

LA TECNICA PREHISTORICA DEL MOSAICO EN CUERO

(Notable muestra de tenería indígena de Mendoza)

HUMBERTO A. LAGIGLIA (1)

I. INTRODUCCION

El estudio e integración contextual de las culturas prehistóricas, se encuentran favorecidos, en muchos casos, por factores naturales que posibilitan con el correr de los años la mantención de valiosos testimonios, con que cuenta la arqueología para el restablecimiento social y cultural de la humanidad. Determinadas condiciones ambientales entre otros denominadores comunes, logran conservar en el devenir del tiempo materiales de naturaleza orgánica, es decir esencialmente perecederos. Esto proporciona un aporte útil en la interpretación del proceso técnico en materiales que, en su mayor parte han transmitido sus esquemas o diseños a través de lo que pueda inferirse o interpretarse en forma tentativa mediante el análisis del arte rupestre, de la cerámica, lítico, etc.

El tema del presente estudio, proporciona pruebas de singular atractivo e importancia. Se trata del estudio del corte y de la técnica del mosaico en cuero de los pueblos pretéritos y su incidencia en el arte rupestre y mobiliario.

No hay duda alguna, que el mérito prioritario de su establecimiento, vendría a confirmar parcialmente algunas argumentaciones sostenidas en el trabajo de Carl Schuster (1964), cuyo estudio retomaremos para la explicitación de las técnicas del calado y corte del cuero de los pueblos prehistóricos y etnográficos. El análisis especial del bolso de cuero del Atuel, que estudiamos en el presente trabajo, ubicado perfectamente en sentido cronológico y cultural, permitirá el logro de una nueva interpretación de ciertos temas del arte rupestre y mobiliario cuyano-patagónico y llegar a la aclaración de la temática decorativa en muchas culturas.

II. EL MOSAICO PREHISTORICO DE PIELES O CUEROS.

El tema del análisis de mosaicos de pieles y cueros prehistóricos y etnográficos que originó la investigación del trabajo de Schuster (op. cit.), está inspirado en una pintura eneolítica de Portugal, del Dolmen de Côta, que fuera publicada e interpretada por el abate Breuil (1933-1935). En este diseño esquemático identifica este último autor, en una parte superior del dibujo, dos elementos que reflejarían un tipo de imagen de piedra, el denominado "ídolo Almeriano", del que se conocen numerosas representaciones de diferentes estaciones Ibéricas. Cada imagen de este dibujo, está conformada de tres elementos triangulares, posiblemente: cabeza, bustos y faldas. Señala Breuil también,

tres motivos de "triángulos telescópicos", ubicados, uno en la parte superior de la pintura y dos en la inferior, a modo de figuras humanas del mismo tipo que los "ídolos Almerianos", sea con cabezas múltiples (según la opinión de Breuil), o con multiplicidad de torsos (Schuster, op. cit. p. 559); y reconoce a los costados de estas figuras múltiples, un par de elementos, que parecen corresponder cada uno a la mitad de una unidad. No se extiende su autor original -nos dice Schuster- en consideraciones acerca de las áreas decoradas y su composición como un todo. Los motivos se componen en compartimientos rectangulares o paneles alineados en zonas horizontales. La repetición del motivo céntrico a ambos costados de cada panel parece obvia. Schuster (op. cit. p. 560) al analizar el dibujo íntegramente opina que se trata de una representación pintada de prenda de vestir, formada de pieles de animales cortadas formando esquemas que se componen en un mosaico. Luego llega a la conclusión de que el monumento se trataría de un obelisco de piedra que representa *una figura humana vestida*.

Siguiendo al autor que comentamos (Op. cit. p. 561), a fin de entender más adelante la fundamentación arqueológica, o más ampliamente, antropológica, de la reafirmación parcial de la tesis sustentada por este autor, indicaremos ejemplificando con igual ilustración el despliegue gráfico y experimental de esta técnica prehistórica. El lector deberá tomar dos hojas de papel, preferentemente rectangulares, y de colores distintos, por ejemplo una clara y otra oscura. Una vez que ambas han sido superpuestas, mediante una tijera o cualquier instrumento cortante, se calará o recortará simultáneamente en la parte central de la hoja, el diseño de triángulos telescópicos y las mitades de los motivos que se encuentran dibujados en el diseño de Côtá (Fig. 1), del rectángulo situado abajo a la izquierda. Las imperfecciones del dibujo, cree Schuster que se deben a que el autor prehistórico al estar familiarizado con el original, y por el carácter mortuorio del monumento, se limitó solo a una ligera aproximación del mismo.

Una vez que se ha procedido al corte o calado de los motivos en forma simultánea en ambas hojas, se remueven las partes disociadas de cada hoja (ver fig. 2). Se obtienen de cada una dos partes: a y a' b y b'. Se disponen en forma combinada, recomponiendo cada rectángulo. Es decir, de cada hoja se separan dos formas de motivos complementarios de un mismo color. Las partes caladas de una se insertan en las respectivas del otro y las composiciones compartidas serán: a-b y a'-b'. El orden de las mismas es: OPOPO y POPOP (O = oscuro; P = punteado).

De esta manera se llega al fundamento básico que se aplica en mosaicos de cueros, que con un amplio marco de variaciones esquemáticas se llega a la configuración de los llamados "esquemas complementarios", producto de "composiciones compartidas".

Los trozos separados de las unidades disociadas, una vez que eran recompuestos en la combinación complementaria correspondiente, se cosían en sus bordes libres o líneas de yuxtaposición. De esta forma partiendo de dos trozos de pieles o cueros coloreados o naturales, se obtienen dos porciones con una temática de diseño complementario inverso y recíproco.

Extensivamente Schuster (op. cit. p. 562 y sig.), al analizar las técnicas de cuero de los Tehuelches piensa en un posible paralelismo etnográfico, y que estos grupos que sobrevivieron hasta el siglo XIX, representarían una supervivencia de cazadores nómades de una especial línea de inmigración prehistórica al Nuevo Mundo. Esta postura difusionista que el autor pretende explicitar mediante el estudio comparativo de numerosos motivos del arte rupestre, mobiliario lítico y del cuero, podría tal vez tener otra explicación. Podría pensarse en técnicas recurrentes, producto de una especial adaptación de los grupos cazadores, que al desarrollar el aprovechamiento de las pieles en la confec-

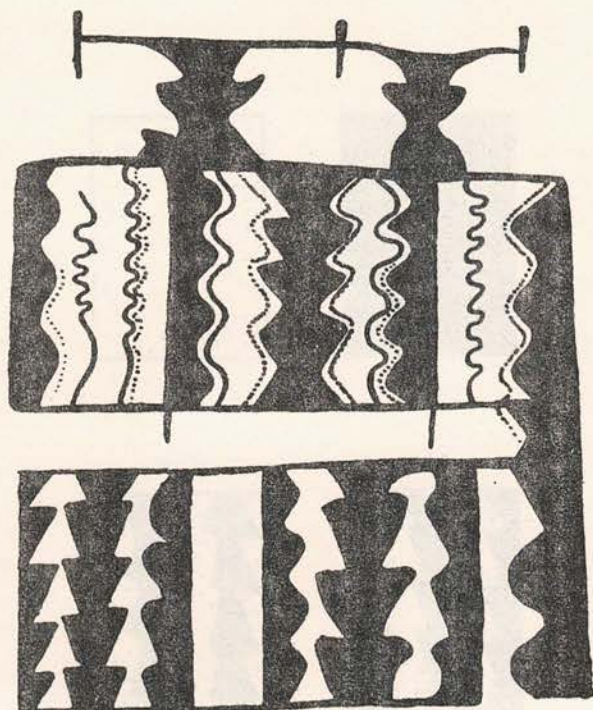


Fig. 1- Diseño de una pintura eneolítica del Dolmen de Côta (Portugal).
(Según Breuil, 1933 - 1935).

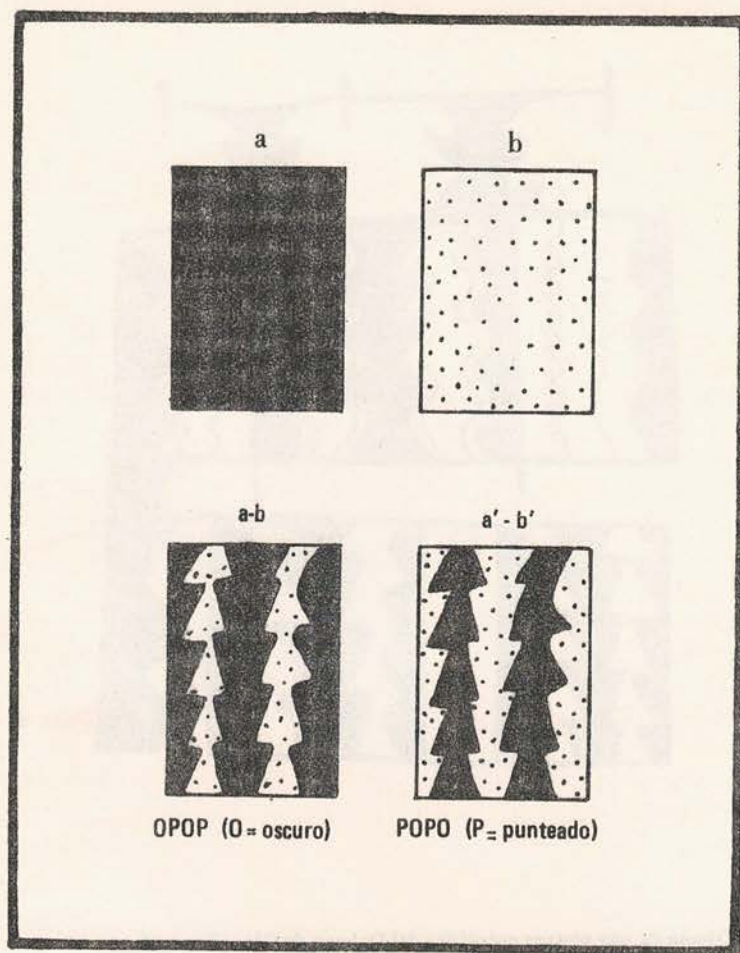


Fig. 2- Esquema del calado y composiciones compartidas, sobre la base del dibujo de la pintura del Dolmen de Côta (Portugal). (Adaptado de Breuil, 1933 - 1935).

