990; Franquemont, Franquemont e Isbell 1992; Gavilán y Ulloa 1992).

Otro principio estético arraigado en el mundo andino, e íntimamente relacionado con el aspecto representativo de las piezas textiles es la noción de *allqa*, término que tanto en quechua como en aymara remite a la presencia de una oposición tonal, un contraste óptico, representado en la ocurrencia simultánea y yuxtapuesta de tonos contrastantes (claros-oscuros) y de límites precisos o contornos nítidos. A pesar de remitir a una idea de “contrariedad” y “contradicción”, estos tonos deben estar en una relación simétrica de equilibrio en su disposición, mientras que ciertos elementos (pequeñas listas o franjas de peinecillos) desempeñan el papel de mediación entre las franjas contrastantes, atenuando la oposición (Cereceda 1990). Pero el concepto de *allqa* es más que un principio estético, ya que como destaca la autora (Cereceda 1990: 58) se trata de una “*sistematización cultural que... está organizando a los colores de manera que remitan a ciertos significados.*” Expresado en otros términos, podemos decir que el texto cromático desencadena, con su sola presencia, un determinado sentido (Cereceda 1990: 65).

El grupo de las bolsas domésticas es justamente una prenda textil que parece condensar los dos principios estéticos andinos de representación antes resumidos: la simetría en la organización de los diseños de la representación y el máximo contraste tonal de los colores empleados. De acuerdo a los trabajos pioneros de Cereceda (1978) en Isluga, se planteó que las bolsas domésticas⁷, es decir, aquellas vinculadas principalmente con la producción, almacenamiento y transporte, presentaban un diseño específico y constante, con una marcada uniformidad en diseño que parecía trascender las fronteras étnicas y culturales en el área andina, sin la aparente intención de expresar distinciones entre grupos que habitan diferentes zonas de los actuales países de Argentina, Bolivia y Perú. Al mismo tiempo, las bolsas demostraban una gran continuidad en sus aspectos representativos, desde las recuperadas en contextos arqueológicos, hasta las elaboradas en el presente, plasmando así un modelo de gran persistencia temporal y extensión geográfica (Cereceda 1990; Hoces y Rojas 2000). De todos modos, no podemos dejar de mencionar que esta pretendida uniformidad del diseño es discutida desde los aportes de B. Cases (2003, 2005), aunque la misma autora señala algunas recurrencias que otorgan cierta unidad dentro de un espectro diverso de composiciones.

En síntesis, desde el punto de vista representativo, los contenedores andinos domésticos -especialmente el grupo de los costales- se caracterizan por el empleo alternante de listas lisas de tonos naturales, de valores contrastantes y de diferentes grosores. La introducción de listas decoradas con otros recursos visuales distintos a la alternancia del color en hilos de urdimbre, es muy poco frecuente en este grupo de contenedores, y suelen corresponder a listas de diseños ajedrezados o mediante técnica de peinecillos. Una de las listas generalmente funciona como eje central de simetría, pudiendo existir en algunos casos dos ejes laterales que subdividen al espacio tejido en cuatro partes semejantes. Así, en opinión de Cereceda (1990: 69), los costales remiten a la noción de discontinuidad y disyunción que sugiere el concepto de *allqa*, de un todo dividido que perdió su unidad, plasmado en estrechas franjas de colores contrastantes, pero componiendo necesariamente un cuerpo articulado que exige una simetría espejada en torno a un centro o corazón, limitado por sendos bordes.

IV. EL ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES TEXTILES

Como adelantamos, del conjunto de prendas asociadas al cuerpo inhumado nos centraremos aquí en las dos piezas identificadas como contenedores. La tercera prenda, la túnica o *unku*, no será considerada en

6 En algunas comunidades la importancia de la simetría se manifiesta en el hecho que el proceso de urdido lo realizan dos tejedoras ubicadas en posiciones enfrentadas (*allwi masi*), cuyas relaciones se extienden a intercambios simétricos de conocimiento, comida y trabajo (Franquemont, Franquemont e Isbell 1992: 59 y ss.).

7 Las bolsas domésticas reciben diferentes nombres de acuerdo a sus dimensiones, morfología y funciones: *wayuñas*, taegas (*wayajas*) y costales (*kustalas*). Todas están vinculadas a la producción, almacenamiento y transporte de los alimentos (granos, semillas o productos).

este análisis del aspecto representativo por tratarse de una pieza monocroma, de color castaño oscuro⁸. La primera de las bolsas se recuperó asociada al fardo, pero estaba colocada superficialmente, por encima de la atadura de cordeles mencionada como amarre. Desde el punto de vista de su conservación, es la pieza más deteriorada del conjunto, presentando amplios sectores con faltantes de ambos elementos estructurales -urdimbre y trama- así como evidencias de frecuentes reparaciones vinculadas con su contexto de uso. Además de cubrir una superficie muy importante de la bolsa, estas costuras han sido realizadas empleando una alta variabilidad de colores e hilados⁹ de diámetros notablemente más gruesos que los que conforman la estructura original de la pieza por lo que, interpretamos, no habría existido intención de disimular¹⁰ los sectores reparados o incluso de reemplazar la pieza, ante la gran superficie de tejido original que se perdió. Estas condiciones de recuperación nos permitieron determinar que el ancho original de la prenda es de 76 cm -ya que presenta ambos orillos de trama- mientras que posee un largo máximo conservado de 80 cm; dimensión menor al largo original de la pieza, que no preservó orillos de urdimbre en ningún tramo. Como elementos superestructurales, la bolsa posee una serie de costuras de unión en los orillos de trama, correspondientes a las técnicas de “punto corrido envuelto” y “punto de montura” (*sadler stich*), pudiéndose distinguir también el empleo de diferentes tipos de hilos en su confección (figura 2b).

