

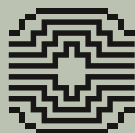
VOL.26

NO.2

Santiago, Chile

2021

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino



MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO



UNIVERSIDAD ADOLFO IBAÑEZ

Editor

JOSÉ BERENGUER RODRÍGUEZ
Museo Chileno de Arte Precolombino
jberenguer@museoprecolombino.cl

Coeditores

MARCELO ALARCÓN ÁLVAREZ
Museo Chileno de Arte Precolombino
boletin@museoprecolombino.cl

ALESSANDRA CAPUTO JAFFE
Universidad Adolfo Ibáñez
alessandra.caputo@uai.cl

ANDREA TORRES VERGARA
Museo Chileno de Arte Precolombino
boletin@museoprecolombino.cl

Coeditor gráfico

VÍCTOR JAQUE FAÚNDEZ

Correctora de estilo

ISABEL SPOERER VARELA

Comité editorial

CARLOS ALDUNATE DEL SOLAR
Museo Chileno de Arte Precolombino
caldunate@museoprecolombino.cl

FERNANDO GUZMÁN SCHIAPPACASSE
Universidad Adolfo Ibáñez
fernando.guzman@uai.cl

CAROLE SINCLAIRE AGUIRRE
Museo Chileno de Arte Precolombino
csinclair@museoprecolombino.cl

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ CERECEDA
Departamento de Ciencias Históricas
Universidad de Chile
jmartine@uchile.cl

MAGDALENA PEREIRA CAMPOS
Universidad Adolfo Ibáñez
magdalena.pereira@uai.cl

Consejo editorial

IGNACIO ALVA MENESES
Museo Tumbas Reales de Sipán
Lambayeque, Perú

WARWICK BRAY
Institute of Archaeology
University College London, UK

VERÓNICA CERECEDA BIANCHI
Fundación Antropólogos del Surandino
Sucre, Bolivia

MARCO CURATOLA PETROCCHI
Pontificia Universidad Católica del Perú
Lima, Perú

TOM D. DILLEHAY
Department of Anthropology
Vanderbilt University, Nashville, USA

CHRISTOPHER B. DONNAN
Department of Anthropology
University of California, Los Angeles, USA

DANAE FIORE
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Asociación de Investigaciones Antropológicas
Universidad de Buenos Aires, Argentina

ROBERTO LLERAS PÉREZ
Museo del Oro
Bogotá, Colombia

XIMENA MEDINACELLI
Instituto de Estudios Bolivianos
La Paz, Bolivia

BENOÎT MILLE
Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France
París, Francia

ELÍAS MUJICA BARRERA
Instituto Andino de Estudios Arqueológicos
Lima, Perú

JOANNE PILLSBURY
The Metropolitan Museum of Art
Department of the Arts of Africa, Oceania and the Americas
Nueva York, USA

MARÍA MERCEDES PODESTÁ
Sociedad Argentina de Antropología
Buenos Aires, Argentina

MATTHIAS STRECKER
Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia
La Paz, Bolivia

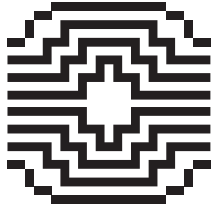
CONSTANTINO M. TORRES
Art and Art History Department
Florida International University, USA

ANDRÉS TRONCOSO
Departamento de Antropología,
Universidad de Chile, Chile

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* publica contribuciones originales en español o inglés en áreas como arqueología, antropología, arte rupestre, etnografía, historia del arte, artes visuales, historia, arquitectura, cognición, cosmología, filosofía, ecología, economía, ideología, musicología, tecnología y otras materias afines realizadas en el continente.

Indexado en Web of Science (WoS) Arts & Humanities Core Collection; Scopus; ERIH PLUS; SCIELO-CHILE; HAPI; Redalyc; Fuente Académica Plus - Ebsco; The Research Libraries Group, RLG; Anthropological Literature; Art Abstracts - Ebsco; Art Source - Ebsco; International Bibliography of Art; Anthropological Literature; Art Index.

El indicador SCImago Journal and Country Rank (SJR), que mide la calidad de las revistas citantes, sitúa al *Boletín* en primer lugar en América Latina en Archaeology, Anthropology and Humanities, Anthropology, and Visual Arts and Performing, con una clasificación en Q1 en todas ellas. En Visual Arts and Performing, ocupa el séptimo lugar en el mundo y el primero entre las revistas Open Access y en Social Sciences y Art and Humanities en el primer lugar en América Latina, además de ser la revista de más alta reputación internacional editada en Chile.



BOLETIN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Contenido

Editoriales

- 7-11 35 años del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*
35 years of the Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino
José Berenguer Rodríguez
- 13 Construyendo juntos el futuro del *Boletín*
Building the future of the Boletín together
Fernando Guzmán Schiappacasse

Artículos

- 15-29 Ritualidad fúnebre e identidad en el quero y el tazón Tumilaca de Moquegua, Perú
Funerary rituality and identity in the Tumilaca quero and bowl from Moquegua, Peru
Juan Pablo Ogalde & Nicola Sharratt
- 31-44 El soplo voraz. Interpretando la iconografía de venados en Tiwanaku desde las poéticas andino-amazónicas
The voracious breath. Interpreting the cervid iconography of Tiwanaku from andean-amazonian poetics
Juan Villanueva Criales
- 45-60 De la cotidianidad a la ritualidad de las calabazas durante el Período Intermedio Tardío en el desierto de Atacama, Chile
From everyday life to the rituality of the gourd vessel during the Late Intermediate Period in the Atacama desert, Chile
Cristián Olivares Acuña
- 61-77 Ero-temas entre pinturas y papeles. Prácticas sexuales y géneros en la puna de Jujuy entre los siglos XIV y XVIII
Ero-temas between paintings and papers. Sexual practices and gender in the puna of Jujuy between the XIV and XVIII centuries
María Carolina Rivet

- 79-105 Mapocho incaico sur: el Tawantinsuyu entre el río Maipo y el cordón de Angostura
Inca of southern Mapocho: the Tawantinsuyu between Maipo river and the Angostura mountain range
Rubén Stehberg, Gonzalo Osorio & Juan Carlos Cerda
- 107-131 Los puntos claves para la comunicación por medios materiales durante el Holoceno Tardío en el centro-oeste de Santa Cruz (Patagonia meridional, Argentina)
The key points for communication by material means during the Late Holocene in central-west Santa Cruz (Southern Patagonia, Argentina)
Anahí Re, Francisco Guichón, Mariana Espinosa & Lara Martínez
- 133-149 La fiesta de la Cruz de Mayo. Sonoridad y ritualidad en los valles de Arica
The Cruz de Mayo festival. Sound and rituality in the Arica valleys
Alberto Díaz Araya, Wilson Muñoz & Paula Martínez Sagredo
- 151-169 Alegorías cinematográficas de la conquista de América. Del apocalipsis de los imperios precolombinos al alba del colonialismo imperial
Filmic allegories of the conquest of America. From pre-columbian apocalypse to the dawn of colonialist imperialism
Víctor Iturregui-Motilola & Ignacio Gaztaka-Eguskiza

Editorial

35 años del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*

35 years of the *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*

José Berenguer Rodríguez¹

Este editorial es para informar que, con el presente número, he decidido dar por finalizada mi labor como Editor General de esta revista. No he encontrado mejor forma y oportunidad para hacerlo que rindiendo cuenta de mi gestión en momentos en que celebramos el trigésimo quinto aniversario de su aparición y conmemoramos el primer año de la alianza suscrita por el Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP) y la Universidad Adolfo Ibáñez (UAI).

Creo innecesario retrotraerme a los tiempos fundacionales del *Boletín* porque están relatados en otra publicación (Berenguer & Torres 2011: 94-97), excepto reconocer que la revista difícilmente habría despegado sin el respaldo que le dio desde el primer día el fundador del MCHAP, Sergio Larraín García-Moreno, la asesoría artística prestada por Carlos Alberto Cruz Claro durante 15 años y el continuo apoyo de Carlos Aldunate del Solar hasta su retiro de la dirección de la institución en 2020. En realidad, cuando el etnohistoriador José Luis Martínez y el que escribe propusimos esta publicación, no dimensionábamos la aventura en que nos embarcábamos. Antes he señalado: si en aquel diciembre de 1986 nos hubieran dicho que algún día estaríamos celebrando tres décadas y media de existencia del *Boletín*, francamente no nos habría sorprendido. Éramos lo suficientemente inexpertos como para creer en la perpetuidad de lo que emprendíamos. Pero si nos hubieran dicho lo mismo 5, 10 o 15 años más tarde, no lo habríamos podido creer. Es que, como hemos manifestado anteriormente (Berenguer & Torres 2011: 282-284; Berenguer 2016), la vida de la revista ha sido compleja. En sus primeros 15 años era publicada solo cuando había recursos para costear su impresión y, por cierto, cuando había artículos para publicar, lo que no era fácil de conseguir dada la pequeña cantidad de autores interesados en escribir sobre el ámbito temático del *Boletín*. He ahí los motivos que explican la "ocasionalidad" de la revista durante sus primeros 18 años, modalidad de aparición que hoy provoca extrañeza, pero que era relativamente común en las revistas chilenas de prehistoria, arqueología y antropología de los años 60, 70 y 80. Pero no estoy aquí para escribir una apología de su resiliencia, sino para recordar algunos hitos, contextos y definiciones que han marcado su recorrido de un modo cualitativo y cuantitativo.

¹ Museo Chileno de Arte Precolombino, jberenguer@museoprecolombino.cl

Después de 43 números y más de 250 artículos publicados pertenecientes a alrededor de 500 autores, no hay dudas de que el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* ha sido un exitoso proyecto editorial. Se trata obviamente de un logro colectivo que corresponde a los sucesivos equipos editoriales, diseñadores y colaboradores que han trabajado en la revista a lo largo de los años, a los colegas que en diferentes épocas han integrado el Comité y el Consejo Editorial, a los autores que han confiado en el *Boletín* para enviar sus manuscritos, a los evaluadores que han consagrado su tiempo a revisarlos y a los colegas que citan sus artículos contribuyendo a elevar la importancia de la revista en los medios científicos y académicos internacionales. A ellas y ellos, muchísimas gracias.

Concentrando esta revisión en los hitos más relevantes, la primera mitad de la década del 2000 fue particularmente rica en ellos. En 2001, se publicó el primer número monográfico con editores invitados, dedicado en esa ocasión al arte rupestre, uno de los tópicos más recurrentes a través de las décadas. La cantidad ligeramente mayor de contribuciones de ese dossier comparado con los números misceláneos, nos hizo vislumbrar que la intercalación de estos últimos con números temáticos podía ser una buena estrategia para sobrellevar la escasez de artículos que sufría entonces la revista, estrategia que se fue imponiendo con el tiempo, especialmente desde 2010 en adelante.

En 2004, después de una crisis que llevó a preguntarnos sobre la factibilidad y conveniencia de continuar publicándolo, seguida por el decisivo respaldo del Consejo Directivo de la Fundación Larraín Echenique, el *Boletín* recibió un renovado impulso (Berenguer & Torres 2011: 282). Por de pronto, dejó de ser una revista de aparición ocasional y su único número de aquel año pasó a ser el primero en el que los manuscritos se evaluaron por pares calificados, adoptándose para ello el sistema “doble ciego”.

Al año siguiente –en el comienzo de lo que llamo la etapa moderna de la revista– el *Boletín* entró en la carrera por acceder a los principales índices de revistas científicas internacionales. Ajustarse a los criterios requeridos en las bases de postulación exigió adoptar la modalidad de publicar un volumen anual con dos números semestrales. Para una revista que, rara vez publicaba más de seis artículos por número, convertirse de la noche a la mañana en una de aparición bianual fue una dura prueba, tanto que, por mucho tiempo, se debieron repartir entre el número de junio y el de diciembre los pocos artículos que llegaban. Esto explica las ediciones con bajísima cantidad de artículos de la segunda mitad de esa década. Sin embargo, ello no fue obstáculo para que en 2008 la revista lograra ser indizada en SciELO Chile, hecho que por entonces –se nos decía– constituía un paso indispensable para postular a índices internacionales de importancia. Aquel fue también el año en que se estrenó la sección del *Boletín* en la página web del MCHAP, espacio que se utilizó hasta 2016, cuando empezó a operar la versión del sitio web de la revista inmediatamente anterior a la actual. Un año antes, en 2007, se introdujo una sección de debate, en la cual un artículo era comentado por tres o cuatro especialistas invitados, con derecho a réplica de los autores. Después de cuatro

debates estos fueron discontinuados, básicamente porque no conseguimos compatibilizar las revisiones de pares calificados con los tiempos y modos requeridos por los comentarios y las réplicas. Valdría la pena estudiar una forma de lograr esa compatibilidad, toda vez que estas discusiones desempeñan un importante papel en el avance del conocimiento, y son muy apreciadas por autores y lectores en general.

Otro hito digno de mencionar en este recuento es la creación en 2009 del isotipo del *Boletín*, consistente en cuatro cruces anidadas y lados escalonados que pueden ser visualizadas como vistas en elevación de ocho pirámides dispuestas en simetría axial o en espejo. El ícono intenta ser una síntesis visual de la América originaria, pues reproduce en forma total o parcial motivos que se hallan ampliamente distribuidos en el arte amerindio del continente. Pero, además, los cuadrantes generados por las cruces simbolizan los cuatro campos del conocimiento que conforman el núcleo temático fundacional del *Boletín*: el arte precolombino, la arqueología, la etnohistoria y la antropología.

Lo sembrado a partir de 2005 comenzó a dar frutos recién en 2014 y 2015, cuando la revista obtuvo su indización en dos de los más prestigiosos índices internacionales: Scopus y Thomson Reuters, Arts & Humanities Citation Index, Web of Science (WoS) Core Collection. Parte de este logro se debe a que el MCHAP invirtió cada vez más recursos en reforzar el equipo editorial: en 2013 pasa de tener una sola coeditora a dos, y en 2016 a disponer de un equipo editorial de cinco integrantes. En esa década el volumen de trabajo se incrementó enormemente; de hecho, el promedio de artículos publicados por número en los últimos 10 años es prácticamente el doble de aquellos publicados en los primeros 25. Claramente, la revista comenzó a ser percibida por los autores cada vez más como un buen lugar para publicar sus artículos.