ción de sus vestimentas, usaban porciones de cueros unidos mediante costuras para lograr enfatizar determinadas partes de una confección. De esta manera las partes menores de una piel (ya sea por razones del tamaño del espécimen o por aprovechar las partes de bordes o extremidades del animal), podrían ser formatizadas y recompuestas para elaborar piezas aprovechables. Este debió ser el origen del mosaico en cuero o pieles. Cualquier artesano en el tema, procura la composición de partes de pieles seleccionadas de un mismo animal o de diferentes, utilizando en la realización de los tapices o vestimentas, el criterio del *corte, recortado y unión o composición*. Esta técnica desarrollada dentro de una larga tradición de cazadores, debió pronto perfeccionarse hasta lograr armónicas composiciones complementarias, cuando el calado simultáneo de dos pieles superpuestas, dio origen, mediante procesos reflexivos más avanzados, a la combinación alternante o remosión simultánea de partes previamente elegidas. A ello se le agregó seguramente la utilización cromática, dando temas contrastantes de fondo y figura. En muchos casos sólo la piel de diferentes tonos o colores naturales lograba el mismo efecto.

Si esta técnica, como cree Schuster, prevaleció desde el Paleolítico Superior y se mantuvo perfeccionada en el eneolítico/neolítico europeo y de otras regiones, creemos cierto que su rol debió tener mucha gravitación. Pero nos quedan muchas inquietudes e interrogantes que formularnos. El mosaico del cuero prehistórico (en caso de existir) inspiró el origen de la textilería; ¿Cuál es el origen de las técnicas de combinación automática en la trama de la urdimbre que configuran motivos seriados o con normas de repetición? (2). La profusión y el desarrollo marcado del geometrismo que alcanza la temática decorativa o simbólica del neolítico podría pensarse que está motivada por la incidencia de la trama de la urdimbre y la generalización de la textilería. La existencia de motivos geométricos trazados en cueros y pieles de culturas de cazadores-recolectores etnográficos, que no conocieron la textilería podría argumentar la persistencia desde remotos tiempos prehistóricos, de la existencia precedente de la técnica del calado o composiciones geométricas de las pieles y cueros. De no ser que se trate de un producto cultural mal apprehendido, cuya idea haya sido tomada de pueblos que conocían la textilería.

Volviendo a otro tema, muchos autores establecen nexos de filiación acerca de la procedencia de los temas que inspiraron las placas, las hachas ceremoniales y numerosos motivos del arte rupestre patagónico, al extremo de creer que se traten de derivaciones histomórficas (Greslebin, 1928).

Es muy difícil para nosotros poder argumentar con firmeza el origen de la temática que inspiró al artesano prehistórico patagónico. Fueron los mosaicos en cuero o las decoraciones del arte de las culturas tejedoras del área andina?. Creemos que ambas cosas deben haber jugado su papel trascendental; una cuidadosa revisión podría darnos los patrones cronológicos de los procesos que condujeron a la rica y heterogénea temática del arte de estas regiones del cono sur de América. La dinámica que los pueblos cazadores-recolectores de la Pampa-Patagonia mantuvieron con las culturas del Area Andina, aún no ha sido establecida. Tarea ésta, que costará mucho lograrla; pero que al estudiar los bordes de las áreas marginales o "ecotonos culturales" (áreas o zonas de transición cultural), los puntos de contactos parecen obvios.

Si la demostración pareciera válida con las pruebas arqueológicas que presentamos, el mosaico en cuero fue conocido por las remotas culturas de cazadores de nuestras regiones superviviendo y entroncándose con las culturas de la etapa protoformativa o arcaica de algunos autores, tal vez hasta el desarrollo de los primeros grupos aldeanos agroalfareros de las regiones marginales del Area Andina Meridional. Si estos se inspira-

ron en el mosaico en cuero y pieles o en la textilería (cestería, telar, semitelar o similar), para la temática decorativa de la alfarería, es cosa que aún queda por establecer.

Nos resta considerar ahora el simbolismo que se desprende del estudio de estas formas. Antes tenemos que considerar una singular pieza o túnica patagónica, que Schuster analiza (op. cit. p. 562, fig. 2) y que se halla conservada en el Museum of the American Indian de New York. Esta pieza nos ofrece la prueba de que los habitantes patagónicos conocieron la técnica del mosaico en cuero, de la combinación y aprovechamiento de piezas individuales para formatizarlas en un todo. Se trata de una túnica confeccionada con doce pieles de guanaco (*Lama guanicoe*), dispuestas de tal forma que se combinan alternativamente en columnas verticales e invertidas de dos pieles. Sólo dos de las doce pieles o cueros, fueron divididas en mitades longitudinales, seguramente siguiendo el eje de la columna vertebral del animal. Estas fueron colocadas en los costados de la túnica ofreciendo la línea de corte la regularización rectangular del borde de la misma, es decir hacia afuera. (Fig. 3).

El ejemplo es sugestivo como para darse cuenta de la original idea del aprovechamiento formal de los cueros y pieles, sin pensar en procesos difusionistas que pudieran haber legado la técnica del calado a estas regiones. Su paralelismo independiente o recurrente, tendría su explicación en técnicas que debieron haber surgido como necesidades prácticas dentro de grupos de cazadores, en su constante accionar en la naturaleza. En este sentido, salvo que se hallen pruebas convincentes, discrepo con respecto a la postura difusionista de Schuster. También es propicio señalar que se desconoce etnohistóricamente si algún tipo de simbolismo o significación conceptual les ha sido aplicado a las pieles patagónicas (3). Mediante el método comparativo etnográfico, este autor pretende lograr una vinculación de asociación de las túnicas de referencia con un *simbolismo social*. Las líneas de corte de las pieles individuales de estas túnicas patagónicas que ilustramos sugerirían asimismo la representación de figuras humanas lo cual hace sospechar al autor que comentamos, que al estar formadas por numerosos cueros representaría un patrón o molde de figuras humanas, lo cual daría lugar a alguna implicancia social o nivel simbólico de la estratificación respectiva del grupo. "La influencia del "totemismo" en el sentido de afinidad mística o identidad entre animales y seres humanos, puede presumiblemente haber jugado un rol en sugerir una equivalencia, entre los cueros componentes de una túnica y figuras humanas" (Schuster, op. cit. p. 565).

La práctica del mosaico tiene antecedentes en numerosos pueblos etnográficos actuales del Africa, del Asia Central y Septentrional (como los Kirgiz, los Tavgi-Samoyeds (Naganasan), los Obugrians), que seguramente representan supervivencias de ancestrales prácticas afines de épocas prehistóricas. En América del Norte, también se conocen variados ejemplos en numerosos grupos tribales de los Estados Unidos.

El significado del antropomorfismo de las unidades decorativas que conforman los esquemas de los mosaicos o sus posibles representaciones en el arte mobiliario (y la cerámica), están muy bien tratados en la obra que comentamos, por lo que remitimos al lector a su consulta.

La idea del empleo del mosaico en cuero en nuestras latitudes, sugiere una nueva interpretación de las famosas placas grabadas y de otros elementos líticos del mobiliario arqueológico patagónico, que dieran lugar a una controvertida discusión, extensiva para otros temas afines decorativos del arte mobiliario y rupestre. Por especulativa que haya sido la tesis del arquitecto Greslebin (1926, 1928, 1930, 1935), sobre el uso de las placas grabadas como "esquemas de tejidos" (especialmente, *ponchos*), basándose en su temática histomórfica, no deja de ser una argumentación interesante. Marcelo Bórmida

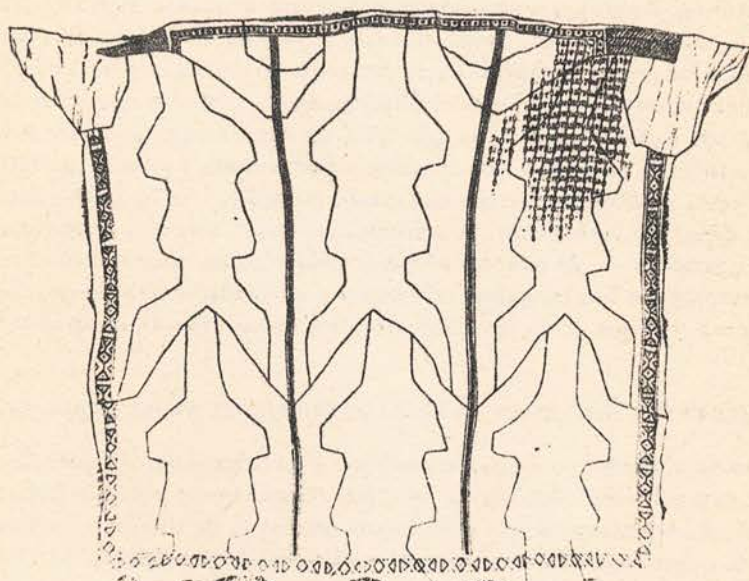


Fig. 3- Túnica patagónica compuesta de doce pieles de GUANACO. Col. del Museum of the American Indian de New York. (Tomado de Schuster, 1964).

(1952, pp. 19-27), reinterpreta a estos objetos como sagrados y vinculados al *Complejo del Churinga*, basándose simplemente en paralelismos etnográficos (véase por ejemplo el título de su trabajo). Ofrece igualmente que el autor anterior una postura puramente especulativa. No entremos a analizar a fondo el problema, sólo queremos dejar sentada una "idea" estimativa que sugiere la decoración de numerosos temas patagónicos y es el del empleo del "mosaico en cuero".

