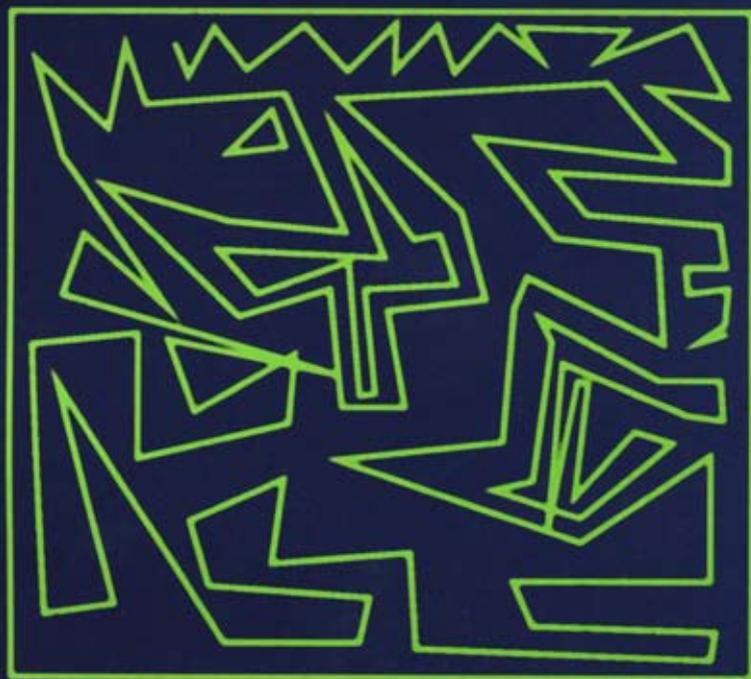


TEXTOS TEXTILES
en la Tradición Cultural
Andina

JOSE SANCHEZ PARGA



***TEXTOS TEXTILES
EN LA TRADICIÓN
CULTURAL ANDINA***

JOSÉ SANCHEZ-PARGA

1995

Colección: ARTE POPULAR
TEXTOS TEXTILES EN LA TRADICIÓN CULTURAL ANDINA

José Sánchez-Parga
© IADAP / noviembre 1995
Derechos de autor N° 009262
ISBN-9978-60-021-3 Colección
ISBN-9978-60-020-5 Título



INSTITUTO ANDINO DE ARTES POPULARES
DEL CONVENIO ANDRÉS BELLO
IADAP

Diego de Atienza y Av. América
«553-684 / 554-908
Fax: 593.2.5630%
Apartados postales: 17-07-9184/17-01-555
Quito-Ecuador

Impreso en Ecuador

Contenido

	<i>pág.</i>
PRESENTACIÓN	7
<i>SIMBÓLICA TEXTIL Y REPRESENTACIÓN SOCIAL DEL ESPACIO ANDINO</i>	15
<i>Hacia una Lectura Textil</i>	18
<i>Del Espacio Textil al Espacio Andino</i>	25
<i>Dos Testimonios Etnográficos</i>	34
<i>Texto y Discurso Textiles</i>	37
<i>Post-Scriptum</i>	41
<i>ETICA Y ESTÉTICA EN LA FIGURATIVA TEXTIL ANDINA DE UN DISEÑO PARACA</i>	49
<i>Semiótica de la Figurativa Textil</i>	55
<i>De la Estética a la Etica</i>	67
CONCLUSIÓN	79
BIBLIOGRAFÍA	83

La importancia de los tejidos en las tradicionales culturas de los Andes ha sido analizada por John Murra (1978), al estudiar sus funciones y significación en las estructuras sociales, económicas, políticas y religiosas de los Incas. Trabajos posteriores como el de Teresa Gisbert (1989) han vuelto a desarrollar los valores socio-culturales de los tejidos en los pueblos de los Andes, en cuanto producto de tributo y trueque, como material ritual y emblema de identidad de los diferentes grupos.

De manera simultánea a estos estudios otros enfoques como los de Verónica Cereceda (1978) han puesto de relieve la estética de la textilería andina, decodificando la semántica del tejido con todos sus sistemas de representaciones y simbolismos, en los que se encuentra cifrado no sólo un universo de concepciones cosmológicas y sociales, sino incluso las categorías mentales de las culturas andinas.

Estos aportes al pensamiento textil andino han conducido a lecturas de su socio-lógica, que despejaron los discursos socio culturales que una sociedad reproduce sobre sí misma. Esto ha permitido a su vez articular dos corrientes analíticas: una emprendida por Murra, que interpreta el tejido en la formación socio-económica del los pueblos andinos, y otra desarrollada por Cereceda, quien desde los tejidos andinos despejaba los códigos socio-culturales andinos.

De esta convergencia de enfoques hermenéuticos ha surgido una comprensión del tejido como texto, en el que una sociedad se "inscribe" no sólo artística sino también culturalmente, expresándose o narrándose estilísticamente .

Más aún, como hemos mostrado (Sánchez-Parga), 1985), esta escritura textil no agota el sentido de su mensaje a la función expresiva y comunicativa, sino que tiene un carácter normativo, en la medida que enuncia una idea/ideal que la sociedad reproduce de si misma, tendiente a imprimir y codificar los comportamientos culturales. Y por ello, a este nivel, la estética del tejido andino comporta una ética, de la que el tejido se constituye en soporte social.

Esta traducción de los tejidos andinos de objetos expresivos en textos discursivos de una determinada sociedad y cultura invita a una lectura textil y al reconocimiento de sus dimensiones gráficas, en cuanto escritura, sujeta a amplias posibilidades hermenéuticas.

La ampliación de una idea de escritura, que trascienda los textos se encuentra ya en las sociedades antiguas y ha sido utilizada por P. Clastres (1978) en la comprensión de los pueblos primitivos. Tales perspectivas, además de cuestionar o al menos relativizar la convencional identificación entre historia y escritura, haciendo coincidir el origen de aquella con la aparición de ésta, permite extender las indagaciones de una "prehistoria de la escritura" y las diferentes fases y modalidades en el desarrollo de ésta.

Es en esta línea que Clastres interpreta ya un fenómeno escritural en las marcas y cicatrices de los "ritos de pasaje" de los adolescentes en la primitiva sociedad guayaki. En estos grupos sin escritura el cuerpo aparece como texto de un discurso gráfico; en ellos la escritura no se constituye como una textualidad separada de la corporalidad social y de la anatomía de sus miembros. Pero esta no-separación, lejos de restar carácter gráfico al discurso, mensajes y significados de una sociedad, les imprime una codificación que se transmite indeleblemente en ¡a historia del grupo.

Las sociedades "arcaicas" son sociedades sin escritura sólo en cuanto la escritura hace referencia a un texto separado, a un mensaje o ley decretados desde un poder asimismo separado pero dentro de ellas. En ellas la "ley de la escritura" no es todavía la "escritura de la ley".

Pero las marcas de la tortura ritual de los ritos de pasaje, inscritas en el cuerpo de los miembros del grupo, al mismo tiempo que revelan del significado gráfico de memorizar un mensaje para sustraerlo del olvido, hacen que el texto corporal de los individuos prolongue el corpus ético o leyes del grupo a las que pertenecen.

En este su formato anatómico, la escritura en las sociedades arcaicas tiene un doble significado: en primer lugar, el poder y la ley inherentes a toda escritura no son autónomos e independientes de la sociedad, ni actúan sobre/contra ella, sino que están "incorporados" a ella; en segundo lugar, la escritura iguala a todos los miembros del grupo, ya que todos son portadores del mismo mensaje, imborrable e inolvidable: tu no eres ni más ni menos que los demás; tu no te perteneces sino que perteneces al grupo.

La idea de una escritura corporal no parece haber sido ajena a las sociedades primitivas, e incluso pudo haberse desarrollado al margen de su elaboración en los sistemas de tatuajes tan extendidos por pueblos y culturas más diversos. Esta interpretación recoge E. Caneti de la lectura que los Bosquimanos realizaban de sus presentimientos y que correspondían a expresiones corporales: "las letras de su alfabeto están en sus cuerpos" (1964:359).

La otra fase importante en el desarrollo de la escritura, que responde siempre a un proceso de progresivas separaciones textuales, aparece en las sociedades antiguas con los objetos y monumentos gráficos. Cuando los mensajes y las leyes adquieren una inscripción lítica, en sellos o estelas. Este hito señala el momento de separación de un poder escritural, de una ley, respecto del cuerpo social y de la corporalidad de sus miembros. La escritura sobre la sociedad deja de estar "incorporada" a ésta; ya no es la escritura de la sociedad sobre si misma sino de los poderes políticos o religiosos que desde su interior se vuelven autónomos. La mayor autonomía escritural de los textos comporta su desanatomización o descorporalidad.

El texto textil podría ubicarse en un nivel intermedio de la evolución de la escritura "in-corporada" de las sociedades primitivas a la escritura materialmente objetivada (piedras, monedas, terracotas o monumentos) de las sociedades antiguas.

Si bien el tejido es un objeto, resultado de la producción material de la sociedad, releva de un soporte corporal, en cuanto vestido o indumenta. De hecho los tejidos andinos sirven para cubrir o adornar el cuerpo, envolver a los infantes y los muertos.

Si la esencia de la escritura es expresar y comunicar el pensamiento y producir o ayudar la memoria, ya en los sistemas pictográficos, que tienden a privilegiar más la simplificación y la abreviación con fines comunicacionales que la expresión estética, encontraríamos las primeras manifestaciones protoescripturales.

Pero incluso en sociedades primitivas, donde la expresión estética ha desarrollado una codificación de sus modelos figurativos, imprimiéndoles ciertos niveles de abstracción, es posible considerar tales expresiones estéticas como un sistema proto-pictográfico, a través del cual no sólo se opera una comunicación de ideas y mensajes sino también se registra una memoria. Lo que a su vez confiere a tales formas estéticas un valor textual susceptible de lecturas y no sólo de percepciones artísticas.

Este sería el caso de los tejidos andinos, sus elaboraciones figurativas y configuraciones cromáticas, las cuales sin poseer todavía una elaboración pictográfica o ideogramática, como podría ser el caso de las "escrituras" aztecas y mayas (o la pictografía de los cuna venezolanos), no sólo traducen un sistema de concepciones (ecológicas, sociológicas, religioso-rituales) sino también transmiten su memoria, en cuanto reproducción normativa de los discursos de una socio-cultura sobre sí misma.

Esto hace que los textos textiles puedan ser objeto de un desciframiento, cuya lectura proporciona información no únicamente sobre la sociedad que

los ha producido sino también sobre la idea o conciencia que la sociedad reproduce de si misma.

Ya en esta misma línea de desciframiento Th. Bartel había propiciado dar más importancia a las numerosas inscripciones de piedra mayas que a sus escasos manuscritos. Sin embargo, es curioso que autores como Metraux interesados en decodificar las ideas y símbolos de la cerámica andina hayan pasado por alto todo el sistema ideográfico y pictórico de los tejidos en los Andes.

La textualidad del tejido andino constituiría tradicionalmente un tipo de escritura ideogramática, en la que se expresaban las concepciones y representaciones que dichas sociedades andinas poseen de si mismas, de su organización y relaciones sociales, sus categorías espacios temporales. De manera análoga a cómo la casa de una tribu amazónica refleja arquitectónicamente una socio-lógica y cosmovisión.

En este sentido, y aunque la arquitectura adopte una forma menos textual que las figuras de una tejido, en ambos casos la lectura sólo puede operarse no desde los signos y símbolos, la semántica de las formas, sino desde los significados de la misma sociedad. Por ello, el sistema gráfico de los tejidos andinos, su pictografía, sólo puede ser objeto de relecturas, y no directa y propiamente legible sino desde lo social y cultural.

Estos supuestos interpretativos en modo alguno pretenden proponer que la figurativa textil en los Andes represente una forma embrionaria de escritura, ya que las escrituras humanas no han seguido una evolución única, como tampoco los desarrollos artísticos, aun cuando en ocasiones las expresiones gráficas y del arte se hayan encontrado muy fundidas.

Muy por el contrario, consideramos que el tejido andino con todos sus usos, funciones rituales y simbólicas, posee un carácter artístico, cuya expresividad en sociedades no gráficas adquiere un carácter comunicacional y de estereotipación de mensajes muy acusado. Lo cual imprime al texto

textil una doble combinación de afectividad y efectividad en su función tanto expresiva y comunicativa como recordatoria.

Toda escritura posee una función esencial: la extensión espacial (difusión) y temporal (duración) de mensajes. Esta doble función se opera en sentido inversamente proporcional, ya que en la medida que la escritura privilegia el orden de la memoria, reduce el impacto de su ampliación. Según esto, la gráfica de los tejidos más próxima a las corporalidades sociales, al soporte corporal de los vestidos y telas, se inscribe sobre todo en la perspectiva de la tradición / reproducción de las representaciones de la cultura.

Es así como la traducción ética de la estética textil, el alcance normativo que poseen sus representaciones expresivas y comunicativas de las mentalidades y lógicas socioCulturales, corresponde a la asociación de la escritura y la ley. Esta ecuación adquiere una relevancia particular en el sistema de correlaciones que en toda cultura presentan la escritura y la sociedad.

Mientras que en la antigua China el poder de la escritura eclipsa la eficacia de la palabra, impidiendo la valoración de ésta, del verbo, de la sílaba o la vocal, valoración que en cambio desarrollaron las civilizaciones indoeuropeas y semitas, y donde la escritura evolucionó tempranamente hacia el silabario o el alfabeto, en estas civilizaciones será la verbalidad, la que concentra todas las performances y competencias del orden socio-político y mágico religioso; y donde todo pasa por la palabra.

De hecho, las culturas andinas, aunque orales no han hecho de la verbalidad, de la comunicación hablada, un espado e instrumento privilegiado de sus producciones socio-políticas y religiosas, no han atribuido a la palabra los niveles de competencia y performance, que alcanzó en las culturas occidentales. Y es en tal sentido, que lo gráfico en sus diversas formas (la pictografía textil, por ejemplo) pueden haber adquirido una importante performance de significación, capacidad para efectuar o hacer real lo que significan.

En sociedades sin escritura, más que en las sociedades gráficas, "detrás de los signos hay ideas" (Dieterlen, 1992), lo que confieren a dichos signos un mayor valor ideográfico. En otras palabras, en su origen los ideogramas son empleados como escritura.

Esta lección hermenéutica de los tejidos andinos, el desciframiento a través de ellos de la comprensión que los pueblos andinos poseían de su propia sociedad y cultura, no es muy diferente de las interpretaciones realizadas a partir de otros productos/objetos culturales, como ha sido el caso de la iconografía de la cerámica mochica (Hocquenghem, 1987), cuyo desciframiento semiótico remite a una cosmología y antropología de los mochicas. Aquí, como en el caso de la textilería "estamos frente a un sistema de imágenes que, además de provocar emociones de orden estético corresponde a una unidad conceptual de base: si bien cada representación tiene un significado particular, se integran todas en un mismo conjunto ideológico" (Hocquenghem, 1987:22).

Más allá de las potencialidades hermenéuticas que ofrece una "lectura" de los textiles andinos, queda pendiente todavía un desafío antropológico: interpretar y decodificar en las culturas andinas un "pensamiento textil".

De la misma manera que se ha llegado a la reconstrucción de un "pensamiento cerámico" en algunos pueblos primitivos, y a un "pensamiento arquitectónico", como el estudiado por Panofsky (1957) al relacionar el gótico medieval con el método escolástico y la organización política de la naciente monarquía capeta, nos parece así mismo viable la elaboración de un pensamiento textil andino, y los estudios que presentamos se sitúan en esta orientación.

Tales antro-po-lógicas se abren a un ancho campo de reconstrucción de las mentalidades, a partir de los más diversos objetos de cultura. Un intento interpretativo análogo al de los tejidos ha sido realizado a partir del sistema de asociaciones de cultivos en una parcela campesina indígena (cfr. J. Sánchez-Parga, 1984), donde la disposición de los cultivos sembrados, sus

José Sánchez-Parga

simetrías e inclusiones concéntricas presentaban una singular correspondencia con las tramas del tejido andino. Ello mostraría cómo la organización del espacio agrícola (pensamiento agrícola) responde a las mismas categorías del espacio textil, las cuales expresarían a su vez formas de organización del espacio social en las culturas andinas.

*Simbólica Textil y
Representación Social
del Espacio Andino*

No se conoce estudio tan original y atractivo sobre los tejidos andinos como el que hace unos años ofreció al gran público Verónica Cereceda.¹

Superando las aproximaciones a la materialidad del tejido o a sus aspectos exteriores, de confección y características, la autora aborda el asunto desde el mismo "pensamiento textil", cifrado en ese código figurativo de mensajes entretejidos en un objeto socio-cultural, cuya importancia en el mundo andino ha sido ya puesta de relieve por otros especialistas modernos.²

Sin embargo, más allá de la concepción del tejido como texto, y de la lectura semiológica de su diseño, algo todavía nos parece que queda inédito y por descifrar en la inter o transtextualidad de los tejidos andinos. Este algo es la misma sociedad que se comunica y expresa a través de un fenómeno social y cultural, cuya producción y uso los

1. CERECEDA, V.- Semiologie des tissus andins: les'talegas'd' Isluga, *Antiques*, 33e annee, Nos. 5-6. Septembre-Décembre 1978, p. 1017-1035. El artículo propuesto es una adaptación y traducción de una obra inédita sobre los tejidos de Isluga.