La segunda pieza identificada como bolsa fue colocada sobre la cabeza del cuerpo, envolviendo su rostro y asegurada con el mismo conjunto de cordeles externos. Esta pieza presenta un estado de conservación relativamente bueno, si bien se observan algunos faltantes de elementos y algunas rasgaduras en la tela, las fibras se encuentran firmes y resistentes y ambos orillos se han conservado en su mayor extensión, permitiendo conocer sus dimensiones originales. Corresponde a un ejemplar de menores dimensiones que el anterior, ya que presenta 56 cm de ancho total -en el sentido de las tramas- y 76 cm de largo total, en el sentido de las urdimbres. En cuanto a los elementos superestructurales, la pieza presenta una costura de terminación en ambos orillos de trama, consistente en una cadeneta elaborada con técnica de aguja y diversos tramos conservados que presentan costuras de unión. Estas costuras fueron efectuadas con diferentes tipos de hilos y presentan también variabilidad en las modalidades de empleo del punto corrido envuelto clásico, que producen diversos efectos visuales en las costuras resultantes. Con respecto a los orillos de urdimbre podemos destacar la identificación de las cuerdas de telar en las primeras y últimas pasadas de trama de cada borde. Otros dos elementos identificados en los orillos terminales corresponden a una costura de terminación -en punto cadena- efectuada con hilos de diferente tonalidad en cada borde correspondiente a la boca de la bolsa, y una costura¹¹ de cierre parcial que une ambos bordes de la boca por una extensión de aproximadamente 5 cm (figura 2a).

Desde el punto de vista representativo, la primera de las piezas presenta la característica decoración por listados en faz de urdimbre referida para la mayor parte de los contenedores andinos. Específicamente, se trata de bandas lisas de color puro, de diferente espesor y color, en los tonos naturales de hilados castaño claro (5YR 3/2), castaño oscuro (10R 3/2), negro y ocre (2.5Y 8/2), dispuestas de manera contrastante y sin claros elementos de mediación entre ellas. Estas franjas de color puro alternan con otras bandas que incluyen peñecillos centrales. Lo notable, sin embargo, es la ausencia de simetría bilateral o de cualquier otro tipo de simetría u organización del espacio representativo en la pieza. Esto se traduce en el hecho

8 Por detalles sobre el conjunto de costuras que presenta esta prenda, en algunos casos con la indudable finalidad de lograr un efecto visual por policromía en el sector de cuello, remitimos al artículo previamente citado (López Campeny y Aschero 2006).

9 En base a atributos tecnológicos de construcción (diámetro, tensión de torsión, color, etc.) hemos podido discriminar un total de siete hilados diferentes entre los cordeles empleados para las reparaciones. Consideramos que se trata de un número elevado, sobre todo si tenemos en cuenta que hemos identificado cuatro hilados diferentes entre los elementos de urdimbre y dos entre los que conforman los elementos de trama de esta bolsa.

10 Esta situación contrasta claramente con la túnica asociada que, si bien muestra evidencias de reparaciones, éstas se caracterizan por haber sido efectuadas con hilos de color y diámetro muy similar a los estructurales, por lo que se encuentran muy bien disimuladas en la prenda.

11 Esta costura, así como otros elementos superestructurales de las dos bolsas, presentan un conjunto de atributos que han sido interpretados en el marco de ciertas prácticas simbólicas asociadas al ritual mortuorio (López Campeny 2006-2007).

de que la disposición de las bandas en la superficie textil no responde a ningún tipo de ordenamiento ni de repetición rítmica. Tampoco presenta algún tipo de alternancia que permita identificar, al menos, un eje de simetría que subdivida al espacio tejido total (figura 3).

En el caso de la segunda bolsa, ésta también exhibe una decoración listada en el sentido de las urdimbres. Se trata de bandas de color castaño (10R 3/2) de diferente espesor, que conforman el color predominante en la pieza, las que alternan con bandas más estrechas de peinecillos de color ocre amarillento (5Y 8/6). En términos generales y a simple vista, se diría que la pieza presenta una estructura simétrica organizada en base a un centro, representado por un área de *pampa* o franja de tono puro de gran espesor, hacia cuyos laterales se repite la alternancia de bandas lisas oscuras y bandas claras de peinecillos, que conforman un cuerpo, delimitado por sendos bordes. Sin embargo, una observación más detallada de la pieza permite notar que esta simetría aparente se interrumpe por el empleo de hilados moliné, es decir, hilados bicolors. Estos cordeles combinan los dos tonos de los hilados usados como elementos de la estructura visible (urdimbre). Los hilados bicolors cubren un sector de la *pampa* central y de las listas laterales, otorgándole un efecto visual de “iluminación” o de “jaspeado” a estos sectores de la bolsa con respecto a los otros, pero cuya distribución en ningún caso es simétrica en relación al diseño resultante (figura 4).

Planteado este panorama visual, discutiremos a continuación algunas propuestas que nos permiten interpretar las características particulares del aspecto representativo de las dos piezas textiles recién descritas.

V. MENSAJES TEJIDOS: HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES

Por lo tanto, es posible concluir que ambas piezas, desde el plano de la expresión, no responden a la simetría bilateral que caracteriza a la mayor parte de los textiles andinos, entre los que se incluyen especialmente el grupo de bolsas domésticas. Sin embargo, pensamos que la ausencia de esta propiedad -el carácter simétrico del diseño- puede ser interpretado de manera diferente en cada caso.