Independientemente del establecimiento de la función, uso y sentido que se le asignen a las placas grabadas y otros objetos líticos del acervo patagónico, es indudable que mucho de ellos contienen decoraciones integradas por "unidades" que se repiten en forma homogénea y continúa en series verticales u horizontales (4). Estas unidades fueron denominadas por Greslebin (1926) "*radicales básicas decorativas*". (Fig. 4). Al establecer en muchos de ellos, su composición, donde prima una seriación vertical u horizontal, con inversión alternante, se logran esquemas, cuya totalidad respondería al diseño de tapices, sean estos calados o pintados, o con ambas técnicas combinadas. La técnica del calado en los grupos supervivientes podría estar explicada en la simplificación por pérdida o abandono de ella. Contradice esto la postura de "*esquema de tejidos*", el hecho de que los grupos prehistóricos de patagonia no practicaron la tejeduría, a no ser por haberla tomado de las culturas de filiación andina, como los mapuches, tras su penetración a esas regiones a partir del siglo XVII. Se trataría de un producto cultural de reciente herencia, al producirse este contacto y fusión étnica y cultural que todos conocemos. El tema requiere ser tratado con mayor profusión y en lo posible verificando su origen y desarrollo cronológico. Si la técnica del calado en cuero responde a un patrón típico de cazadores (o de pastores nómades prehistóricos), su reminiscencia cultural llegaría a entroncarse con las nuevas influencias y modalidades técnicas que aportan el tejido o la cestería, que debió cronológicamente aparecer después, en diversas regiones de la tierra.

III. DESCRIPCIÓN Y ESTUDIO DE LA BOLSA DE CUERO DEL ATUEL. (Figuras 5-6).

1. Procedencia. Productos de las excavaciones e investigaciones arqueológicas realizadas en la "Gruta del Indio" del Rincón del Atuel (Departamentos de San Rafael, provincia de Mendoza, Argentina), se han descubierto centenares de elementos culturales prehistóricos de origen orgánico, en excelentes condiciones de preservación. El 11 de enero de 1959, continuando las excavaciones arqueológicas en la mencionada gruta, apareció a un metro de distancia del enterratorio de un párvulo momificado de un recién nacido (Lagiglia, 1976), una notable bolsa de cuero curtido y bordado, motivo del presente estudio (5).

Su ubicación cronoestratigráfica, corresponde al *Horizonte Superior* de la gruta, de una cultura cuya antigüedad se remonta a más de dos mil años antes del presente. Todos los elementos arqueológicos de este horizonte, han sido integrados en un complejo cultural que se ha denominado: "*Cultura del Atuel II*". De acuerdo a la interpretación de cuatro fechados de C-14, se ubicaría entre el 300 años A.C. y el 100 de la era Cristiana, perdurando tal vez algunas centurias. Sus portadores fueron *agricultores iniciales o incipientes* de maíz, zapallo, poroto y quinua (Lagiglia, 1968, 1978; Lagiglia y Semper 1968).

2. Museografía. Se conserva en las colecciones de la Sección Arqueología y Etnografía del Departamento de Antropología del Museo de Historia Natural de San Rafael (Mendoza), registrado bajo el número 3137.

3. Condiciones de hallazgos. A pocos centímetros de la superficie (entre 5 y 15 cm.), y a

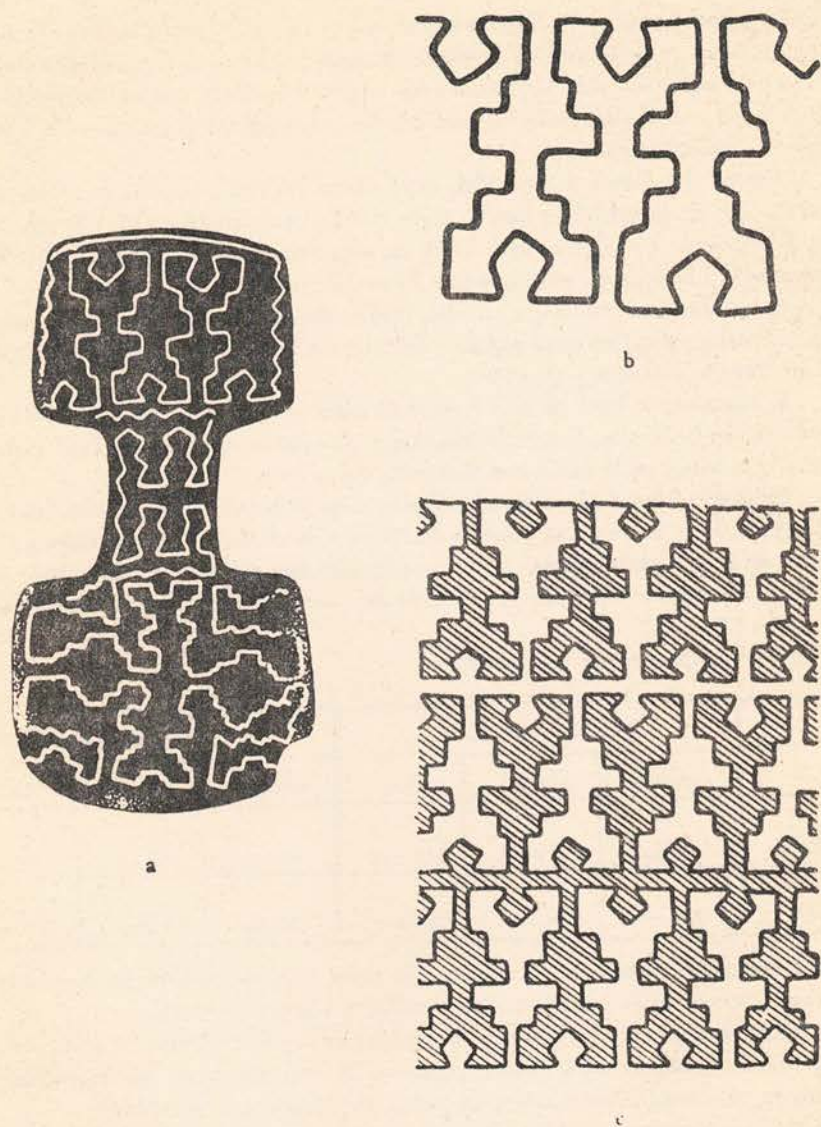


Fig. 4- a) Hacha - insignia Ceremonial de Piedra, de "El Cuy" (Río Negro, Norte de Patagonia - Argentina); b) Detalle de la decoración grabada; c) Hipotética reconstrucción de mosaico dicromático. (Según Schuster, 1964, fig. 9).

un metro hacia el Sur del enterratorio de un párvulo momificado o N° 1, fechado por radiocarbono este último en 1910 ± 60 A.P. (Lagiglia, 1976). Horizonte cultural superior correspondiente a *Atuel II*. Apareció enrollada formando una especie de bola de cuero y en contacto directo con el sedimento seco natural de gruta. Cuadrícula B-5 (Ver Semper y Lagiglia, 1968, fig. 31, N° 2). Conservación: perfecta.

4. Descripción y técnica. Ha sido confeccionada con cueros perfectamente sobados (6), que conservan en la actualidad la misma maniabilidad y naturaleza similar a una pieza recién preparada. Ha sido perfectamente cosida y bordada a mano haciendo resaltar una serie de motivos geométricos escalonados y complicados, producto de una prolija técnica: *el calado del cuero*.

Afecta una forma trapezoidal, cuya altura máxima tomada en el centro es de unos 54 cm. de longitud; su base o parte inferior, es cerrada y tiene un ancho de 47 cm. describiendo una ligera curva hacia sus extremos. La parte superior del bolso, que corresponde a la boca del mismo, posee 24 cm. de ancho.

A los efectos de un mejor estudio, dividiremos la pieza en tres partes, empleando como criterio separativo en el estudio (análisis), en base a su técnica de confección, como ser: sus dos costados y el centro.

a) *Costados*: se trata de dos franjas de *cuero pintado* (7); de rojo, con hematita (óxido férrico), situadas longitudinalmente y que llevan costuras del lado interior del bolso, en la base y en la unión con la sección del centro.

Estas dos franjas de cuero son enteras y no poseen costuras en los bordes de la pieza. Vale decir que en esta parte la franja ha sido doblada sobre sí misma. Su parte interna *no se encuentra pintada*, sino que adquiere una coloración rojiza clara, muy débil, motivada por la impregnación a través del cuero de los óxidos metálicos de la parte externa (7).

Sus dimensiones son las siguientes:

| | FRANJA DERECHA | | | FRANJA IZQUIERDA | | |
|------|----------------|---------|--------|------------------|---------|--------|
| | anverso | reverso | total | anverso | reverso | total |
| BOCA | 85 mm | 75 mm | 155 mm | 75 mm | 85 mm | 160 mm |
| BASE | 140 mm | 120 mm | 260 mm | 120 mm | 125 mm | 245 mm |

Designamos *anverso* de la pieza, a la parte correspondiente de la misma cuya banda central sobresale unos 10 cm. con respecto a la otra (*reverso*).

Las costuras centrales han sido efectuadas en la parte interior del saco, con fibras colágenas de tendones de animales, según se ha demostrado en los resultados de los análisis de pirrolización entre otros. El punto de costura es el *acordonado*.

De cada extremo o vértice de la pieza, en su parte basal, penden flecos confeccionados con tiras de cuero de unos 10 cm. de largo, por un ancho menor de un centímetro. El vértice derecho posee siete tiras, tres pintadas de rojo y cuatro de verde musgo; mientras que el izquierdo tiene ocho, cuatro pintadas de rojo y cuatro de verde musgo. Algunas de estas tiras presentan añadiduras de cuero con punto cordón. Esto nos ha llevado a analizar su procedencia. Los flecos proceden de tiras laterales extraídas de la regularización de los bordes libres del cuero central. No existen en estos flecos técnicas de sujeción que puedan tener valor diagnóstico. Es decir, están simplemente

te unidos, sin nudos, cosidos en cada extremo con las costuras del borde basal.