Otro hito a destacar en esta segunda década es el término de las ediciones impresas en papel en 2018, hecho que la convierte desde entonces en una revista exclusivamente electrónica o digital. El cambio coincide con pasos similares de otras publicaciones, como parte de una tendencia general en las revistas científicas. En el caso del *Boletín*, la decisión estuvo desde un comienzo fuertemente determinada por la necesidad de eliminar costos de impresión, almacenaje y despacho.

A los celebrados hitos de Scopus y WoS se sumó en febrero de 2020 un informe de SCImago Journal and Country Rank que mostró la sobresaliente posición del *Boletín* en el *ranking* de revistas científicas de América Latina, pasando a integrar el exclusivo grupo de revistas Q1 en cuatro categorías, hecho que se considera bastante excepcional. Además, logra un lugar destacado entre las revistas de artes visuales del mundo, siendo la primera de acceso abierto (*open access*) en ese *ranking* y la séptima en el mundo en la misma categoría en el listado general.

Un mes después de conocida esta noticia, la pandemia de COVID-19 se enseñoreó por todas partes, la situación económica del MCHAP se volvió difícil y la sobrevivencia del *Boletín* se vio

–por primera vez en 15 años– seriamente amenazada. En ese contexto se gestó una alianza entre el MCHAP y la UAI para compartir costos, responsabilidades, saberes y sueños en torno al *Boletín*. La asociación del Museo con la Facultad de Artes Liberales de la UAI aspira a convertir la revista en un espacio de encuentro donde, a partir del citado cuarteto temático original –arte precolombino, arqueología, etnohistoria y antropología– confluyan y dialoguen el pensamiento y los conocimientos de las ciencias sociales, el arte, la historia y las humanidades. Producto de esta unión, a fines de 2020 se incorporaron al Comité y al Equipo Editorial tres historiadores del arte de la UAI y comenzó un estimulante intercambio de ideas y experiencias que augura prometedoras instancias de colaboración interinstitucional, no solamente en función de la revista, sino también de proyectos de investigación, iniciativas museológicas, actividades académicas y encuentros de especialistas; por ejemplo, reeditando quizás –en versión siglo XXI– nuestras legendarias Jornadas de Arte y Arqueología.

Este año 2021 lo considero en muchos aspectos como de transición entre lo que el *Boletín* ha sido hasta ahora y lo que va a ser en el futuro. Semejante a como fue el año 2004, cuando el antiguo *Boletín* no terminaba de finalizar y el nuevo no acababa de empezar. Un catalizador importante ha sido la asesoría contratada por la UAI con la anuencia del MCHAP para consolidar la revista. Esta consultoría nos ha hecho conscientes de la necesidad de perfeccionar su gobernanza, ampliarnos a toda América tanto organizacional como autoral y temáticamente, actualizar los procesos, objetivos y alcances de la revista, aumentar la cantidad de artículos publicados, mantener los altos estándares de la publicación e incrementar su visibilidad. Todo esto ha potenciado en el *Boletín* un espíritu de permanente avance, actualización, mejoramiento e innovación. En este proceso ha sido gratificante constatar que, en la versión 2021 del informe de SCImago Journal and Country Rank, los puntajes del *Boletín* y su posición en los *rankings* continúan en alza (Berenguer 2021: 7). Son resultados que premian el esfuerzo y confirman las convicciones, pero también invitan a continuar superándose, porque en materia de revistas científicas no hay misión cumplida, todo está en constante evolución. Es así como este año el *Boletín* se dispone a implementar la plataforma Open Journal System (OJS) como herramienta en la gestión editorial, a usar el sistema Digital Object Identifier (DOI), a avanzar a la modalidad de publicación continua de artículos desde 2022, a postular al Directory of Open Access Journals (DOAJ) y ha adherido al Committee on Publication Ethics (COPE). Cabe destacar que, merced al aporte de la Universidad Adolfo Ibáñez y gracias al trabajo conjunto entre esta institución y el Museo Chileno de Arte Precolombino, se ha renovado el sitio web por completo, con un diseño inteligente, amigable y particularmente bello. Es que no por privilegiar lo funcional, se debe olvidar que se trata del sitio de una revista de artes visuales.

Todavía quedan muchos desafíos por delante, pero con lo hecho hasta ahora existen buenas razones para sentir satisfacción y esperar confiados en lo que depararán los tiempos que vienen. Cuando veo la gran cantidad de colegas que hoy escriben sobre arte precolombino o de raíces precolombinas en esta y otras publicaciones de arqueología, etnohistoria y antropología, no puedo dejar de recordar lo “despoblado” que estaba este campo hace tres

décadas y media, y me gusta pensar que el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* ha tenido algo que ver en este crecimiento. Siento que, en la aventura editorial que una vez emprendimos, la revista fue acogiendo en sus páginas a miembros dispersos de una comunidad disciplinaria en formación, y creo entrever que en los próximos años asistiremos a la consolidación de todo un ecosistema transdisciplinario en torno a la investigación de las artes visuales de la América originaria, en cuya épica el *Boletín* podrá reclamar con mucha legitimidad un lugar protagónico.

Al finalizar este editorial, quisiera agradecer al Museo Chileno de Arte Precolombino por la oportunidad que me otorgó de dirigir esta revista durante todos estos años y a la Universidad Adolfo Ibáñez por la confianza que depositaron en mí durante este primer año de colaboración entre ambas instituciones. Al despedirme, solo me resta comunicar que el nuevo Curador Jefe del Museo, el arqueólogo Benjamín Ballester Riesco, será el nuevo Editor General del *Boletín* a partir del próximo año. Un investigador talentoso, preparado y productivo, para con quien solicito colaborar con el mismo compromiso que le han brindado a este Editor.

RECONOCIMIENTOS Deseo agradecer a los doctores Atilio Bustos-González y Fernando Guzmán Schiappacasse, al cineasta Orlando Lübbert Parra y al equipo editorial del *Boletín*, por las observaciones hechas a distintas versiones de este texto. Por supuesto, ninguno de ellos es responsable de la manera en que interpreté sus comentarios.

REFERENCIAS

- BERENGUER, J. 2016. Presentación. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21 (2): 5-7.
 BERENGUER, J. 2021. Presentación. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 26 (1): 7-9.
 BERENGUER J. & A. TORRES 2011. *Compartiendo memoria. 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino-Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Editorial

Construyendo juntos el futuro del *Boletín*

Building the future of the Boletín together

Fernando Guzmán Schiappacasse¹

Cuando promediaba el año 2020, el Museo Chileno de Arte Precolombino le propuso a la Universidad Adolfo Ibáñez incorporarse como patrocinante del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. La invitación fue recibida con especial entusiasmo, tanto por parte de las autoridades de la Universidad, como por los académicos de Historia, Arte, Literatura y Filosofía, agrupados en la Facultad de Artes Liberales. La trayectoria del Museo, la relevancia de la publicación y la conciencia de poder aportar algo específico fueron los factores que incidieron determinadamente en la decisión de aceptar el desafío. De inmediato, el diálogo entre los investigadores del Museo y de la Universidad –necesario para establecer los términos de un convenio que se firmó en el mes de agosto– dejó en evidencia la complementariedad de las instituciones involucradas. Precisamente, sobre la base de sumar equipos de trabajo con formaciones y perspectivas muy distintas fue surgiendo la convicción de que era posible construir juntos el futuro del *Boletín*.

Si bien las humanidades han tenido cabida en las páginas de la revista, buena parte de sus artículos han provenido desde otras áreas disciplinares. En este sentido, uno de los compromisos que ha asumido la Universidad es la promoción del *Boletín* como un espacio que acoga trabajos de investigación de un rango temático más amplio. Para la consecución de esta meta se contará con la activa participación de los profesores de Historia, Arte, Literatura y Filosofía. Estas nuevas miradas disciplinares pueden realizar un aporte decisivo en la construcción de relatos necesarios para el diálogo con la sociedad. Al mismo tiempo, la Universidad espera colaborar en la ampliación de los ámbitos regionales en los que se proyecta la revista, diversificando de este modo el origen territorial de los artículos, así como la distribución de las audiencias.

La Universidad considera un deber colaborar en la creación de conocimiento acerca de la cultura y el arte de los pueblos prehispánicos y de las comunidades indígenas. Los trabajos que desarrollan algunos de sus académicos en este ámbito constituyen una riqueza de la vida universitaria que debe ser apoyada convenientemente. En este sentido, el patrocinio del *Boletín* es una tarea que la Universidad Adolfo Ibáñez asume como parte de su quehacer propio.

¹ Coordinador del Núcleo de Historia del Arte, Facultad de Artes Liberales, Universidad Adolfo Ibáñez y miembro del Comité Editorial del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*.



RITUALIDAD FÚNEBRE E IDENTIDAD EN EL QUERO Y EL TAZÓN TUMILACA DE MOQUEGUA, PERÚ

FUNERARY RITUALITY AND IDENTITY IN THE TUMILACA QUERO AND BOWL FROM MOQUEGUA, PERU

JUAN PABLO OGAIDE^A & NICOLA SHARRATT^B

Se caracterizan queros y tazones del sitio Tumilaca la Chimba, Moquegua, Perú. En su elaboración se empleó el sistema de anillos superpuestos para ganar altura, además de alisado, pulido, engobe y decoración de superficie. Los tazones aparecen en contextos fúnebres con marcas de uso previo, no así los queros, que parecieran ser hechos ex profeso y apresuradamente para el rito fúnebre. Así, los estilos cerámicos posteriores a los procesos estatales del Horizonte Medio (500-1000 DC) derivados de la tradición alfarera Tiwanaku, deben su desarrollo tecnológico a decisiones culturales selectivas del grupo, motivadas posiblemente por escenarios sociales cotidianos, íntimos y ancestrales.

Palabras clave: quero, Tiwanaku, valle del Osmore, iconografía, cerámica.

This paper describes queros and bowls from the site of Tumilaca la Chimba, Moquegua, Peru. Their elaboration used the system of superimposed rings to gain height, with smoothing, polishing, slipping and surface decoration. The bowls included in funerary contexts show evidence of having been used previously, which is not the case for the queros, which appear to have been produced intentionally and hastily for the funerary rite. We propose that the ceramic styles that post-date the Middle Horizon state processes (500-1000 AD) and derived from Tiwanaku ceramic traditions, owe their technological development to the selective choices of the group, which could have been motivated by social, private, and ancestral settings.

Keywords: queros, Tiwanaku, Osmore valley, iconography, ceramic.

INTRODUCCIÓN

Se presenta una discusión preliminar acerca del tazón y del vaso denominado quero, ambos artefactos cerámicos del estilo Tumilaca, tradición alfarera del Horizonte Medio Terminal (950-1250 DC) definida a partir del sitio arqueológico Tumilaca la Chimba, Moquegua, Perú (fig. 1). La alfarería Tumilaca se reconoce como una tradición cerámica derivada del Horizonte Medio (500-1100 DC), heredera de valores tecnológicos y decorativos que fueron parte de los desarrollos alfareros del estilo Tiwanaku, Estado altiplánico vigente durante dicho período. Así, hay elementos de continuidad en la cerámica que son claramente reconocibles respecto del estilo Tiwanaku (formas, elementos iconográficos, etc.), lo cual es coherente con la calidad de poblaciones post-Tiwanaku de estos grupos (Owen & Goldstein 2001; Goldstein 2005; Owen 2005; Sharratt 2015, 2016a). Sin embargo, se esperarían también rasgos culturales rupturistas relacionados con la nueva situación posestatal de estos grupos, lo que, ciertamente, podría expresarse materialmente como cambios tecnológicos factuales o simbólicos en estos artefactos. En el presente estudio exploratorio del quero y del tazón Tumilaca se indaga

^A Juan Pablo Ogalde, Instituto de Alta Investigación, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. ORCID: 0000-0002-0760-4751. E-mail: jpabloogalde@yahoo.es

^B Nicola Sharratt, Departamento de Antropología, Georgia State University, Atlanta, EE.UU. ORCID: 0000-0001-9864-0169. E-mail: nsharratt@gsu.edu

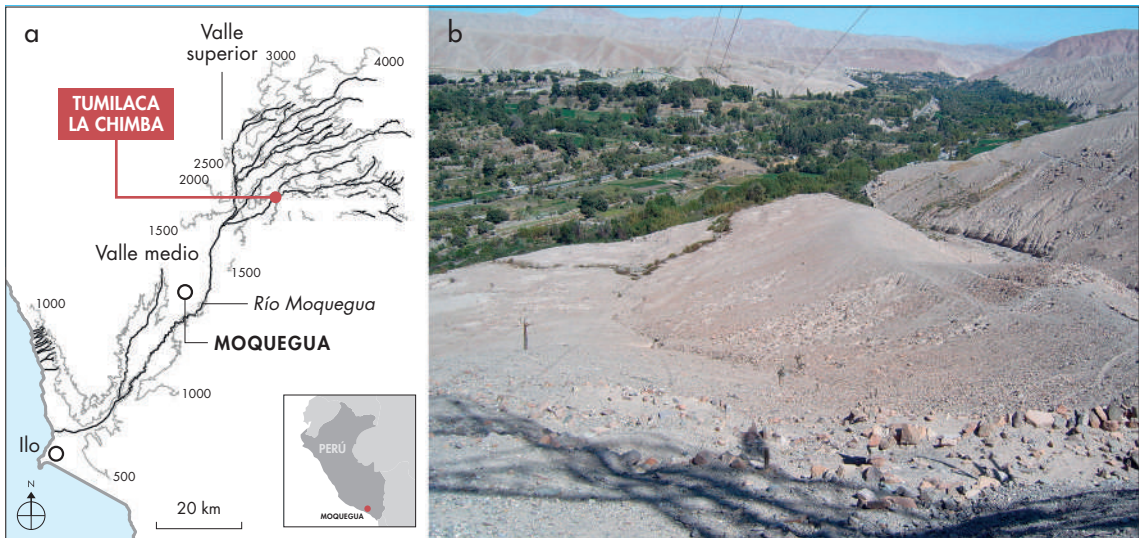


Figura 1. Sitio Tumulaca la Chimba, Moquegua, Perú: a) ubicación geográfica; b) vista del sitio, con los cementerios en primer plano.
Figure 1. Tumilaca la Chimba site, Moquegua, Peru: a) geographical location; b) view of the site, with the cemeteries in the foreground.

sobre posibles elementos de continuidad y ruptura cultural en los ítems de manufactura, decoración y uso de estos artefactos enterrados con las poblaciones arqueológicas de Tumulaca la Chimba.