Para el caso de la segunda pieza descrita (figura 4), la ruptura de la simetría en el diseño básico ha sido generada por el empleo de hilados bicolors que producen efectos de “motas de luz”, las que interrumpen el equilibrio representativo del espacio textil. En este caso, interpretamos que esta particular construcción de la pieza durante el urdido, incluido en la etapa de planificación de la prenda (Gavilán y Ulloa 1992), puede haberse debido a una situación de escasez de hilados, motivada por algún tipo de restricción de acceso (social, económica, política) a la materia prima. Esta interpretación se sostiene en el hecho de que la información arqueológica (Cases 2003, 2005) demuestra el uso recurrente de hilados monocromos para los elementos de la estructura visible (urdimbres), conformando zonas de color puro, mientras que los hilados moliné o bicolors son muy escasos. Además, estas bolsas se suelen tejer con hilados sobrantes¹² o “saldos” de otras piezas, (Cereceda 1990) y, por este motivo, los hilados bicolors suelen ser de uso frecuente en su confección, pero fundamentalmente se emplean entre los elementos de tramas o estructura oculta. Por otro lado, los hilados bicolors en estructura visible sólo se han registrado en algunas talegas para crear efectos veteados y jaspeados, pero casi todas las composiciones espaciales registradas presentan algún tipo de simetría (Cases 2005) (figura 5). Agregamos que ambas características, tanto la existencia de simetría en la representación, como el empleo de hilados moliné siempre en elementos ocultos, sea faz de trama o de urdimbre; han sido ampliamente corroboradas (López Campeny 2000) para el conjunto de textiles recuperados en otro sitio local (Punta de la Peña 9).

Desde el plano del contenido asociado a la dimensión expresiva, en el caso de las bolsas es más notable esta falta de simetría, ya que su diseño regularmente equilibrado suele connotar conceptos esenciales en el intercambio de bienes: simetría e igualdad. De acuerdo con datos de Cases (2003: 12) este diseño simétrico remite a características de la organización social y espacial de la comunidad, ya que la lista

¹² También desde este aspecto estructural las bolsas se asocian con el significado de *allqa* como sobras, saldos, o elementos en pequeñas cantidades, color dividido que se une en un todo mayor (Cereceda 1990: 69).

central identifica al pueblo, las dos mitades más próximas a los dos *ayllus* que lo conforman y las otras listas se consideran estancias o tierras de cultivo.

Esta hipótesis aquí propuesta, respecto a una situación de restricción, puede sostenerse también por las características de alta variabilidad de los hilados asociados a las frecuentes reparaciones presentadas por la primera pieza descrita. Aunque en este sentido no podemos dejar de mencionar que más del 60% de los costales arqueológicos analizados por Cases (2005) presentan reparaciones, prueba tanto de su intenso desgaste por uso -fundamentalmente para transporte- como del valor inferido para estas piezas, en base a las prácticas de conservación y mantenimiento persistente.

En el caso de esta prenda intensamente reparada, para la cual también destacamos una ausencia de simetría en la distribución de los listados (figura 3), proponemos otra posible interpretación. Es importante tener en cuenta que la estructura del diseño final de esta pieza es el resultado de una intencionalidad técnica de producir un efecto visual final no equilibrado simétricamente, en base a decisiones tomadas durante las primeras etapas de formación de la pieza, es decir, en el urdido en el telar. En otros términos, la pieza ha sido “planificada”, desde su mismo origen, con una estructura del espacio de representación textil que no es simétrica. Respecto a su morfología y función básica, no podemos obviar el hecho que otras especialistas textiles (B. Cases y S. Hoces de la Guardia) me han sugerido la posibilidad de que este supuesto contenedor o bolsa haya sido originalmente una túnica, por su estructura representativa, de acuerdo a las características presentadas por prendas relevadas en contextos arqueológicos de la vertiente trasandina. Lo cierto es que la prenda de PP4 se encuentra muy deteriorada y sumamente reparada, por lo que no conserva sectores de tejido que incluyan partes diagnósticas tales como orillos de urdimbre o aberturas para el cuello y brazos. Por esto, ninguna de las dos funciones alternativas -vestimenta o contenedor- ni el posible reciclaje de la primera forma en la segunda, pueden ser por el momento descartadas. En este sentido, cobra relevancia el hecho de que las investigaciones de Agüero y colaboradores (1999) destacan el papel desempeñado por las túnicas como elemento de identidad, detectando distintas tradiciones culturales en base a las diferencias morfológicas y de diseño -todas de efecto fundamentalmente visual- presentadas por las prendas procedentes de contextos funerarios. A lo anterior se suma la extensa información, derivada de fuentes etnohistóricas, que destaca la función visual de etnicidad que desempeñaban los tejidos andinos a la hora de identificar al usuario como miembro de un territorio particular, asociado a una determinada comunidad.

En esta línea argumental, nos parece oportuno mencionar que Cereceda (1990: 82 y ss.), analizando textiles arqueológicos de diferentes colecciones museográficas, registra que la mayor parte de las piezas relevadas responden a la concepción estereotípica de este modelo “andino” de máximo contraste y equilibrio simétrico, aunque coexisten con otros pocos ejemplares que parecen no desarrollarlo plenamente. Se trata de piezas que exhiben un contraste óptico, pero sin elementos de mediación entre listas, o estructuras representativas de bandas contrastantes, pero sin intención aparente de orden o simetría (figura 6). Al respecto, mencionamos que también hemos podido registrar algunos casos de asimetría en la representación, en piezas pertenecientes a la Colección Textil del Museo San Miguel de Azapa, Arica, durante nuestra estadía en diciembre de 2006 (figura 7 y figura 8). La autora antes citada (Cereceda 1990) también se refiere a casos etnográficos (comunidad uru-chipaya) donde los cánones de este modelo tejido se niegan voluntariamente a través de distribuciones asimétricas de las franjas de diseño y se pregunta “¿Una manera de definir la identidad chipaya rompiendo voluntariamente el modelo? ¿O un no dominio de los principios que gobiernan ese modelo, diríamos, un no estar en la misma ideología?” (Cereceda 1990: 91). En esta misma línea interpretativa, podemos aventurarnos a cuestionar si en los casos aquí analizados podríamos estar ante situaciones donde un manejo de una representación simétrica de los diseños no resulta relevante culturalmente, reflejando una tradición estética cultural diferente, pautada por formas particulares de definir identidades¹³.