En el anverso de la pieza, a 15 cm. de la base en el lado derecho y a 14 cm. en el izquierdo de las franjas rojas de los costados, aparecen cosidos hacia el interior de la misma, uno y tres rectángulos irregulares respectivamente, a modo de añadiduras. Estos rectángulos alcanzan una longitud de 7 u 8 cm respectivamente, por un ancho variable de 25, 20 y menos de 10 cm., según se trate de las figuras citadas de uno u otro lado. En el reverso, lado derecho en su parte inferior, una ruptura de los 6,5 cm se produjo en la confección de la pieza, y se bifurca hacia la base del bolso, ha sido prolijamente cosida por su interior.

Para poder apreciar estos detalles de las costuras, tanto de las figuras como del remiendo citado en las franjas laterales rojas, es necesario mirar con minuciosidad la pieza ("*Mosaicos disimulados*").

b) Centro: esta franja es la que ofrece los motivos geométricos escalonados con contornos en zig-zag. Su técnica de confección ilustra de una manera más o menos completa como se encuentran relacionados morfológicamente el anverso y el reverso de la pieza, en cuanto a los temas estilizados. Aparte de tener un extraordinario valor diagnóstico, pueden servir de rasgos objetivos de comparación cultural. Su interés genético podría concretar en el futuro situaciones que permitan establecer nexos culturales entre los pueblos prehistóricos, de una manera definitiva.

La técnica del *calado simultáneo* llevada a cabo para dar lugar a la combinación morfológica y temática, ha sido la siguiente:

1º) se han seccionado dos franjas de cuero de forma trapezoidal, cuyas dimensiones son las siguientes: (Ver fig. 7, b y c).

| ANVERSO (b) | | REVERSO (c) |
|---------------|----------|-------------|
| Largo total | 56 cm. | 49 cm. |
| Base inferior | 22,5 cm. | 22,5 cm. |
| Base superior | 10 cm. | 10,5 cm. |

Estas franjas o bandas han sido previamente curtidas y sobadas.

2º) Se ha procedido a pintar cada banda por separado; una de castaño oscuro, mientras que la otra se lo ha hecho formando tres franjas horizontales: las de los extremos de verde musgo y la del centro de amarillo terroso. La altura de cada una de estas franjas es: inferior, 12, 5-13 cm.; media 19,5 cm. y superior, 22,5 cm.

3º) Superpuestas ambas franjas pintadas (Fig. 7, b-c), se ha procedido a *calar* - por medio de algún instrumento cortante - el complejo motivo continuo, de contornos escalonados o en zig-zag, que a modo de una unidad se destaca principalmente en la pieza que estudiamos.

4º) Luego se ha procedido a disociar o separar las partes caladas de ambos cueros o franjas, obteniéndose cuatro unidades: b, b', c y c'; más las dos figuras respectivas del tercio inferior. Se trata como se ha visto de un *proceso de disociación*, que va a permitir la "*combinación de esquemas complementarios*", para arribar a "*composiciones compartidas*", del paso siguiente.

5º) Este paso ha consistido en la inversión de las unidades pintadas obtenidas mediante calado de cada una de las franjas. Es decir, el complejo motivo geométrico castaño oscuro, se lo ha colocado en el lugar dejado por su análogo de la otra franja de

cuero (c + b). Esta última es la que presenta las tres bandas pintadas horizontalmente y que ha sido trasladada al lugar dejado de la otra franja de la unidad de castaño oscuro (b' + c').

6°) Esta etapa ha consistido en la costura de las unidades por medio de hebras de fibras vegetales, formando un *acordonado en relieve, prolijo, grueso y compacto*, que se destaca con notoriedad.

7°) Finalmente, luego de proceder a la inversión de la figura destacada en el bolso, y que independientemente constituye otra unidad (que subjetivamente parece representar un motivo simbólico antropomórfico), se ha procedido a su bordado, luego del acordonado de fibras vegetales, por medio de *hebras longitudinales de ráquis de plumas de aves* (8), empleando para ello el punto llamado "nudillo", o como se lo denomina en el lenguaje doméstico local, "tocoó".

8°) La realización de costuras de las franjas laterales rojas (a y a'), con las respectivas unidades combinadas: (c + b), (b' + c'), han sido efectuadas empleando fibras de tendones de animales, unidas con punto cordón hacia el interior del bolso. Vale decir que sus extremos libres se unen hacia el interior del mismo. Pero previamente a realizar las costuras, se ha regularizado los bordes libres, cortando tiras longitudinales que luego constituyen los flecos.

9°) En síntesis, se puede destacar una técnica constructiva nueva en estas latitudes, que es la del calado del cuero y la combinación temática de las formas. Los procesos mentales que se desprenden son: a) *Selección, formatización y coloración*; b) *División de partes por calado simultáneo*; c) *Combinación* y d) *Síntesis (Selección y recreación): la pieza terminada*. Su expresión simbólica y gráfica, puede expresarse mediante la siguiente fórmula:

$$a + b + c + a' = a \frac{(c + c')}{(b + b')} a' = a \frac{(c + b)}{(b' + c')} a'$$

IV. UBICACION CRONOLOGICO-CULTURAL DEL BOLSO.

Esta muestra da la certeza de estar frente a un elemento de incalculable valor diagnóstico, permitiendo tener una idea clara de las actitudes artísticas de los grupos pobladores de las riberas del Atuel, y de la existencia probable de prácticas ceremoniales o religiosas dentro de esos pueblos. Sobre todo por su complejidad y su significación *temática-funcional y cromática*. La primera es para la arqueología del momento, partiendo del análisis de esta forma, irreconstruible, pero que sugiere seguramente una vinculación con prácticas mágicas, religiosas o cálticas (tal vez totémicas o de tipo ceremonial). La segunda, *cromática*, si bien tiene incidencia sobre la primera, objetivamente nos muestra una gran habilidad en el pintado y fijación de los colores minerales en el cuero, aparte del conocimiento de la preparación de las pieles y cueros: *sobado y curtido*. Analizaremos seguidamente el contexto arqueológico con el cual se hallaba asociada que se ha denominado: *Atuel II*. Se ubica cronológicamente, de acuerdo a la interpretación de cuatro fechados de C-14, entre el 300 años A.C. y el 100 A.D. Es decir, que se sitúa en una etapa transicional, entre las culturas precerámicas y las agroalfareras, dentro de lo que se ha llamado *Protoformativo (= Protoneolítico Americano)*, y el comienzo de las culturas del *Formativo Regional Surandino* (González, A.R. y Pérez, A. 1966; Núñez Regueiro, 1974). Estos agricultores incipientes o iniciales traen a la zona del Atuel una serie de cultígenos en un grado de desarrollo considerable, sobre todo en lo que respecta a *selección e hibridización* de las variedades alimenticias: *maíz - zapallo* y

poroto (una verdadera trilogía que se repite en numerosas culturas Americanas), más la Quínoa (*Chenopodium quinoa* (Hunziker y Planchuelo, 1971).

Los grupos portadores de los restos de este complejo, se caracterizaron también por un gran desarrollo en *tenería*, es decir todo lo concerniente a la preparación y costura de pieles y cueros animales, citándose entre los más frecuentes los de *Lama* sp. y *Dusicyon* sp. (Guanacos o llamas y zorros). Asimismo de la preparación de tientos, cestería en espiral o adujas, cordelería, trenzados de fibras vegetales cilíndricos y planos, y prácticas mortuorias con momificación intencional. Con respecto a los trabajos confeccionados en pieles, puede destacarse la combinación de unidades simples y complejas caladas en cueros, como ser motivos triangulares, al igual que figuras complicadas de contornos zig-zagueados, en piezas de mayor tamaño, a las que se ha procedido a unir los bordes libres mediante punto cordón.

La cestería está muy bien representada con la técnica del *colied* o *adujas* (cestería en espiral), utilizando como variedades de fundación o relleno, manojos de fibras de los siguientes vegetales de la flora regional: a) *Cortadera* (*Cortaderia selloana*, Gramineae), b) *Coirón* (*Stipa* sp., Gramineae) y c) otras gramíneas distintas a las citadas. Los mismos han sido amarrados en la envoltura cicloide o espiralada con *Juncos* (*Scirpus californicus*, Ciperaceae).

La cordelería de este horizonte es muy frecuente, existiendo motivos cilíndricos de fibras vegetales, de pelos de animales, hojas de maíz, etc. Dentro de los trenzados se distinguen las siguientes variedades: *planos*, de coirón (*Stipa* sp.) y de otras gramíneas; y *cilíndricos*, de cortadera y de otras gramíneas también.

Las prácticas mortuorias conocidas por los portadores de la *Cultura del Atuel II* (deducidos del "hallazgo cerrado" de un enterratorio de un recién nacido), es la momificación intencional y preservación por medio de resinas vegetales. Las cubiertas protectoras de pieles de animales que constituían las envolturas del paquete o fardo funerario, juntamente con su cestillo en técnica de colied o adujas (que protegía la cabeza del mismo), forman los elementos contextuales de este tipo de costumbres funerarias un tanto singular, de la región que nos ocupa. Este fardo funerario ha sido datado por C-14, arrojando una antigüedad de 1910 ± 60 años A.P. (= + 40 A.D.). (Lagiglia, H., 1976).

En un primer momento se pensó que la presencia de una serie de vegetales propios de la *Flora Andino-Patagónica*, en el horizonte superior de la gruta, tales como *Chusquea culeou*, Gramineae (*Caña Coligüe*) y *Mizodendron* sp. (Mizodendraceae) (Semper y Lagiglia, 1968, pp. 110-111), nos estaban indicando una relación de intercambios o de afluencias culturales del Norte Patagónico Andino. Por tratarse de culturas de zonas transicionales (Area Andina y Patagónica), queda plenamente justificado.