2. Cfr. la Bibliografía en BENNETT & BIRD, Andean Culture History, *Hand book no 5 American Museum of Natural History*, New York, 1949; GAYTON, Anne, H.- *The cultural Significance of Peruvian Textiles: Production Function, Aesthetics*, Kroeber Anthropological Society Papers, no. 25. Berkeley, California 1961; GODELL, G.- A study of Andean Spinning in the Cuzco región, *Textile Museum Journal*, vol 2 no. 3 diciembre, 1968; CNEALE, Iila & KROEBER, A.L., *Textile Periods of Ancient Perú*: University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, t. 28 Berkeley, 1958.

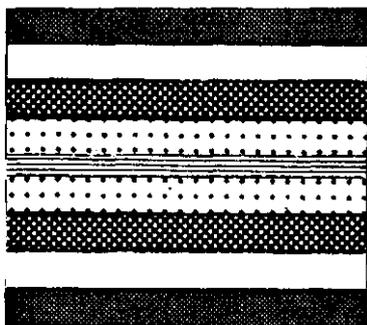
nos certifican que está íntimamente ligado con las estructuras económicas y sociales del mundo andino.³

Hacia una Lectura Textil

Verónica Cereceda descubre en los tejidos de Isluga un estilo de diseño y composición de los colores, una geometrización del espacio tejido, que podemos encontrar, aún hoy, en las diferentes artesanías textiles desde el Ecuador hasta Bolivia; presentes en los ponchos, ruanas o awayos, que se pueden comprar en cualquier mercado artesanal de los Andes. Aún hoy los más tradicionales diseños de las prendas de vestir del campesino indígena ofrecen la misma y constante composición: los *unkus*, los *acsu o lliclla*, las mismas *chuspas o shicras* y casi todas las fajas y ponchos en su diversísima variedad de diseños mantienen siempre una organización idéntica del espacio textil.⁴ La inclusión simétrica aparece como una característica inconfundible de la figuración o escritura del tejido. En torno a un eje central, real o imaginario, que divide la pieza en dos mitades idénticas, se ordenan concéntricamente los otros colores o tonalidades figurativas del tejido. De tal manera que, doblada la pieza por el centro, cada elemento cromático de la composición coincidirá con su contraparte idéntica. Esquemáticamente se puede proponer el siguiente perfil de la composición del tejido andino:

3. MURRA, J.V.- *Formaciones económicas y políticas del mundo andino* Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1975, p. 145-170. *La organización económica del Estado Inca*, Siglo XXI, México, 1978. p.p. 107-132. Sobre la calidad documental de los productos de una cultura como pueden ser los tejidos entre las sociedad de los Andes ya L.H. MORGAN llamaba la atención hace más de un siglo: "The fabrics of a people unlock their social history. They speak a language which is silent, but yet more eloquent than the written page. As memorial of former times, they commne directly with the beholder, opening the unwritten history of the period they represent, and clothing it with perpetual freshness" (*League of the Ho-dé-no-sau-nee of Iroquois*, 1851).

4. Se puede consultar al respecto las espléndidas y numerosas ilustraciones de T.E. WASSERMAN & J.S. HILL, *Bolivian Textiles Indian Textiles. Traditional Designs and Costumes*, Dover Publi., New York, 1981.



color A
 color B
 color C
 color D
 color - centro E
 color D
 color C
 color B
 color A

Las matizaciones de esta estructura pueden ser múltiples y prestarse también a muy diferentes variaciones, pero el principio de la inclusión simétrica aparece siempre constante. La combinación de figuras, sistemas figurativos, de colores y tonos guardan entre sí una alternancia y articulación, para que la autonomía de las partes contribuya a la perfecta armonía del conjunto, el cual se presenta como el principio organizativo de toda la composición. Dentro de la lógica inclusiva todas las variaciones son posibles: las alternancias y reiteraciones del mismo motivo, sus ampliaciones y reducciones. Por otra parte, el carácter lineal o secuencial de la disposición no oculta la circularidad imaginaria que toda la composición forma en torno al eje y punto central de la pieza. El tejido constituye así un texto completo, acabado, sin fisuras ni aberturas.

La interpretación de esta figurativa de color y de la composición de los tejidos andinos como una concepción antropomórfica y zoomórfica del espacio textil, expresión de la estructura del ser vivo, como nos ofrece la Cereceda, no deja de ser convincente, y resulta aún más seductora al ser homologada por las formas del "pensamiento salvaje" ilustradas por Levi-Strauss. Pero, volviendo a nuestro planteamiento inicial, una tal interpretación nada revela de la sociedad que se comunica y expresa a través del texto de los tejidos. Sobre to-

do admitiendo que no hay fenómeno social u objeto cultural que no enuncie en la semiología de su discurso o en la gramática de sus elementos la estructura social de la que no puede dejar de ser un mensaje y, al mismo tiempo, un código de su funcionamiento. En el texto de la Cereceda hay indicios más que suficientes para emprender una relectura social del tejido andino; más aún, su estudio es una incesante insinuación para una teoría de la representación espacial en la sociedad andina.

Por esta razón nos proponemos destacar los rasgos más ilustrativos de la semiología de los tejidos andinos y todas las implicaciones de su inclusión simétrica, para mostrar -nuestra argumentación no pretende ser demostrativa- cómo un grupo social transcribe simbólicamente el "reto" (Toynbee) de su espacio vital, "el reto del espacio andino" (Dollfus), y la "respuesta" de su estructura organizativa con que lo enfrenta.

El espacio textil se muestra como un territorio de mareaje en sus múltiples divisiones y colores, en el que todas las posibilidades de escritura están dominadas por una "simetría total". El tejido andino ofrece así una forma autónoma, clausurada, completa, podríamos decir autosuficiente, insinuando ya cómo la representación de un territorio, como es el del tejido, puede reflejar una categorización de lo social.

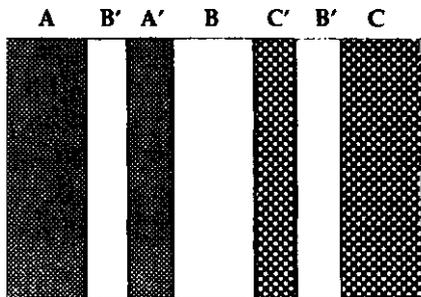
Cada tejido en su diseño y composición constituye un acabado, en el que cada uno de sus elementos tiene un contrapunto, se espeja en otro similar a él, con el que guarda una relación de continuidad y prolongación, al mismo tiempo que dentro del conjunto desempeña una función articuladora tanto respecto de los otros elementos figurativos como de la unidad global. En ese sentido la complementariedad de cada una de las unidades particulares reproduce el conjunto, ensamblado en torno a un eje principal.

Esta representación de la complementariedad, que va más allá de las adyacencias, refuerza todavía la semiótica de los colores, tras cuyo

discurso cromático, meramente estético, por la combinación de contrastes, claros y oscuros, o por la inserción de tonalidades o matices que sirven de transición entre aquellos, se anuncia una primera simbólica social; la de lo masculino, color claro, y lo femenino, color oscuro, propia del imaginario andino. En Otavalo las alpargatas y *anacos* de las mujeres son siempre negras y oscuras, mientras que las alpargatas de los hombres y sus pantalones son blancos.

Si el tejido es un espacio social, ya que todo mareaje resulta mensaje, y se inscribe en un sistema de comunicación en cuya urdimbre se expresa la simbólica inconsciente de la sociedad, siempre es lícito preguntarse cómo esta gramática de los signos, todo el trazado y descriptiva textil, puede ser susceptible de una relectura social, de una sociológica.

Al tratar esquemáticamente de la composición del tejido, poniendo de relieve su organización inclusiva, hemos tomado un modelo simplificado de unidades figurativas y cromáticas, considerando que cada unidad forma un todo único y cerrado en sí mismo, aunque estructuralmente complementario de otro y también complementariamente articulado al conjunto. "Los *chhurus* determinan espacios clausurados, limitados, que encierran, guardan o protegen como una caja a una casa" (Cereceda, p. 1030). Sin embargo, estas unidades de base, sin perder su identidad singular, se presentan así mismo abiertas, como espacios figurativamente relativos en relación con otros por sus características cromáticas; de manera que entre ellos se puedan establecer enlaces elípticos, intercambios recíprocos, que tanto el imaginario textil como una lectura estructural de su textualidad hacen suficientemente explícitos. Esta abertura de cada unidad, especie de trueque y participación de la propia identidad figurativa ilustra la función del *qallu*, según el mismo ejemplo perfilado por Cereceda (p. 1031), y en el que indefectiblemente se reproduce la inclusión simétrica:



1. chhuru A
2. qallu B'
3. qallu A'
4. chhuru B
5. qallu C'
6. qallu B'
7. chhuru C

Los *qallus* son en realidad *chhurus* reducidos a una escala de menores proporciones; es esa parte de sí misma que cada unidad intercambia con su vecina. Su función presenta una doble modalidad: prolongar por una parte la realidad de un *chhuru*, inscribiéndolo en el espacio de otro *chhuru*, y, por otra parte, une separando o separa uniendo los espacios autónomos de cada *chhuru* como algo "cerrado", "caja", completo, que se complementa por aquello mismo que lo asocia a otro *chhuru*: el *qallu*, que quiere decir "cría del animal", representaría a los "hijos" del *chhuru*; pero también significa lengua, que en su sentido traslaticio haría referencia a cualquier tipo de espacio intersticial, dentro de otro más amplio.

Dividida y enlazada por una parte de sí misma, cada unidad participa recíprocamente en la realidad espacial cíclica otra, estableciendo un equilibrio de intercambios diferentes de su propio territorio; y el conjunto de estos intercambios configuran una unidad superior; la del tejido en su totalidad.

El "qallu" o "kallu" era el nombre que tenían las dos piezas rectangulares que cosidas componían la *llakota* (o *llakolla*), que en forma de capa cubría la espalda del indígena hasta las rodillas y que los españoles llamaron "manta" (B. COBO, *Del traje y vestido de estos indios*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1956). El *qallu* representa así no tanto una medida de extensión cuanto una cuali-

dad o parte del espacio textil, ya que también cada una de las partes del *acsu* de la mujer indígena se denominaba *qallu*: es la parte que complementa la totalidad de un determinado espacio textil.

Esto mismo puede explicar que lo definido como matriz figurativa del tejido andino, la simetría de la inclusión concéntrica, adopte en casos excepcionales y originales algunas variaciones al modelo pero respetando siempre su estructura fundamental. Es el ejemplo de algunas *lliclla* que presentan una combinación de espacios planos o vacíos con otros intensamente diseñados. En la figura reproducimos el esquema de una fotografía de WASSERMAN & HILL (Obra citada, pp. 14 y 15, ilustraciones 15, 16), en la que se representa una *lliclla*, donde las franjas más estrechas equilibran las secciones más anchas del tejido por una profusión de figuras bordadas de carácter zoomorfo. Las secciones AA' contienen las misma serie de diseños; BB' es una franja de color marrón oscuro plano; CC están cubiertos también de diseños en cada una de sus partes.



Según la figura propuesta cada espacio cromático es proporcional en su extensión y posiciones a los otros. El espacio blanco, B, parece ocupar un lugar privilegiado como centro de la inclusión; incluso se podría suponer la posibilidad que estuviera atravesado por una línea o espacio de otro color sin referencia a ninguno de los otros, que significara el eje central en torno al cual se organizan las demás

relaciones, y que al mismo dejara al espacio blanco, B, en una proporción equivalente a la de los otros espacios. Con todo, si el centro de la inclusión ocupa en la figura una situación predominante, se debe al corte hipotético o circunstancial del espacio del tejido, el cual podría ser prolongado por uno o ambos de sus extremos, quedando así desplazado el eje. De ahí que no sea un centro determinado el que rige la lógica del diseño, sino el principio orgánico de la totalidad, la inclusión simétrica, el que inscribe en cada caso su núcleo central.

La inclusión simétrica que supone siempre un eje central, ya sea figurativamente señalado en el tejido o sólo imaginario, aparece como una representación de la lógica binaria, que constituye la matriz simbólica generadora de todo el sistema de representaciones -la cuatripartita muy particularmente-, según la cual se estructura y organiza la sociedad andina: los cuatro *suyos* del imperio incaico. Pero sobre el fondo de la representación binaria, cada forma o color del tejido tiende a extenderse verticalmente en el espacio de la tela, de manera que cada unidad figurativa puede encontrarse ubicada en proporciones o combinaciones diferentes en distintos territorios del campo textil. La confección del tejido andino juega sí como una doble representación espacial: la continua de cada unidad temática o cromática, que puede ser leída horizontalmente, y la discontinua, en la que la combinatoria de tema y/o colores configura una sintaxis de espacios verticalmente sucesivos. En este sentido es muy pertinente la observación de la Cereceda: "De hecho los *chhurus* se presentan siempre en sucesión. Nunca se encuentra en los tejidos del Isluga un espacio uniforme que está ocupado, inesperadamente, por una banda solitaria de otro color. Los *chhurus*, forman un sistema que se inscribe en un espacio discontinuo" (p. 1030).

Todo este tejido de significantes nos remite a una realidad significada que está más allá del texto textil y que, como indicábamos más arriba, sólo puede ser indagada en esa otra urdimbre de relaciones y

estructura organizativa que caracteriza la sociedad andina; la cual ha de ser entendida como la "escritora" y al mismo tiempo el meta-texto de la obra tejida; y de la cual, a su vez, los tejidos no son más que un código de interpretación. En ellos, y a través de toda una filigrana de la imagen, se transcriben los mensajes y principio que regulan la organización y el discurso de una sociedad.

Este discurso de la sociedad sobre sí misma, que, en términos de Levi-Strauss, se piensa a sí misma en sus representaciones simbólicas, comporta entre ellas la de un espacio organizado en donde la sociedad se refleja. Y es por considerar que los tejidos, como objeto fuertemente semantizable y área de amplias posibilidades de elaboración, ofrecen un campo privilegiado para la representación espacial, que los hemos elegido como documento de una relectura sociológica del mundo andino.

Por otra parte, la originalidad y autenticidad de este discurso de una sociedad sobre sí misma, trasciende la ideología en la medida que se expresa como una transcripción del inconsciente colectivo; en una simbólica que va más allá de los mensajes estéticos individuales para inscribirse en el imaginario de un grupo y en la matriz misma de sus representaciones. En este sentido se podría decir que, a este nivel de la ideografía textil, su composición releva menos de la producción particular de cada artesano que, como los mitos, de una producción del inconsciente de todo un área cultural.

Del Espacio Textil al Espacio Andino

Toda representación del espacio nos remite a una ocupación y comprensión del territorio real en el que vive un pueblo. Las condiciones de subsistencia de todo grupo social, muy particularmente de aquellos que conservan un cierto "primitivismo", territorio "pro-

José Sánchez-Parga

ducido" y no "construido", supone el control de un determinado territorio, y en función del cual se plasmarán las formas organizativas, socio-económicas, de dicho grupo. No hay grupo humano que, a no ser compelido por factores externos o temporalmente, se asiente en un territorio del cual no pueda obtener los recursos suficientes y necesarios para su subsistencia y reproducción.

Será este control del propio espacio el que plastificará la cohesión del grupo, su particular sistema de relaciones familiares y sociales, y sus modelos organizativos de reciprocidad e interdependencia. Por otra parte, además del objetivo económico, y vinculado con él, el control de un territorio responde a una razón política: la autonomía étnica respecto a los otros grupos aledaños, que la misma cohesión social de su sistema organizativo contribuirá a reforzar socialmente.

La relación alimento-territorio-densidad humana corresponde siempre, en todos los estadios de la evolución técnico económica, a una ecuación de valores variables pero correlativos. Siempre es posible un deslizamiento progresivo del territorio del grupo, como ciertas formas de migraciones periódicas o accidentales, pero la situación normal consiste en la frecuentación permanente de un territorio bien delimitado y perfectamente conocido en sus posibilidades alimentarias. Y si toda la trama de las relaciones sociales de un grupo se encuentran estrechamente controladas por la relación territorio-alimentación, a su vez, aquellas habrán de ser entendidas como el mejor dispositivo del grupo, para obtener el más óptimo control del territorio.

La estrategia territorial de las sociedad andinas ha consistido en el dominio de tierras situadas en diferentes pisos ecológicos; en un "control vertical del espacio" (Murra). Las posibilidades productivas del territorio andino han exigido de los grupos campesinos asentados en ellos no sólo un aprovechamiento intensivo de las tierras cultivables, sino también una diversificación de productos de-

terminada por los diferentes niveles ecológicos. Consecuentemente, los pueblos andinos se han dado un modelo socio organizativo espacial, basado en la complementariedad de pisos ecológicos, en la reciprocidad del modo de producción y en la redistribución de sus productos y servicios vinculados a él.

La representación del tiempo - su separación de la del espacio es puramente técnica y por ello sólo convencional- en la sociedad andina vendría a corroborar la focalidad de la tierra como principio regulador de los ritmos y los ciclos.

Este control del espacio por el campesinado tradicional de los Andes combina dos formas de asentamiento territorial y dos modelos socio-organizativos con sus respectivas dimensiones espaciales. Por una parte, se da una ocupación del territorio homogénea, la de la *llajta* (o *llacta*), de la comuna o comunidad donde se ubican las tierras comunales y se extiende la aglomeración habitacional; por otra parte, cada *ayllu*, familia ampliada o grupo (en principio) endogámico de parentesco, se asienta en escalonamientos territoriales correspondientes a niveles ecológicos diferentes, y en donde cada unidad de los diferentes ayllu constituye a su vez una llajta o comunidad.