13 Reconociendo la complejidad y la dinámica involucrada en los procesos identitarios, así como la multiplicidad de escalas a la que operan estos procesos de diferenciación cultural: macroregional, identidad grupal, clase, linajes, familias, género, edad, etc.

En nuestro caso particular de estudio cabe además resaltar que esta forma peculiar de representación textil encuentra sostén en los datos bioantropológicos y de entomología forense realizados al cuerpo femenino¹⁴. Estos análisis sugieren tanto un origen no local para la mujer asociada a estos textiles, como la ocurrencia de su muerte durante el traslado desde zonas ecológicas de menor altitud a la puna, región, ésta última, que constituyó su lugar de descanso final.

VI. A MODO DE REFLEXIÓN FINAL

Partimos del convencimiento que los objetos de la cultura material intervienen activamente en la conformación de distintos mensajes que los individuos desean comunicar en múltiples contextos sociales (Wobst 1999). En el caso particular del soporte textil, y como anticipamos en los primeros párrafos de esta presentación, el aspecto comunicativo de las prendas -concretado a través de sus atributos representativos especialmente, aunque también por medio de sus elementos estructurales- ha sido ampliamente documentado por numerosas investigaciones (Cereceda 1990; Desrosiers 1992; Berenguer 1993; Arnold 1994; Oakland 1994; Conklin 1997; Agüero *et al.* 1999; Romero 2005; Arnold, Yapita y Espejo 2007, entre otros).

Pueden rastrearse innumerables testimonios de esta función comunicativa desempeñada por las representaciones plasmadas en los textiles andinos. Desde el punto de vista representativo y significativo, solo por citar algunos casos a modo de ejemplo, mencionamos que Torrico (1989 en Casos 2003: 13) registra, entre los Macha de Bolivia, que la simbología de los colores de las listas en las bolsas se relaciona con los productos intercambiados y las zonas ecológicas afectadas. De manera similar, Silvermann-Proust (1988) sugiere que las listas coloridas de una talega para alimentos (*wayaka*), usada en la localidad de Qero, Perú, desempeñan una función mnemónica similar al sistema de registro de *kipu*, donde el ancho variable de las franjas expresaría cantidades, mientras que el sistema de colores codificaría los diferentes productos del ayllu. Señala incluso, que el uso de ciertos colores en las talegas está asociado con las líneas familiares de los productores y usuarios de las piezas. También en Qaqachaka, Bolivia, Arnold (1994) registra el recuerdo de que las líneas familiares, así como ciertos productos del ayllu están codificados por colores en las listas de los ponchos. Coincidentemente Lecoq (1987, en Casos 2005: 202) informa que para Potosí, la decoración de los costales, de producción doméstica, remite al grupo familiar productor de la pieza.

Este conjunto de ejemplos nos da el sustento para afirmar que, si bien se registran diferencias en los significados simbólicos particulares asociados a las representaciones (plano del contenido) entre diferentes comunidades; es recurrente la preeminencia de las unidades de composición del tejido (plano de la expresión) para comunicar diferentes mensajes. Creemos que en la afirmación anterior reside la relevancia de destacar los casos aquí analizados, donde ninguna de las dos prendas consideradas responde a la simetría bilateral que caracteriza a la mayor parte de los textiles andinos.

Podemos concluir remarcando que gran parte del poder comunicativo está en manos de la tejedora o tejedor, donde los significados son expresados, pero también pueden ser silenciados o realizados deliberadamente, a través de la manipulación de los tejidos, en donde intervienen asimismo otros actores sociales con su correspondiente lugar en las relaciones de poder.

Agradecimientos:

Las investigaciones arqueológicas en Antofagasta de la Sierra se realizaron en el marco de Proyectos dirigidos por el Lic. Carlos A. Aschero y financiados por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (AGENCIA), el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Tucumán (CIUNT). A Ruy Zurita agradecemos por su paciente y dedicado trabajo en las tareas de laboratorio, que nos permitieron posteriormente recuperar los textiles. A Andrés Romano por su perseverante ayuda en la búsqueda bibliográfica de un método óptimo que

¹⁴ La investigación -aún inédita- ha sido realizada por la Mag. M. Gloria Colaneri y Ruy Zurita (IAM, UNT).

nos permitiera limpiar y conservar las prendas. Un reconocimiento especial para el personal del Museo San Miguel de Azapa, en Arica, por permitirnos acceder a la Colección Textil, y a los organizadores del VII Simposio Internacional de Arte Rupestre que hicieron realidad esta visita. A Andrés Romano, M. Lorena Cohen y Álvaro Martel, les agradezco por darme y darme ese tiempo invaluable para la lectura de una primera versión de este trabajo y por sus valiosas sugerencias para mejorarlo. Igualmente destaco que todo lo expresado es de mi completa responsabilidad.

VII. REFERENCIAS CITADAS

AGÜERO, M. C. M. URIBE, P. AYALA Y B. CASES

1999 Una aproximación arqueológica a la etnicidad y el rol de los textiles en la construcción de la identidad cultural en los cementerios de Quillagua (Norte de Chile). *Gaceta Arqueológica Andina* 25:167-197.

APONTE, D.

2000 La vestimenta femenina en la Costa Central del Perú durante el Período Intermedio Tardío. *Estudios Atacameños* 20:91-101.

ARNOLD, D. Y.