Un cestillo del horizonte superior, contenía 3037 semillas de porotos (*Phaseolus vulgaris* var. *oblongus* Alef.), es decir un kilogramo y medio, que fuera motivo de un estudio especial (Lagiglia, 1963) (9), contenía en su interior asimismo dos diseminulos que determinamos como *Ximena americana* (Olacaceae) (10), y fue datado en 2.210 ± 90 y 2.120 ± 95 años A.P. Coincidiendo estos datos con los establecidos para el párvulo infantil (1.910 ± 60 años A.P.) y el de una mazorca de maíz (2.065 ± 40 años A.P.) (Vogel y Lerman, 1969), este nivel de agricultores iniciales se habría desarrollado, como se expresó precedentemente, entre el 300 años A.C. y el 100 años de la Era Cristiana, pudiendo perdurar.

V. RELACIONES MORFOLOGICAS Y ESTRUCTURALES.

La forma general trapezoidal de este bolso, con flecos en sus extremos, hacen re-

cordar a piezas similares tejidas del Area Andina, de carácter etnográfico y arqueológico, cuyas muestras se encuentran difundidas y conservadas en diversos museos del mundo.

En el análisis de las técnicas textiles del antiguo Perú, Palavecino, D.M. (1942, pp. 289-291), destaca como uno de los rasgos morfológicos sobresalientes, el "tejido trapezoidal". Las numerosas formas para Coca (11), entre otras del Perú y áreas vecinas, presentan características sintomáticas, que, independientemente de las técnicas logradas para su confección, destacan dos aspectos importantes: a) presencia de forma trapezoidal y b) existencia de flecos en su parte inferior, ya sean en sus extremos o recorriendo todo el borde en ese lado (12).

Bolsas que difieren tanto en técnica, como en forma, existen en los pueblos del N. y N.E. argentino, tanto como para citar un ejemplo, las de *caraguatá*, de los grupos etnográficos Chaqueños.

Bolsas tejidas con flecos similares a las que aquí estudiamos pertenecen según los distintos autores que hemos consultado, a la "Cultura de Nazca", del antiguo Perú. Se sabe que el desarrollo de las diferentes fases de esta cultura de la costa sur, corresponde al *Período Intermedio Temprano*. Su cronologización, basada en datos de radiocarbono, la hacen comprender entre el 370 años A.C. y el 540 A.D. No sabemos si las formas de referencia puedan estar o no relacionadas con las fases antiguas de dicha cultura. La dispersión de rasgos culturales de los centros andinos, tras la implantación de la textilera en telar, debió retomar las formas precedentes cronológicamente, de pueblos de modalidades completamente distintas, tal vez pastores y/o cazadores superiores. Específicamente para referirnos al tema que tratamos, si aquellas se confeccionaron en pieles o cueros, en ésta la situación de forma fue materializada con técnicas tejedoras. En síntesis podemos inferir, que las relaciones morfológicas obvias que se visualizan en estas formas de bolsos de las culturas tejedoras andinas, debieron inspirarse en las raíces o reminiscencias de modelos similares confeccionados en cueros o pieles de patrones de cazadores superiores de la Etapa precerámica. Se debe destacar que gran parte de los restos culturales de *Atuel II*, denotan corresponder a grupos que no practicaron, o que desconocieron tal vez, la técnica del tejido en telar, aunque algunas muestras señalan el uso del semitelar. Sólo en los finales de su desarrollo, parece ser esta cultura la receptora del *Horizonte Cerámico Inicial*. Por su ubicación marginal, Lautaro Núñez (1974, p. 174-5) opina que la economía de este grupo descansaba principalmente en la caza y en la recolección, aunque nuestra opinión personal nos hace pensar que debió alcanzar una estabilidad óptima, equilibrada y ajustada a un balance tanto de los productos de la caza como los de recolección y cultivo. La variedad y cantidad de cultígenos hace pensar otra cosa, diferente de enfatizar que la caza es la responsable principal de la economía del grupo.

Por último nos toca establecer nexos de relación morfológica con las armaduras o corazas patagónicas de cuero. Se conocen y conservan hasta el presente tres ejemplos, en los Museo de: la Plata (Bs. As.), de Santiago de Chile y del Hombre, en París. La armadura del Museo de La Plata, perteneció al Cacique Chocory (13), está formada por una túnica de siete cueros superpuestos de guanaco, con mangas. Hecho que funcionalmente refuerza su uso como armadura defensiva de guerra. Fue publicada primeramente por Outes y Bruch (1910, fig. 12) y posteriormente en forma analítica y descriptiva por Vignati (1931, pp. 364-366). El segundo ejemplo, del Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile, descripto por Silvia Quevedo (1966), se asigna etnográficamente como perteneciente a un pehuenche. Finalmente la tercer forma,

del Museo del Hombre, fue descripta comparativamente por A.R. González (1970). Retoma este autor el problema de las armaduras patagónicas, analizando antecedentes bibliográficos y etnohistóricos. Llega a la conclusión que su probable origen fue Mapuche (Araucano), y que habrían sido introducidos por éstos a las Pampas y Patagonia Argentina, siendo adoptada por sus grupos étnicos.

Lo que ahora nos interesa resaltar es simplemente un aspecto formal, disociante de aquel de mayor peso, el funcional. Las corazas de referencia nos recuerdan por su forma trapezoidal y la existencia de flecos angulares, como así mismo la división estructural en tres bandas cromáticas verticales, al bolso del Atuel. Pensamos que esta relación puramente morfológica se desprende de un fondo común, de ancestrales modelos que debieron ser usuales dentro de cazadores andino-patagónicos y que de alguna manera hicieron perdurar la idea de la forma trapezoidal con flecos. Los trajes patagones, han sido pintados en diversos colores, al parecer minerales (ocre rojo, ocre amarillo o negro o blanco). Es obvio destacar la relación existente con la forma que estudiamos en los siguientes aspectos: a) División de cada una de las partes (frente, cara o faz), en tres franjas longitudinales diferenciadas, y b) Existencia de flecos marginales.

En cuanto al primer punto se nota una acentuada relación comparativa cromática. Las franjas laterales de las armaduras están pintadas de ocre rojo, mientras que la central es amarilla o blanco crema. Esta última separada de las anteriores por sendas gruesas líneas de color negro o blanco. Estos detalles diferenciales cromáticos se notan también en el bolso del Atuel, con excepción de la franja central, que a pesar de poseer color amarillo (ocres, entre otros), se complica por la combinación cromática de composiciones complementarias producto de la técnica del calado.

De resulta de este análisis, puede argumentarse que existen entre ambos, rasgos comparativos de identidad común, que responden a un modelo estructural y formal, que han sufrido procesos de perduración de algunas formas arcaicas, que por disociación, hizo que las túnicas patagónicas fueran perdiendo una serie de rasgos a través del tiempo, de no ser que, por una sencilla simplificación funcional no fueran aplicados.

Si es que existió alguna perduración cultural como la que planteamos, cuáles son las causas que lo hicieron?. Poseen algún contenido mágico, simbólico o totémico?. Lo desconocemos, al igual que pensar que sean culturas del tipo de Atuel II, de las que hayan sido tomadas o legadas. Tanto la agricultura, por diversas causas (ecológicas o históricas y culturales), no tuvo lugar en el desarrollo histórico de las culturas patagónicas de cazadores superiores. De igual modo ha sucedido con la cestería, la textilera y la cerámica que no alcanzaron una paternización o generalización amplia, y cuando les llegó fue por contactos con otras culturas y en forma muy tardía históricamente.

Nos queda aún un interrogante muy grande, y es el de establecer con certeza si las corazas patagónicas, de la manera formal y estructural como las conocemos, fue un producto cultural adoptado por los Tehuelches y/o grupos "Pampas" (en sentido amplio), tomado de los Mapuches o existieron antes del arribo masivo de estos últimos grupos por el territorio Argentino (González, A.R. 1970).

El hecho de que muchos elementos decorativos o simbólicos de la patagonia, recuerden a los motivos de algunas culturas tejedoras andinas, ha inducido frecuentemente a numerosos autores (Menghín, 1957 y sus seguidores), a la búsqueda de un origen en la temática decorativa de la cerámica temprana del Noroeste Argentino. En verdad, Menghín, (op. cit. p. 75-76), se asombra porque todos estos temas tienen muchas relaciones Americanas, y finalmente argumenta que "Se trataría en parte de la difusión

desde un estrato estilístico común, en parte del desenvolvimiento convergente en base a raíces idénticas". No serán estas raíces idénticas producto de una tradición manada del calado del cuero de antiguos estratos de cazadores superiores o de culturas protoformativas de América? (14).

Es válido sentar, que los Tehuelches Septentrionales (Günuna Këna), habrían sufrido para la época en que se data la coraza de Chocory (de dudosa filiación Mapuche según Casamiquela 1965, pp. 34-35 y 93) el efecto de transculturación de las influencias masivas Mapuches, perdiendo su inercia cultural tradicional como un todo, para pasar a formar parte del complejo, producto de una complicada fusión étnica y cultural (15).

VI. RELACION CON LOS MOTIVOS DEL REPARO DE LAS PINTURAS ROJAS.

En 1956 presentamos la tesis acerca de la naturaleza genética de los motivos de un reparo del Rincón del Atuel (Lagiglia, 1956, 1956 a.), que asimilamos por su vinculación temática y estructural, a la decoración de las unidades ceramológicas de la Cultura Condorhuasi (16). Aunque sin una adecuada interpretación, esta idea comparativa puesta de manifiesto en un primer momento, trataba la búsqueda más que genética, cronológica, acerca de la ubicación temporal de tales expresiones rupestres, como manifestaciones comunes de una misma etapa o período de desarrollo cultural. Los nuevos aportes producidos con posterioridad, con la ayuda del C-14 y de los descubrimientos, nos hicieron revalorar la utilización de los términos empleados en un primer momento.

Un análisis rápido y objetivo nos lleva a poner en franca relación estilística las decoraciones del bolso que estudiamos, con los motivos pictográficos del *Reparo de las pinturas Rojas*. Ambos son contenidos de un mismo fondo cultural común, que hemos definido como *Atuel II*.