Si quisiéramos expresar figurativamente este doble control del territorio podríamos recurrir a un esquema de coordenadas que caracterizan horizontal y verticalmente la organización social andina:

NIVEL LATITUDINAL VERTICALIDAD	NIVEL LONGITUDINAL			
Llajta 1 (comuna)	Ayllu A parentesco	Ayllu B	Ayllu C	Ayllu D
LLajta 2	Ayllu A'	Ayllu B'	Ayllu C	Ayllu D'
Llajta 3	Ayllu A"	Ayllu B"	Ayllu C"	Ayllu D"

Cada *ayllu* o grupo ampliado del parentesco estaría presente con sus propios grupos familiares en comunidades situadas en diferentes pisos ecológicos; y a su vez, cada comunidad estaría conformada por *ayllus* diferentes. La complementariedad en ambas dimensiones espaciales se regula por un sistema de reciprocidad y redistribución de productos, mientras que la horizontal tenderá a manifestarse en reciprocidades de servicios y prestaciones en tareas comunes, la "minka" ("minga"), y en la participación colectiva a las mismas formas y tiempos de ritualidad.

Esta doble distribución del espacio andino, su doble ocupación control, tiene como eje articulador la tierra, que es también el foco ritual y simbólico de todo el universo de representaciones culturales del grupo social.

Se podría precisar todavía más la matriz simbólica del espacio textil en un nivel de la representación del espacio mucho más ligado a la realidad social y a las condiciones productivas de los grupos andinos y a la organización de su territorio ecológico.

Para las estructuras del pensamiento de la cultura andina el espacio tiene ante todo una representación primaria de carácter latitudinal, expresada en conceptos de arriba y abajo; e incluso las representaciones longitudinales aparecen reductibles al paradigma de la verticalidad: los yungas y el mar, los llanos (pamba) y las quebradas (huaiko), la puna, pueden indicar distancias en longitud que suponen siempre una connotación de "lo que está arriba" (hanan) y "lo que está abajo" (hurin).

Estas dos categorías duales de la representación del espacio no constituyen propiamente una división de él en zonas objetiva y físicamente delimitadas, sino más bien un esquema referencial, dentro del cual se articulan todas las divisiones posibles del espacio, y que tiende a reproducir una relación constante entre el arriba y el abajo en todos los niveles de cualquier territorio.

Como ha demostrado C. FONSECA (Los *criterios clasificados andinos y la organización de la producción*; ponencia para "Avances metodológicos en la investigación agrícola en los Andes del Perú", Mimeo. Lima, CTA. 1983) es posible dividir todo el espacio productivo andino en seis zonas ecológicas de cultivos de acuerdo a las categorías de *jalka* (arriba, *hanan*) y de *kechwa* (abajo, *hurin*). Su esquema de presentación ligeramente modificado sería el siguiente:

JALKA	Jalka	Pastoreo	Zona 1
	Kechwa	Papa amarga	Zona 2
	Jalka	Papa, haba, cebada	Zona 3
KECHWA	Jalka	Papa y otros cult.	Zona 4
	Kechwa	Maíz, otros cult.	Zona 5
	Kechwa	Maíz, fréjol, otros	Zona 6

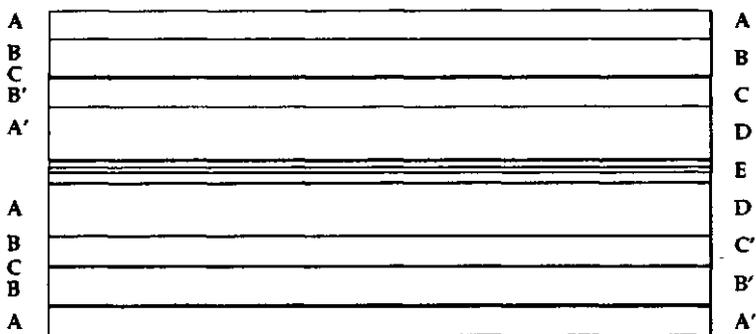
En realidad cada una de ambas categorías espaciales, la *jalka* y la *kechwa*, se subdividen a su vez una superior; arriba, *jalka*, y otra inferior, abajo, *kechwa*; subdivisión ésta que puede reproducirse ilimitadamente.

De hecho la experiencia observada en las técnicas de cultivo del actual campesino de los Andes muestra que esta división no corresponde a límites determinados y fijos, ya que presionado hacia la altura por la escasez del recurso de tierra, dicho campesinado tiende a extender los cultivos tradicionales de la zona *kechwa* sobre la frontera productiva de ella hacia la *jalka*. Más aún, la comprensión o estrechamientos territoriales de las comunidades andinas en su espacio productivo, relegadas cada vez más hacia la dirección *jalka o* reducidas a una zona intermedia *kechwa-jalka*, obliga al campesinado

indígena a reproducir al interior de un mismo nivel todas las estratificaciones o niveles de cultivo, de manera de poder organizar dentro del limitado territorio disponible las seis zonas agrícolas.

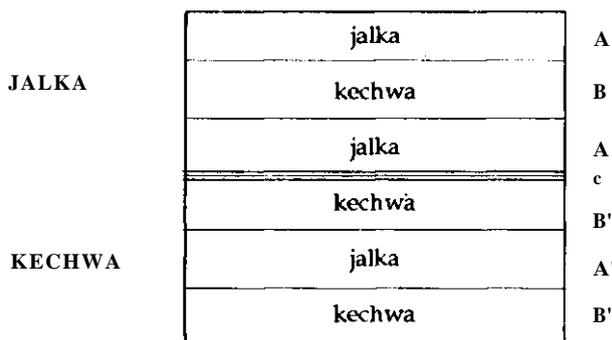
De ilustrar figurativamente esta organización del espacio tendríamos que recurrir a una división global e imaginaria de él en dos mitades, *hanan* y *hurin*; a su interior podrían repetirse las mismas subdivisiones, las cuales a su vez permitirían un ilimitado juego de variaciones, en las cuales siempre habría una correspondencia entre un arriba y un abajo.

Ahora bien, la inclusión concéntrica en torno a un eje imaginario no significa otra cosa que el carácter ilimitado de la división en dos partes dentro de él. Es la imposibilidad de figurar gráficamente la división ilimitada entre un arriba y un abajo, lo que se expresaría en el centro inclusivo de dicho espacio. La inclusión significa precisamente la concentración, integración o recapitulación, de toda esa organización del espacio, espacio textil y espacio productivo, de carácter dual.



Si tradujéramos esta organización general del territorio productivo al textil, tendríamos muy esquemáticamente el mismo desdoblamiento simétrico de inclusiones sucesivas, que hemos encontrado al

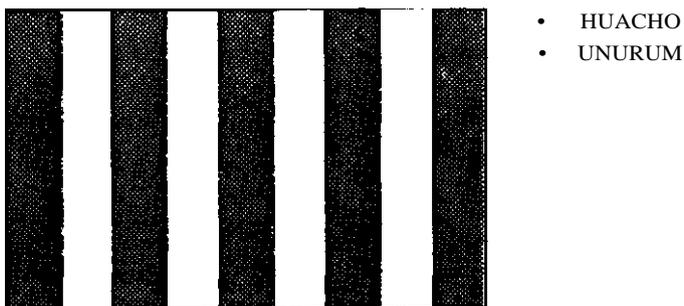
analizar el espacio del tejido andino. Si bien el eje principal define dos espacios productivos diferentes (JALKA/KECHWA), es decir los dos *qallus* principales del tejido, al interior de cada uno de ellos otro eje central imaginario, y también dentro de cada una de sus secciones, se podría reproducir ilimitadamente una segmentación en dos mitades simétricas, que dentro del conjunto reflejarían de nuevo la inclusión concéntrica de las respectivas partes entre sí. Tal como parece en algunos diseños muy complejos y extremadamente policromados y diseñados de la textilería andina (Cfr. en WASSERMAN & HILL, op. cit).



La organización del espacio en las mismas formas de representación que encontrábamos en la simbólica textil aparece integrada en la tecnología agrícola del campesino de los Andes. Dentro de la comunidad andina la unidad más simple del territorio agrícola es la chacra o parcela. Al interior de ella se encuentran las divisiones lineales de los *surcos* y *huachos* o parte superior del terreno donde se deposita la semilla (llamadas camellones), en los cuales se siembra el cultivo principal. Dicho cultivo, siempre que sus características y las del mismo suelo lo permiten, aparece asociado con otro cultivo secundario, cuya finalidad no sólo es aprovechar la fertilidad del suelo sin también servir de protección a las plagas del cultivo prin-

cipal o asegurar la reproducción de los recursos fitogenéticos de la tierra. La forma de asociación más corriente es sembrar el cultivo secundario o asociado a las bandas longitudinales paralelas a los huachos: en los *unurum* o surcos entre ellos.

Este ideal tecnológico del cultivo andino, que es susceptible de múltiples variaciones (por ejemplo, alternar dos especies de cultivos diferentes a lo largo de cada *unurum* o bien rodear toda la chacra con una línea de siembra de otro cultivo diferente a los asociados, *purum*, que sirva de defensa a plagas o de cortina rompimientos), en su representación figurativa y esquemática reflejaría también a su manera una cierta forma de inclusión de todos los espacios subdivididos a su interior.



Cualquiera que fuera el número o distribución de los espacios subdivididos, *huachos* y *unurum*, siempre resultaría una organización dual de toda la chacra y una cierta inclusión de su territorio.

En otro trabajo (Cfr. J. Sánchez-Parga, 1984) mostramos cómo el campesino andino de la Sierra Norte del Ecuador, al adoptar una nueva tecnología para un modelo de cultivo también nuevo como es el de los huertos de hortalizas, asociando los diferentes tipos de legumbres por *huachos* distribuye estos de acuerdo a una organiza-

ción espacial de la chacra, que responde a una inclusión concéntrica y simétrica en su diseño. De esta manera aparece cómo una misma figurativa del espacio se reproduce tanto en el "territorio" textil como en el agrícola. Y si la urdimbre de la composición en un caso puede responder a una estética de las formas, en el otro se encuentra ligada a una lógica esencial de la productividad. La preocupación por organizar el espacio, esencial tanto al universo cultural como tecnológico, regula ambos criterios.

Tomando muy en cuenta esta perspectiva se pueden comprender perfectamente todas las transcripciones vertidas en la composición de los tejidos andinos; la sociológica de sus representaciones espaciales, la distribución de los diferentes territorios cromáticos y figurativos del tejido lo convierten en un lugar privilegiado donde una sociedad sin escritura describe su estructura y organización.

Ya al presentar la lógica organizativa del espacio andino se ha podido adivinar como la autonomía de las unidades familiares y de los grupos de parentesco, así como sus articulaciones complementarias, se transparentan figurativamente en la composición de los tejidos. La asociación e intercambios en las formas textiles, la manera de inscribirse un campo cromático en otro, su vinculación interna subyacente a la simple continuidad, y sobre todo la simetría de la inclusión que homogeniza cada tejido, refleja con toda fidelidad en la sociedad tejedora aquello que la particulariza y la define en su constitución y funcionamiento más profundos.

Tampoco está ausente del código textil el papel jugado por la tierra tanto en la representación del espacio como en el modelo de organización andinos. La referencia a la tierra, y muy concretamente a la tierra del cultivo, se puede rescatar de la misma significación del término *chhuru*, una de cuyos acepciones tiene una denotación agrícola al definir los terrenos rituales de cultivo. En el tejido andino la tierra, como equidistancia cifrada de todo el espacio representable,

desempeña la clave interpretativa, el principio articulado, la razón geométrica. Ya que es el mismo ordenamiento del espacio el que regula la racionalidad productiva de la sociedad.

La distribución de colores o formas, la equilibrada y proporcional participación en el espacio textil, la autonomía de cada unidad figurativa complementándose por intermedio de otras asociaciones, toda una oculta armonía de componentes manufacturan la imagen de una sociedad.

Una carga de retórica gravita sobre el tejido andino. Al traducir en él con tanta perseverancia y minuciosidad, y al mismo tiempo con rasgos tan definidos, las sociedades andinas han urdido el mejor documento legal y pedagógico sobre sí mismas. La composición de sus tejidos es uno, pero sin duda el no menos importante, de los códigos simbólicos por los que una sociedad sin escritura ha logrado transmitirse a sí misma una constitución de sus principios organizativos. Tal sería el valor del documento del mensaje textil.

Dos Testimonios Etnográficos

Dos aportes etnográficos pueden enriquecer dos aspectos diferentes de la argumentación anterior; uno referente a la tradición incaica sobre la composición del espacio cromático en los tejidos andinos; el otro concierne a la expresión textil de una constante cultural.

1. En su obra *Buen Gobierno y Nueva Crónica* Guarnan Poma de Ayala, al tratar la genealogía de los doce incas, en la descripción que consagra a cada uno de ellos, el primer rasgo con que los caracteriza es el vestido y sus colores distintos. Por ejemplo, EL QUINTO INVGA 'Tenía sus armas y su selada urna chuco de verde anas pacra ('azul dizque negro') y su masca paycha y su guarnan chambi (porra) y uallcanca (escudo) y su manta de encarnado mezcla de

colorado y su camexeta de hazia arriua azul oscuro y lo del medio un tooapu y lo de auajo uerde y en los pies sus quatro ataderos..." (p.81, n 101 Ed. Siglo XXI, México, 1980).

A la importancia concedida al atuendo, el tejido y su color, en el caso de los incas añade el Cronista, al caracterizar a continuación a las doce reinas coia, las esposas de los incas, una observación, que es la que interesa a nuestro estudio. Inmediatamente después de una breve reseña sobre la fisonomía de las "mana coia" Guarnan Poma describe el vestido de las reinas incas; por ejemplo:

Y tenía su Mella (manta) de color amarilla y lo del medio azul oscuro y el acxo (falda) de encarnado de Maras y su chumbe (faja de cintura) de uerde muy entonada (p.101,n 123 Id.)

Fue muy ermosa (LA TERZEZA COIA), no tanto como su agüela. Tenía una Mella (manta) de morado y lo del medio naranjado y su aesu (falda) uerde y su chunbe (faja de cintura) de colorado (p. 103, n. 125 Id).

En los nueve casos en que se describe la **Mella** o manta siempre se escenifica la misma composición cromática: un color de fondo y una franja en medio, "lo del medio". En una ocasión (LA OCTAVA COIA) la franja de en medio lleva un eje central bordado, el **tocapo**, tal y como se observa todavía en los **awayus** de diferentes etnias de Bolivia y peruanos. Una variante presenta la descripción de la DECIMA COIA, el color de cuyo manto, amarillo, está incluido por listas de **oque chunbi suyo** (listón de la faja) (p.117, n. 139 Id.).

En estas referencias hemos creído poder descubrir bajo rasgos muy esquemáticos la composición inclusiva característica del tejido andino. La persistencia de la misma forma de combinación de los colores en el manto (**lliclla**) parece probar la universalidad de un mode-

lo -de figuración- textil, de cuyo código semántico hemos ofrecido una lectura en las páginas anteriores.

2. La otra referencia etnográfica tiene un valor comparativo, y pretende ratificar la interpretación del tejido, del dibujo y los diseños textiles, como expresión de símbolos culturales o de las estructuras mentales, inconscientes, de una sociedad; en definitiva, su carácter ideogramático.

El tejido en las culturas mesoamericanas, en algunos aspectos diferentes, ofrece no menor interés e importancia que entre los pueblos andinos. Además de su finalidad vestuaria, el tejido servía para decorar casas y palacios, templos y teatros, era destinado a atuendos ornamentales y rituales, para mantas o frazadas. Pero bajo su aspecto utilitario, el tejido de las culturas centroamericanas, de los quiche a los mayas y aztecas, desempeña también una función de texto y codificación de los mensajes más arraigados en la simbólica y mitología de estos pueblos. Se puede decir que su filosofía y su religión, además de que en sus libros sagrados, se encuentra cifrada en la producción textil ¡producción social! cuyos dibujos y colores pueden ser leídos como códigos sociales y culturales, y nos remiten aún hoy a un origen arcaico de su escritura.

No es el propósito de esta nota probar cómo toda el área cultural mesoamericana se transcribe en la figurativa de sus tejidos y cuáles son los contenidos de esta escritura textil. En base a la obra de J. DÍAZ BOLIO, *La serpiente emplumada: eje de culturas* (Mérida, 1964) se puede mostrar de qué manera las mujeres indígenas guatemaltecas, y centroamericanas en general, expresan siempre con una prodigiosa autenticidad y fidelidad la profunda filosofía de la Serpiente en el diseño de sus tejidos; y esto a pesar de las diferentes presiones aculturadoras que nunca dejan de ejercerse sobre las expresiones artísticas de una sociedad dominada; como la ejercida por los "encomenderos", que deseaban utilizar el vestido indígena como

una especie de uniforme que les permitirá reconocer mejor a las personas que dependían de ellos.

El tejido autóctono actual lejos de constituir un ejemplo de aculturación como sostienen algunos autores demuestra una persistencia constante no sólo de las creencias míticas religiosas, sino de modelos de representación, esquemas mentales, a través de los cuales una sociedad se expresa e interpreta simbólicamente.

Esta interpretación del tejido como texto social, como transcripción del inconsciente colectivo de un pueblo no es pues exclusivo del mundo de los Andes, sino en sus particulares contenidos. Un problema asociado a este sería el de explicar por qué el espacio textil aparece en diferentes culturas como un espacio intensamente codificado. Habría que aceptar que la obra textil en su estructura profunda, más allá de las versiones individuales que a nivel de inventario puede modular determinadas formas y combinación de colores, pertenece como el mito a una elaboración colectiva, y se constituye por ello en un lugar privilegiado de la representación social.

Texto y Discurso Textiles

El espesor de significaciones del tejido andino rebasa el de sus técnicas y valores artísticos, por ello no basta hacer del tejido un texto y limitarse a una lectura literal de los signos, figuras y colores, que lo componen sobre la estructura y sintaxis de su urdimbre. Más allá del texto tejido hay un discurso textil que es indefectiblemente el discurso de una sociedad sobre sí misma, cuyas racionalidades trascienden la semántica de los tejidos, aunque se cifra en ella.