1994 Hacer al hombre a imagen de ella: aspectos de género en los textiles de Qaqachaka. *Chungara* 26 (1):79-115.

ARNOLD, D. Y., J. DE D. YAPITA Y E. ESPEJO AYCA

2007 *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. ILCA, Plural Editores. La Paz.

ASCHERO, C. A.

1999 El arte rupestre del desierto puneño y el noroeste argentino. En: *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, pp. 97-135, Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco de Santiago, Chile.

ASCHERO, C. A.

2005 Investigaciones arqueológicas en el área del curso medio del Río Las Pititas y curso alto del Río Miriguaca. Período 2003-2004. Antofagasta de la Sierra, Catamarca. *Informe presentado a la Dirección de Antropología de la Provincia de Catamarca*. San Miguel de Tucumán. Manuscrito.

ASCHERO, C. A.

2006 De cazadores y pastores. El arte rupestre de la modalidad *Río Punilla* en Antofagasta de la Sierra y la cuestión de la complejidad en la Puna Meridional Argentina. En: *Tramas en la Piedra: Producción y Usos del Arte Rupestre*, editado por D. Fiore y M. Podestá, pp. 103-140. World Archaeological Congress, Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos del INAPL.

ASCHERO, C. A.; J. G. MARTÍNEZ, M. P. BABOT, S. HOCSMAN, S. M. L. LÓPEZ CAMPENY, A. MARTEL, M. L. COHEN, R. D. ZURITA Y V. H. ATALIVA

2003 Continuidades, interacciones y cambios en Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Puna Meridional Argentina). *Resúmenes de las VI Jornadas de Comunicaciones, Serie Monográfica y Didáctica* N° 42:121, Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo, Universidad Nacional de Tucumán.

BERENGUER, J.

1993 Gorros, Identidad e Interacción en el desierto chileno antes y después del colapso de Tiwanaku. *Identidad y Prestigio en los Andes. Gorros, turbantes y diademas*, pp. 41-64. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile

CASES, B.

2003 Las bolsas de Quillagua y su relación con el tráfico de caravanas. *Revista Werkén* 4:5-24.

CASES, B.

2005 Una definición morfológica, técnica y decorativa de las bolsas domésticas del Período Intermedio Tardío (900 – 1450 d.C.). En: *Tejiendo sueños en el Cono Sur: Textiles Andinos: Pasado, Presente y Futuro*, editado por V. Solanilla Demestre, 51° Congreso Internacional de Americanistas (2003), pp. 199-212, GEP, Universidad Autónoma de Barcelona.

CERECEDA, V.

1978 Les talegas d'Isluga. Sémiologie des tissus andins. *Annales E.S.C.* 33 (5-6):1017-1035, París.

CERECEDA, V.

1987 Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. En: *Tres reflexiones sobre el Pensamiento Andino*, editado por T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt y V. Cereceda pp. 133-231, Editorial Hisbol, La Paz.

CERECEDA, V.

1990. A partir de los colores de un pájaro... *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4:57-104.

CONKLIN, W.

1997 Structure as Meaning in Andean Textiles. *Chungara* 29 (1):109-131.

DESROSIERS, S.

1992 Las técnicas de tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos. *Revista Andina* 19, Año 10 (1):7-34.

DESROSIERS S.

1997 Lógicas textiles y lógicas culturales en los Andes. En: *Saberes y memorias en los Andes. In Memoriam Thierry Saignes*, compilado por T. Bouysse-Cassagne, pp. 325-349. CREDAL-IFEA. Lima.

ECO, H.

1995 *Tratado de Semiótica General*. Colección Palabra en el tiempo. Lumen, Barcelona.

FRANQUEMONT, E. M., C. FRANQUEMONT Y B. J. ISBELL

1992 *Awaq ñarwin*: El ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido. *Revista Andina* 19, Año 10 (1):47-80.

GAVILÁN VEGA, V. Y L. ULLOA TORRES

1992 Proposiciones metodológicas para el estudio de los tejidos andinos. *Revista Andina* 19, Año 10 (1):107-134.

HOCES DE LA GUARDIA, S. Y A. M. ROJAS

2000 Textiles tradicionales de la Puna Atacameña. *Estudios Atacameños* 20:117-136.

LÓPEZ CAMPENY, S. M. L.

2000 Tecnología, Iconografía y Ritual funerario. Tres dimensiones de análisis de los textiles formativos del Sitio Punta de la Peña 9 (Antofagasta de la Sierra, Argentina). *Estudios Atacameños* 20:29-65.

LÓPEZ CAMPENY, S. M. L.

2006-2007 El poder de torcer, anudar y trenzar a través de los siglos. Textiles y ritual funerario en la Puna Meridional Argentina. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 21:143-155.

LÓPEZ CAMPENY, S. M. L. Y C. A. ASCHERO

2006 Uso, mantenimiento y reciclaje de textiles. Un contexto funerario del sitio Punta de la Peña 4 (Antofagasta de la Sierra, Catamarca). En: *Actas de las I^o Jornadas sobre Estudio y Conservación de Textiles "Recuperando nuestros textiles... ayer y hoy"*. Universidad Nacional de Tucumán (editado en Cd Rom).

OAKLAND, R. A.

1994 Tradición e Innovación en la Prehistoria Andina de San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños* 11:109-120.

OLIVERA, D. E.

- 1992 *Tecnología y Estrategias de Adaptación en el Formativo (Agro-alfarero Temprano) de la Puna Meridional Argentina. Un Caso de Estudio: Antofagasta de la Sierra (Pcia. de Catamarca, R.A.)*. Tesis para optar al grado académico de Doctor en Ciencias Naturales, Universidad Nacional de la Plata. Manuscrito.

OLIVERA, D. E.; P. TCHILINGUIRIAN Y L. GRANA

- 2004 Paleambiente y arqueología en la Puna Meridional Argentina: Archivos ambientales, Escalas de análisis y Registro arqueológico. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXIX:229-247.