La cerámica Tumulaca y el estilo Tiwanaku

El sitio Tumulaca la Chimba está ubicado a 1900 msnm, arriba del río Tumulaca en el valle superior de Moquegua (fig. 1a) (Bermann et al. 1989; Bawden 1989, 1993). Presenta dos ocupaciones consecutivas: la primera está asociada al estilo cerámico denominado Tumulaca (950-1250 DC), y la segunda, al estilo Estuquiña, que es la manifestación local del Período Intermedio Tardío (Bawden 1989, 1993). La ocupación Tumulaca incluye una aldea y cuatro cementerios localizados en las faldas del cerro La Chimba (fig. 1b). Diversas investigaciones se han llevado a cabo en el sitio, con excavaciones en los contextos residenciales y ceremoniales de la aldea, así como en los cuatro cementerios, estudiando, entre otros temas, la organización sociopolítica de estas poblaciones, sus prácticas cotidianas y rituales, la alfarería y producción de bienes, la participación en redes de economía, las patologías y los índices de salud, las relaciones con la colonia original de inmigrantes del altiplano, el impacto del colapso político del Estado Tiwanaku y la construcción de identidad en dicha si-

tuación (Sharratt 2010, 2011, 2015, 2016a, 2016b, 2017, 2019, 2020; Sutter & Sharratt 2010; Sharratt et al. 2012; Sharratt et al. 2015; Parker & Sharratt 2017; Lowman et al. 2019). El conjunto de esta evidencia ha permitido establecer que la ocupación Tumulaca se conforma con grupos humanos que estaban migrando valle arriba a partir de la desintegración de la colonia altiplánica que se había instalado en el valle medio de Moquegua, bajo el alero del Estado Tiwanaku. Estos eventos y sus procesos sociales, que podrían haber comenzado ca. 950 DC, coinciden o se derivan del fin del Horizonte Medio y son centrales para entender parte del colapso de Tiwanaku y la consecuente interpretación cultural de los períodos posteriores relativos a las poblaciones posestatales (Goldstein & Owen 2001; Owen & Goldstein 2001; Owen 2005).

El arduo y amplio trabajo empírico hecho hasta ahora para comprender el desarrollo del Estado Tiwanaku y sus consecuencias culturales de largo plazo permite plantear que, en la conformación social del Estado altiplánico y sus colonias, los estilos cerámicos jugaron un rol protagónico. Precisamente, el conjunto cerámico del denominado estilo Tiwanaku ha sido fundamental para determinar las secuencias cronológicas y las fases culturales del Estado altiplánico (Bennett 1936; Rydén 1947; Wallace 1957; Ponce Sanginés 1981; Bermann 1990; Albarracín-Jordán & Mathews 1990; Mathews 1992; Cook 1994; Alconini 1995; Albarracín-Jordán 1997;

Janusek 2002, 2003); los primeros trabajos científicos definieron este estilo cerámico en sitios altiplánicos importantes que centralizaron fuerzas productivas, rituales y administrativas de grandes áreas. Esto homogeneizó diversos materiales alfareros de distinto origen geográfico y étnico, generando una conceptualización espacial y cronológica, unificada y lineal del estilo Tiwanaku (por ejemplo, Bennett 1934, 1936; Rydén 1947; Wallace 1957; Ponce Sanginés 1981). Por lo tanto, este supuesto estilo unificado ha sido considerado como paradigma para evaluar los desarrollos alfareros derivados del Horizonte Medio (i. e., el estilo Tumilaca), en el cual las poblaciones posestatales presentan progresos fragmentarios, conservando solo algunos aspectos del acervo cerámico total del estilo Tiwanaku (Uribe 1999; Goldstein & Owen 2001; Owen & Goldstein 2001; Goldstein 2005; Owen 2005; Sharratt 2015, 2016a). Esto se ha interpretado como un rechazo de las poblaciones posestatales a los valores corporativos impositivos del Tiwanaku o como un empobrecimiento tecnológico en ausencia de las redes del Estado. Estas ideas materialistas y centralistas son críticas, pues sugieren elementos de ruptura y subvaloración que afectan directamente las cadenas productivas de los objetos cerámicos en la medida en que el Estado Tiwanaku cesaba en su influencia, lo que desembocaría en el diseño factual y simbólico del artefacto.

Sin embargo, existe un elemento fundamental que conviene considerar ante este panorama, esto es, la supuesta uniformidad del estilo Tiwanaku durante el Horizonte Medio. Este planteamiento homogéneo inicial mostró rápidamente problemas y una mayor complejidad para este estudio. En algunas áreas coexistieron hasta tres “fases culturales”. Si bien en otros lugares importantes los distintos estilos cerámicos aparecían selectivamente, en otras tradiciones alfareras menores se mantuvieron como unidades independientes en el tiempo en las áreas nucleares del Estado Tiwanaku (Alconini 1995; Burkholder 2001; Janusek 2002, 2003). La consideración de este problema en el área altiplánica, sumada a una mejor comprensión de las colonias tiwanakotas del área de Moquegua y las poblaciones post-Tiwanaku que generó su colapso, nos permite proponer que fueron varios los grupos sociales o étnicos que utilizaron la experticia cerámica para expresar parte de su identidad social durante el Horizonte Medio y los períodos cronológicos inmediatamente posteriores (Alconini 1995; Goldstein & Owen 2001; Owen & Goldstein 2001; Janusek 2002, 2003; Goldstein 2005; Korpisaari & Chacama 2015;

Sharratt 2015). Es decir, en Tiwanaku no hubo un estilo cerámico corporativo único ni estandarizado, sino más bien una diversidad interna de estilos alfareros acorde con las múltiples identidades que se negociaron en su momento, algunas de las cuales permanecen como tradiciones alfareras durante centurias.

Este hecho es relevante respecto del problema de los grupos humanos derivados de la desintegración de las colonias tiwanakotas, pues la multiculturalidad de identidades diversas existentes en las colonias del Estado altiplánico fue el fermento desde el cual emergieron posteriormente las distintas poblaciones posestatales. Así, respecto del ámbito de interpretación centralista y materialista del estilo Tiwanaku que supone una decadencia de las tradiciones alfareras post-Tiwanaku, existe otro tipo de escenario configurativo, en el cual las decisiones culturales íntimas del grupo posestatal desembocarían fenomenológicamente en un estilo cerámico que les será distintivo (Goldstein 2005; Sharratt 2016a), afectando y adaptando desde allí las cadenas materiales de producción. Este último acercamiento es el que se quiere aplicar exploratoriamente al estudio del quero y tazón Tumilaca, en el que la manufactura, la decoración y el uso de estos artefactos serán los elementos que permitirán evaluar la continuidad y la ruptura cultural que significan dichos artefactos respecto del Horizonte Medio. Se intenta enfatizar aquellos aspectos discursivos que sugieren un cambio cultural basado en las decisiones del grupo respecto de su condición posestatal.

MATERIALES

Las cerámicas analizadas de Tumilaca la Chimba corresponden a un total de 14 piezas provenientes de tres cementerios (unidades 45, 46 y 47), de un contexto doméstico (unidad 52) y de un contexto ceremonial (unidad 54). Así, se ha querido incorporar queros y tazones de distintos contextos arqueológicos para enriquecer la discusión. Esta muestra alfarera se compone de cinco queros y seis tazones en muy buen estado de conservación, una jarra en iguales condiciones y dos fragmentos de sahumadores (tabla 1).

La mayor parte del material analizado proviene de tres de los cinco cementerios excavados en Tumilaca la Chimba, uno de los cuales está asociado al Período Intermedio Tardío. Al respecto, el patrón funerario de la ocupación Tumilaca es semejante al de la fase

Tabla 1. Código de las piezas (Museo Contisuyu) y descripción de la forma. *Table 1. Code of the pieces (Contisuyu Museum) and description of the shape.*

n.º	UNIDAD 45 CEMENTERIO	
1	CB07-45-0006	Quero
2	CB07-45-0015	Tazón
UNIDAD 46 CEMENTERIO		
3	CB07-46-0012	Fragmento sahumador
4	CB07-46-0013	Fragmento sahumador
5	CB07-46-0014	Tazón
6	CB07-46-0015	Jarra
7	CB07-46-0016	Tazón
8	CB07-46-0018	Quero
9	CB07-46-0019	Tazón
UNIDAD 47 CEMENTERIO		
10	CB06-47-0025	Quero
11	CB06-47-0026	Quero
12	CB06-47-0027	Tazón
UNIDAD 52 CONTEXTO DOMÉSTICO		
13	CB12-52-0103	Tazón
UNIDAD 54 CONTEXTO RITUAL		
14	CB12-54-0381	Quero

Chen Chen y consiste en entierros individuales y primarios, puestos en cistas u hoyos subterráneos, donde los cuerpos son enrollados en uno o dos textiles y ubicados en una posición flexionada y sentada mirando hacia el este. Pueden ser acompañados por vasijas cerámicas correspondientes a queros, tazones, y jarras (fig. 2a), cucharas y cajitas de madera, cuentas de crisocola, calabazas, agujas y otros elementos (Sharratt 2010, 2011, 2015).

La figura 2a muestra un ejemplo de las piezas funerarias. Se trata de uno de los queros analizados (CB06-47-0025) hallado en el cementerio Tumilaca, unidad 47. Por otro lado, la unidad 54 (fig. 2b) consiste en una estructura que consta de un muro perimetral bajo, de veinte por seis metros, con excavaciones en un área interna de siete por seis metros que muestran evidencias de actividades de quemado y restos de varias vasijas rotas. Dichas prácticas fueron ejecutadas cerca de varios hoyos poco profundos y limpios, los cuales

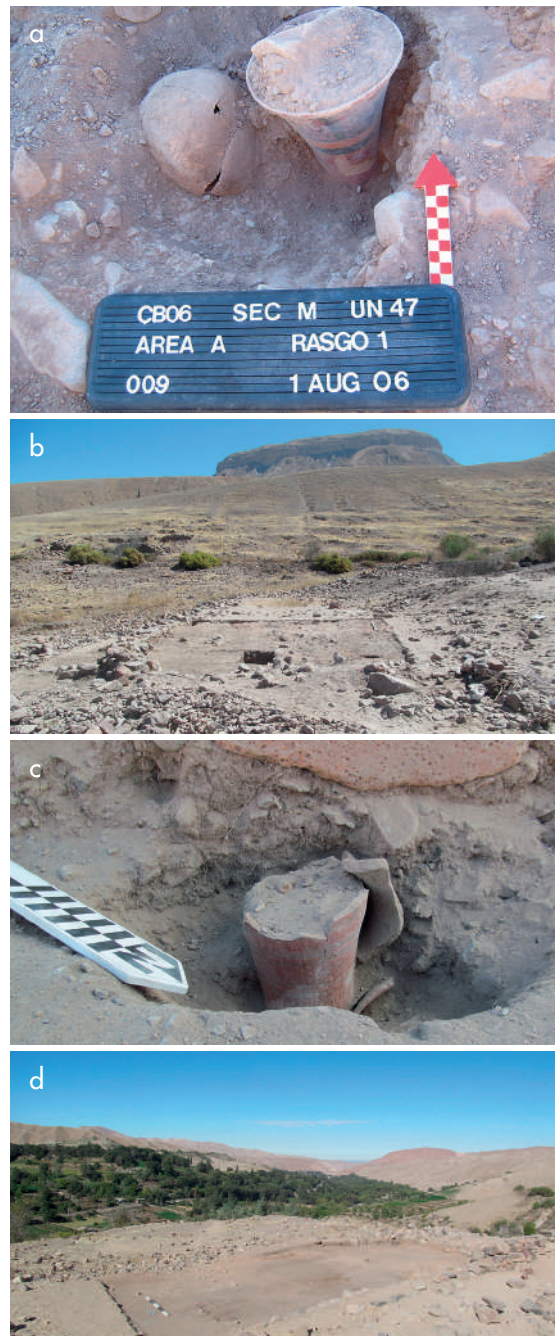


Figura 2. Los distintos contextos arqueológicos estudiados: a) quero (CB06-47-0025) hallado en el cementerio Tumilaca, denominado unidad 47; b) sitio ritual rústico denominado unidad 54; c) quero (CB12-54-0381) encontrado en la unidad 54; d) emplazamiento del sitio habitacional Tumilaca en la unidad 52. *Figure 2. The different archaeological contexts studied: a) quero (CB06-47-0025) found in Tumilaca cemetery, called unit 47; b) rustic ritual site, called unit 54; c) quero (CB12-54-0381) found in unit 54; d) location of the Tumilaca housing site in unit 52.*



Figura 3. Queros: **a)** quero analizado hallado en el cementerio C45 (CB07-45-0006; **b)** quero hallado en el cementerio C46 (CB07-46-0018); **c y e)** queros provenientes del cementerio C47 (CB06-47-0025 y CB06-47-0026, respectivamente); **d)** quero hallado en contextos ceremoniales (CB12-54-0381). **Figure 3.** Queros: **a)** analyzed quero found in cemetery C45 (CB07-45-0006); **b)** quero found in cemetery C46 (CB07-46-0018); **c and e)** queros from cemetery C47 (CB06-47-0025 and CB06-47-0026, respectively); **d)** quero found in ceremonial contexts (CB12-54-0381).

tenían dimensiones similares. Debido a las actividades realizadas en la estructura –y sus similitudes respecto de los rituales celebrados en contextos ceremoniales de sitios Tiwanaku– y a la ausencia de evidencia de labores domésticas, se interpretó la unidad 54 como un espacio ceremonial de carácter muy rústico (Sharratt 2016a). Durante las excavaciones, ahí se encontraron un quero que ha sido analizado (CB12-54-0381, fig. 2c) y un incensario zoomórfico, ambos enterrados bajo la superficie de la estructura. Finalmente, la unidad 52 se considera una estructura doméstica localizada en una fila de casas del estilo Tumilaca (fig. 2b). En comparación con otras casas excavadas en Tumilaca la Chimba, esta

unidad muestra una construcción de menor calidad, compuesta de un solo espacio interior asociado con un patio exterior, en comparación con otras casas que cuentan con dos recintos internos y un patio exterior. En este último tipo de contexto arqueológico fue hallado el tazón analizado (CB12-52-0103), el cual fue enterrado boca abajo en el subsuelo del espacio interno de la casa, asociado a dos bolas de piedra. Dicho tazón representaría un artefacto alfarero del ámbito doméstico.