El tejido andino se presenta como un texto especular, en el que la escritura de cada uno de las piezas se encuentra sujeta a través de la

libre creación de cada artesano y de cada pieza a un imaginario colectivo, cuyo discurso invariable se modula con una diversidad ilimitada. Las lecturas inscritas al interior del tejido son indicadores válidos pero no suficientes para comprender el discurso textil, y cuya organización de sentido está dada por la estructuración de todas sus posibles variables. En la medida que el sentido de las representaciones espaciales nos remite a categorías o modelos de formalización sería posible hablar de un pensamiento textil en los Andes, cuyo contenido no sería otro que el de su discurso social, y por el cual una cultura se representa su propio espacio e inscribe en él la interpretación de su propia organización social.

En base a los análisis precedentes nos parece poder sostener que la organización del espacio textil codifica de alguna manera las matrices originarias y tradicionales de la organización social de los grupos y comunidades andinos.

El diseño de tejido andino, desde sus muestras tradicionales más antiguas hasta las más actuales, y en toda la extensión del área cultural desde el sur de Bolivia hasta el norte del Ecuador, presenta una organización constante en su estructura fundamental. Es sobre un mismo paradigma del espacio textil, la inclusión concéntrica, que se dispone toda su posible figurativa y cromática. Dicha organización del tejido andino podría ser funcionalmente explicada en razón de los usos de las diferentes prendas y vestidos tradicionales, que consistían en dos cuerpos doblados y simétricos; sin embargo, hay otras prendas (como la *lliclla* y las mismas fajas) que no respondían en sus empleos a la lógica de esta dualidad. Esto nos obliga a buscar más bien en otras razones esta lógica del discurso textil.

Ya vimos como la inclusión concéntrica supone, junto con un reglamento del espacio en el que todas sus partes se corresponden y complementan entre sí, una simetría especular dentro de la cual

cada elemento aparece asociado y coincidente con otro similar e idéntico. El eje o los ejes sobre los cuales se organiza el espacio textil y lo divide en dos partes, puede ser interpretado también como el lugar de intersección, donde dichas partes y todos sus elementos se suturan en un todo unitario e indivisible; y en tal sentido el espacio textil con todos sus tópicos de figuras y colores no sería más que la extensión y el desarrollo, la espacialización, de la unidad y coincidencia originarias.

Desde otra perspectiva, lo que a simple vista aparece como una composición dual, la síntesis de dos dimensiones locativas, un "arriba" y "abajo" o un "derecha" e "izquierda", no es sino, en razón de la misma simetría concéntrica, la abreviación elíptica de una totalidad circular dentro de la que quedarían incluidos todos los lugares posibles de un único espacio. Y de esta manera también el tejido se manifiesta como un "objeto" social en el que se expresa ese sistema de transformaciones de la representación andino del espacio, donde el esquema dual se refracta en la división cuatripartita.

Si nos ha parecido poder caracterizar esta representación del espacio textil como un discurso social, no es tan sólo porque como cualquier representación de una cultura, los tejidos, ámbito y forma de producción, análogos al agrícola, reflejan una sociología de la ocupación del espacio-territorio de un determinado grupo, y que en el caso andino ofrece particularidades específicas, sino porque adquiere en dicha representación textil su expresión más articulada y su mensaje; ya que los signos de una cultura además de significar poseen un contenido regulador de ella. Y esto, tanto más en sociedades ágrafas donde de alguna manera el tejido ha constituido un objeto privilegiado, sobre todo por su importancia social, para convertirse en una forma de escritura.

Cuál sea el contenido de este discurso textil aparece ya claramente descrito en los análisis anteriores: la distribución del espacio, la

organización de sus partes en base a un complejo sistema de relaciones y oposiciones; su diversificación múltiple en base a correlaciones y correspondencias, a complementaridades y reciprocidades: el tejido andino tiene que ser re-leído, así, desde ese otro código de la interpretación socio-espacial, que es el del territorio productivo y el de la organización social. Es la misma lógica de las formas de la composición textil la que remite directamente a este, metatexto de las formas sociales.

Con esto no agotamos las claves interpretativas del texto textil andino, ni tampoco el sentido del discurso cifrado en él. Nos parece, por ejemplo, que la lectura sincrónica y más estructural de los elementos que sistemáticamente lo componen podría ser complementada con una lección diacrónica de los signos que se suceden dentro de cada nivel transversal de los tejidos; sobre todo en aquellos en los que interviene una figurativa más o menos estilizada. Incluso dentro de esta interpretación más histórica del tejido andino no dejaría de ser pertinente analizar los modelos de integración a la estructura del tejido de elementos más modernos. Nos referimos al caso de una muestra identificada en un estudio reciente (Gisbert, T. & Arze S. & Cajias, M. "Los textiles de Charazani en su contexto histórico y cultural", en *Espacio y Tiempo en el mundo Callahuaya*, La Paz, 1984), donde en una de las franjas de una "lliclla" aparece bordada una leyenda publicitaria de cigarrillos. Idéntico caso al de algunos tapices ecuatorianos en los que se inscribe el nombre de "Ecuador" o de "Otavalo".

Lo relevante en ambos casos es constatar cómo la reinscripción de la modernidad, la transcripción de la letra al texto simbólico del tejido andino no rompe su homogeneidad ni llega a modificar el discurso de su composición. En esto el comportamiento textil se mantiene dentro de la misma racionalidad que regula el de la cultura andina en su conjunto.

Post-Scriptum

Después de cuatro años de su redacción, el estudio precedente requiere algunas observaciones menos retrospectivas que actualizadoras. Más aún si pensamos que hace 6 años, cuando Verónica CERECEDA publica su artículo, el asunto de los tejidos andinos no había sido más que objeto de trabajos etnohistóricos, habiendo llamado poco la atención de la etnografía moderna. Sin embargo, desde que los tejidos de Isluga fueron analizados en su semántica antropológica y social, tanto la realidad social de Isluga como el tema textil andino han acaparado el interés de nuevos estudios, los cuales han ido profundizando las condiciones y contenido sociales del texto-textil; o en otros términos la relación entre producción textil y producción social y producción semántica.

Entre las más recientes aportaciones sobre el tema no podemos omitir los estudios de Lina Jane SELIGMANN, *The Role of Weaving in the Contemporary Andean Socio-Economic Formation* (Tesis M. A. University of Texas, Austin. 1978), y su manuscrito en colaboración con Elyane ZORN sobre *The Economic of Textile Production in the Andes. A Diachronic Overview*.

Simultáneamente en otras latitudes culturales se han realizado análogos ensayos semióticos y lingüísticos sobre el fenómeno textil; es el caso de Jaques DOURNES, "De l'autre cote du tissage" en *Communications*, n. 29, 1978, sobre los tejidos del grupo étnico Ma' en el centro de la península de Indochina.

Si ya la investigación de Verónica CERECEDA se anunciaba como un proyecto de hermenéutica textil (lo que daría paso a "A partir de los colores de un pájaro. Estudios en etnosemiótica andina" ms. 1981), por otra parte, las mismas publicaciones de Gabriel MARTÍNEZ, su compañero de fórmula en el trabajo de Isluga ("Estructuras binarias y ternarias en Pueblo Isluga", *Chungara* n. 6,

Chile, 1976, y "El sistema de los uywiris en Isluga", en Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige. Hans Niemayer edit. Iquique. 1976), nos permitirían a nosotros confirmar nuestras propuestas críticas e interpretativas así como ir más allá en un desarrollo del "discurso textil".

Negligencia sería pasar por alto de esta escueta recensión sobre nuevas aportaciones el análisis del tejido andino de tesis (manuscrito) de Casandra TORRIJO que tras la senda marcada por las talegas de Isluga, emprende una "semiótica de los "costala de Macha". Sin dejar de ser feudataria del modelo analítico por V. CERECEDA, la TORRIJO trata de profundizar la urdimbre socio-simbólica de "otro" tejido andino, planteando "that the talegas of Isluga and the cosíalas of Macha even though they have the same formal elements are structured on different principales".

Es precisamente este punto central, que incide en el núcleo de la interpretación del tejido andino, lo que nos ha empujado a insistir sobre nuestros planteamientos anteriores, aportando con esta ocasión, a título corolario, algunos nuevos indicadores para el análisis del texto-discurso-textilandino.

Siendo muy apreciable el saldo del detallado desmenuzamiento de los tejidos Macha emprendido por C. TORRIJO, la comprensión de fondo falla desde el momento, en que se intenta establecer similitudes y diferencias, cuando, incluso lo que explican estas es una matriz figurativa común: la que organiza el espacio textil andino. Y es a esta simbólica espacial del tejido, a la que nosotros conferimos no tanto y no sólo un carácter estructurado de los elementos que la componen sino específicamente estructurante.

Por otra parte, y ello es pertinente para los costala Macha lo mismo que para los talega Isluga, no se puede confundir ni tampoco superponer simplemente en la consideración textual del tejido lo que nosotros denominamos el discurso textil, que releva precisamente de

un simbolismo espacial, del discurso sobre el objeto textil, que pertenece a la ideología de un determinado grupo extrapolada en uno de sus objetos culturales. En este sentido, y como una condición metodológica de interpretación, resulta necesario precisar los criterios de las posibles "lecturas del tejido". De ahí que la versión "antropomórfica", que en el caso de los costala resulta una versión "zoomorfa" (?), aparezca determinada por un funcionalismo de corte norteamericano, y que se ha hecho convencional, y por ello mismo tan cuestionable, en la interpretación de los mitos.

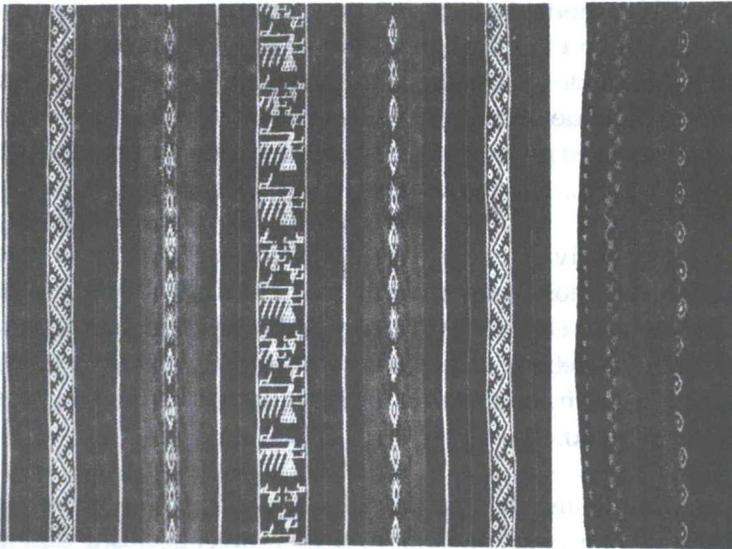
Por eso, de acuerdo al modelo de la hermenéutica estructuralista, ¿no será necesario también recurrir para el caso del tejido andino a la conceptualización de una estructura estructurante del espacio textil, y a los posibles modelos de transformación de las distintas ediciones del texto textil en el área andina? En tal caso, el juego del diseño - elementos de tejido- ¿no carecería de relación con el juego de mitemas - elementos del mito-; y ello no ciertamente a un nivel figurativo, sino más bien en profundidad, al nivel de las representaciones mentales?

En esta perspectiva, la analítica del tejido no podría ya quedar agotada en estudios comparativos; más bien adoptando con todas sus consecuencias el reto lingüístico y de la semiótica, tal como ya ha sido empleado, debería desarrollar el modelo generativo y estructural, distinguiendo la morfología de la gramática-textiles, la "lengua" del tejido.

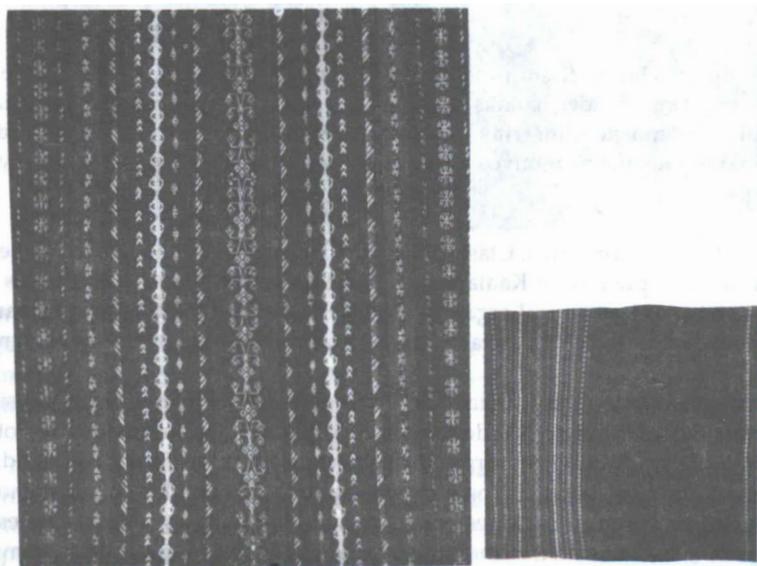
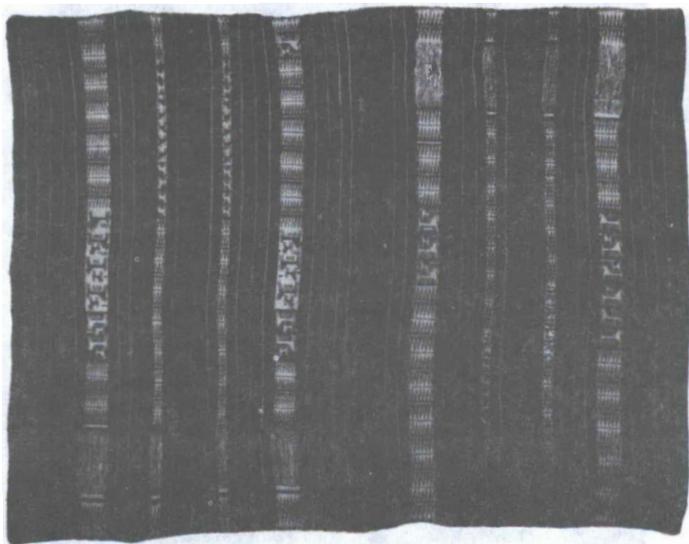
Por parte del analista, un estudio literario clásico no bastaría para percatarse de la génesis de la pieza textil a nivel de sus urdimbres y composiciones, del lado no manifiesto, de esa otra ribera del espíritu que combina, engendrando tras los diferentes relatos un discurso acabado por composición de elementos, que sólo llegan a ser significantes en su posición relativa a un desarrollo sintáctico. De lo que se trata es de pasar de una lectura cursiva, de una interpretación

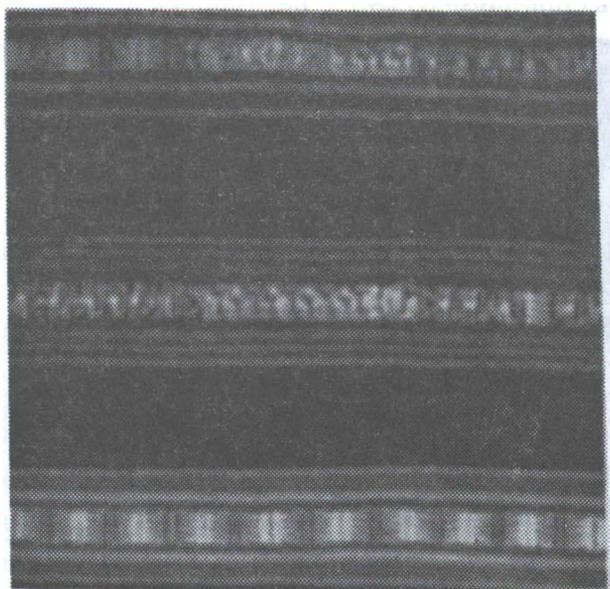
literal, del tejido en su composición, a una comprensión categorial de la producción textil de una cultura. A la luz de ésta se podrán leer los diseños tejidos cuya designación podrá ser variable, pero que comienza a ser nombrada desde el momento en que hay una composición.

Por esta razón, la organización del espacio textil en su figurativa propiamente hablando no constituye un mensaje, no se dirige a nadie en particular; sin embargo, comporta una información, de la misma manera que la secuencia del relato mítico; incluso en ausencia de cualquier auditorio. En definitiva se trata del discurso de una sociedad-cultura sobre sí misma. ↵



Detalle de un asksu matrimonial de finales del siglo XIX procedente del Departamento de Potosí (Bolivia). Tejido continuo con bandas organizadas todas ellas en forma doble, con una complementariedad simétrica, incluso al interior de la banda central cubierta por las figuras de pájaros. (Foto T. E. Wasserman & J. S. Hill).





Detalle de poncho de fiesta procedente del Departamento de La Paz, Valle de Charasani. Dos grandes bandas chhuru en posición complementaria organizan el triple sistema de simetrías del centro y de los dos extremos, donde se combinan los tejidos de motivos wjrapallay (con el simbolismo del caracol) y de animales.