ROMERO GUEVARA, A. L.

- 2005 Tejiendo Mensajes: una lectura de los textiles arqueológicos de Arica. *Revista Werkén* 7:111-131.

SILVERMANN-PROUST, G. P.

- 1988 Significado simbólico de las franjas multicolores tejidas en los wayakos de los Q'ero. *Boletín de Lima* 57, Año 10:37-44.

TCHILINGUIRIÁN, P. Y D. E. OLIVERA

- 2000 De aguas y tierras: aportes para la reactivación de campos agrícolas arqueológicos en la Puna Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, Tomo XXV:99-118.

WOBST, H.

- 1999 Style in archaeology or archaeology in style. En: *Material Meanings. Critical Approaches to the Interpretation of Material Culture*, editado por E. Chilton, pp. 118-132. The University of Utah Press, Salt Lake City.

FIGURA 1:

A) UBICACIÓN DEL SITIO PP4 EN LA LOCALIDAD ARQUEOLÓGICA DE PUNTA DE LA PEÑA, ANTOFAGASTA DE LA SIERRA, NO DE CATAMARCA. MODIFICADO DE ASCHERO 2005.

B) VISTA DEL ALERO PP4 DESDE LA ZONA DE PLANICIE, AL PIE DEL FARALLÓN DE IGNIMBRITAS DONDE SE EMPLAZA.

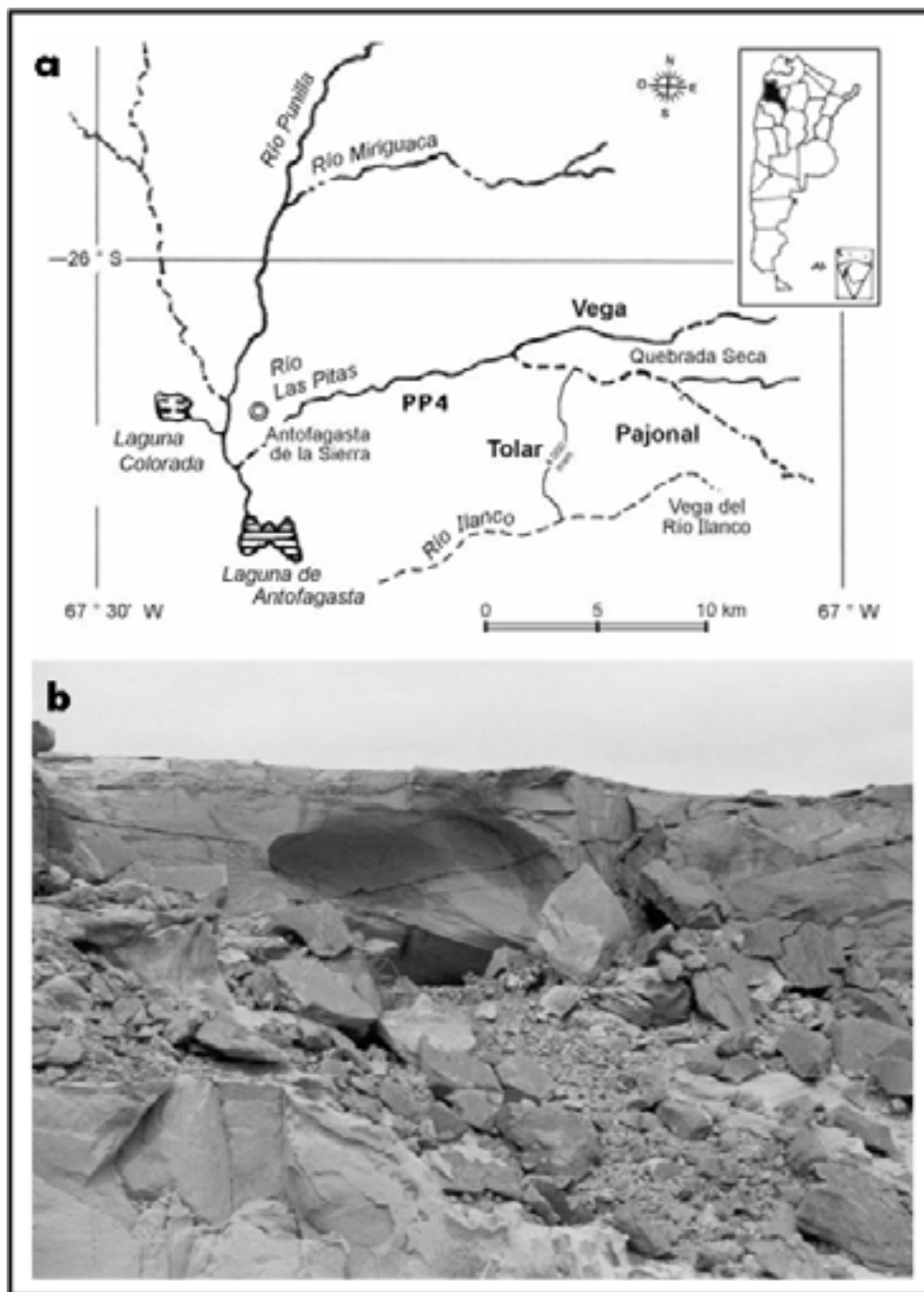


FIGURA 2:

ENTIERRO FEMENINO RECUPERADO EN EL SITIO PUNTA DE LA PEÑA 4 Y CONJUNTO DE PRENDAS TEXTILES QUE LO INTEGRAN: A) Y B) CONTENEDORES O BOLSAS COSTALES; C) CORDELERÍA DE "AMARRE" DEL FARDO Y D) TÚNICA ANDINA O UNKU



FIGURA 3:

IMAGEN DE LA PIEZA TEXTIL SUMAMENTE REPARADA Y DIBUJO DE LA DISTRIBUCIÓN ASIMÉTRICA DE LOS LISTADOS EN FAZ DE URDIMBRE QUE CONFORMAN LA SUPERFICIE TEXTIL.