Dichas pictografías se ubicaron en un primer momento como contemporáneas al desarrollo de la Cultura Condorhuasi en el Noroeste Argentino, como expresión de productos de desarrollo cuyas raíces deben haberse desprendido de un mismo o parecidos fondos culturales. De dónde procede la rica temática decorativa que retoman las culturas agroalfareras tempranas del Area Andina, de la textilería o de la técnica del calado de los estadios culturales precedentes?. Es esto un aporte de Culturas del Protoformativo Andino o un Patrón Pan-Andino Patagónico legado de los antiguos Cazadores Superiores?.

VII. SINTESIS FINAL.

En el recorrido analítico de la hermosa pieza arqueológica del Atuel, que hemos presentado, cuyo estudio detallado nos ha llevado a numerosas reflexiones, puntualizamos las siguientes conclusiones:

1º) Muchos pueblos prehistóricos de Sudamérica tuvieron conocimiento de la técnica del calado en cuero, de la formación de figuras complementarias en composiciones compartidas, donde se hace notar también la combinación cromática de los temas, en unidades o radicales que pueden o no repetirse en el todo.

2º) Que por tratarse de una técnica sumamente complicada, debió ser el producto de una larga tradición, cuyo patrón debió tener sus raíces en pueblos cazadores superiores Pan-andinos y patagónicos, desde tiempos remotos, y que fue transmitida a culturas protoformativas, y de éstas a las primeras aldeas agroalfareras andinas.

3º) En el inicio de la era Cristina, y al final del primer milenio antes de Cristo, agricultores incipientes o iniciales del Atuel, habrían adoptado esta técnica del calado, y des-

tacado un estilo de diseños escalonados o de bordes zig-zagueados en el arte rupestre.

4°) La idea o modelo trapezoidal en muchas formas de la textilería andina, en especial de bolsos con flecos, tiene raíces profundas cuyos orígenes debieron estar vinculados a culturas protoformativas o arcaicas o a Cazadores Superiores Andino-Patagónicos.

5°) Que la técnica del calado del cuero, debió ser la respuesta recurrente e independiente, en diversos pueblos de cazadores o pastores, tras la búsqueda y aprovechamiento de las pieles y cueros para su confinamiento formal.

6°) Que se hace necesario impulsar un nuevo replanteo acerca del arte decorativo de muchos temas patagónicos y andinos, en el establecimiento o no del empleo de los modelos de diseños del calado de cuero para su inspiración, como asimismo el registrado en el arte del material mobiliario.

San Rafael, Setiembre de 1979.

NOTAS:

1. Doctor en Ciencias Naturales, Licenciado en Antropología. Director del Museo de Historia Natural dependiente de la Dirección Municipal de Cultura de San Rafael (Mendoza).
2. Estos interrogantes nos traen a la memoria una tesis sustentada por Greslebin (1937), quien cree que mucho de los elementos gráficos o motivos geométricos del neolítico Europeo y de América, deben ser llamados "símbolos automáticos" (o motivos automáticos, más correctamente), "si se atiende a sus respectivos procesos de formación, por ser simples resultantes mecánicas del cruce de la trama con la urdimbre, tanto en el telar, como en la canastería y en la estera" (op. cit. p. 113).
3. Este autor retomando el trabajo de Jensen, 1960.: *Beziehungen zwischen dem alten Testament und der nilotischen Kultur in Afrika. Culture in History, Essays in Honor of Paul Radin*, pp. 449-466. New York, (obra no consultada), indica el significado simbólico del corte de pieles en base a observaciones de estas prácticas en pueblos del Este de Africa y de datos que se mencionan en el Antiguo Testamento. De acuerdo con este autor, en Africa el corte longitudinal de un animal sacrificado, a lo largo de la columna vertebral está vinculado con la concepción del "alineamiento social", con una tribu o con treguas políticas entre tribus. El objetivo que cumple la división del animal sacrificado es "neutralizar malos efectos de un real o presumible incesto, contravención de la regularidad matrimonial y la razón de este uso vino claramente a la luz de un número de mitos del Oeste de Africa de origen tribal, en los cuales la primera "división social", (aquellas entre mitades elegidas por matrimonio), es simbolizada por la división legendaria de un animal sacrificado, del cual las dos mitades eran asignadas a los progenitores de dos principales clases matrimoniales dentro de las tribus" (Schuster, 1964, p. 563).
4. El ejemplo cuya ilustración reproducimos, directamente con la reconstrucción hipotética del esquema de "mosaico de cuero", está tomado de Schuster, 1964, p. 575, fig. 9, del *hacha ceremonial* patagónica publicada por Serrano, 1947, fig. 133 y Menghín, 1957, fig. 19, procedente de "El Cuy", Río Negro, Argentina.
5. Lagiglia, 1969, se ofreció una rápida descripción del bolso y un análisis físico y químico del cuero.
6. Haremos algunas aclaraciones terminológicas usuales, tales como *sobado* y *cuero*. El *sobado* es una técnica de ablandamiento de las pieles y cueros, mediante un manoseo repetido, que se hace humedeciendo primero las partes de referencia y sometiéndolas a una acción mecánica manual que permite lograr su flexibilidad.
El *cuero* es la *piel curtida*, es decir convenientemente transformada mediante sustancias químicas que produzcan la aglutinación de las proteínas de los tejidos que la forman, en un cuerpo blando inalterable, flexible, sólido e imputrescible.
Entre las sustancias químicas empleadas en el curtido de las pieles pueden citarse: el tanino, alumbre, bórax, aceites vegetales, sales de hierro, como ser sulfatos e incluso óxidos, etc.
Como se puede apreciar en el análisis químico efectuado sobre porciones de la pieza que estudiamos, y otras observaciones físicas, establecen que el mismo corresponde a un *cuero* (Lagiglia, 1969). Es necesario destacar que la pintura exterior del bolso ha sido uno de los elementos más significativos usados en su curtido. Los óxidos metálicos, en este caso de hierro, producen la aglutinación de las proteínas.
7. Resaltaremos aquí los conceptos referentes a *pintado* y *teñido* de un cuerpo determinado. Un cuerpo *pintado* es aquel que ha sido cubierto por una delgada o gruesa capa de una sustancia o mezclas de éstas que le otorguen color ("Pinturas"). En cambio, el *teñido* es aquel fenómeno

Figura 5. Anverso del bolso de cuero curtido y bordado del Rincón del Atuel. Perteneció al complejo cultural: Atuel II. (Reproducción Carlos Sanchez y Ricardo Lorenzo).

Figura 6. Reverso del bolso de cuero curtido y bordado del Rincón del Atuel, Argentina. Perteneció al complejo cultural: Atuel II. (Reproducción Carlos Sanchez y Ricardo Lorenzo).

Equivalencia de colores:

| En el dibujo | En el bolso |
|------------------|----------------|
| Blanco | Rojo |
| Negro | Castaño oscuro |
| Gris oscuro..... | Verde musgo |
| Gris claro..... | Amarillo |



Figura 5.



Figura 6.

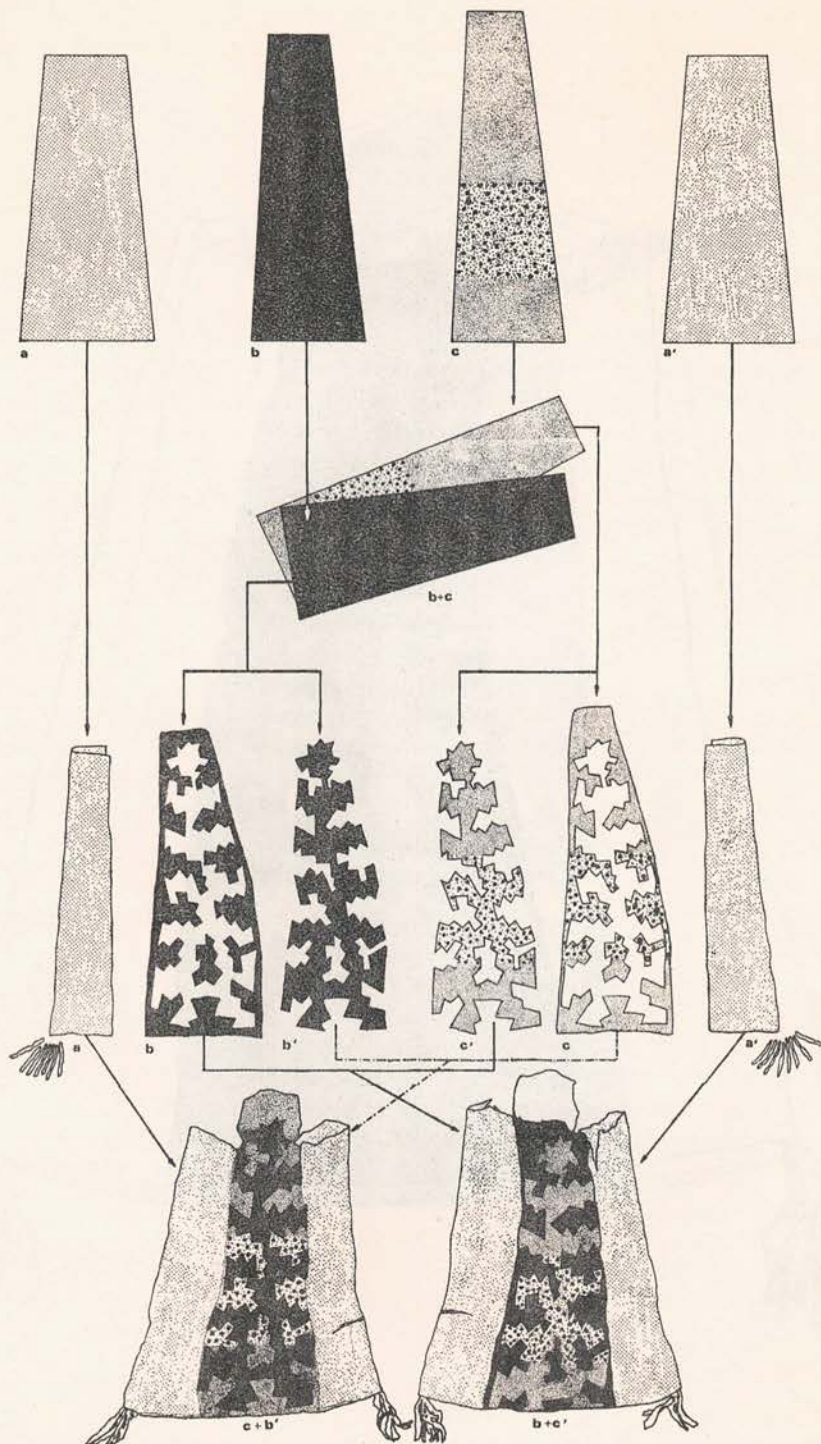


Figura 7. Desarrollo esquemático de la técnica de separación de formas, calado, combinación y confección del bolso. (Dibujo Víctor Brendani).