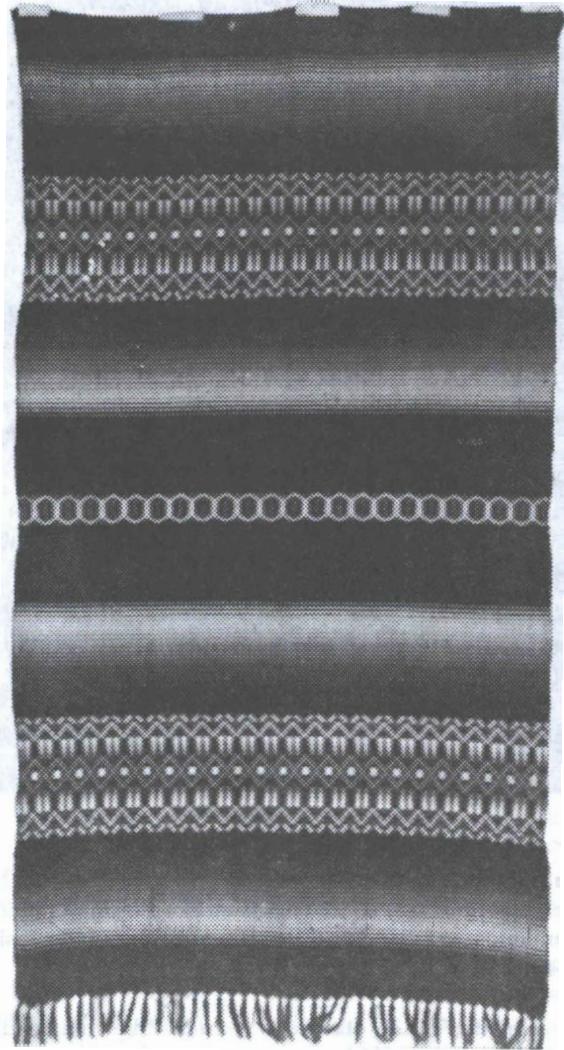
En la página anterior arriba: Clásica lliclla del Departamento de La Paz, Valle de Charasani, del pueblo de Kaalaya. Un único sistema simétrico de todas las bandas en tono al eje central organiza subsistemas en cada una de las dos partes del tejido, dentro de las cuales cada banda tiene su doble idéntico y coincidente.

En la página anterior abajo: Detalle de un aksu matrimonial de finales del siglo XIX o comienzos del siglo XX, de la estancia Chalaviri, Departamento de Potosí (Bolivia). El tejido se encuentra todo cubierto de una profusa diversidad de bandas con motivos geométricos y circulares; todas las bandas en sus menores detalles reproducen inclusiones concéntricas a pequeña escala, las cuales se organizan a su vez simétricamente en torno al eje central de toda la composición. (Foto T.E. Wasserman & J. S. Hill).



Awayu peruano.- La simetría concéntrica organiza todos los elementos figurativos del espacio textil; simultáneamente como una unidad total y como numerosos conjuntos, cada uno de los cuales reproduce la inclusión simétrica o "simetría en espejo".

En la página siguiente: **Tejido otavaleño (actual).**- La complejidad del diseño, la incorporación de una cromática moderna, e incluso el empleo de fibra sintética no ha modificado una "estructura textual" del tejido andino, en la que se puede seguir identificando el sistema de inclusiones concéntricas en perfecta simetría.



*Ética y Estética
en la Figurativa Textil Andina
de un Diseño Paraca*

En un estudio anterior¹, e inspirados en el ya clásico artículo de V. Cereceda sobre las *talegas* de Islugas,² habíamos mostrado cómo a todo lo largo de los Andes un mismo tratamiento del "espacio textil" releva de una particular forma de organización y de composición de los distintos territorios cromáticos del tejido: la simetría, los paralelismos y dualidades, las correspondencias y contraposiciones se conjugan con inclusiones concéntricas. Esto nos llevaba a concebir el tejido como un texto, donde una lógica de las formas o "discurso textil" nos remitía a aquellas lógicas sociales características de las culturas andinas.

De hecho, desde la obra pionera de Zuidema sobre *El sistema de Ceques de Cuzco y de la organización social de la capital del Inca* (1964), modernos análisis sobre el mundo andino han puesto de relieve el carácter "geométrico" que poseen tanto las representaciones de la organización social de los grupos culturales andinos como del sistema de sus relaciones socio-económicas, políticas, simbólicas y rituales. Y ha sido en base a estos referentes analíticos que nosotros intentamos una lectura sociológica del texto textil, decodificando en la composición y trama figurativa, en la disposición y combinación de proporciones y colores del tejido andino, la misma lógica de las

1 J. Sánchez-Parga, "Simbólica textil y representación social del espacio andino", en *Cultura*, No. 21, Revista del Banco Central del Ecuador, Quito, 1985.

2. Verónica Cereceda, "Semiologie des tisus, andins: les talegas d'Isluga", en *Aúnales F.cimomies Sociétés Civilisations*, No 5-6 (33 años) Septiembre Diciembre 1978.

formas que regulan unas sociedades y culturas, que se piensan a sí misma en términos de dualidades segmentadas, de equilibrios simétricos, de intercambios recíprocos, y de oposiciones complementarias, confrontadas u hostiles.

Más aún, en pueblos de tradición ágrafa, podemos considerar que la producción textil, profundamente arraigada en la cultura económico-política y simbólico-ritual,³ ha podido convertirse en un objeto de transcripciones expresivas y figurativas, donde un grupo social ha ido codificando esa "idea que ha elaborado de sí mismo" (según la fórmula de Durkheim).

Y si en la compleja configuración de sus diseños y de su cromática los tejidos andinos poseen una sintaxis propia, (Cfr. Cereceda y Zorn, 1987:500) y en la regulación de todos sus elementos se comportan como la gramática de una lengua en su escritura textil, aquellos más que parte integrante de una formación socio-cultural representan figurativamente su racionalidad interna.

Buscando ampliar estos desarrollos del pensamiento textil andino, hemos querido dirigir nuestro estudio en una doble orientación: por un lado, nos proponemos analizar cómo los parámetros y formas figurativas del tejido pueden encontrarse también organizando la técnica estilística del dibujo textil; por otro lado, nos parece importante resaltar de qué manera no sólo es posible relacionar pensamiento textil y pensamiento sociológico en las culturas andinas sino también cómo se pueden establecer estrechas correspondencias entre los cánones de una estética (los principios

3 Cfr. el estudio pionero de John V. Murra, "La función del tejido en varios contextos políticos" (1958) en *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, (IEP, Lima 1975); y el capítulo dedicado al mismo tema en su obra *La organización económica del Estado Inca*, siglo XXI, México, 1978.

reguladores de lo bello) y la normativa de una ética (principios que rigen los comportamientos sociales).⁴

Nos parece que este paso del estudio de las formas al de la figurativa es importante, ya que aborda un campo de la representación gráfica muy elaborado en culturas que se han reproducido al margen de la escritura. En este sentido trabajos como los citados de V. Cereceda o el que Rolena Adorno dedica al lenguaje pictórico y tipología cultural en la obra de Guarnan Poma⁵ constituyen muestras de sumo interés para indagaciones históricas y actuales, tendientes a mejor comprender el pensamiento socio-cultural plasmado en el arte y estética de los grupos andinos. A todo esto podrá contribuir también un mejor conocimiento de los cánones de la estilización de la imagen así como la identificación de ciertos principios de la estética andina, como ha sido por ejemplo la *pavosa* (o double scrolle)⁶, y la *kisa*, trabajada por V. Cereceda.

4 Esta contribución para una estética andina se suma a esa especie de programa de indagación que V. Cereceda emprende en un estudio reciente sobre "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku" en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, (Isbol, La Paz, 1987), al interpretar esos "sistemas de signos" codificados en la plástica andina, y cuyo marco interpretativo más amplio es ese "lenguaje visual" en el que de manera más rica y más intensa parece haberse elaborado la discursividad de las culturas andinas.

5 Rolena Adorno, "On pictorial language and the typology of culture in a New World chronicle" en *Semiótica*, 36, 1/2: 51-106, Mouton, The Hague, 1981. En la misma línea merece ser citada la obra de Teresa Gisbert, *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. Edit., Gisbert y Cía, La Paz, 1980.

6 La *pawsa* (figura de S horizontal) o doble "boucle" es además del signo de la perfección y de la belleza un símbolo de la fertilidad, que se encuentra con frecuencia ornando el reborde bordado de los anacos de las mujeres otavaleñas.

Precisamente esa especie de oposición simétrica, que puede observarse entre una a-grafía cultural y una intensa condensación de significantes en un objeto social como los tejidos, nos obliga a la siguiente precisión: aunque la metáfora lingüística y textual puede ser muy ilustrativa para la decodificación de los mensajes textiles, nos parece más correcto el recurso a la semiología como tratado e interpretación de los sistemas de signos no lingüísticos, ya que permite centrar su análisis (no en la fonética y en la grafía sino) en las formas; y de manera más concreta en las formas artísticas. Esto responde a la misma concepción que F. de Saussure formula respecto de dicha ciencia: "que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social" (1945:60). Lo que a su vez abre la posibilidad de indagar "a través de los procedimientos de composición y de la significación iconográfica" (Panofsky, 1979:49) todo el universo mental y simbólico, así como las lógicas sociales de una cultura.

Lo que el arte del diseño textil andino nos ofrece, como trataremos de mostrar, es el efecto óptico del pensamiento de una cultura y del discurso de una sociedad sobre sí misma. Si el arte ha sido siempre, en todos los pueblos, en todas las épocas y bajo todos los estilos, una retórica tan cargada de emotividad como de principios estéticos, no podemos dejar de contemplar en la figurativa del tejido andino algo más que el elemento de una pieza utilitaria o suntuaria. El lenguaje de las formas artísticas es un código de mensajes y pertenece a un sistema de comunicación.

Según esto dividiremos el presente estudio en dos capítulos: uno dedicado a analizar un antiguo dibujo andino y la racionalidad artística que guía su diseño así como los principios fundamentales sobre los que se basa su racionalidad figurativa, y la ley de formación y transformación de la imagen; en la segunda parte trataremos el problema estético cifrado en los códigos, icónicos y sus variantes iconográficas, para verificar en qué medida la expresión artística concuerda con los parámetros de una ética social; y en definitiva de una retórica.

Nos atenemos así a la secuencia analítica establecida por Pánofsky, según el cual el trabajo pre-iconográfico (o de observación) es el punto de partido para el estudio iconográfico (el análisis propiamente dicho), que se completa con el explicativo o interpretativo de la iconología.

Este estudio proporciona, en fin, la ocasión para señalar un campo relativamente poco transitado en el área cultural andina (excepción hecha del clásico trabajo de Rowe (1973) y de los más actuales de V. Cereceda (1978; 1987) y Ana María Hocquenghem (1984); se trata de una antropología del arte, donde poder distinguir el contexto estético, incluyendo en él la materia y la técnica, la forma y el estilo, y el contexto simbólico, que hace referencia de manera más directa a los elementos de significación cultural.

Semiótica de la Figurativa Textil

Hemos tomado como objeto de nuestro análisis dos dibujos de un manto Paracas, cuya datación podría remontarse, según Iván Macha que lo ha dado a conocer, hasta el primer milenio A.C. Las figuras diseñadas en uno de los dibujos representan una combinación de "aves bicéfalas" con un figurativa geométrica de carácter ornamental, mientras que el otro de los dibujos muestra una composición en base a la matriz de una figura de "dioses alados".⁷

⁷ Iván Macha, por quien conocimos el tejido Paracas, arquitecto y diseñador artesanal, trabajó como experto Internacional durante el año 1985 en un programa de diseño textil desarrollado por el CAAP en la zona de Otavalo, parroquia Ilumán. Sobre la reputada calidad de los antiguos tejidos Paracas puede consultarse José Alcina Franch (1978; 1982:149). Pensamos, por la argumentación que desarrollamos en las páginas siguientes, que le diseño no muestra "dos aves" sino la figura de una sola ave; y que la otra figura representa la cabeza de un "dios alado".

Para mayor ilustración del tema véase Rebeca Camón de Cachot, "La indumentaria de la antigua cultura de Paracas", en *Wira Kocha* No 1, pp. 37-86, Lima, 1931, y Julio C. Tello, *Paracas*, Lima, 1959.

Ambas composiciones figurativas responden a lo que en términos alométricos podría denominarse una "ley de proporciones armónicas alternas e invertidas", y que nosotros, en un estudio anterior llamábamos el "sistema de correspondencias paralelas e inclusiones concéntricas y simétricas", aplicado a la distribución cromática y figurativa del espacio textil.

Lo que ahora nos proponemos mostrar es cómo dicho esquematismo del diseño y composición del tejido andino se reproduce exactamente en las mismas representaciones figurativas, y de qué manera estas formas de la estética andina reflejan aquellas otras formas de lógica y organización sociales de los grupos andinos, apareciendo así como una codificación de los mismos comportamientos socio-culturales de dichos grupos; en otras palabras, cómo el imaginario estético corresponde a las regulaciones de una ética o normativa social en las tradiciones culturales de los Andes; y también a particulares elaboraciones de ciertas formas lógicas.

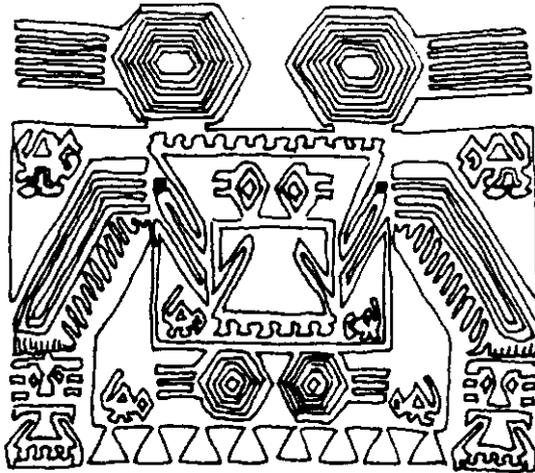


Fig. 1. Dibujo del ave de doble perfil

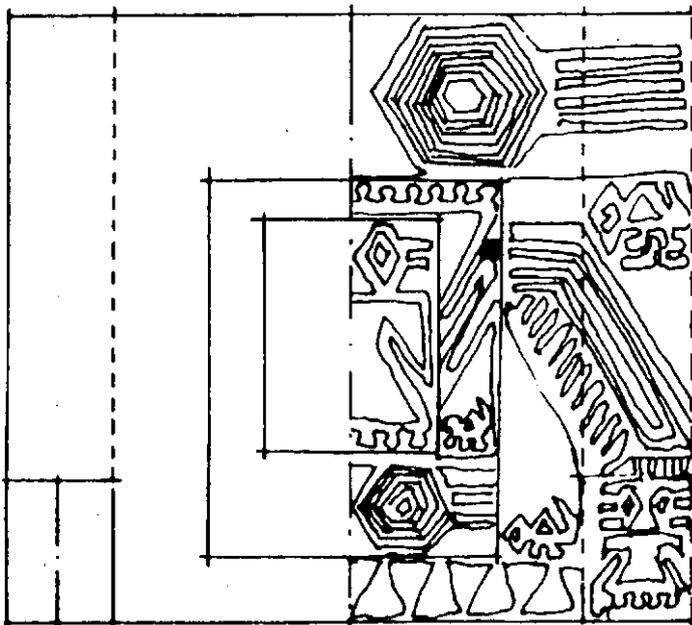


Fig. 2. Corte vertical del dibujo del ave, mostrando la perfecta simetría entre los dos segmentos paralelos correspondientes.

La figura No. 1, del "pájaro", claramente se puede descomponer en tres unidades concéntricas del mismo dibujo y sucesivamente invertidas. En la imagen más grande las dos cabezas de aves se encuentran en la parte superior con las cabezas contiguas y los picos orientados hacia el exterior. El cuerpo del ave se desdobra, con el efecto de representar su perfil en torno a un eje central. En la figura No. 2 aparece cómo todo el dibujo se encuentra organizado de acuerdo a un paralelismo simétrico, siendo el eje vertical el que duplica la imagen en una correspondencia perfecta entre la parte derecha e izquierda.

Fig. 3-6 Descomposición de la figura del ave en las cuatro dimensiones del mismo dibujo, de acuerdo a las escalas de sus respectivas inclusiones.

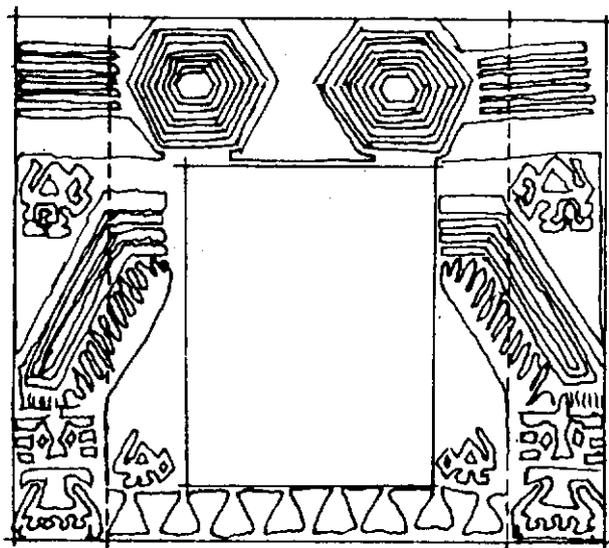


Fig. 3 Escala mayor del dibujo del ave en su posición erecta.

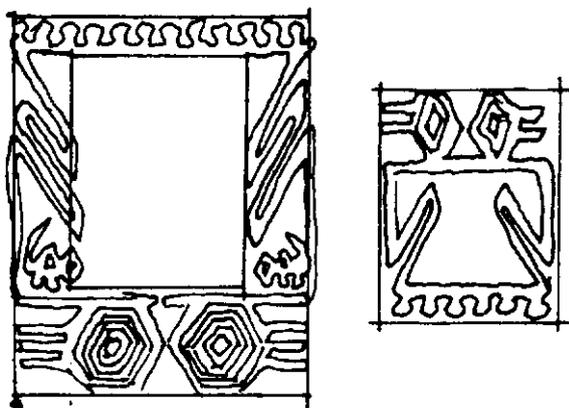


Fig. 4. Escala media del dibujo del ave en su posición invertida.