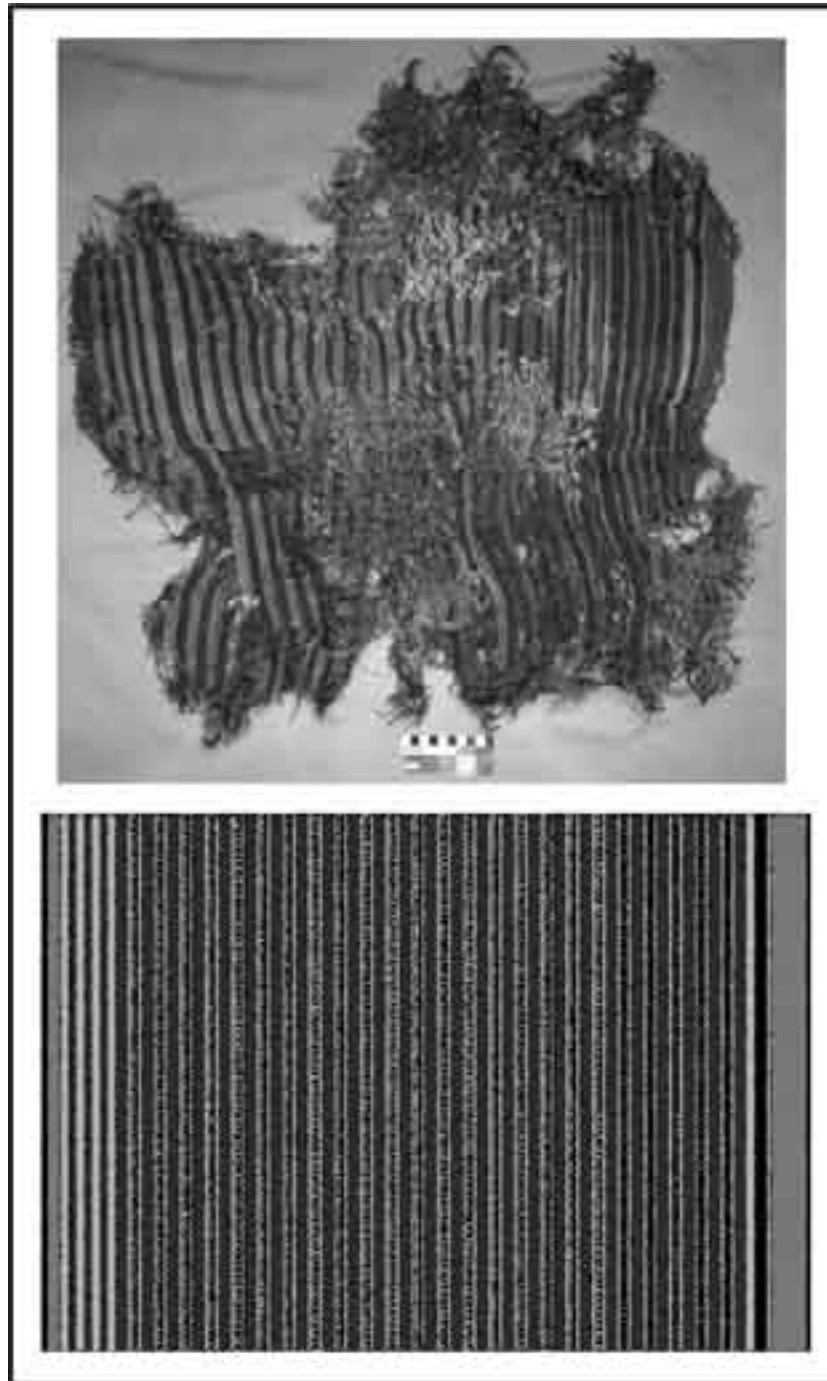
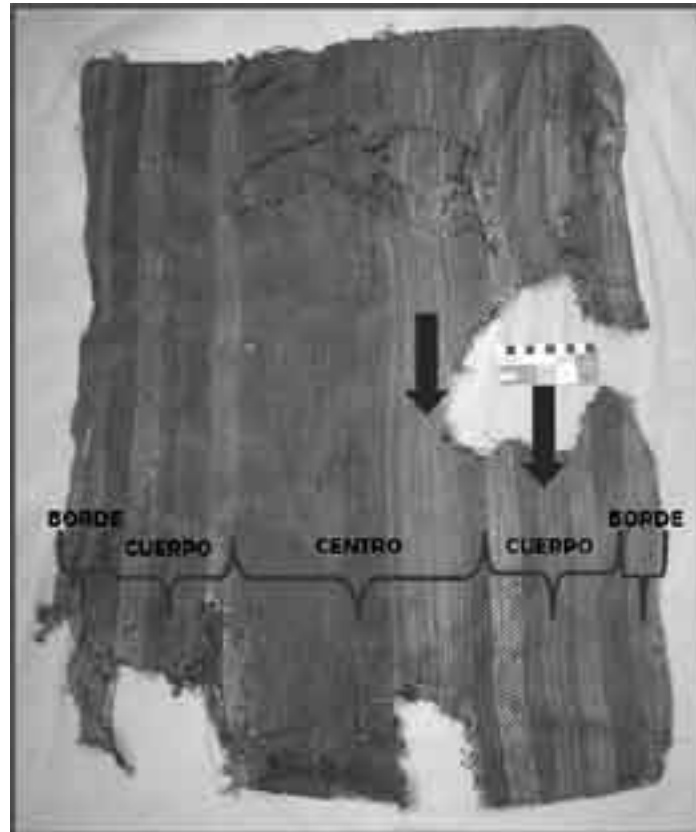


FIGURA 4:

DISTRIBUCIÓN SIMÉTRICA DE LOS LISTADOS QUE PERMITE IDENTIFICAR EN LA BOLSA UNA COMPOSICIÓN ESPACIAL CON TRES SECTORES DIFERENCIADOS: CENTRO, CUERPO Y BORDE. LAS FLECHAS MARCAN LA PRESENCIA DE LOS HILADOS MOLINÉ QUE INTERRUMPEN ESTA SIMETRÍA CON UN EFECTO JASPEADO.