Cinco queros son las piezas estudiadas relativas a la tradición queriforme Tumilaca (fig. 3). Cuatro provienen de contextos fúnebres (cementérios C45, C46 y C47) y uno fue hallado en contextos ceremoniales.

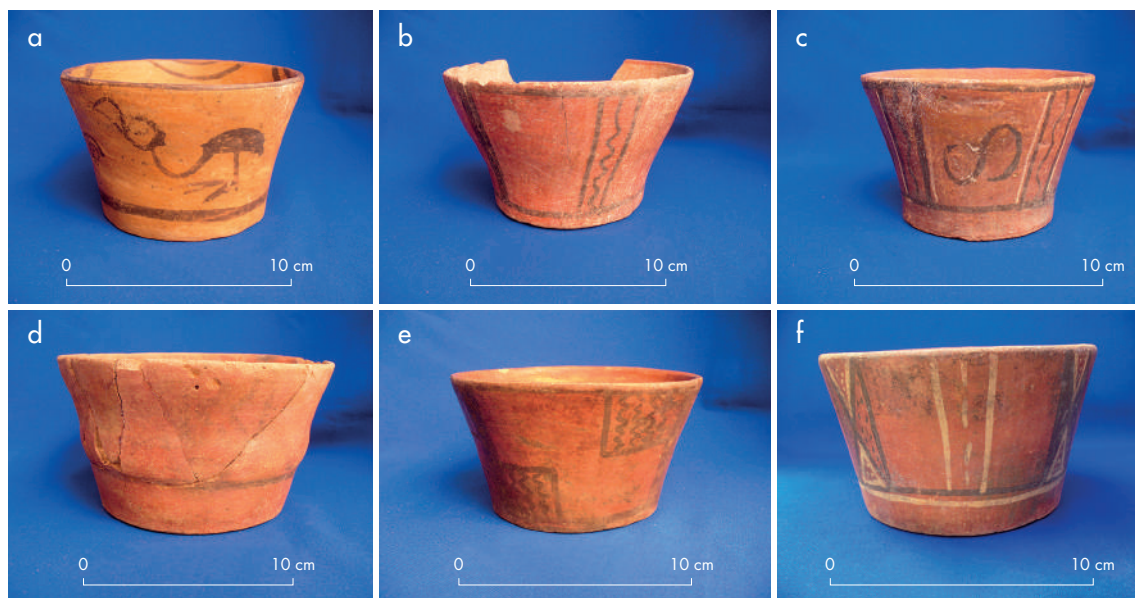


Figura 4. Tazones: a) tazón analizado proveniente del cementerio C45 (CB07-45-00015); b, c y d) tazones provenientes del cementerio C46 (CB07-46-0014, CB07-46-0016 y CB07-46-0019, respectivamente); e) tazón del cementerio C47 (CB06-47-0027); f) tazón hallado en contexto doméstico (CB12-52-0103). **Figure 4.** Bowls: a) cup analyzed from cemetery C45 (CB07-45-00015); b, c and d) bowls from cemetery C46 (CB07-46-0014, CB07-46-0016 and CB07-46-0019, respectively); e) bowl from cemetery C47 (CB06-47-0027); f) bowl found in domestic context (CB12-52-0103).



Figura 5. Fragmentos de sahumeros: a) CB07-46-0012; b) CB07-46-0013; c) jarra (CB07-46-0015), provenientes del cementerio C46. **Figure 5.** Shards of censers: a) CB07-46-0012; b) CB07-46-0013; c) vessel (CB07-46-0015), coming from cemetery C46.

La muestra relativa a los tazones está constituida por seis piezas (fig. 4). Cinco tazones fueron encontrados en contextos fúnebres (cementérios C45, C46 y C47), mientras que el sexto proviene de contextos domésticos.

En la figura 5 se muestran los dos fragmentos de sahumeros y una jarra que provienen del mismo sitio (cementerio C46). Estos fragmentos cerámicos fueron usados para contrastar las evidencias de marcas halladas en tazones y queros Tumilaca.

MÉTODOS

El análisis de la manufactura, la decoración y el uso de los artefactos estudiados se hizo mediante la evaluación de la cadena operativa alfarera (siguiendo a Roux 2016), organizada con nociones de *métodos* (sets ordenados de operaciones funcionales), que constan de fases, estados y operaciones, además de nociones de *técnicas*, que se componen de métodos físicos y mecánicos con los que

se da forma a las materias primas. Así, el primer eslabón de la cadena operativa es la recolección y preparación de las materias primas para convertirlas en pasta cerámica y el segundo corresponde a los métodos y las técnicas del moldeado, en el cual el artefacto arcilloso ya tiene las características geométricas del modelo final, pero no ha recibido aún el tratamiento de superficie. El terminado (alisado) que da el acabado geométrico fino de la pieza es el siguiente eslabón para evaluar, siguiéndole el tratamiento de superficie (pulido, bruñido, etc.). La decoración es el cuarto eslabón que se evalúa, con énfasis en cierto tipo de iconografía (caracterizada de acuerdo con Panofsky 2004), dando paso a otro eslabón que es la cocción y que cierra el análisis de la manufactura del artefacto. El uso de la pieza cerámica es el último ítem de análisis.

RESULTADOS

Manufactura

La pasta usada en la cadena operativa alfarera es fina, compacta y no granulosa, con inclusiones blancas más bien pequeñas de mediana ocurrencia. El color de la arcilla cocida indica que la consolidación del material arcilloso fue mayormente oxidante, con algunas láminas y áreas negras en los núcleos que indican posibles cambios de atmósfera redox en el proceso de quema.

Con respecto al modelado del cuerpo en el tazón y el quero, este se llevó a cabo mediante el ensamblaje de anillos concéntricos de altura y grosor variables. Este tipo de marcas es más visible en la superficie interna del segmento medio inferior del cuerpo del quero; probablemente debido a que dicha área tiene un mayor trabajo de modelado estructural por ensamblaje de anillos de baja escala vertical y un menor trabajo de acabado. En general, la técnica de ensamblaje con anillos de baja escala vertical aparece en el segmento medio inferior del quero, asociado probablemente al canon de morfología hiperboloide que debe cumplir esta parte del artefacto. Por otro lado, el segmento medio superior del cuerpo del quero presenta un trabajo diferenciado que incluye generalmente dos anillos de mayor escala vertical y con menor grosor para ganar altura más rápidamente. Estos anillos se unen con buenas técnicas de presión, que incluyen los dedos; a su vez, el tratamiento de superficie es prolijo, dejando pocas evidencias del ensamblaje estructural o

alisado. Estas dos preformas (área hiperboloide y área de evertido) se unen mediante una banda media (o central) que presentan algunos queros, la cual se manufactura a partir de un anillo de gran escala vertical, desplazado hacia el exterior respecto del eje mayor que lleva el cuerpo del quero. Este desplazamiento siempre tiene un mayor diámetro concéntrico para generar la banda sobresaliente característica, técnica presente también en los tazones.

Por su parte, el modelado del labio debió realizarse con los dedos pulgar e índice juntos como superficie de contacto, generando un perfil cónico de ángulo redondeado con eje concéntrico variable. En algunos casos también se pudo inferir el uso de la uña del alfarero o una superficie dura, lo que permitió dar un carácter totalmente plano a uno de los lados del cono terminal del labio.

Finalmente, la base se hizo a partir de un cuerpo arcilloso globular aplastado y cuya curvatura periférica se trabajó para adaptarla a la circunferencia del cuerpo del quero. Estas marcas fueron consistentes con la respectiva evidencia hallada en los tazones, siendo la manufactura del tazón semejante a la acción de ensamblar el área de evertido del quero con una base.

El trabajo de alisado es consistentemente más visible en los queros –sobre todo en la superficie interna del vaso– en la mitad inferior o área hiperboloide. Allí, como en los anillos estructurales, el trabajo de alisado deja marcas distintas de aquellas visibles en el área de evertido. Al respecto, la técnica de alisado considera el uso de una superficie de contacto característica de un textil, probablemente enrollado sobre sí mismo o, como en otras ocasiones, en torno a un apéndice de largo variable que permite trazos inusuales para la posibilidad de movimiento de la muñeca del alfarero. Así, por un lado, están las marcas más numerosas del borde interior de la mitad inferior del cuerpo del quero, cuyo trazo es homogéneo, regular, continuo y concéntrico, con un tipo de marca más característica de una herramienta textil con apéndice (fig. 6a). Por otro lado, la parte media superior del cuerpo del quero, que ha sido ensamblado con anillos/placas de alta escala vertical, presenta escasos vestigios del trabajo de alisado con textil en su superficie interna (fig. 6b). Allí, los trazos son heterogéneos, irregulares, discontinuos y sin ejes de orientación sistemáticamente concéntricos, lo cual es más característico de una herramienta textil manejada directamente con la mano. Este tratamiento

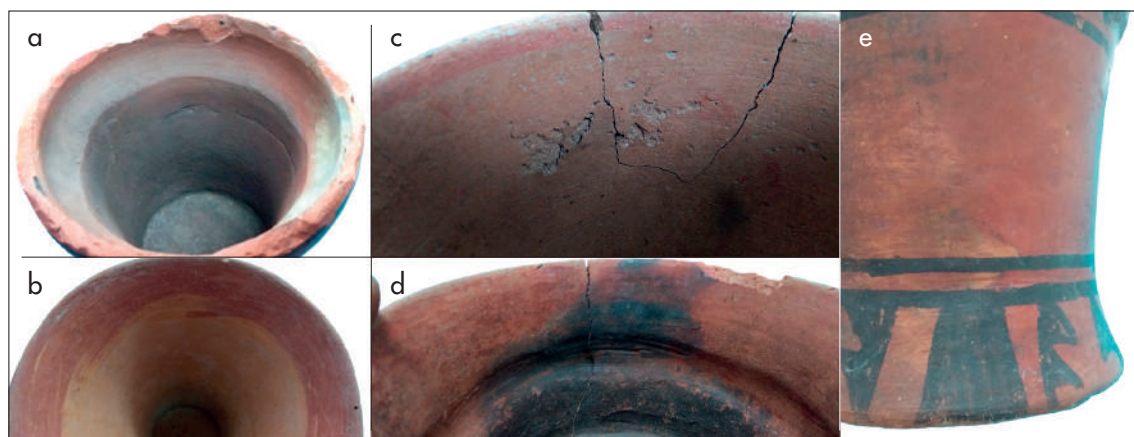


Figura 6. Detalles de: a) banda media y alisado con textil (quero CB07-45-0006); b) labio y engobe (quero CB06-47-0025); c) labio y engobe (tazón CB12-52-0103); d) banda media (tazón CB07-46-0019); e) área hiperboloide y engobe (quero CB07-46-0018). *Figure 6.* Details of: a) middle band and smoothing with textile (quero CB07-45-0006); b) edge and slip (quero CB06-47-0025); c) edge and slip (cup CB12-52-0103); d) middle band (bowl CB07-46-0019); e) hyperboloid area and slip (quero CB07-46-0018).

de superficie diferenciado entre el área hiperboloide del quero y el área de evertido se repite en el trabajo de pulido. Por una parte, en las áreas hiperbolicas del quero, en la mitad inferior del cuerpo, las marcas de pulido son verticales y/u oblicuas, y, por otra, las marcas de pulido son horizontales en la mitad superior del cuerpo del quero (área de evertido) y en la banda media. Estas marcas en la superficie interna del quero no son tan visibles en los tazones, siendo reemplazadas por otro tipo de marcas.

Decoración

La totalidad de las piezas analizadas presenta un engobe rojo que se distribuye por la superficie del cuerpo, exceptuando la base de los objetos; mientras que en la superficie interna de queros y tazones el engobe se encuentra solo en las áreas del labio (figs. 6b, c y d y 7). Las marcas indicarían que el engobe fue aplicado con brochas de aproximadamente 0,5 a 1 cm, con un acabado de heterogénea calidad, con áreas de menor densidad de pintado y/o preparados aguados del engobe (fig. 6e). Sobre este engobe en rojo se hizo el trazado en negro con un pincel de 0,2-0,3 cm aproximadamente, usado también en el caso de que el color negro fuese utilizado para el relleno de bandas de ancho mayor (figs. 6e y 7a y b). Cuando aparece el color blanco es para trazado y se aplica sobre el negro (fig. 7a y c), en cambio, el color anaranjado sirve para relleno de

áreas (fig. 7a). Cuando se trata de una línea que rodea el quero (haciendo un círculo), se hace generalmente en secciones, dejando pequeñas aristas en el delineado que denotan las veces que el alfarero retomó dicho trazado (fig. 7a y c).

Por su parte, la representación iconográfica se despliega en el quero en cinco áreas diferentes: a) panel superior, correspondiente al área de evertido; b) banda media (dibujada o modelada); c) panel inferior, correspondiente al área hiperboloide; d) panel del extremo inferior (área de la base); e) área interior del borde superior (área del labio).