Fig. 5. Escala inferior del dibujo del ave en posición erecta

Las figuras No. 3,4,5 representan la inclusión concéntrica del mismo dibujo a escala diferente, y a la manera de "cajas chinas", pero con la particularidad que cada dibujo se ubica invertidamente de acuerdo al nivel de inclusión. Así, mientras que en el dibujo más grande (figura No. 3) las cabezas de las aves se sitúan en la parte superior, en el recuadro de la escala más pequeña incluido en aquel (figura No. 4) las cabezas de las aves se ubican de acuerdo a la misma disposición, adosadas en torno al eje central y vertical (Cfr. figura No.2) y con los picos hacia el exterior, se encuentran dispuestas en la base del dibujo. A su vez la imagen del centro del dibujo (figura No. 5) las dos aves, de acuerdo a idéntica posición, tienen las cabezas en la parte superior.

Según ésto, el dibujo se halla organizado de acuerdo a un doble esquema de inclusiones concéntricas, reproduciéndose a escalas de tamaño diferente, y de alternancias invertidas según los sucesivos niveles de inclusión, lo que confiere a todo el dibujo una armonía en base a una dinámica de contrastes.



Fig. 6. Escala mínima del ave que se reproduce en los dos extremos inferiores de la figura.

Por último, la figura No. 6 representan la matriz más reducida y en su estado más esquemático del dibujo, y que en la figura No. 1 puede ser identificado en los dos extremos inferiores del diseño. Se puede tratar aquí de un procedimiento estilístico ya identificado por Adam, según el cual se disloca un detalle aislandolo del conjunto

con otra finalidad particular, como puede ser la de poner de relieve, en este caso, la matriz icónica originaria, que da lugar a toda la composición y transformación figurativas.

En realidad nos encontramos ante una concepción de la figurativa textil regida por una lógica y estética de simetrías, inclusiones y alternancias que incorpora al mismo tiempo un ritmo de transformaciones, donde una matriz figurativa en su esquematismo más simple se va desarrollando por sucesivas complejizaciones.

Este aspecto más icónico del dibujo del "ave" se encuentra ilustrado por su lectura iconográfica, ya que todo el dibujo no solo representa una imagen descriptivo-espacial del tejido, si no también "narra" una historia cifrada en él: el desarrollo de la vida del ave, que desde su estado más embrionario (figura No. 6), va creciendo por fases sucesivas (figuras No. 5 y 4) hasta irse ornamentando con todo su plumaje y detalles.

En tal sentido, el dibujo adopta icónica e iconográficamente un carácter generativo, ya que no sólo cada una de las escalas va sirviendo de matriz a las superiores, sino que cada figura de ave mayor va incubando la más pequeña. Por este procedimiento de involucraciones sucesivas cada figura se hace cuerpo interior de la inmediatamente más grande. Sólo la más pequeña (figura No. 6) se encuentra aislada de esta progresión, probablemente respondiendo a una de las leyes identificadas por Leonhard Adam, según la cual se da la dislocación de un detalle aislado del conjunto, para de alguna manera representarlo de manera más individualizada ⁸.

8. Adam. Leonhard, "Das Problem der Asiatische altamerikanischen Kulturbeziehungen mit besonderer Berücksichtigung der kunst", *Wiener Beitrage zur kunst und kulturgeschichte Asien*. Vol. 5, 1931.

Ahora bien, de acuerdo al "análisis estructural de las formas" promovido por Levi-Strauss,⁹ la figura del tejido andino que nos ocupa no sería propiamente dos "aves bicéfalas", sino más bien la representación de una ave en su "imagen desdoblada" (split representation).

Este "desdoblamiento de la representación" había sido ya observado por Franz Boas en el arte de la costa Nor-oeste americana (1972) y en el de otras culturas asiáticas como demuestra Levi-Strauss, referido siempre a la figurativa animal (o.p., p. 274 ss).

Esta hipótesis del "desdoblamiento" de una imagen, o de su representación "redoblada", de acuerdo a la simetría de la doble cara, que informa la figura y perfil de todo animal (incluido el hombre), se encontraría corroborada en las culturas andinas, donde más que una "teoría sociológica del desdoblamiento de la personalidad" (Levi-Strauss, o.c.p. 285) -y que sin embargo no está del todo ausente en ellas¹⁰ - encontramos un principio general de la dualidad, organizando todo el universo de las representaciones socio-culturales de los grupos andinos, y regulando el amplio y complejo sistema de correspondencias, paralelismos y oposiciones.

Dentro del mismo diseño del tejido del manto Paracas encontramos otro dibujo en el que con una variante muy particular se reproduce la misma formación, en la cual se estructuran las inclusiones concéntricas junto con la alternativa invertida de cada unidad icónica.

9. Levi-Strauss, Claude, *Anthropologie Structurale*, Plon, París, 1958.

10. Cfr. Duviols, P. "Camaquen upáni: un concept animiste des anciens Péruviens" en Roswith Hartmann-Udo Oberem *Amerikanistische Studien I*, Antropos-Institut, St. Agustín, 1978; Taylor, G. "Camay, camac et camasca dans le manuscrit quechua de Huarochirí, en *Journal de la société des Américanistes*, t. LXII, París, 1974-76.

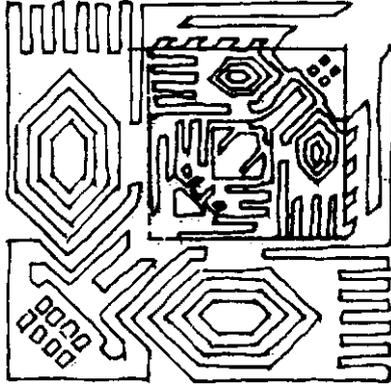


Fig. 7 Dibujo del dios alado.

En la figura No. 7 se representa el diagrama, en un gráfico esquemático, de una "divinidad alada" en una posición no vertical, como la que ofrece el dibujo del ave analizado más arriba, sino diagonal.

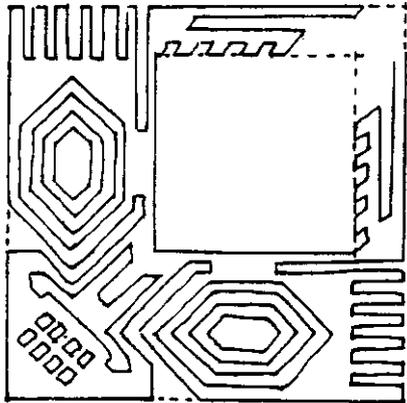


Fig. 8

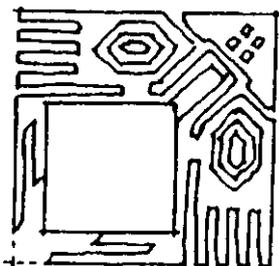


Fig. 9



Fig. 10

Fig. 8-10 Reproducción de la figura del dios alado en sus tres escalas diferentes, mostrando la inclusión concéntrica de la figura menor en la intermedia y de ésta en la mayor; siempre de acuerdo a la ley de las sucesivas inversiones.

La figura No. 8 muestra el dibujo en su escala mayor, donde aparece el rostro en el ángulo inferior derecho (ojos, nariz y boca) con una apariencia muy estilizada, mientras que las extremidades aladas se alargan vertical y horizontalmente sobre los cuatro lados del rectángulo; en el recuadro del ángulo superior izquierdo se ubica el mismo dibujo, a una escala más reducida (figura No. 9), pero invirtiendo su disposición como se puede observar en la figura No. 7: la boca y los ojos del dios alado se orientan hacia el ángulo exterior mientras que la prolongación de las alas se orienta en el sentido horizontal y vertical, contrapuesto al del dibujo de escala superior, dentro del cual se encuentra incluido.

Por último, la figura No. 10 extrae la matriz del dibujo en su escala más pequeña y también más estilizada, que se ubica en el recuadro de la precedente, pero en posición invertida, y orientada en la misma dirección que el dibujo más grande: la boca y ojos convergiendo hacia el ángulo inferior derecho.

Esta misma composición figurativa responde a una representación dinámica del diseño por una representación generativa del desarrollo icónico, en base a la cual su matriz más simple o embrionaria se va complejizando. Por ejemplo, el dios alado en su figura más estilizada solo posee dos ojos simples y un triángulo bucal; en su fase medio los ojos tienen tres círculos y la boca cuatro dientes; en la fase más desarrollada los ojos tienen cuatro círculos y la boca ocho dientes.

Como en el caso del ave también la figura del dios alado se encuentra segmentada por un eje central que dobla en dos partes simétricas el dibujo, confiriéndole un perfil imaginario. La única diferencia con el dibujo anterior, y como una variación armónica respecto de él, aquí el eje no es vertical sino diagonal. (Figuras No. 2 y No. 11).

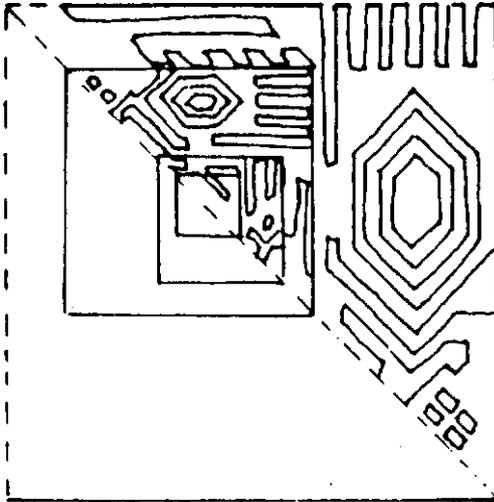


Fig. 11 Corte diagonal de la figura del dios alado, mostrando la perfecta simetría entre los segmentos de ambas partes, igual que en la fig. 2.

Otra concordancia entre ambos dibujos, si excluimos la función estética que representa la matriz irónica de la figura, es esa otra simetría que resulta de la diferente orientación de los dibujos en su triple inclusión: mientras que el dibujo a mayor y menor escala del ave representa ésta erecta, con la cabeza en la parte superior, el dibujo intermedio se encuentra en posición contraria; de igual manera la cabeza más grande y más pequeña del dios alado se encuentra en el ángulo inferior derecho, en simetría concéntrica respecto del dibujo intermedio, que tiene la cabeza orientada hacia el ángulo superior izquierdo.

De esta manera resulta un complejo sistema de simetrías: a) la axial, que segmenta las figuras en dos perfiles, una horizontal y otra diagonal; b) la que inserta los diferentes volúmenes por sucesivas inclusiones de la figura más pequeña en la más grande; c) la que se opera en base a las disposiciones invertidas, haciendo coincidir la orientación del dibujo mayor y menor sobre un centro ocupado por el intermedio

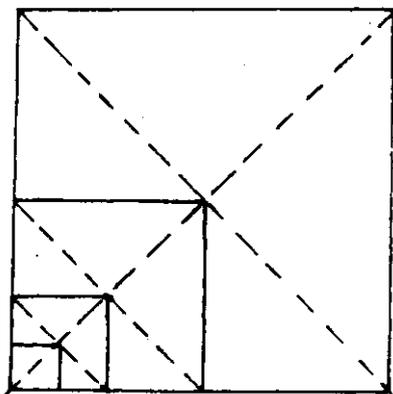


Fig. 12 Esquema geométrico de la escala de proporciones del dibujo/figura del dios alado.

Si la tecnología textil no solo facilita sino que impone una cierta geometrización al diseño, se comprende que dentro de la creatividad del artista haya una búsqueda de condensaciones en los trazos de la figura, que de alguna manera recubran el esquematismo de los perfiles del dibujo. Esto hace que no siempre resulten inmediatamente visibles los códigos de su composición. Ambos factores nos han llevado a destacar un elemento, que puede pasar desapercibido en las imágenes del manto Paracas, el cual sin embargo se encuentra muy relacionado con el análisis iconográfico y sus resultados. Se trata del sistema de proporciones que sirve de planilla a dichos diseños textiles; y también cómo la unidad icónica, el dibujo que sirve de base temática, y que acabamos de analizar, se proyectó sobre toda la pieza del tejido.

Aunque el tamaño natural de los dibujos en el manto Paracas es de 8 cm x 8cm, nosotros hemos reproducido el esquema de su cuadrícula a la escala de 4cm. x 4cm. (Fig. 12 y fig. 13).

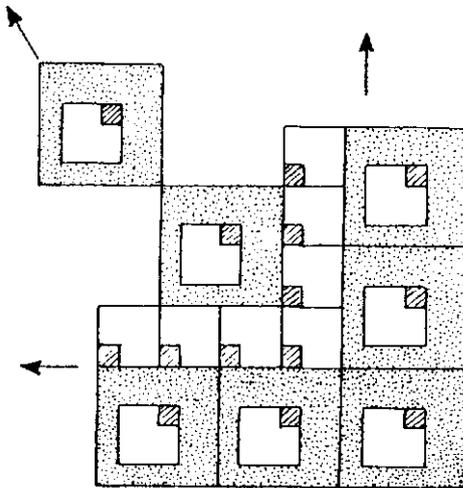


Fig. 13. Composición general del diseño en el tejido Paracas, en el que se expresan una dirección altitudinal, otra latitudinal y una intermedia.

Lo que nos interesa mostrar es cómo la composición de espacios y volúmenes se organiza de acuerdo a una misma proyección aritmética; dicha ley de formación se obtiene multiplicando siempre por dos, por desdoblamiento o duplicación, cada unidad de medida.

Tampoco podemos dejar de señalar respecto de este detalle, en qué sentido esta preocupación artística o estilística por las estrictas proporciones o equivalencias, por una "ley de proporciones", cifra un imperativo socio-cultural en el mundo andino: un discurso de la sociedad sobre sí misma, que contiene figurativamente una normativa o una retórica de las relaciones sociales a su interior.

Como conclusión, adjuntamos un detalle de la composición general del manto Paracas. Se trata de uno de los ángulos de la pieza, en el que aparece la organización particular de uno de los motivos analizados (el del "dios alado"). Nos parece importante resaltar cómo se combina: a) el esquema cuadrangular, que bordea todo el tejido, con una diagonal que los segmenta, reproduciendo a nivel de toda la pieza el eje que articula el dibujo en su interior; b) una reproducción compleja del dibujo a escala mayor en sus tres inclusiones concéntricas, tanto en su reborde exterior como en la diagonal, con una escala reducida del mismo dibujo, en una banda paralela interior, donde aparece la doble inclusión concéntrica (escala B y C). Los vectores señalan las líneas de progresión del diseño.

De la Estética a la Ética

Si los códigos icónicos son fundadores y productores de inteligibilidad de lo real, en sus significantes implícitos y no verbalizados en la forma de una discursividad, los elementos que acabamos de despejar de los dos dibujos del manto Paracas no sólo remiten a un universo de formas expresivas de la realidad socio-cultural andina, sino que, tendríamos que reconocer que, en el orden lógico, han sido

éstas, ya conocidas, las que han guiado, y en gran medida precisado, el análisis de su estilo figurativo. Ello nos ha permitido aislar la substancia expresiva del dibujo, la materialidad óptica de sus trazos, de la forma expresiva, o principios de articulación y sucesión de las imágenes percibidas.

Pero de lo que se trata de entender es la correspondencia que puede existir entre una perceptiva artística (que es siempre una preceptiva de las formas) y una preceptiva social (que también es una percepción que de sí misma posee una cultura determinada). Vamos a pasar de una revisión de los componentes particulares y más simples, de los ideologemas en su transcripción de la figura textil, a aquellas discursividades más elaboradas del dibujo y del mismo tejido.

El operador icónico fundamental, y que incluso aparece organizando los otros esquemas figurativos, es la segmentación dual o el carácter binario de los elementos que componen los dibujos analizados. Hemos identificado esta dualidad en la segmentación vertical del "ave" y en la diagonal del "dios alado", duplicando el perfil de ambas figuras en dos partes idénticas y simétricas; pero la misma dualidad puede ser rastreada en la inclusión de las sucesivas figuras en su diferente tamaño: la mediana dentro de la grande y la más pequeña dentro de aquella. De este modo las dos figuras combinan dos tipos de dualismo uno diametral, fundamentalmente estático, ya que no puede trascenderse a sí mismo, y sus transformaciones no engendran más que el dualismo originario; y el dualismo concéntrico, de carácter dinámico, ya que comparte un triadismo implícito, y supone un paso de la simetría (dualista) a la asimetría (triptita).¹¹ De allí la triple forma de inclusión de las figuras analizadas.

11. Claude Levi-Strauss ha discutido el problema de la relación entre los dos tipos de dualismo, el de estructuras diametrales y estructuras concéntricas en su estudio: "les organisations dualistes existent -t-elles" publicado en *Bijdragen tot te taal, land-en Volkenkunde*, Delf 112, 2 Aflevering: 99-128 1956, y recogida más tarde en *Anthropologie Structurale*, 147-180, Plon, París, 1958/1974.

Tras lo que T. Platt consideró "las interminables ramificaciones del pensamiento dual andino" y según el cual todo lo real (lógico) es doble, no podemos dejar de percibir una categoría estética: lo dual es bello. Para Holguin, en cambio el término *chhulla*, que significa lo único y sin igual ("sin compañero"), aparece como una deformación o algo carente de armonía y de proporción.¹² Para T. Platt mientras que el espejo, imagen de la dualidad complementaria expresada en el concepto de *yanantin*, se encuentra positivamente asociada a la conyugalidad del hombre y la mujer, *chulla* posee una referencia negativa en la muerte solitaria.¹³

Es evidente que el pensamiento dual andino se ha organizado en base a las formas de representación de la realidad natural ecológica Oíanaw/arriba, *hurin*/abajo, *urco/uma* en aymara; *kai pacha /ukupacha*, astral (*inti/quilla*), geografía (urco/monte-pugío/fuente); térmica (frío/caliente); social (*qari-huarmi*, hombre-mujer); etc., y que todo el universo viviente se encuentra segmentado por un perfil dual. Ello habrá contribuido a hacer de lo par y lo doble el concepto fundamental de una estética.¹⁴

Sobre el paso de una lógica dual a la lógica de la tripartición en el universo andino Cfr. O. Harris, "De l'asymetrie au triangle. Transformations symboliques au Nord de Potosi" en *Anales Sociétés Economies Civilisations* 33 année, No. 5, 6 1 978.