**FIGURA 5:**

COSTAL ACTUAL QUE PRESENTA EL EMPLEO DE HILADOS MOLINÉ CREANDO UN DISEÑO DE BANDAS SIMÉTRICO.
TOMADO DE CERECEDA 1990: 82.

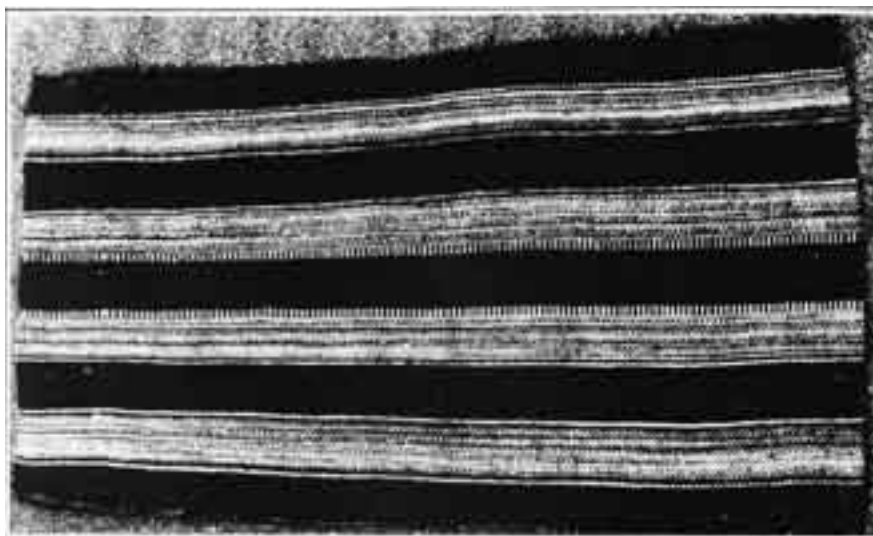


FIGURA 6:

TALEGA ARQUEOLÓGICA (ARICA) EN LA QUE LAS BANDAS SE DISTRIBUYEN SIN RESPONDER A NINGÚN TIPO DE ORDENAMIENTO O PRINCIPIO DE SIMETRÍA. TOMADO DE CERECEDA 1990: 83.

**FIGURA 7:**

PIEZA TEXTIL ARQUEOLÓGICA (PROBABLE MANTA) PERTENECIENTE A LA COLECCIÓN DEL MUSEO SAN MIGUEL DE AZAPA, ARICA. PUEDE NOTARSE LA FALTA DE SIMETRÍA EN LA DISTRIBUCIÓN DE LAS BANDAS, EN UN DISEÑO LOGRADO POR LISTADO EN FAZ DE URDIMBRES.

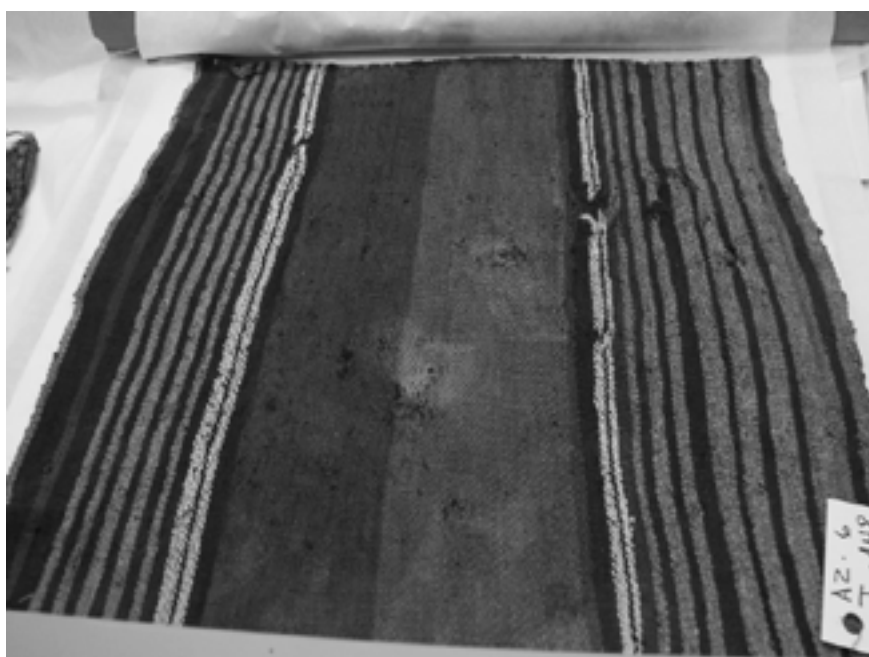


FIGURA 8:

PIEZA TEXTIL ARQUEOLÓGICA (BOLSA) PERTENECIENTE A LA COLECCIÓN DEL MUSEO SAN MIGUEL DE AZAPA, ARICA. PUEDE NOTARSE LA FALTA DE SIMETRÍA EN LA DISTRIBUCIÓN DE LAS BANDAS, EN UN DISEÑO NO EQUILIBRADO, DONDE LA LISTA DESTACADA TAMPOCO OCUPA LA POSICIÓN CENTRAL.