El tazón muestra decoración en todo el cuerpo, como un solo panel, en analogía con las áreas evertidas del quero, salvo quizás en el caso del tazón CB07-46-0019, con banda media (figs. 6d y 7d). La iconografía propiamente tal se puede agrupar en tres conjuntos decorativos: 1) motivos figurativos donde aparece generalmente un tipo de flamenco, además de representaciones modeladas de “lagartos”, 2) diseños geométricos y escalerados, que aparecen preferentemente en los queros, y 3) diseños ondulados o volutas, delimitados por líneas o bandas formando espacios cerrados, preferentemente en los tazones. El nivel preiconográfico de este último tipo de decoración –denominada “estética ondulada”– se compone de trazos ondulados, líneas, barras rellenas de grosor variable, líneas punteadas, semicírculos, semicírculos punteados, puntos, triángulos rellenos y excepcionalmente escalerados. Luego, en el nivel iconográfico, estos



Figura 7. Detalles de: a) paleta de colores del estilo Tumilaca (quero CB07-45-0006); b) decoración en labio interno (quero CB07-46-0018); c) trazo blanco sobre negro (tazón CB12-52-0103); d) estética ondulada (tazón CB07-46-0019). *Figure 7.* Details of: a) Tumilaca style color palette (quero CB07-45-0006); b) decoration on inner edge (quero CB07-46-0018); c) white stroke on black (bowl CB12-52-0103); d) wavy lines (bowl CB07-46-0019).

íconos se plasman de forma unitaria, doble o triple (p. e., líneas onduladas), además de conformaciones con dos o más unidades icónicas distintas (p. e., líneas onduladas entre dos rectas, barra y línea ondulada, etc.) o conformaciones más complejas de varias unidades. En términos iconográficos, algunos de estos íconos o sus combinaciones se despliegan como patrones secuenciales en torno al perímetro de la forma (figs. 4 y 7d).

Contextos de uso

Evidentemente, el uso fúnebre de estos artefactos es el metaparadigma que define y aúna en el rito mortuario

a queros y tazones y, por ello, exceptuando dos casos, la totalidad de los objetos analizados comparten este primer plano semántico de uso. Esto es importante, pues una comparación de la superficie en la base de los queros estudiados muestra que estos artefactos aún mantienen una superficie texturada, con marcas de textil, pintura o marcas subjetivas (fig. 8a, b y c). Esto es muy distinto de la base del quero hallado en contextos rituales, el cual presenta una superficie homogeneizada y desgastada por fricción (fig. 8d). Es la misma superficie desgastada en la base de los tazones de contextos fúnebres (figs. 6d, 8e, f y g) y del tazón hallado en contextos domésticos (figs. 6c y 8h).

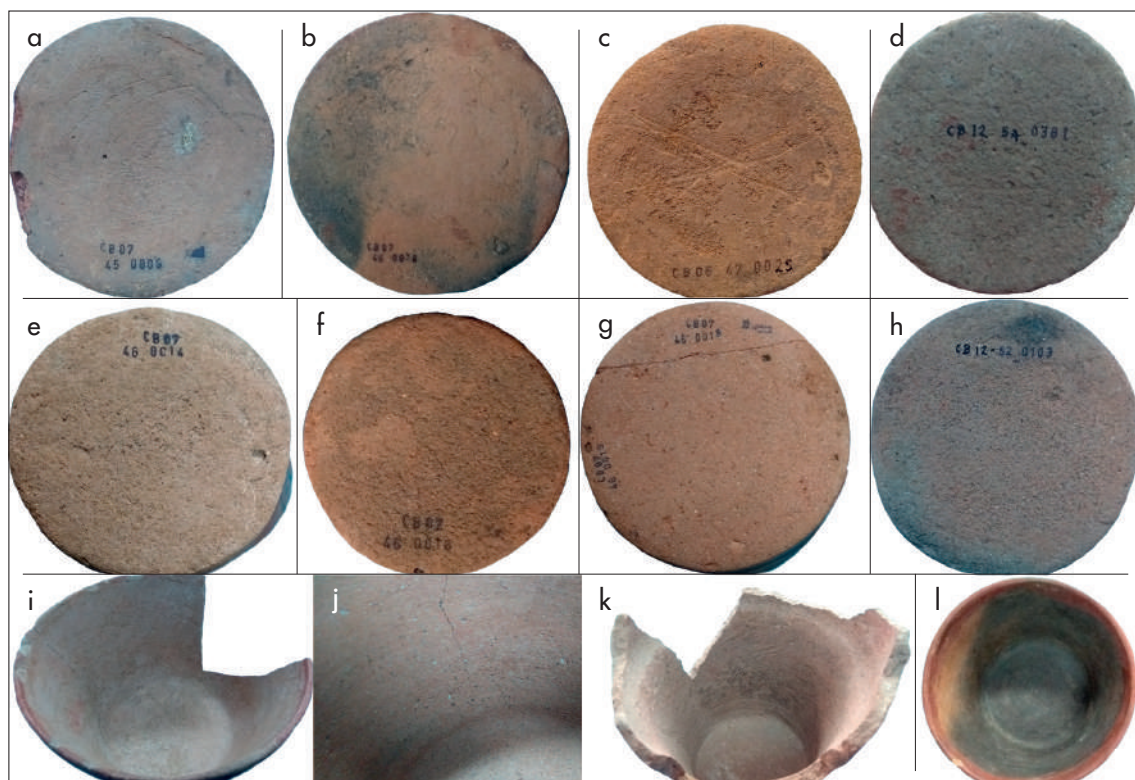


Figura 8. Detalles de la base de queros: a) CB07-45-0006; b) CB07-46-0018; c) CB06-47-0025; d) CB12-54-0381. Detalles de la base de tazones: e) CB07-46-0014; f) CB07-46-0016; g) CB07-46-0019; h) CB12-52-0103. Detalles de la superficie interna de tazones: i) CB07-46-0014; j) CB12-52-0103; de la superficie interna de queros: k) CB12-54-0381; l) de un evento de quema en un tazón: CB06-47-0027.

Figure 8. Details of the base of queros: a) CB07-45-0006; b) CB07-46-0018; c) CB06-47-0025; d) CB12-54-0381. Details of the base of bowls: e) CB07-46-0014; f) CB07-46-0016; g) CB07-46-0019; h) CB12-52-0103. Details of the inner surfaces of bowls: i) CB07-46-0014; j) CB12-52-0103; of the inner surfaces of queros: k) CB12-54-0381; l) of a burning event in a bowl: CB06-47-0027.

De manera análoga, la superficie interna de los queros revela aún profusos detalles del trabajo de manufactura (fig. 6a) y superficies pulcras sin cambios de color por contenido (figs. 6b y 7b) que sugieren poco uso, a diferencia de los tazones que tienen una superficie interna homogénea con rastros de fricción mecánica de desgaste por raspaje punzante, que borra totalmente el trabajo de alisado o pulido (fig. 8i). Este tipo de superficie gastada mecánicamente es muy semejante a la que exhibe el tazón hallado en contextos domésticos (fig. 8j) y al quero encontrado en contextos rituales, el cual consigna, además, cambios de color característicos de la presencia de materia orgánica (áreas oscuras en fig. 8k). De igual forma, los labios de queros (figs. 6b y 7b) están bastante conservados; en los tazones, por el contrario, es notorio cierto desgaste (figs. 7c y d y 8i). Esto hace suponer que los tazones y el quero de contextos rituales fueron profusamente usados, en tanto que los

queros de contextos fúnebres no contienen señales de uso sistemático. Principalmente en los queros funerarios estudiados no hay evidencia de cambio de color o depósito sistemático de materia orgánica, tampoco se observan labios o bases gastadas o superficies internas erosionadas con señales que sugieran raspados de limpieza, conservando muchas de las marcas de su manufactura. Finalmente, se presentan casos de quema en queros (fig. 7b) y tazones (figs. 6d y 8l), los cuales parecen corresponder a eventos pirolíticos realizados en ritos de último momento.

DISCUSIÓN

En términos generales, las arcillas finas con inclusiones de tamaño pequeño y buena distribución permiten suponer que los alfareros de estas piezas tenían un

buen manejo de los materiales –y de los paisajes donde encontrarlos– para producir las piezas estudiadas. Así, técnicas como el ensamblaje de la preforma con anillos, la banda media con anillo desplazado, el alisado con textil, el modelado del labio, la concepción del área de evertido, etcétera, son elementos técnicos comunes en los artefactos Tumilaca analizados. Por ello, la coherencia técnica y el acabado de los queros y tazones, en conjunto con las otras piezas estudiadas (fig. 4), dan a entender que estos artefactos son producto de una tradición alfarera cohesionada en tiempos posestatales. Sin embargo, esta tradición posestatal es la que mejor emuló formas canónicas clásicas del Estado Tiwanaku como el quero, icónico también en la colonia estatal del área de Moquegua, lo que supone una continuidad cultural con el Horizonte Medio (Sharratt 2011, 2015). Es más, la evidencia química asociada a piezas de la tradición Tumilaca permite plantear que estos alfareros podrían haber seguido utilizando algunas de las arcillas que ocuparon los alfareros Chen Chen de la colonia Tiwanaku, al tiempo que otras fuentes locales también eran exploradas en La Chimba (Sharratt et al. 2015), lo que implicaría paisajes compartidos. Claramente, cierta parte de la producción cerámica Tumilaca podría ser un puente material de continuidad cultural factual o simbólica entre los momentos estatales y la propia realidad posestatal del grupo.

Otro puente de continuidad cultural con el Horizonte Medio es la decoración cromática del estilo Tumilaca, compuesta de los colores rojo, negro, blanco y anaranjado. Luego –y tal como ocurre en piezas altiplánicas de estilo Tiwanaku ya estudiadas (Ogalde et al. 2020)–, es muy probable que los colores rojo y negro se elaborasen a base de hierro y manganeso, respectivamente, y se aplicaran antes del eslabón de cocción, pues resisten altas temperaturas (aprox. 900 °C). En el caso del color anaranjado y el blanco (figs. 7a y c, 9a y b), pudieron necesitar procesos de poscocción cuando aparece incorporado el yeso. Esto puesto que el yeso tiene moléculas de agua químicamente enlazadas que se evaporan totalmente a los 400 °C, de modo que si hay presencia de yeso en la composición de los colores blanco o anaranjado significa que no se sobrepasó dicha temperatura. Por lo tanto, la fijación térmica de este compuesto como blanco o como anaranjado requirió seguramente procesos de poscocción. Esto explica por qué el blanco va sobre el negro (figs. 7c y 9b). Entonces, el proceso de decoración pudo necesitar procesos tér-

micos intercalados para la producción del color, lo que remarca el hecho de que los artesanos contaban con un esquema mental previo (prototipo) para la producción ordenada del color y la decoración iconográfica de las cerámicas estudiadas, esquema que se desplegaba en el tiempo y que podía incluir secuencias térmicas de rango variable.

Parte de estos esquemas mentales pictóricos usados en la decoración conllevarían niveles iconográficos compartidos con otras tradiciones alfareras estatales y posestatales, en especial la denominada estética ondulada. Al respecto, en las áreas nucleares del Estado Tiwanaku se ha caracterizado el estilo Chambi como una cerámica con un amplio despliegue espacial circumtítico y un desarrollo temporal de ca. 600 a 1100 DC. Este estilo cerámico, compuesto mayormente de queros, jarras y tazones, presenta en todas sus formas la denominada estética ondulada con el flamenco como único motivo figurativo (Burkholder 2001: 233, fig. 12; 235, fig. 14). Luego, este estilo aparece en toda la secuencia cronológica y cultural de la Pirámide de Akapana (Alconini 1995: 107, fig. 26; 230, fig. 89), asociado frecuentemente al tazón y en contextos cívicos antes que rituales, más relacionados con el ámbito cotidiano y la alimentación (Alconini 1995; Burkholder 2001). La estética ondulada aparece también en el estilo caracterizado como Tiraska, otra tradición alfarera altiplánica cuyo desarrollo abarca ca. 893-1221 DC (Korpisaari 2004: 117, figs. 2 y 3; 2006: 121, figs. 7-11; 123, figs. 7-15; 128, figs. 7-22; 138, figs. 7-40). Es interesante notar que, a pesar de la cercanía de este sitio con la isla de Pariti, donde se hicieron suntuosas ofrendas estatales de cerámicas Tiwanaku, esta población es considerada común, cívica o más modesta, respecto de las élites sociales que presidían los procesos estatales de Tiwanaku (Korpisaari 2004, 2006). Luego, tanto en las áreas periféricas del Estado Tiwanaku como en las colonias del área de Moquegua, aparece también la estética ondulada y motivos de flamencos en la alfarería Chen Chen, representada mayormente en tazones (Goldstein & Owen 2001: 157, fig. 13). Por lo tanto, la asociación de formas cerámicas y elementos iconográficos con una función en el ámbito cívico y cotidiano de la alimentación pudieron ser las razones de difusión y permanencia de dicha decoración. En este sentido, es interesante señalar que en las excavaciones del sitio Tumilaca la Chimba se han encontrado varios tazones en lugares domésticos (Sharratt 2011, 2015), como la pieza que hemos estudiado (CB12-52-0103), en



Figura 9. Detalles de: a) banda media pictórica asimétrica (quero CB06-47-0025); b) blanco sobre negro (nótese el labio gastado en la jarra CB07-46-0015); c) escurrimiento de engobe (jarra CB07-46-0015); d) marcas dactilares con pigmento rojo en sahumador (CB07-46-0013); e) marcas subjetivas de incisión (tazón CB07-45-00015). **Figure 9.** Details of: a) asymmetric pictorial middle band (quero CB06-47-0025); b) white on black (note worn-out edge in vessel CB07-46-0015); c) slip drip (vessel CB07-46-0015); d) fingerprints with red pigment in censer (CB07-46-0013); e) subjective incision marks (bowl CB07-45-00015).

tanto los queros se han hallado más bien en contextos rituales o fúnebres.

Esta probable función cotidiana de los tazones Tumilaca sería coherente con las marcas de uso sistemático de dicho artefacto, lo que podría remitir al ámbito cívico de la sociedad y a su vajilla doméstica. Por su parte, los queros de contextos fúnebres podrían estar estrechamente ligados al rito fúnebre, acercándose este artefacto al uso escatológico del grupo. Esta idea es reforzada por las diversas marcas que denotan una desprolijidad, premura o inexperticia en la producción y el acabado cromático del quero Tumilaca –escurrimientos de pintura, engobe desigual, deformación estructural, asimetrías, etcétera (figs. 6a, b y e, 7b y 9a)–, como si el quero fuese producido a contramarcha o por manos inexpertas, quizás en paralelo a la preparación del cuerpo y de la cista funeraria. Cabe notar que también hay algunos indicios de escurrimientos de engobe en tazones (figs. 6c y 8i),

jarras (fig. 9c) y sahumadores, y la aparente recurrencia de alguna de estas marcas (huellas dactilares cromáticas en figs. 6a y 9d) hace pensar en los aspectos particulares de este tipo de evidencia. Ciertamente, algunos queros y tazones presentaron marcas de incisión (figs. 5b, 8c y 9e) que sugieren elementos subjetivos detrás de la funcionalización de estos artefactos. Toda esta evidencia arqueológica llama la atención sobre los aspectos simbólicos y subjetivos de los queros y tazones en el registro fúnebre de Tumilaca, toda vez que plantean relaciones materiales entre el mundo cotidiano y las concepciones escatológicas del grupo.