12. En el quichua familiar actual *chulla* significa "solo" y "desnudo", realidad a la que le falta algo. Cfr. Caimi Ñucanchi shimiyuc-panca: *chulla*=impar, único, desigual. Quito, 1982.

13. T. Platt, "Symetries en miroir, le concept de yanantin chez les Macha de Bolivie", en *Amale Sociétés Economies Civilisations*, 33 année, No. 5, 6, París, 1978.

14. Este principio estético encontramos también en el universo lingüístico andino, donde muchos procedimientos gramaticales y estilísticos recurren a la repetición en efectos fonéticos y semánticos de una gran expresividad y armonía. En quichua, como en aymara, muchos significantes colectivos se obtienen con repetición del mismo vocablo: *cfl/a-ca/a*=pedregal; lo mismo ocurre con adjetivaciones o acciones verbales de carácter intensivo; *mira-pura* muy entre ellos. Un ejemplo de sutilísima destreza literaria y del mas barroco gongorismo es el párrafo de un mito sobre *tupax Amaru* transcrito por Murra y analizado por V. Cereceda (1987:139ss) *Husupa husupaca husupacaininpi husuc husutimpac yman husun*: que como decir en nuestro vulgar: "el perdido que es perdido que de perdido se pierde, que se pierda que se pierda".

Sin embargo, lo bello admite ilimitadas variaciones, que la sensibilidad andina parece haber trabajado de acuerdo a una serie de parámetros muy precisos.

En primer lugar es el manejo de los contrastes lo que produce un efecto estético. Contrastes que en el campo textil conjugan los espacios o franjas anchas y estrechas (Cfr. V. Cereceda, 1978; J. Sánchez-parga, 1985) y los diferentes colores del espacio tejido. Dentro de las figuras que hemos analizado podemos observar también varios usos del contraste; además del que ya señalamos en las inversiones alternas dentro del sistema de inclusiones, podemos notar cómo el espacio exterior de cada figura se encuentra más vaciado que los espacios interiores mucho más condensados.

Pero la técnica de contraste, de la oposición de elementos duales, se encuentra sujeta a otro tratamiento estilístico más fino, y por ende más perfecto: el de las mediaciones. De esta manera, por graduaciones sucesivas, los contrastes se van difuminando en un espectro o bien cromático o de desintensificaciones, en la composición o en el trazado de los rasgos, como en el caso de las figuras del manto Paracas: entre la extensión de rasgos más difusos del dibujo mayor y la concentración de los rasgos más ceñidos del dibujo menor, el intermedio desempeña una función atenuadora y de continuum entre las dos formas externas del diseño.¹⁵ El mismo procedimiento es el que por un juego de mediaciones geométricas se funden los contrastes entre los círculos, p'uytu (o) y los ángulos, k'illi (>), formas gráficas que además de su valor estético poseen una eficacia mágico-simbólica.¹⁶

15. V. Cereceda, en su estudio más reciente (1987), hace de la *K'isa*, la degradación de tonalidades cromáticas, el ideal de la belleza; lo que además confirman los significados lingüísticos del concepto de *K'isa*: suavizar, armonizar los contrastes "*kisa es mojjsa mojjsa*" dicen las tejedoras combinando una cualidad táctil (blando) con la gustativa (dulce).

16. V. Cereceda (o.c. p. 215) menciona la virtualidad defensiva de tales figuras. En nuestro estudio sobre "Los *yachac* de Human" (1985) pudimos observar que la profusión de objetos (sobre todo piedras) sobre la mesa del *yachac* se encuentran dispuesto de acuerdo a la figura circular y angular.

Este mismo paradigma de mediaciones, que opera como " canon estético en la lógica visual andina, en sus formas plásticas y cromáticas, encontramos en el campo de la ecología; allí donde el manejo del espacio productivo opera como factor de mediación entre la naturaleza y la sociedad; todo nivel *hanan* (alto) se encuentra articulado por un nivel intermedio (*chaupi*) a un nivel inferior (*hurin*); reproduciéndose este esquema de manera ilimitada al interior de cada nivel.¹⁷

Que el dualismo y la paridad constituyen la matriz de la sociológica andina es una cuestión sobre la cual ha superabundado la bibliografía del área cultural de los Andes. La lógica binaria organiza todo el sistema de representaciones sociales y simbólicas: la división en "mitades", la dualidad del poder/autoridad. Pero no es solo el ethos de una socio-cultura el que se ordena y regula por esquemas dobles, sino que su misma dinámica interna, la que prescribe los comportamientos, obedece a la relación entre las dos partes que integran toda unidad social.

Todo el universo de la ideología y de las prácticas de complementaridad, de intercambios recíprocos y de oposiciones, constituyen la ética correspondiente a la estética de las formas que hemos analizado. La lógica binaria no se reduce tan solo a un principio de clasificación sino que es sobre todo una categoría operatoria, ya sea como una tecnología para el manejo de la naturaleza o como una deontología de lo social; las categorías mentales del mundo andino tienen su correlato tanto en los cánones de una estética como en los

17. En nuestro estudio ya citado (1985: 227 ss) mostramos figurativamente cómo esta organización del espacio ecológico corresponde de manera exacta a la misma disposición de paralelismos simétricos e inclusiones concéntricas que poseen los tejidos andinos. En un trabajo anterior (1984), analizando una parcela indígena en la zona de Cotacachi, descubríamos que un tupido sistema de asociaciones organizaba los surcos o huachos de cada cultivo con el mismo paralelismo simétrico e inclusión concéntrica que poseen los espacios cromáticos de los tejidos andinos.

imperativos de la razón práctica, de las conductas. Una lógica social es también una normativa social, la cual de alguna manera puede encontrarse cifrada en las formas estéticas.¹⁸

Este aspecto nos parece todavía más relevante y pertinente, cuando se verifica el alcance sociológico que poseen las categorías de "simetría" o "correlaciones simétricas" o esa misma mediación en la que se distribuyen los contrastes de las formas prácticas.

En tal sentido no se puede dejar de recurrir a los tradicionales ritos andinos, como son el *tinku*, el ceremonial del matrimonio, cuya eficacia simbólica se orienta a resolver, suavizar o "domesticar" aquellas oposiciones fundamentales de la sociología andina: la que existe entre las "mitades" de un grupo, entre el hombre y la mujer dentro del matrimonio.¹⁹

Dentro de la misma línea hermenéutica ninguna imagen expresa con tanta plasticidad y precisión la concepción andino de *ayullu* y comunidad, su forma propia de sociedad o la idea que una socio-cultura posee de sí misma, como la figura de las inclusiones concéntricas.

18. Un espléndido ejemplo etnográfico de este fenómeno ofrece Reichel-Dolmatof (1978) al indentificar en una particular figurativa de la arte tukano un tema constante: la prohibición del incesto. Es obvio que si la cultura representa un sistema complejo, dentro de él el arte constituye un subsistema estrecha y funcionalmente relacionado con las demás manifestaciones de la cultura.

19. Lo que representa los *K'isa*, como graduación de tonalidades entre dos campos cromáticos atenuando sus contrastes, la misma función desempeña el *tinku*, en cuanto lucha ritual cuya finalidad es controlar o amainar las hostilidades entre dos grupos opuestos, como una forma de aplacar al antagonista T. Platt a quien debemos el estudio más penetrante del *tinku*, considera que éste es un intento "de manejar la violencia en términos sociales, someterla a ciertas reglas y concepciones, trabajarla como una fuerza que siempre amenazará el orden social" (1987:85). Una concepción análoga permite interpretar la violencia dentro del matrimonio en las culturas andinas, como una compleja forma de atenuar la oposición entre hombre y mujer, Cfr. X. Albó 1985: 75s y J. Sánchez Parga, *Por qué golpearla? Violencia matrimonial en los Andes*. CAAP. Quito, 1988.

Este procedimiento estético y estilístico, encontrado en los tejidos y en los dibujos bordados del manto Paracas, ilustra el hecho de que la forma de sociedad, *ayllu* o comunidad, se realiza a cualquier nivel de la organización social (unidad doméstica, grupo de parentesco, comuna o etnia), y que cada una de estas unidades sociales es el centro de sí misma, a la vez que incluye otras y está incluida en otras; lo cual proporciona un modelo de cohesión muy particular, y también muy diferente de la forma "societal" de sociedad (según la diferencia weberiana).²⁰

El esquematismo de la circularidad concéntrica, más allá de su estética y de sus codificaciones mentales, posee en su forma de inclusión un importante referente sociológico en las culturas andinas, ya que con él se representa figurativamente el modelo de organización social del *ayllu*. Puesto que si el *ayllu* no es tanto una determinada unidad social cuanto un modelo de organización social, "todo grupo con una cabeza" (Isbell, 1978: 105), se entiende que *ayullu* signifique al mismo tiempo la unidad doméstica, el grupo de parentesco, la comunidad y la etnia, y aun la misma nación, porque "son varios los círculos concéntricos comunitarios a que pertenece un aymara" (Albó, 1985:53).

El pensamiento y la sociología andinas poseen otra categoría y procedimiento para coordinar ciertas asimetrías entre elementos duales; para igualar o establecer correspondencias, que no pueden ser resueltas en términos sincrónicos, se recurre a la temporalidad en "turnos" o "alternancias".

20. Hemos desarrollado este problema en *Faccionalismo comunidad y proyecto político en los Andes*, CAAP, Quito, 1989, al redefinir el fenómeno del faccionalismo andino en términos de "multiplicidad de centralidades étnicas".

Para Th. Bouysse-Cassagne y O. Harris "los intentos de igualación mediante el tinku o el matrimonio no eliminan la oposición... Esta persiste tanto en la naturaleza como en las relaciones sociales... guerra y matrimonio constituyen instituciones complementarias" (1987:31).

En el análisis de las dos figuras bordadas en el manto Paracas observábamos cómo las dos inclusiones en los tres dibujos interpuestos se alternaban de manera invertida. Este equilibrio entre las formas plásticas es buscado también por las culturas andinas para conseguir un ordenamiento y regulación ideales de la sociedad y de muchos de sus procesos internos.

La alternancia de contrarios se expresa por el concepto (quichua aymara) de *kuti*, que significa "vez", "vuelta", "revés". La idea central de este concepto es la alternancia de dos elementos en oposición dentro de un reiterado vaivén. Son muchas las instituciones y prácticas socio-culturales en el mundo andino que se fundamentan en esta idea expresada por *kuti*: alternancia en el "pase de cargos" en las fiestas o en la ocupación de puestos de dirigencia/autoridad en los Cabildos, e incluso la tradicional noción de "mita" responde a este principio de alternabilidad. Muchas formas de reciprocidad e intercambio diferidos suponen esta misma idea, y la organización de algunas modalidades de trabajo colectivo se regulan por el sistema u orden de alternancias. (Cfr. G. Urtón, 1984:16); todo ello hace referencia a un determinado mecanismo de interacción social.²¹

Como muchos de los esquemas conceptuales en las culturas andinas podemos encontrar una estrecha transición entre los significantes sociológicos de la noción de *kuti* y sus aplicaciones interpretativas en el orden cronológico y aún ritual. (Cfr. respecto de este último Guamán Poma, 277).

21. Th. Bouysse-Cassagne /O. Harris encuentran una relación entre la idea de *kuti* (alternancia) y *tinku* (igualación) en la contraposición del solsticio con el equinoccio (1987:32). Y ya Zuidema (1964:113) consideraba que una "inversión mística" era una característica inherente al sistema de mitades; y su explicación de algunas transformaciones míticas podría ilustrar con toda exactitud la alternancia concéntrica de nuestros dibujos: "the moiety system in which the lowest moiety had formerly been the highest but had for some reason, been forced to cede this posición to the other moiety"! Para un desarrollo más amplio de la relación entre *kuti* y *tinku* consúltese Th. Bouysse Cassagne, (1987:195-203), donde se asocia estos dos conceptos al de las *kisas* del tejido (p.202s).

En conclusión, lo que se enuncia figurativamente en el sistema de alternancias invertidas de la inclusión de los dibujos del "ave" y del "dios alado" en el manto Pacaras es una categoría fundamental del pensamiento andino, que encontramos codificando y regulando el orden natural y social, cosmológico y simbólico ritual, las relaciones laborales y económicas, las políticas, la distribución del poder y de prestigio.²²

A qué lógica simbólico-social corresponde ese esquematismo figurativo de las inclusiones concéntricas que encontramos en los dos dibujos analizados, y que en nuestro estudio anterior sobre el espacio textil (1985) identificábamos ya en la disposición cromática de las bandas del tejido, en los *awayus* y otras piezas textiles?

Ya hemos anotado que la inclusión concéntrica presenta una simetría dinámica en los términos de crecimiento: el dibujo central, la matriz figurativa, aparece como el embrión del desarrollo y transformación de todo el diseño. Esta especie de engendramiento orgánico o vegetativo, que de manera más abstracta podríamos descubrir en los tejidos, aparece de manera muy clara en el caso de las figuras, ya que la más pequeña adopta la ubicación de un feto respecto de la más grande, y la mayor parece como embarazada de las otras dos.²³

No nos parece aventurado pensar que bajo esta representación del movimiento, donde las secuencias figurativas "de acuerdo a un antes y después" (según la terminología aristotélica) se ordenan también en una escala de menor a mayor, se encuentra cifrada una particular representación andina de la temporalidad. Este esquema-

22. Si por un lado la noción de *kuti* es importante en el campo de la agricultura andina para un ordenamiento de los espacios y tiempos de barbecho, así como por el complejo sistema de las rotaciones, por otro lado T. Platt parece asimilar el principio de "turno" al principio de "sucesión" (Cfr. *Pensamiento político aymara*, cap. VII manuscrito (mimeo).

23. Supérfluo nos parece llamar la atención aquí sobre la importancia ritual y mágico-simbólica del feto en las culturas andinas.

tismo concéntrico, que confiere por sucesivas inclusiones un crecimiento a la figura, parece reflejar una concepción no tanto lineal del tiempo, y donde cada secuencia sería una fase o elemento agrandado diferente, cuanto más bien espiral, en la que todo desarrollo ulterior, la nueva escala superior de la sucesión, no es más que una forma ampliada de aquella contenida en la fase precedente.

Quizás en la misma imagen se confunde una misma representación iconográfica del tiempo y de la sociedad, según la cual de la misma manera que "la sociedad nace siempre del interior" (según el pensamiento de S. Moscovici: "La société nait partout de l'intérieur" (1988:30), también el presente y el futuro nacen del pasado²⁴. Lo que a su vez nos haría reconocer que, en las culturas andinas sobre todo, las innovaciones tendrían siempre su equivalencia en el pasado, aunque no su origen.

Cabría preguntarse, según esto en qué medida tal técnica y estilo en la composición figurativa del diseño textil no está codificando de alguna manera el pensamiento histórico de una cultura? No será este recurso estilístico de la inclusión concéntrica un sutil tratado sobre un concepto de tradición, según el cual todo lo nuevo ya está contenido en lo antiguo o anterior, siendo aquel una proyección y una variación distinta de lo precedente?.

En este sentido la representación invertida de las alternancias expresaría esa diferencia significativa que supone el cambio histórico.²⁵

24. Para una sociología del tiempo, que podría proporcionar interesantes aportes analíticos a su concepción andina, nos remitimos al estudio de A. Gras "Le mystere du temps: nouvelle approche sociologique", en *Diogene*, 128, oct-dec, 1984.

25. Nos parece interesante identificar en este esquema una figura de la tradición no pasiva y conservadora "de mise en mémoire" (como la llama Balandier, 1988:91) sino activa, que permite la realización de lo que de alguna manera ya poseía una existencia. Dentro de esta problemática merece la pena remitirse a las tres formas posibles que pueden adoptar los procesos de la tradición según Balandier: el "tradicionalismo de resistencia" el "tradicionalismo fundamental" y el "tradicionalismo formal" (**Antropologie polirique**, PUF, París, 4a. Ed. 1984 p. 202-205).

En términos muy esquemáticos nos encontraríamos aquí en presencia de una original y compleja ecuación mental, transcrita en la plástica de un bordado textil, que resolvería esa falsa tensión o diferencia entre tradición e historia, al hacer de ésta un proceso de refiguración social del pasado: y que incluso el pensamiento modernista más actual tendría que reconocer, ante la imposibilidad que tienen las grandes rupturas históricas, las más radicales revoluciones, los procesos socio-culturales más proyectivos, de abolir el pasado. Pero esta búsqueda de unidad entre el pasado y el futuro, la tradición y la historia, tiene que ser entendida en sus fundamentos sociológicos: la reproducción de la unidad al interior de una socio-cultura.

Esto mismo permitiría explicar no sólo una determinada concepción de la historia y de la tradición en las culturas andinas sino también su comportamiento histórico muy particular; es decir el de sociedades que ejercen un mayor control sobre las dinámicas del cambio (lo que no quiere decir necesariamente resistencia al cambio), que enfrentan el futuro en condiciones proyectivas de menor alcance, y que por consiguiente han desarrollado formas y procedimientos de planificación más a corto plazo que a largo plazo. En definitiva tales comportamientos hacen referencia a lógicas sociales ("termodinámicas sociales" diría Balandier), que se protegen contra las incertidumbres y las inseguridades del cambio, al mismo tiempo que son refractarias a aquellos ritmos y aceleraciones del cambio que conducen a una creciente entropía y a irreversibilidades sociales.²⁶ Sociedades organizadas más a reproducir los equilibrios que a generar cambios a su interior.