de los cuerpos o masas de diferente composición que adquieren coloración por la aplicación de determinadas diluciones de preparaciones colorantes, con o sin la ayuda de técnicas adecuadas o especiales. El teñido de un cuerpo consiste en la impregnación profunda y uniforme de tal manera que los colores que se obtengan no se alteren por mucho tiempo, sea por el uso o por efecto de factores externos.

La pintura es aplicada generalmente mediante un pincel u otro objeto similar, mientras que la tintura se hace en la mayoría de los casos por inmersión o baño. No nos extenderemos en estos aspectos más de lo señalado. Pero es frecuente observar que se confunden estos conceptos básicos, sobre todo al tratar pieles preparadas o cueros. A veces la distinción entre estos procesos o fenómenos no es muy clara, pero basta señalar que en el pintado de una piel o en su teñido por medio de pigmentos vegetales o minerales, se asegura casi siempre, su conservación y/o curtido. En estas latitudes Cuyano-Patagónicas, estos procesos de coloración de las pieles conducen a su curtido. El uso frecuente de óxidos metálicos, sobre todo de Hierro, produce la precipitación de los colágenos de las pieles, lo que asegura su imputrescibilidad. De esta manera pieles sobadas, logran transformarse en *cuero* mediante la aplicación de pigmentos minerales usados para su decoración. Por la naturaleza colágena de las pieles también se produce un proceso de impregnación. Toda pintura está integrada por lo menos de tres constituyentes esenciales: 1º) *Pigmento*: polvo opaco que proporciona el color; 2º) *Aglutinante o mordiente*: sustancia que fija el pigmento sobre el soporte a pintar. Es decir provoca una afinidad entre la sustancia colorante y el cuerpo a colorear. 3º) *Diluyente*: fluidifica la pintura permitiendo su aplicación.

Aunque es sumamente difícil establecer la naturaleza de los aglutinantes empleados por nuestras pretéritas culturas aborígenes, citaremos a título ilustrativo algunos ejemplos: a) De *Origen Mineral*: alumbre, sulfato de hierro, sulfato de cobre, etc.; b) de *Origen Orgánico*: lípidos y proteínas, tales como aceites y grasas vegetales y animales, diferentes tipos de *alojas* (bebidas obtenidas por fermentación de frutos de maíz, chañar, molle, algarrobo, etc.), y también orina humana y de animales. Tanto en la composición de pinturas y tinturas los mordientes usados son similares según sus tipos, en diferentes casos de acuerdo a la respectiva capacidad de disolución.

8. Determinado por el autor en base a pruebas de análisis de sustancias queratínicas y observaciones microscópicas (ver Lagiglia, 1969).
9. Lagiglia, 1963. La antigüedad asignada en esa oportunidad al bolso y su contenido es errónea y fue aclarada con nuevas investigaciones.
10. La primera determinación botánica como bellotitas de un *Quercus* sp. (Fagaceae), confundió la cronología del nivel, pensándose que al ser un género exótico a nuestra flora podría haber sido introducido en épocas posthispánicas. Los cuatro antiguos fechados C-14 del nivel indujeron a una prolija reflexión del problema y a un cuidadoso análisis de las semillas de las plantas de la flora autóctona, lo que nos llevó personalmente a la determinación del *albaricoquillo* o *albaricoque* (*Ximenia americana* L. Olacaceae). Fruto agridulce y aromático y de semen o almendra palatable y alimenticio. La ampliación de las excavaciones, proporcionó mayor cantidad de ellas, dentro del mismo nivel de Agricultores iniciales del Atuel II.
11. *Erythroxilon coca* Lamarck y de sus variedades (var. *bolibianum* (Burck) y *novagranatense* (Morris), *Erythroxilaceae*.
12. Citaremos algunas piezas tejidas andinas a título informativo, de la bibliografía que tengo a mano, sin que esto constituya una revisión ni exhaustiva ni sistemática: la publicada por Palavecino (1942), procedente de Nazca y confeccionada con la técnica del "*Kelim*"; otras formas procedentes de Ica, Kawachi, Costa Central del Perú, han sido estudiadas por Taullard (1949).

La técnica del tejido es en ciertos casos complicada, con asociaciones temáticas zoomórficas, geométricas, utilizando materias primas diversas, de origen animal: lana de Guanaco, Vicuña, Alpaca, etc., y de origen vegetal, algodón (*Gossypium*, sp. Malvaceae).

Otros ejemplares si bien se acercan a la forma trapezoidal, adquieren más bien la de abanicos. Aparecen tejidas tanto en el Perú como en el Norte de Chile. Entre los especímenes conocidos citaremos: una publicada por Boman (1908, t. II, p. 761, fig. 189), que corresponde a una camisa, la otra estudiada por Montell (1925, p. 169, fig. 82), ambas del Norte de Chile. La primera de Chiu-Chiu y la segunda de Arica.

He citado a título referencial las camisas en forma de abanico o trapezoidales, estudiada por los autores antes citados, por haber sido incluidas por Palavecino (1942), dentro de las señaladas características de su tópico "*Tejido Trapezoidal*". Aquí en estos casos la relación meramente formal, no es conducente de equiparar con los patrones culturales disímiles que tratamos. Pues debe tenerse en cuenta, muy especialmente, que la relación formal en estos casos, involucra otra más importante, la relación funcional.

13. Aparte de observar personalmente la coraza de cuero del Cacique Chocory, expuesta en la Sala de Etnografía del Museo de La Plata, hemos revisado cuidadosamente las colecciones de pieles y cueros conservadas en esa casa de estudios, llamándonos la atención dos bolsas de cuero, inéditas, de las que podemos ofrecer los siguientes datos:

a) *Bolsa de cuero* N° 19.586. Col. M.L.P.; *Procedencia*: Tierra del Fuego (Beagle). *Magnitudes*: altura 450 mm.; ancho superior (boca), 385 mm.; ancho inferior (base), 470 mm. *Descripción*: bolsa de cuero de forma subtrapezoidal, irregular, pintada de ocre rojo; actualmente decolorida. Cosida con punto cordón flojo (no como la del Atuel), en sus costados laterales.

b) *Bolsa de cuero* N° 19.585. Col. M.L.P.; *Procedencia*: Idem anterior. *Magnitudes*: altura, 445 mm.; ancho superior (boca), 335 mm.; ancho inferior (base), 400 mm. *Descripción*: bolsa de forma trapezoidal, pintada de ocre rojo también, cosida con punto cordón flojo en sus costados, en forma idéntica a la anterior. En una de las caras de la parte superior existe una añadidura de un trozo de cuero.

En ambas formas, un cordel une las caras por su parte media con el objeto de poder asirlas. Figuran en las fichas del Museo de La Plata, como "*Yagan*", (Col. Godoy, 1887). Es decir pertenecientes a los grupos etnográficos australes conocidos con el nombre de *Yahgane* o *Yámanas*.

Casamiquela, op. cit. p. 93, nos dice acerca del célebre Cacique Chocory, "Que era oriundo de Azul, provincia de Buenos Aires, según mi informante Carmen Nahueltripay (lo que queda confirmado por la toponimia, ya que existe un arroyo que lleva su nombre), aunque gobernaba en el sur del Neuquén".

"Un hermano, suyo de nombre (araucano) Llankatripai, casado con Püchüwishiñ Kiñekir, mi informante tan valiosa (según ella misma)". Este autor ha puesto en duda el origen araucano del citado cacique. Es evidente para la fecha en que Chocory actuaba, la confusión étnica y cultural ha gravitado en forma negativa en el establecimiento correcto y adecuado de las unidades puras y mezcladas que tuvieron el escenario de las inmensas llanadas Argentinas.

14. Estas reflexiones, que tras el análisis del trabajo de Schuster op. cit. hemos comentado, deben ser sometidas nuevamente a revisión. Las pruebas que ahora se nos presentan son sumamente valiosas. El primero en sostener relaciones o filiaciones de algunos estilos rupestres patagónicos, como el "*estilo de grecas*", con culturas agroalfareras del N.O. Argentino, fue Menghín (1954), descartando la idea de su probable origen araucano sostenido en su memoria de 1952. Esto basado en la profusión de muestras textiles araucanas que conservan temas confrontables con dicho estilo (Menghín, 1957). Más específicamente, los nexos y filiaciones las establece este autor con la decoración incisa de algunos ceramios de la entonces llamada "*Cultura de Barreales*", o

más propiamente la "Cultura de Ciénaga", que se desarrolló durante el período temprano en el Area Central del N.O. Argentino (Subárea Valliserrana). Puede destacarse que durante el desarrollo de la Cultura de Ciénaga, a juzgar por la decoración ceramológica, el arte de temas geométricolineales tuvo una gran incidencia. Pero nos queda el interrogante de sus fuentes de obtención: la textilera o el calado del cuero?. Una de las muestras alfareras que el mismo Menghín (1957, p. 75, fig. 20) reproduce, ilustra una decoración con inversión de unidades que puede darse tanto en el tejido como en el calado del cuero.