Sin duda, esta última reflexión es importante, puesto que los hallazgos del poco uso del quero funerario postetatal de Tumilaca la Chimba difiere significativamente respecto del uso de queros estudiados tipo Tiwanaku de la fase Chen Chen en Moquegua (Sharratt 2011, 2015) o de los queros Tiwanaku de áreas cercanas (valle de

Azapa) o del altiplano (Ogalde 2015; Ogalde et al. 2020), muchos de los cuales muestran evidencias claras de una utilización sistemática en la ingesta de chichas (color, olor, erosión, etc.). Así, durante la vigencia del Estado Tiwanaku, el vaso quero es usado como ofrenda o en libaciones rituales recurrentes, aunque en momentos posestatales parte importante de su producción pareciera destinarse para ritos funerarios. En la medida en que estas prácticas (libación ritual, rito funerario, etc.) arraigan en el *habitus* o en las identidades prescriptivas del registro fúnebre Tumilaca (Sharratt 2010, 2011), son evidencias de un cambio cultural profundo en el uso y la concepción del quero, el cual ciertamente podría estar relacionado con el colapso del Estado Tiwanaku y el cese de sus libaciones rituales. Esta podría ser una ruptura cultural posestatal de envergadura en la fase Tumilaca con respecto al Horizonte Medio.

REFLEXIONES FINALES

Todos estos elementos podrían estar en la mente del alfarero Tumilaca cuando, por la mañana, se prepara para realizar la tarea del día (sea cual sea la fenomenología de este tipo de labor), pensando en los tazones de iconografía ancestral que se ofrendarían con la muerte de algún conocido, suceso que lo obligaría a producir un quero ex profeso. Pensamos que, en el caso del estilo Tumilaca, este tipo de escenarios más íntimos y culturales son los que dieron continuidad y, más importante aún, desecharon ciertos elementos iconográficos o de formas alfareras que estuvieron presentes en la multiculturalidad del Estado Tiwanaku. Esta selección de ítems (morfotipos, iconografía, etc.) en virtud de la multiculturalidad interna de la colapsada colonia del área de Moquegua, permitió reconstruir rápidamente la identidad cultural del grupo posestatal en los nuevos espacios conseguidos. Sin embargo, elementos de gran significado cultural como el uso y la concepción del quero al parecer presentaron cambios o rupturas culturales importantes, pudiendo pasar de un contexto estatal de libación ritual sistemática al ámbito escatológico del grupo que no lo usa para beber. Es una trágica y nostálgica constancia de que las libaciones rituales se resignificaron en parte debido a que el Estado ya no estaba presente, marcando así un devenir contingente con los tiempos posestatales. Estudios de amplio espectro espacial y temporal en esta área y los enclaves mencionados podrían detallar

estas primeras impresiones exploratorias en Tumilaca la Chimba.

RECONOCIMIENTOS Las excavaciones en La Chimba entre 2007 y 2012 fueron financiadas por National Science Foundation, EE.UU. (DDIG 0937303), National Geographic Society (9096-12), Fulbright IIE, Dumbarton Oaks y Curtiss T. & Mary G. Brennan Foundation. También, se agradece al Departamento de Antropología y Graduate College de la University of Illinois Chicago, además del Women's Board y el Departamento de Antropología del Field Museum en Chicago. Las excavaciones en Tumilaca la Chimba entre 2007 y 2012 fueron realizadas bajo el permiso del Ministerio de Cultura del Perú, Lima (RDN 1208/INC), a nombre de P. R. Williams y M. E. Rojas Chávez en 2006-2007; RDN 1350/INC a nombre de P. R. Williams y M. Lizárraga Ibáñez en 2010; RDN 301-2012 a nombre de D. Nash y S. Chacaltana Cortez en 2012. Análisis del material cerámico hecho en 2017 bajo el permiso del Ministerio de Cultura del Perú, Lima (RDN 025-2017-DMG-VMPCIC/MC, a nombre de S. Chacaltana Cortez). Agradecimientos al Museo Contisuyo.

REFERENCIAS

- ALBARRACÍN-JORDÁN, J. 1997. Prehispanic and early Colonial settlement patterns in the lower Tiwanaku valley, Bolivia. Tesis para optar al grado de Doctor en Antropología, Faculty of Dedman College, Southern Methodist University, Dallas. <<https://ehrafarchaeology.yale.edu/document?id=sf50-001>> [consultado: 10-11-2021].
- ALBARRACÍN-JORDAN, J. & J. E. MATHEWS 1990. *Asentamientos prehispánicos del valle de Tiwanaku*. Volumen I. La Paz: CIMA.
- ALCONINI, S. 1995. *Rito, símbolo e historia en la pirámide de Akapana, Tiwanaku: un análisis de cerámica ceremonial prehispánica*. La Paz: Acción.
- BAWDEN, G. 1989. The Tumilaca site and post-Tiahuanaco occupational stratigraphy in the Moquegua drainage. En *Ecology, settlement and history in the Osmore drainage, Peru*, D. S. Rice, C. Stanish & P. R. Scarr, eds., vol. II, pp. 287-302. Oxford: BAR International Series.
- BAWDEN, G. 1993. An archaeological study of social structure and ethnic replacement in residential architecture of the Tumilaca valley. En *Domestic architecture, ethnicity, and complementarity in the south-central Andes*, M. S. Aldenderfer, ed., pp. 42-54. Iowa City: University of Iowa Press.
- BENNETT, W. C. 1934. *Excavations at Tiahuanaco*. Anthropological Papers 34 (3). Nueva York: American Museum of Natural History. <<http://hdl.handle.net/2246/79>> [consultado: 15-08-2021].

- BENNETT, W. C. 1936. *Excavations in Bolivia*. Anthropological Papers 35 (4). Nueva York: American Museum of Natural History. <<http://hdl.handle.net/2246/120>> [consultado: 15-08-2021].
- BERMANN, M. 1990. Prehispanic household and empire at Lukurmata, Bolivia. Tesis para optar al grado de Doctor en Antropología, University of Michigan, Ann Arbor.
- BERMANN, M., P. S. GOLDSTEIN, C. STANISH & L. WATANABE 1989. The collapse of the Tiwanaku state: a view from the Osmore drainage. En *Ecology, settlement and history in the Osmore drainage, Peru*, D. S. Rice, C. Stanish & P. R. Scarr, eds., vol. II, pp. 269-285. Oxford: BAR International Series.
- BURKHOLDER, J. E. 2001. La cerámica de Tiwanaku: ¿qué indica su variabilidad? *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 217-249.
- COOK, A. G. 1994. *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GOLDSTEIN, P. S. 2005. *Andean diaspora: the Tiwanaku colonies and the origins of South American empire*. Gainesville: University Press of Florida.
- GOLDSTEIN, P. S. & B. D. OWEN 2001. Tiwanaku en Moquegua: las colonias altiplánicas. *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 139-168.
- JANUSEK, J. W. 2002. Out of many, one: style and social boundaries in Tiwanaku. *Latin American Antiquity* 13 (1): 35-61.
- JANUSEK, J. W. 2003. Vessels, time, and society: toward a ceramic chronology in the Tiwanaku heartland. En *Tiwanaku and its hinterland: archaeology and paleoecology of an Andean civilization. Volume 2: Urban and rural archaeology*, A. L. Kolata, ed., pp. 30-91. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- KORPISAARI, A. 2004. Entierros y jerarquía social Tiwanaku. El caso del cementerio de Tiraska. En *Tiwanaku: aproximaciones a sus contextos históricos y sociales*, M. Rivera & A. L. Kolata, eds., pp. 99-126. Santiago: Universidad Bolivariana.
- KORPISAARI, A. 2006. *Death in the Bolivian high plateau: burials and Tiwanaku society*. Oxford: BAR International Series.
- KORPISAARI, A. & J. CHACAMA (comps.) 2015. *El Horizonte Medio: nuevos aportes para el sur del Perú, norte de Chile y Bolivia*. Lima-Arica: Instituto Francés de Estudios Andinos-Universidad de Tarapacá.
- LOWMAN, S. A., N. SHARRATT & B. L. TURNER 2019. Bioarchaeology of social transition: a diachronic study of health at Tumulaca la Chimba, Peru. *International Journal of Osteoarchaeology* 29 (1): 62-72.
- MATHEWS, J. E. 1992. Prehispanic settlement and agriculture in the middle Tiwanaku Valley, Bolivia. Tesis para optar al grado de Doctor en Antropología, University of Chicago.
- OGALDE, J. P., A. KORPISAARI, C. RIERA-SOTO, B. ARRIAZA, C. PAIPA, P. LEYTON, M. CAMPOS-VALLETTE, N. LARA & J. CHACAMA 2020. Archaeometric analysis of ceramic production in the Tiwanaku state (ca. 500-1000 CE): an exploratory study. *Archaeometry* 63 (1): 53-67. <<https://doi.org/10.1111/arcm.12597>> [consultado: 15-08-2021].
- OWEN, B. D. 2005. Distant colonies and explosive collapse: the two stages of the Tiwanaku diaspora in the Osmore drainage. *Latin American Antiquity* 16: 45-80.
- OWEN, B. D. & P. S. GOLDSTEIN 2001. Tiwanaku en Moquegua: interacciones regionales y colapso. *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 169-188.
- PANOFSKY, E. 2004. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- PARKER, B. J. & N. SHARRATT 2017. Fragments of the past: applying microarchaeological techniques to use surfaces at Tumulaca la Chimba, Moquegua, Peru. *Advances in Archaeological Practice* 5: 71-92.
- PONCE SANGINÉS, C. 1981. *Tiwanaku: espacio, tiempo y cultura. Ensayo de síntesis arqueológica*. La Paz-Cochabamba: Los Amigos del Libro.
- ROUX, V. 2016. Ceramic manufacture: the *chaîne opératoire* approach. En *Archaeology, archaeological methodology and techniques. Production, trade, and exchange*, A. Hunt, ed., pp. 1-17. <[10.1093/oxfordhb/9780199681532.013.8](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199681532.013.8)> [consultado: 15-08-2021].
- RYDÉN, S. 1947. *Archaeological researches in the highlands of Bolivia*. Gotemburgo: Elanders Boktryckeri.
- SHARRATT, N. 2010. Identity negotiation during Tiwanaku state collapse. En *Identity crisis. Archaeological perspectives on social identity*, L. Amundsen-Meyer, N. Engel & S. Pickering, comps., pp. 167-177. Calgary: Chacmool Archaeological Association.
- SHARRATT, N. 2011. Social identities and state collapse: a diachronic study of Tiwanaku burials in the Moquegua valley, Peru. Tesis para optar al grado de Doctor en Antropología, Departamento de Antropología, University of Illinois, Chicago.
- SHARRATT, N. 2015. Viviendo y muriendo en medio de la efervescencia política: excavaciones en una aldea Tiwanaku Terminal (950-1150 DC) del valle de Moquegua, Perú. En *El Horizonte Medio: nuevos aportes para el sur del Perú, norte de Chile y Bolivia*, A. Korpisaari & J. Chacama, comps., pp. 201-223. Lima-Arica: Instituto Francés de Estudios Andinos-Universidad de Tarapacá.
- SHARRATT, N. 2016a. Crafting a response to collapse: ceramic and textile production in the wake of Tiwanaku state breakdown. En *Beyond collapse. Archaeological perspectives on resilience, revitalization, and transformation in complex societies*, R. K. Faulseit, comp., pp. 407-430. Carbondale, IL: SIU Press.
- SHARRATT, N. 2016b. Collapse and cohesion: building community in the aftermath of Tiwanaku state breakdown. *World Archaeology* 48 (1): 144-163.
- SHARRATT, N. 2017. Steering clear of the dead: avoiding ancestors in the Moquegua valley, Peru. *American Anthropologist* 119: 645-661.
- SHARRATT, N. 2019. Tiwanaku's legacy: a chronological reassessment of the terminal Middle Horizon in the Moquegua valley, Peru. *Latin American Antiquity* 30 (3): 529-549.

- SHARRATT, N. 2020. Rejecting, reinventing, resituating: a diachronic perspective on ritual in the aftermath of Tiwanaku state collapse. En *Rituals, collapse, and radical transformation in archaic states*, J. Murphy, ed., pp. 123-146. Nueva York: Routledge.
- SHARRATT, N., P. R. WILLIAMS, M. C. LOZADA CERNA & J. STARBIRD 2012. Late Tiwanaku mortuary patterns in the Moquegua drainage, Peru: excavations at the Tumilaca la Chimba cemetery. En *Advances in Titicaca basin archaeology III*, A. Vranich, E. Klarich & C. Stanish, eds., pp. 193-203. Ann Arbor: Museum of Anthropology Publications.
- SHARRATT, N., M. GOLITKO & P. R. WILLIAMS 2015. Pottery production, regional exchange and state collapse during the Middle Horizon (AD 500-1000): LA-ICP-MS analyses of Tiwanaku pottery in the Moquegua valley, Peru. *Journal of Field Archaeology* 40 (4): 397-412.
- SUTTER, R. C. & N. SHARRATT 2010. Continuity and transformation during the Terminal Middle Horizon (AD 950-1150): a bioarchaeological assessment of Tumilaca origins within the middle Moquegua valley, Peru. *Latin American Antiquity* 21: 67-86.
- URIBE, M. 1999. La cerámica de Arica 40 años después de Dauelsberg. *Chungara* 31 (2): 189-228.
- WALLACE, D. T. 1957. The Tiahuanaco horizon styles in the Peruvian and Bolivian highlands. Tesis para optar al grado de Doctor en Antropología, Departamento de Antropología, University of California, Berkeley.
- WILLIAMS, P. R. 2008. Informe de campo e informe final. Proyecto arqueológico Cerro Baúl 2006-2007. <<https://www.fieldmuseum.org/sites/default/files/CB06inf.pdf>> [consultado: 15-08-2021].
- WILLIAMS, P. R., M. LIZÁRRAGA & N. SHARRATT 2010. Informe de campo e informe final. Proyecto arqueológico Cerro Baúl 2010. <<https://www.fieldmuseum.org/sites/default/files/cb10inf.pdf>> [consultado: 15-08-2021].