26. En nuestro libro sobre *Aprendizaje conocimiento y comunicación en la comunidad andina* (1988) dedicamos un capítulo a la "representación del tiempo y pensamiento histórico" (p.178-195) en las culturas andinas.

Conclusión

fl pesar de las condiciones tecnológicas de la tradicional producción textil andina, que de alguna manera determinan la forma del diseño en el tejido, no cabe duda que la estilización cubista de las figuras responde a modelos icónicos cuya función ornamental se encuentra impresa de ideogramas con fuerte carga simbólica. De ahí que los desarrollos interpretativos puedan ampliarse casi de manera ilimitada, ramificándose por toda la fronda cultural de los grupos andinos y sus tradiciones.

Logrado nuestro principal objetivo, consistente en averiguar en qué medida y con cuánta exactitud los principios interpretativos y las formalizaáones estéticas y de composición del tradicional tejido andino se encontraban también en una figura textil, descubríamos así mismo que el tradicional estilo del dibujo reflejaba esas lógicas sociales características de las culturas andinas.²⁷

Una percepción conclusiva de los análisis precedentes, y que en cierta forma resumen todos los rasgos figurativos y las técnicas de compo-

27. A este respecto nos parece muy importante la observación de Kovalis (1968:61), según el cual en sociedades relativamente o muy igualitarias, el estilo artístico consiste en elementos muy sencillos, que se repiten casi siempre de acuerdo con los principios de la simetría, dejando numerosos espacios vados; y agrega "estas características reflejan una percepción subconsciente de la compartida igualdad". Esto no significa que tales formalizaciones estilísticas más que expresar una realidad social relevan de una ideología que enuncia determinados imperativos socio-culturales eficaces en el grupo.

sición de los dos dibujos del manto Paracas, nos conducirá a establecer una estrecha relación entre, de un lado, el equilibrio, armonía y sobre todo la ceñida cohesión de todos los rasgos, trazos y elementos de los diseños, y de otro lado ese otro principio sociológico de equilibrio, armonía y cohesión que en los grupos andinos están dados por la intensa inmersión del individuo dentro de la colectividad. Es quizás este aspecto el que de manera global y con mayor nitidez se encuentra plasmado en la composición figurativa de ambos dibujos, y donde ningún elemento o pieza es aislable sin que se rompa la integridad y la forma de composición del conjunto. Así mismo, en las cultura andinas la fuerte colectivización de los individuos reproduce una tal solidaridad entre ellos que confiere al grupo una forma social diferente de aquellas sociedades reguladas por una "solidaridad orgánica" (según la distinción de Durkheim, coincidente con la de Weber). Imperativo social e interpelación figurativa del arte textil coinciden en afirmar la prioridad de un colectivo que no es una abstracción sociológica sino la cohesión más que la sumatoria completa de todas y cada una de las individualidades.

Lo que el arte del diseño textil andino nos presenta es el efecto óptico del pensamiento de una cultura y del discurso de una sociedad sobre así misma. Si el arte ha sido siempre, en todas las épocas y bajo todos los estilos, una retórica tan cargada de emotividad como de cánones estéticos, no podemos dejar de contemplar en la figurativa del tejido andino algo más que el elemento decorativo de una pieza utilitaria y ornamental.

Pero por el hecho mismo que el tejido andino sean estos *awayus*, *talegas* (V. Cereceda, 1978) o *unkuñas* (E. Zorn, 1987), tiene una función económica, vestimentaria o ritual, los mensajes codificados en sus diseños y dibujos están destinados a cubrir y atravesar la inteligibilidad de todos estos campos socio-culturales. Hay incluso algo más: como concluye en su estudio Elayne Zorn, "los tejidos no solamente representan a la sociedad andina y a sus miembros en múltiples niveles, sino que ellos mismos parecen ser uno de los 'seres' de la cosmogonía andina" (1987:159s).

sición de los dos dibujos del manto Paracas, nos conducirá a establecer una estrecha relación entre, de un lado, el equilibrio, armonía y sobre todo la ceñida cohesión de todos los rasgos, trazos y elementos de los diseños, y de otro lado ese otro principio sociológico de equilibrio, armonía y cohesión que en los grupos andinos están dados por la intensa inmersión del individuo dentro de la colectividad. Es quizás este aspecto el que de manera global y con mayor nitidez se encuentra plasmado en la composición figurativa de ambos dibujos, y donde ningún elemento o pieza es aislable sin que se rompa la integridad y la forma de composición del conjunto. Así mismo, en las cultura andinas la fuerte colectivización de los individuos reproduce una tal solidaridad entre ellos que confiere al grupo una forma social diferente de aquellas sociedades reguladas por una "solidaridad orgánica" (según la distinción de Durkheim, coincidente con la de Weber). Imperativo social e interpelación figurativa del arte textil coinciden en afirmar la prioridad de un colectivo que no es una abstracción sociológica sino la cohesión más que la sumatoria completa de todas y cada una de las individualidades.

Lo que el arte del diseño textil andino nos presenta es el efecto óptico del pensamiento de una cultura y del discurso de una sociedad sobre así misma. Si el arte ha sido siempre, en todas las épocas y bajo todos los estilos, una retórica tan cargada de emotividad como de cánones estéticos, no podemos dejar de contemplar en la figurativa del tejido andino algo más que el elemento decorativo de una pieza utilitaria y ornamental.

Pero por el hecho mismo que el tejido andino sean estos *awayus*, *talegas* (V. Cereceda, 1978) o *unkuñas* (E. Zom, 1987), tiene una función económica, vestimentaria o ritual, los mensajes codificados en sus diseños y dibujos están destinados a cubrir y atravesar la inteligibilidad de todos estos campos socio-culturales. Hay incluso algo más: como concluye en su estudio Elayne Zorn, "los tejidos no solamente representan a la sociedad andina y a sus miembros en múltiples niveles, sino que ellos mismos parecen ser uno de los 'seres' de la cosmogonía andina" (1987:159s).

En sociedades que se han reproducido sin o contra la escritura, y donde todos los objetos y prácticas culturales constituirán un complejo sistema de signos, los tejidos representaron un aptísimo y culturalmente valiosísimo espacio de significación. Ello ha contribuido al desarrollo de un elaborado lenguaje de las formas cuyos "máximos discursos son los tejidos" (V. Cereceda, 1987:183) y a una lógica de los sentidos.

Todos estos fenómenos e interpretaciones adquieren una relevancia particular, si tenemos en cuenta que en las regiones andinas el tejido ha debido preceder a la cerámica en varios siglos. Esto supone que los modelos propios de la tecnología textil, así como el imaginario de formas que originariamente se plasmaron en los tejidos, han podido influir de manera muy amplia y decisiva en las convenciones figurativas de la cerámica, y en general en todo el arte producido en base a otros materiales diferentes (por ejemplo, la piedra, bajo relieves).

Nos parece que es sobre todo en razón de esto y de la homogeneidad cultural que presenta toda el área, incluso en sus constantes históricas, que podríamos llegar a pensar en un sistema panandino de la lógica de las formas estéticas y estilísticas.

De hecho tal es la conclusión sugerida por Rowe a partir de su análisis del arte chavín, cuya gramática podría proporcionar los principios generativos para el análisis "de casi todas las artes concretas de los Andes, en la costa y en la Sierra, como el sistema nazca, el huarí y el tiahuanaco, e incluso el inca" (Cfr. Rowe, 1973; Alcina, 1982:249).²⁸

En este sentido, más que pensar en términos de "difusión" o de influencias de las distintas fases o submarcas culturales dentro del horizonte andino, sería necesario considerar cómo los mismos principios fundamentales (la simetría, la repetición, la dualidad o la composición modular, las inversiones e inclusiones concéntricas) se presentan como

28. Nos parece un ejemplo muy ilustrativo, sobre todo en términos de comparación con nuestro análisis de los diseños del manto Paracas, el que Alcina Franch realiza sobre "el águila del Templo Nuevo" en el arte chavín (1982: 246-249; 269s).

las matrices generales de un código artístico, que tendría sus correspondencias en códigos lingüísticos y mentales, y también en códigos sociales.

Esto mismo nos permite replantear, para concluir, la analogía que puede establecerse entre el sistema de signos que se elabora y plasma en la figurativa artística y más concretamente en la textil (lo que propiamente referíamos a una sirniótica) y el lenguaje. En qué medida, según ello, podríamos preguntarnos si el diseño textil (y en general artístico) funciona de forma similar a un lenguaje o más precisamente como una escritura; o como insinúa el mismo Alcina "como el principio de un sistema glífico" (o.c.p. 251), pre-escritural.

La problemática así planteada no es nueva, y Levi-Strauss trata la cuestión en la "Obertura" de sus *Mitológicas I*, considerando la pintura como el lenguaje.²⁹ Ahora bien, la diferencia que Levi-Strauss introduce entre los dos lenguajes o sistemas de signos, el del lenguaje articulado y el del arte, siendo ambos códigos expresivos y comunicativos, se basa en que "los mensajes de la pintura son recibidos primero por la percepción estética y después por la percepción intelectual, mientras que en el otro caso ocurre lo contrario". Cabría, sin embargo, objetar una ambigüedad al adscribir al arte un tipo propio de percepción, o una prioridad perceptiva, estética, mientras que la percepción del lenguaje articulado sería más bien intelectual. A lo que nos conducen los análisis de las formas artísticas en las culturas andinas sería al reconocimiento de formas mentales muy elaboradas, pero que por las condiciones y características socio-tecnológicas de dichas culturas se han expresado con una racionalidad particular: en una "lógica de las formas".

29. "Si la pintura merece ser llamada lenguaje es porque, como todo lenguaje, consiste en un código espacial cuyos términos son engendrados por combinación de unidades menos numerosas que participan ellas mismas de un código más general" (1968: 69).

Bibliografía

ADAM, Leonhard

- 1931 Das Problem der asiatisch altamerikanischen Kulturbeziehungen mit besonderer Berücksichtigung der kunst, **Wiener Beitrage zur Kunst und kulturgeschichte Asiens**, Band 5.

ADORNO, Rolena

- 1981 "On pictorical language and the tupology of culture in a New World Chronicle", en **Semiótica**, 36, 112:51-106, Mouton, The Hague, 1981.

ALBO, Xavier

- 1985 **Desafíos de la solidaridad aymara**, CIPCA, La Paz.

ALCINA FRANCH, J.L'

- 1978 **Art Precolombien**, Edit Luden Mazenod, Paris.
1982 **Arte y Antropología**, Alianza, Madrid.

BALANDIER, Georges

- 1984 **Antropologie politique**, PUF, Paris, 4a. edic.

BOUYSSSE CASAGNE, Th.

- 1978 "V espace aymara: urco et urna:", en **Annales Economies Sociétés Civilisations**, 33 anné, No. 5-6, Sept-dec.
1987 **La identidad aymara. Aproximación histórica siglo XV, siglo XV**, Hisbol/IFEA, La Paz.

José Sánchez-Parga

CAAP, Quito.

- 1985 "Simbólica textil y representación social del espacio andino" en Cultura, No. 21, Revista del Banco Central del Ecuador, Quito.
- 1988 Aprendizaje, conocimiento y comunicación en la comunidad Andina, CAAP, Quito.
- 1988 Fraccionalismo comunidad y proyecto étnico en los Andes, Doc.- CAAP, Quito.
- 1988 Por **qué** golpearla? Violencia patrimonial en los Andes. Doc. CAAP, Quito.

BOUYSSSE CASSAGNE, TH/. HARRIS, O.

- 1987 "Pacha: en torno al pensamiento aymara" en Th. Bouysse Cassagne/O. Harris, T. Platt, V. Cereceda, Tres reflexiones sobre el pensamiento andino, Hisbol, La Paz.

CERECEDA, Verónica

- 1978 "Semiologie des tissus andins: les talegas d'Islluga" en Annales Economies Sociétés Civilisations, 33 année, No. 5-6, Sept. Dec.
- 1987 "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku", en Th. Bouysse Cassagne/O. Harris, T. Platt, V. Cereceda, Tres reflexiones sobre el pensamiento andino, Hisbol, La Paz.

CLASTRES, P. La société contra l'Etat, Ecit. Minuit, París, 1974.

DUVIOLS, P.

- 1978 "Camaquen upani: un concept aninúste des andens Péruviens", en Ros with Harrmann/Udo Oberem, Amerikanistische Studien, I. Anthropos-Insatut, St Augustin.

GILBERT, Teresa

- 1980 Iconografía y Mitos Indígenas en el arte, Edit. Gisbert y Cía. La Paz.

GISBERT, T. "Función ritual del tejido en el mundo andino y en el

- 1989 imperio inca", en **IADAP**, n. 11, Revista del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, Quito.

- GRAS, A.
1984 **"Le mystere du temps: nouvelle approche sociologique"**, en **Diogene**, 128 oct.-dec.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1980 **Nueva Crónica y Buen Gobierno** (1613), Siglo XXI, México.
- HARRIS, O.
1978 "De rasymetrie an triangles. Transformations Symboliques an Nord de Potosí", en **Armales Sociétés Economies Civilisations**. 33 année, No. 5-6, Paris.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie,
1984 "El hombre y el pallar en la Iconografía moche", en **Anthropologica**, No. 2:403-412 Lima.
1986 "Les représentations érotiques mochiques et l'ordre andin", en **Bulletin de l'Institut Francais d'Ehides Andins**, t. XV No. 3-4:35-47.
1987 **Iconografía Mochica**, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- ISBELL, Billie J.
1978 **To defend Ourselves. Ecology and Ritual Ln an Andean Village**, Institute of Latin American Studies. University of Texas Press, Austin.
- KOVALIS, Vytantas
1968 **La expresión artística**, Edit. Amorrortu, Buenos Aires.
- LEONHARD, Adam
1931 "Das Problem der asiatisch altamericanischen kulturbeziehungen mit besonderer Beruchsichtigung der Kunst", Wiener Beitragezur kunts-und kulturgeschüchte Asien, vol. 5.
- LEVI-STRAUSS, Claude
1958 **Anthropologie Structurale**, Plon, Paris.
- METRAUX, A. "Los Primitivos. Señales y símbolos, pictogramas y protoescritura, en M. Cohén & J. Saint Fare Carnot, **La escritura y la psicología de los pueblos**, Siglo XXI, México.

José Sánchez-Parga

MOSCOVICI, Serge

1988 La machine á faire des dieux, Fayard, Paris.

MURRA, John V.

1975 "La función del tejido en varios contextos socio-políticos" (1958), en Formaciones económicas y políticas del mundo andino, IEP, Lima.

1978 La organización económica del Estado Inca, siglo XXI, México.

PANOFSKY, Erwin

1957 Gothic Architecture and Scholasticism, Nueva York, PLATT, Tristan.

1979 El significado de las artes visuales, Alianza Forma:4, Madrid.

1978 "Symétries en miroir: Le concept de yanantin chez les Macha de Bolivie", en *Ármales Economies Sociétés Civilisations*, 33 année, No. 5-6, Sept-dec.

1987 "Entre ch'axwa y muxsa. Para una historia del pensamiento político aymara", en Th. Bouysee-Cassagne/o. Harris, T. Platt, V. Cereceda. Tres reflexiones sobre el pensamiento andino, Hisbol, La Paz.

REICHEL-DOLMATOF, G.

1978 El Chaman y el jaguar. Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia, Siglo XXI, México.

ROWE, John H.

1973 "El arte de Chavin: estudio de su forma y su significado", en *Historia y Cultura*, Vol. 6 pgs. 249-276, Lima.

SÁNCHEZ PARGA, J.

1984 "Comportamientos tecnológicos y apropiaciones simbólicas en el campesinado indígena de Cotacachi", en *Campesinado y Tecnología ECUADOR DEBATE* No. 6, CAAP, Quito.

1990 "Ética y estética en la figurativa textil andina de un diseño paraca", en J. Sánchez-Parga, *Por qué golpearla? Ética, estética y ritual en los Andes*, CAAP, Quito.

SÁNCHEZ PARGA, J. & PINEDA Rafael

1985 "Los yachac de Human" en Cultura No 21, Revista del Banco Central del Ecuador, Quito.

SAUSSURE, Ferdinand de.

1945 Curso de Lingüística General, Losada, Buenos Aires.

TAYLOR, E.

1974 "Camay, camac et camasca dans de manuscrit quechua de

1976 Huarochiri" en Journal de la Societé des Americanistes, T. LXII, Paris.

URTON, Gary.

1984 "Chuta: El espacio de la práctica social en Pacariqtambo, Perú", en Revista Andina, año 2(1), n. 3 Cusco.

ZORN, Elayne

1987 "Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores" en Revista Andina, 10 (años, No. 2) dic. Cusco.

ZUIDEMA, R.T.

1964 The Ceque System of Cuzco. The Social organization of the capital of the Inca, E. J. Brill, Leiden

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de noviembre de 1995
en los talleres gráficos del
Instituto Andino de Artes Populares
del Convenio Andrés Bello
Quito-Ecuador



CONVENIO ANDRÉS BELLO
INSTITUTO ANDINO DE ARTES POPULARES
IADAP

El Instituto Andino de Artes Populares -IADAP- es una Entidad Especializada del Convenio Andrés Bello, con estatus Internacional, cuya misión es contribuir al cumplimiento de los objetivos de la Organización, a través del estudio, promoción y difusión de las artes y cultura populares.

Diego de Atienza y Av. América s/n
Apartados Postales 17-07-9184 / 17-01-555
☎ 553-684 / 554-908 • Telefax: 593.2.563096
Quito-Ecuador