15. Ese *complejo*, es lo sellado bajo el rótulo críptico de "araucanización", término usado frecuentemente, y del que queda mucho por conocer seriamente. Es indudable que cuando penetramos en las fuentes etnohistóricas posteriores al siglo XVII, si no hallamos un criterio generalizado que nos permita hablar de araucanización, no debemos echar mano a este concepto. Si bien el proceso del *Hors-Complex* tuvo gravitación en la aculturación de los aborígenes de nuestras estepas y llanadas de la Pampa-Patagonia, debieron existir grupos étnicos y culturales aislados, distintos de los araucanos o mapuches, cuya influencia fue pobre. Aún cuando se producen mezclas culturales y étnicas diversas, no siempre se anula la tradición de los diversos grupos que se ven sometidos al proceso del cambio cultural.
16. Después de reflexionar sobre nuestras primeras apreciaciones, cuando generalizábamos al hablar de "influencias Corderhuasi", de una sola cosa estábamos seguros: los emparentamientos formales y estructurales nos inducían a ubicar estas manifestaciones como modas de un período cultural manado de un fondo cultural común y ubicable dentro de culturas tempranas.

Agradecimiento: Sin dejar de desconocer el aporte del valioso grupo de colaboradores del Museo de Historia Natural de San Rafael, quien asistió las tareas de campo, quiero destacar mi agradecimiento al Dr. Alberto Rex González, al haberme permitido consultar el trabajo de Schuster y ponerlo en mis manos; a las prof. Daniela Lessi y Bibiana Manuel y los colaboradores Víctor H. Cuello y Víctor Brendani, por su asistencia técnica.

San Rafael, Setiembre 1979.

Nota del Editor: Este trabajo fue presentado a las Jornadas de Arqueología del N.O.A. organizadas en el mes de setiembre de 1979, en la Capital Federal, por el Instituto de Arqueología de la Universidad Católica del Salvador. Dada su magnitud, no fue dispuesta su inclusión en las prometidas actas de esas jornadas, por lo cual se ha hecho su publicación en esta serie.

VII. BIBLIOGRAFIA.

- ✕ BOMAN, Eric. 1908.
Antiquités de la région andina de la República Argentina et du désert d'Atacama, 2° Vol.
París.
- BORMIDA, Marcelo. 1952.
Pámpidos y Australoides, coherencias ergológicas y míticas. "Archivos Ethnos", Serie B,
N° 6, pp. 51-82. Buenos Aires.
- BRAUIL, Henri. 1933-1935.
Les peintures rupestres schématiques de la péninsule ibérique. 4 Volúmenes. Lagny.
- CASAMIQUELA, Rodolfo M. 1965.
Rectificaciones y ratificaciones hacia una interpretación definitiva del panorama etnológico
de la Patagonia y área septentrional adyacente. "Cuadernos del Sur", Instituto de Humanidades.
Bahía Blanca.
- ✕ GONZALEZ, Alberto Rex. 1970
Una armadura de cuero patagónica. "Etnía", N° 12, pp. 12-23. Olavarría. Reproducido
en: 1972. Une armure en cuir de Patagonie. "Objeto et Mondes" (La Revue du Musée de
L'Homme, XII, N° 2, pp. 129-144. París.
- GONZALEZ, Alberto Rex y PEREZ, José A. 1964.
El área andina meridional. Actas y Memorias del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas,
Vol. I, pp. 241-265. Sevilla, 1966.
- GRESLEBIN, Héctor. 1926.
Los motivos decorativos en el instrumental lítico de Patagonia prehistórica (Noticia preliminar).
"Physis", t. VIII, pp. 316-323. Buenos Aires.
- 1930.
Descripción de dos nuevas placas rectangulares grabadas de patagonia prehispánica. Algunas
presunciones más sobre su probable utilización. "Physis", t. IX, pp. 8-16. Buenos Aires.
- 1932.
Sobre la unidad decorativa y el origen esquiomorfo de los dibujos del instrumental lítico
de la patagonia prehispánica. "Publicaciones del Museo Antropológico y Etnográfico", Serie
A, t. II, pp. 99-115. Buenos Aires.
- 1935.
El secreto de las placas grabadas de la patagonia prehispánica, República Argentina. "Actas
y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria", t. XIII,
pp. 209-217. Madrid.
- 1937.
El concepto de tiempo y de espacio a través de las figuras geometrizadas y "símbolos auto-
máticos" del arte prehistórico. "Academia de Ciencias de Buenos Aires", t. I, pp. 113-115.
Buenos Aires.
- HUNZIKER, Armando T. y PLANCHUELO, Ana M. 1971.
Sobre un nuevo hallazgo de *Amaranthus caudatus* en tumbas indígenas de la Argentina.
"Kurtsiana", t. VI, pp. 63-67. Córdoba.
- ✕ LAGIGLIA, Humberto A. 1956.
Estudios arqueológicos en el Rincón del Atuel, Departamento de San Rafael, (Mendoza).

"Anales de Arqueología y Etnología", t. XII, pp. 229-288. Mendoza.

-----1963.

Presencia del "Phaseolus vulgaris, var. oblongus Alef." en las excavaciones arqueológicas del Rincón del Atuel, Dpto. de San Rafael, Mendoza, Argentina. "Revista Universitaria" (Universidad Católica de Chile), Año XLVIII, pp. 235-242. Santiago.

-----1968.

Secuencias culturales del Centro Oeste Argentino: Valles del Atuel y Diamante. "Rev. Cient. Invest.", t. I, N° 4, pp. 159-174. Mendoza.

X -----1976.

Párvulo momificado del Atuel (Estudio bioantropológico y arqueológico). "Actas y Memorias IV Congreso Nacional de Arqueología Argentina" (Primera Parte). "Rev. del Mus. Hist. Nat. San Rafael", t. III, N°s. 1/4, pp. 159-181. Mendoza.

-----1978.

El proceso de agriculturización del Sur de Cuyo: La Cultura del Atuel II. Presentado al VI Congreso Nacional de Arqueología Argentina. San Juan.

-----1969.

Una bolsa de cuero curtido y bordo del Atuel (Mendoza). "Rev. del Mus. Hist. Nat. San Rafael", t. II, N° 1. Mendoza.

LAGIGLIA, H. y LERMAN, J.C. 1968.

Cronology of Western Argentina: Gruta del Indio, Mendoza. Presentado al XXXVIII International Congress of Americanists, Stuttgart-Munich.

MENGHIN, Osvaldo F. A. 1954.

El arte rupestre de la patagonia. "Neuquenía", Año V, N° 24, pp. 11-13. Buenos Aires.

-----1952.

Las pinturas rupestres de la patagonia. "Runa", t. V, partes 1-2, pp. 5-22. Buenos Aires.

-----1957.

Estilos del Arte Rupestre de Patagonia. "Acta Prehistórica" t. I, pp. 57-87. Buenos Aires.

MONTELL, Gösta. 1925.

Dress and Ornament in Ancient Perú. Göteborg.

-----1925 a.

Le vrai ponche, son origine postcolombienne. "Journal de la Société des Americanistes", n. s.t. XVII. París.

NUÑEZ, Lautaro. 1974.

La agricultura prehistórica en los Andes Meridionales. Ed. Orbe 200 pág. Santiago de Chile.

NUÑEZ, Regueiro, Víctor. 1974.

Conceptos instrumentales y marco teórico en relación al análisis del desarrollo cultural del Noroeste Argentino. "Revista del Instituto de Antropología", t. V, pp. 169-190. Córdoba.

OUTES, Félix. F. y BRUCH, Carlos. 1910.

Los aborígenes de la República Argentina. Buenos Aires.

PALAVECINO, María D. Millán de. 1942.

Notas sobre algunas técnicas nuevas o poco conocidas en el arte textil Peruano. "Actas y Trabajos Científicos del XVIIº Congreso Internacional de Americanistas". t. I, pp. 289-296.

Lima-Perú. (1939).

-----1957.

Il poncio (Studio etno-geográfico). trad. di Césare Longobardi. Ed. Laniera, S. p. A. Roma. (Foll. ilustr. 32 pág.).

X -----1976.

Artesanía indígena del cuero en Patagonia: La Colección etnográfica del Comte. Henry de La Vaulx de París. Apéndice: Vocabulario del Cuero de R. Casamiquela. "Actas y Memorias del IV Congreso Nacional de Arqueología Argentina" (Segunda Parte). Mendoza (en prensa).

X QUEVEDO, Silvia, 1966.

Un traje pehuenche. Presentado al XXXVII Congreso Internacional de Americanistas. Mar del Plata. Argentina. M.S.

X SEMPER, J. y LAGIGLIA, H. 1968.

Excavaciones arqueológicas en el Rincón del Atuel (Gruta del Indio), Dpto. de San Rafael (Mendoza, Arg.). Nota preliminar. "Rev. Cient. Invest.", t. I, N° 4, pp. 89-158. Mendoza.

X SERRANO, Antonio. 1947.

Los aborígenes argentinos. (Síntesis etnográfica). Ed. Nova. 288 pág. Buenos Aires.

X TAULLARD, Alfredo. 1949.

Tejidos y ponchos de Sudamérica. Ed. G. Kraft Lda. Buenos Aires.

SCHUSTER, Carl. 1964.

Skin and fur mosaics in prehistoric and modern time. "Sonderdruck aus Festschrift für E. Jensen, pp. 559-610. Kaus Renner Verlag, München.

X VIGNATI, Milcíades Alejo. 1931.

La armadura de un cacique Patagón. "Notas preliminares del Museo de La Plata", t. I, pp. 363-373. Buenos Aires.

X VOGEL, J. C. y LERMAN J. C. 1969.

Groningen Radiocarbon Date VIII. "Radiocarbon", vol. XI, N° 2, pp. 382 y sig.