EL SOPLO VORAZ. INTERPRETANDO LA ICONOGRAFÍA DE VENADOS EN TIWANAKU DESDE LAS POÉTICAS ANDINO-AMAZÓNICAS

THE VORACIOUS BREATH. INTERPRETING THE CERVID ICONOGRAPHY OF TIWANAKU FROM ANDEAN-AMAZONIAN POETICS

JUAN VILLANUEVA CRIALES^A

En este artículo se emplea la iconografía de venados como un ingreso al mundo de la cacería tiwanakota (ca. 500-1100 DC), aspecto descuidado por la narrativa arqueológica dominante del “Estado andino” agropastoral. Se resumen poéticas andinas y amazónicas sobre venados como base para la interpretación, y se describen los objetos con imágenes de venados conocidos para Tiwanaku. En ellos, las alusiones gráficas a un poderoso soplo, a la ferocidad y consumo de humanos, así como al cielo nocturno, plantean metáforas de los glaciares andinos, la noción amazónica del venado-jaguar y la ética de la cacería en relación con entidades dueñas de los animales. Nuestra interpretación relativiza la separación tajante entre Andes y Amazonía, enfatizando sus mutuas influencias en tiempos prehispánicos.

Palabras clave: iconografía, Andes sur-centrales, cérvidos, Tiwanaku, Horizonte Medio.

This paper takes cervid iconography as an entry into the realm of Tiwanaku (ca. 500-1100 AD) hunting, an aspect that has been overlooked by the dominant archaeological narrative of the agropastoral “Andean State”. We summarize Andean and Amazonian poetics about deer, and describe known Tiwanaku objects with deer imagery. On them, graphic allusions to a powerful breath, and to ferocity and human consumption, as well as to the nocturnal sky, raise metaphors of the Andean glaciers, the Amazonian notion of the deer-jaguar, and the ethics of hunting in relation to animal-owning entities. Our interpretation aims to relativize sharp Andes-Amazon divides, emphasizing mutual influences between both regions in pre-Hispanic times.

Keywords: iconography, South-Central Andes, deer, Tiwanaku, Middle Horizon.

INTRODUCCIÓN

El carácter estatal y andino ha sido clave en las consideraciones arqueológicas sobre Tiwanaku (ca. 500-1100 DC) (Ponce Sanginés 1972; Kolata 1986; Albarracín-Jordán 1996; Janusek 2008). Se ha llamado la atención sobre el contexto político del surgimiento de esta narrativa, vinculándola al nacionalismo revolucionario de 1952 y a su arqueología estatal (Angelo 2005; Michel 2009; Arnold 2016). Irónicamente, esta narrativa ha cambiado poco a pesar de la trayectoria política boliviana desde la década de 1980, tendiente a valorar la multiculturalidad y pluralidad de la sociedad, y al fortalecimiento económico y político de ciudades y regiones vallunas, amazónicas y chaqueñas. En ese sentido, reflexiones recientes sugieren revertir la consideración de la sociedad tiwanakota como un fenómeno netamente andino, atendiendo a las crecientes evidencias de continuidades culturales entre diversas zonas ecológicas (Arnold 2016). Estas mutuas influencias se vienen detectando en el ámbito textil (Arnold & Espejo 2013), cerámico (Villanueva 2018) y, al sur del Titicaca, en patrones de asentamiento e intercambio de plantas psicotrópicas (Angelo & Capriles 2000; Angelo 2006).

^A Juan Villanueva Criales, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Laboratorio de Estudios Ontológicos y Multiespecie, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia. ORCID: 0000-0001-5239-138X. E-mail: juan.villanuevacriales@gmail.com

En este texto se aborda dicha problemática desde la iconografía animal tiwanakota, específicamente la del cérvido o venado.¹ Los estudios sobre el tema han tratado usualmente a los animales de yungas o tierras bajas como representaciones naturalistas que reflejan relaciones entre pisos ecológicos (Korpisaari et al. 2007; Sagárnaga 2014), o como alusiones de prácticas rituales concretas, por ejemplo, el corte de piernas (Trigo & Hidalgo 2012). Nosotros exploraremos la iconografía del venado en diferentes soportes, y no como representaciones distantes de “naturalezas” superficiales. Dicha mirada, moderna y de carácter estructuralista, es compartida por algunos de los referentes etnográficos a los que recurrimos para entender los pensamientos andino y amazónico sobre el venado. Además, intentaremos alejarnos de esa tajante división entre mente y materia, cultura y naturaleza o representación y realidad, para comprender estos conceptos como “poéticas del habitar” (Ingold 2000: 102) que emergen de relaciones sensoriales profundas con el mundo. Las imágenes, como elementos del diseño de los materiales, pueden entenderse como herramientas para la cocreación del mundo con sus actores humanos y no humanos, pensadas para dialogar y afectar más que para representar (Escobar 2013).

Así, pensamos la iconografía de cérvidos como un ingreso a las poéticas de la cacería en Tiwanaku, una temática ignorada por aquella narrativa dominante del “Estado agropastoril andino” que cuestionamos. El hecho de pensar las imágenes como consecuencias y componentes de poéticas prehispánicas permite interpretarlas desde poéticas contemporáneas registradas etnográficamente. En este texto exploramos las relaciones que pueblos andinos y amazónicos han entablado con el venado, siguiendo una estrategia similar a la que emplea Karadimas (2014) para interpretar iconografía prehispánica del norte peruano. En su trabajo, se parte de lo contemporáneo para luego dirigir sobre las piezas arqueológicas una mirada que tiene en mente las mitologías indígenas. Esta estrategia analógica implica los problemas de cualquier extrapolación temporal entre la contemporaneidad y los tiempos prehispánicos, que consiste en pensar que una imagen mantiene el mismo significado a través del tiempo y el espacio. No obstante, y más allá de esta limitación, recurrir a visiones y ontologías andinas y amazónicas es útil para mirar el registro iconográfico con menos sesgos modernos y plantear hipótesis alternativas de interpretación. Entonces,

resumiremos las poéticas andinas y amazónicas contemporáneas sobre el venado, describiremos la imaginaria del venado tiwanakota y la interpretaremos a la luz de aquellas poéticas contemporáneas.

POÉTICAS SOBRE EL VENADO

Las poéticas andinas

La etnohistoria provee indicios tempranos de una poética que situaba a los animales en el cielo nocturno, tanto en el mundo quechua como en el aymara (Pucher de Kroll 1950; Urton 1981; Ibarra Grasso 1982; Sánchez et al. 2016). Los venados formaban parte de este ámbito: “[...] estas voces decían las indias y decían los filósofos que conocen en las estrellas que hay hombres y mujeres y carneros con su cría, y perdices, y cazador, y pastor, batán, león, venado” (Guamán Poma de Ayala 1993 [1615]: 899).

Poco más sabemos sobre la constelación del venado, salvo que se la denominaba Topatorca (Polo de Ondegardo 1916 [1571]: 5), y que Ibarra Grasso (1982) traduce como *topa taruka*, venado que embiste o venado resplandeciente.

Por contraste, el mundo andino contemporáneo relaciona fuertemente el venado y la vicuña con la montaña, mediante fragmentos poéticos como los siguientes:

*Vicuña uñita / taruka uñita / jina puni kani / munasqan uñita*² (Espejo 2006: 20).

*Urqukunapi tarukitas / taytay irranti waqawanqa / urqupi vikuñitas / mamay irranti llakiwanqa [...]*³ (Lienhard 2005: 492-498).

Acaso fue mi madre la vicuña de las pampas / o fue mi padre el venado de los montes / para ser errante / para andar sin descanso / por los montes y las pampas / apenas envuelto por el viento / en las abras y en los cerros (Hernández 1983: 177).

La etnografía andina otorga dueños no humanos a los venados, quienes los crían de modo análogo a como los humanos crían sus rebaños. Así, Molinié-Fioravanti (1985) documentó en Yucay, cerca de Cuzco, que los venados son bestias de carga de los *apu*, espíritus de las alturas. En la Cordillera Blanca de Ancash, el venado o *tarugo* es la vaca de los ancestros o abuelitos, una metáfora basada en atributos comunes como el tamaño, las astas, las uñas o la alimentación herbívora (Walter 2017).

En Bolivia, Arnold y Yapita (1998) refieren al lenguaje empleado al brindar y cantar en Qaqachaka, que describe a los cérvidos como las cabras de los antiguos y prehumanos *chullpas*.⁴ En la taxonomía de Qaqachaka los venados integran el grupo de animales *sallqa*, de crianza no humana, que moran en la tierra junto con vicuñas y guanacos, pero con las cabras forman una subcategoría de bestias con cuernos o *waxrani*, propiedad de las entidades del averno, el *tiyu* y la *tiya* (Arnold & Yapita 1992). En todo caso, el venado tiene un dueño no humano con quien se debe entablar un diálogo ritual al momento de la caza. La caza ritualizada del venado en la Cordillera Blanca enfatiza la obligación de hacer ofrendas compensatorias al dueño de los venados, cazar con moderación y no cazar al macho reproductor. La venganza del abuelito por incumplimiento de esta norma es, usualmente, el corte de testículos (Walter 2017).

Seguramente por su hábitat montañoso, el venado andino está poéticamente asociado con el interior de la tierra, la noche y los cerros. Consumir su sangre fortalece para recorrer las alturas, y su estómago, alimentado de plantas amargas, beneficia la digestión (Walter 2017: 106). Garcilaso de la Vega (1968 [1609]) hace temprana referencia al consumo de cálculos biliares o piedras bezoares de venado, de carácter curativo por la dieta amarga del animal. Una apreciación similar permaneció en La Paz hasta mediados del siglo pasado (Paredes 1963). En la Cordillera Blanca, la grasa de venado facilita partos difíciles (Walter 2017). La relación del venado con el parto, la seducción y la sexualidad transgresora se halla también en el cuento de Qaqachaka acerca del venado Lorenzo Puchali, quien se recuesta al lado de las jóvenes y se confunde con un picaflor (Arnold & Yapita 1992: 236-237). En tiempos coloniales, Guamán Poma de Ayala describe este canto de las doncellas en la danza: “Si no pasa un venado. Tú danzas el *wayku* en tu mano. Si no hay algo como un ciervo. Tú danzas el *wayku* en tu nariz. Ay hermanito. Ay hermanita” (1993 [1615]: 321).

La poética que vincula la nariz del venado con danzar el *wayku* –la riada o deslizamiento de tierra– pervive en la Cordillera Blanca de Ancash, donde el venado es una metáfora del glaciar, que cruje con sus exhalaciones y se desprende por sus golpes, provocando mortales *waykus* (Walter 2017). Según la misma fuente, el venado tiene ollares humeantes, cuyo potente soplo puede tumbar a una persona. Así como el soplo nasal es una metáfora de la avalancha, el soplo uterino se relaciona con el *atawaray*, el viento del fondo de las

quebradas, clarificando la relación del venado con el parto (Walter 2017).⁵

La concepción del venado causante de estragos se basa en que, antiguamente, el venado se comía a los hombres, una idea contenida en el *Manuscrito de Huarochirí* del siglo XVI. En él se narran las pruebas con que Huatyacuri, hijo del poderoso Pariacaca, vence a un cuñado rico y arrogante (Millones & Mayer 2012). En el último desafío, el venado tiene un rol central:

Y así le dijo el Huatyacuri: “Hermano, ya habéis visto cómo no he rehusado cuanto habéis querido; razón será ahora que vos también lo hagáis así y sea el caso que cada uno de nosotros entre a danzar vestido de una camiseta azul y puestos unos pañetes (los cuales llaman *huara*) de algodón blanco en las partes vergonzosas, y veamos quién de los dos trae mejor recaudo de esto y lo hace mejor”. Aceptó el desafío el rico y, como siempre lo solía hacer, salió el primero en plaza vestido como su contrario dijo; el cual vino luego y, con un repentino grito y corriendo, entró donde el otro estaba bailando descuidado, el cual, del grito, de la carrera y sobresalto repentino, echó a correr de manera que, para darse más prisa, se volvió, o lo volvió el Huatyacuri, en venado y así se fue hacia aquel asiento de Anchicocha que hemos dicho muchas veces [...] el venado partió delante donde se desapareció y se sustentó siempre de comer gente, y que, como fuesen estos venados multiplicando, se juntaron una vez a cierta fiesta y cantaron en ella diciendo: “Como somos tantos, podremos comer los hombres”; y que un venadillo pequeño erró la copla y dijo: “¿Cómo, si somos tantos, no nos comerán los hombres?”. Y que desde entonces ya son comidos de ellos y no los hombres de los venados (Bendezú 2003: 108-109).

Para Renard-Casevitz (1979) el pasaje narra una serie de transformaciones mediadas por el grito y la palabra: un hombre rico se aterroriza por el grito y se transforma en un venado antropófago. Posteriormente, por una palabra equivocada, los venados pasan de cazadores a presas, de comedores a comidos.

Las poéticas amazónicas

Esta sección se basa en la notable síntesis sobre el venado en la Amazonía de Renard-Casevitz (1979). Uno de los espacios donde las sociedades amazónicas ubican al venado es la tierra cultivada, una transición entre el pueblo y el bosque. En ese sentido, los desanos del Vaupés colombiano conciben el venado como “el más humano de los silvícolas”; y para los urubu-ka’apor de Maranhão, Brasil, el venado es el alma de un humano muerto errante, “el más silvícola de los humanos”. Este

lugar intermedio explica su significado erótico, atrayendo a mujeres casadas o seduciendo niños, uniendo a seres culturalmente separados y separando parejas, transgrediendo el orden social con una belleza joven y excesiva cuya sanción es la muerte (Renard-Casevitz 1979).

La extrema vitalidad del venado le provoca un envejecimiento precoz, notorio por la caída de sus astas, que lo opone a la serpiente, eternamente joven por mudar de piel. En las poéticas amazónicas, cérvidos y ofidios se asemejan por su relación con el veneno, aunque de modo inverso. Como refieren los mitos kayapós del río Xingú, en Brasil, las serpientes son maestras de un veneno interno que inyectan en otros para matarlos; los bakairis de Mato Grosso se refieren al cariz toxicológico de los venados, que logran comer la yuca amarga robada a los humanos. El conocimiento y la valoración de la piedra bezoar del venado como contraveneno, entre las sociedades amazónicas, inducen a Renard-Casevitz (1979) a sugerir la oposición entre venado y serpiente, como metonimia de la oposición entre bezoar y veneno.

El otro espacio de los venados en las cosmovisiones amazónicas es, nuevamente, el cielo nocturno. Huxley (1960) relata que los urubu-ka'apor reconocen una estrella llamada Ojo de Ciervo, a la que los hombres disparaban flechas, obligando a los niños a hacer lo mismo para poder matar venados. Algunos autores han propuesto como una clave de la "mentalidad cazadora" ubicar a los dueños de las diversas especies animales en las constelaciones, siendo los animales proyecciones de esos dueños celestiales. Zerries (1959) cita casos de este fenómeno en toda la Amazonía, incluyendo los Llanos de Moxos en Bolivia. Residan o no en las constelaciones, los espíritus que guardan a los animales forman la base de las prácticas cinegéticas en la Amazonía. Quien maltrate a los animales ofende a su maestro y provoca su venganza, siendo la caza una reconciliación con los maestros (Renard-Casevitz 1979). El venado también tiene, frecuentemente, un rol distintivo, como por ejemplo entre los tsimanes del norte de Bolivia, para quienes el propio dios creador Dojiti se transforma en venado y después en anta (Gabriela Behoteguy, com. pers., 2020).

Existen otros casos amazónicos que, según Renard-Casevitz (1979), plantean la existencia de un amo de los animales que se transforma o combina características de cérvido y felino. Los cazadores ka'apor evitan disparar a los venados por el temor de herir a Boraro. Este es un espíritu que secunda al maestro de los animales, y es descrito como un gigante peludo de enorme pene,

con los pies girados, ojos incandescentes y dientes doblados y afilados, como los de un jaguar. Siendo un depredador de humanos, puede tomar la apariencia de un venado, el habitante más humano del bosque. Boraro, seductor excesivo e irresistible, sugiere vínculos con las serpientes, pues puede ingerir veneno y matar con la orina. Entre los desanas, existe un hueso que permite hacer una flauta cuyas notas son irresistibles para los venados, instrumento que atrae también al jaguar. El nombre del hueso, *yé-e ama*, significa literalmente el jaguar-venado, un felino que tiene el color de los ciervos, de los cuales se alimenta. Finalmente, los tikunas del Putumayo, en la Amazonía peruano-brasileña, indican que el venado era antiguamente un jaguar comedor de hombres. Con el fin de detenerlo, el dios Dyai lo golpeó debajo de la mandíbula, haciendo aparecer las astas como dos dagas a través de la cima del cráneo y convirtiendo al venado en un animal inofensivo. De este modo, un venado jaguar y canibal se transforma en un venado cazado y comido, al igual que en el mito andino de Huarochirí (Renard-Casevitz 1979). Estas referencias llevan a la autora a conferir al venado una posición de término medio en las transformaciones, o conjunción de oposiciones, por la cual opera el paso de comedor a comido, como encrucijada entre juventud y vejez, vida y muerte.

Ensayaremos una comparación entre poéticas andinas y amazónicas sobre el venado detectando divergencias y convergencias. Entre las divergencias, las poéticas andinas plantean la relación metonímica del venado con los cerros, y su ubicación taxonómica entre los animales de crianza no humana mediante la metáfora del ganado, de origen agropastoril. En el ámbito de la caza andina, el venado es también una metáfora del glaciar, enfatizando su poderoso y destructivo soplo. Del lado amazónico, destaca la consideración humanizada del venado y su carácter transitorio entre espacios, además de la noción de vejez prematura y la oposición ante la serpiente, basada en el manejo y control del veneno.

Sin embargo, son más las convergencias, comenzando por la relación del venado con el erotismo, la transgresión y la muerte, sea asignando al venado una muerte prematura o incorporándolo al espacio subterráneo donde moran los muertos. Otra poética común incluye al venado y otros dueños de los animales en el cielo nocturno, aunque en la zona andina esta idea ha desaparecido en tiempos recientes. Finalmente, tanto en el caso andino como amazónico, el venado tiene

dueños no humanos que exigen un relacionamiento social mediante ritos y normas cinegéticas a fin de evitar castigos. El venado puede transformarse en un comedor de humanos, siendo este carácter ambiguo de predador disfrazado de presa la fuente de su peligrosidad. En el ámbito andino quedan fragmentos de esta idea, mejor ejemplificada desde la etnohistoria por el *Manuscrito de Huarochirí*; en el mundo amazónico aún se reconocen peligrosos seres capaces de transmutar entre venado y jaguar.

EL VENADO EN LA ICONOGRAFÍA DE TIWANAKU

Antes de ingresar al ámbito de las imágenes de venado, notemos que existen evidencias del consumo y uso de este animal en la manufactura de objetos durante el Horizonte Medio. Se detectaron huesos y astas de venado en contextos arqueológicos Tiwanaku,⁶ aunque en proporción minoritaria frente a otras especies animales, probablemente por el poco acceso al venado en el área circuntítica (Webster & Janusek 2003). En los valles cochabambinos, el uso de astas de venado como lanzaderas o *wichuñas* para la textilería procede de tiempos formativos (Rivera 2012). Finalmente, se trabajó la piel del venado, aunque la mala preservación de materiales orgánicos ocasiona que se encuentre poco en el registro arqueológico. En contextos excepcionales, como el hallazgo de Amaguaya –un envoltorio de materiales para inhalación de psicotrópicos en los valles altos de La Paz–, se han detectado seis a siete piezas hechas con cuero de venado andino o *taruka*, entre ellas bolsas, envolturas y estuches de diferentes tamaños, conteniendo la totalidad del conjunto, la tableta de inhalación y algunos ítems minerales (Capriles 2002; Loza 2007). Aunque el conjunto presenta hilos de alpaca, la mayor parte de sus componentes procede de animales que no son de rebaño: jaguar, vicuña y vizcacha.

Pasando a la iconografía, debemos definir los rasgos formales que delimitan el universo de las imágenes de venados. El trabajo de Trigo e Hidalgo (2018) incluye como características las astas, la nariz escalonada, los colmillos con labios en forma de gancho y la presencia de miembros humanos (específicamente piernas) emergiendo de la corona o los dientes. Consideramos que la nariz escalonada con grandes ollares es el atributo definitorio, que nos recuerda, como hipótesis, aquellas

poéticas vinculadas con los ollares humeantes del venado y el fuerte soplo. Los labios en gancho en las imágenes bidimensionales, y engrosados en las imágenes tridimensionales, ocurren solamente en relación con la nariz escalonada, siendo otro rasgo definitorio. Los colmillos, en cambio, aparecen también en cabezas de serpiente, felino o humano (fig. 1) y se encuentran ausentes de ciertas imágenes de nariz escalonada, al igual que las astas. En cuanto al cuerpo, hemos observado que los seres con cabeza de venado nunca tienen cuerpo de venado, sino manos y brazos humanos, patas de felino, alas y cola de ave. No existen imágenes de una pata unguilada con cuatro dedos, equivalente a la pata de dos dedos que identifica a los camélidos.

El venado no es una imagen frecuente en Tiwanaku, apareciendo en proporción menor a las aves, los felinos y los humanos, e incluso que los ofidios, los camélidos y los peces. No obstante, se presenta en variados soportes: textiles, cerámica, hueso trabajado y tallas de madera, además de esculturas de mediano y pequeño tamaño, siempre en bulto y nunca en bajorrelieve. Existen imágenes de cérvidos tridimensionales en piedra, cerámica modelada y madera, y bidimensionales en textiles, hueso grabado y cerámica pintada. Hasta ahora no se conocen, en el arte de Tiwanaku, figuras anatómicamente exactas de venados de cuerpo entero, un tratamiento de la imagen que tiene como componentes casi exclusivos a los camélidos de rebaño y las aves lacustres.⁷ Hecha esta aclaración, hemos dividido las imágenes de cérvidos en tres temas: el humano-cérvido con hacha o decapitador venado, como le llaman Trigo e Hidalgo (2018); el cérvido astado con miembros cercenados o venado devorador, y las astas de cérvido formando parte de otros temas, fundamentalmente del humano sedente o cazador.

El decapitador venado

Este tema se desprende de una amplia gama de imágenes de decapitadores, personajes erguidos que sostienen hachas y cabezas humanas, pero cuyas cabezas y otros atributos son animales. Trabajos recientes proveen extensas descripciones del decapitador, sobre todo en sus versiones felínica o *chachapuma* (Sagárnaga & Korpisaari 2007), cérvida (Trigo & Hidalgo 2018) y camélida (Baitzel & Trigo 2019). La definición del cérvido que ensayamos, basada en la nariz escalonada, nos permite ampliar la recopilación de Trigo e Hidalgo (2018). El primer conjunto de decapitadores venados

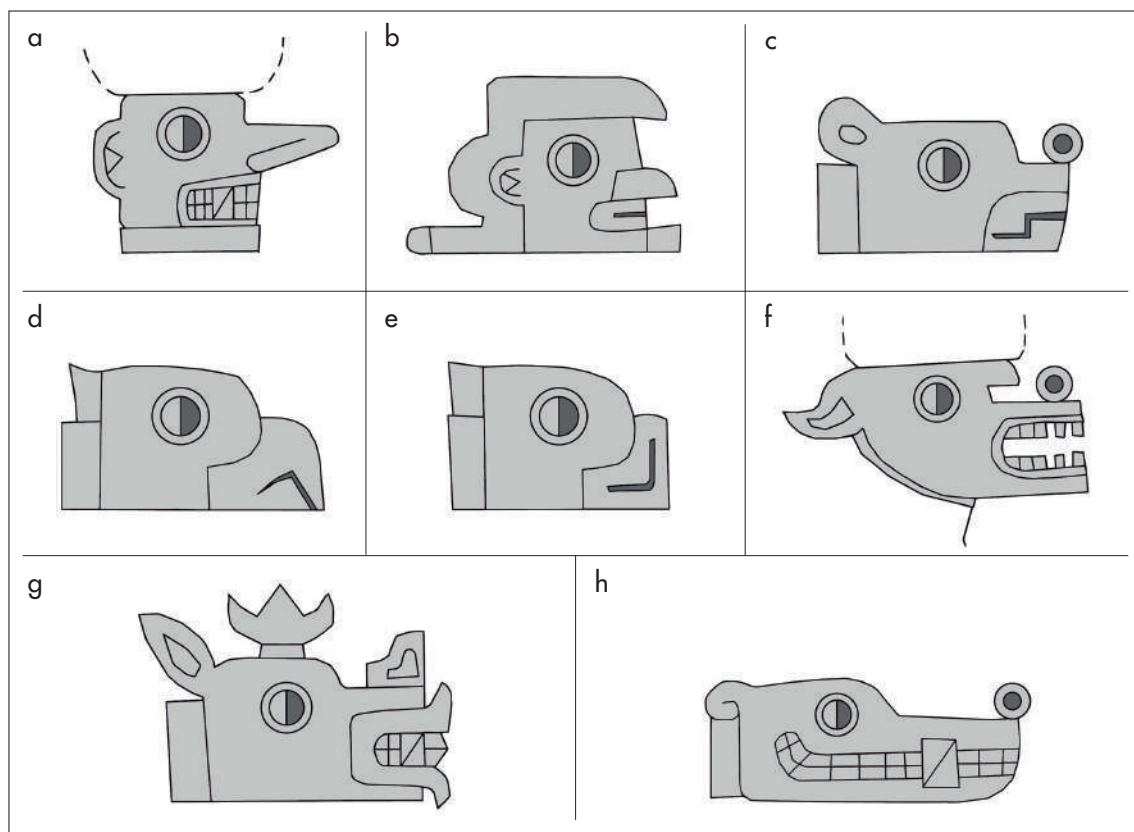


Figura 1. Clasificación simplificada de cabezas animales de perfil en iconografía tiwanakota: a, b) humanos; c) felino; d) ave; e) pez; f) camélido; g) cérvido; h) ofidio. **Figure 1.** Simplified classification of animal heads in profile in Tiwanaku iconography: a, b) humans; c) feline; d) bird; e) fish; f) camelid; g) cervid; h) ophidian.

está integrado por esculturas en piedra de varias decenas de centímetros de alto. Cuatro de estas piezas fueron incluidas por Sagárnaga y Korpisaari (2007) en la categoría de hombre-felino. Los colmillos con labios reforzados y la nariz escalonada, de frente triangular y ollares delanteros (fig. 2a y b), los distinguen de los hocicos redondos con ollares laterales de los felinos. Estos decapitadores, sea en postura sentada o arrodillada, sostienen hachas y cabezas humanas, y parecen desprovistos de astas. Una versión en miniatura del tema es la figurilla PRT0177, de la ofrenda de Pariti (fig. 2c), esculpida en caliza con ojos incrustados de piedra azul. En ese caso, el venado carece de colmillos, pero presenta dos agujeros sobre la cabeza, que llevaron a Sagárnaga y Korpisaari (2007) a presumir que habría tenido astas incrustadas, correspondiendo por tanto a un cérvido.

El tema del decapitador venado se expresa también en la cerámica modelada. Al respecto, el estudio

de Sagárnaga y Korpisaari (2007) menciona decapitadores cerámicos procedentes de un rasgo de ofrenda exhumado por pobladores de Pariti, la mayor parte con atributos felínicos. La pieza PRT00001 (fig. 2d), su par PRT00046, los fragmentos PRT00428 y PRT00013, y una pieza similar recuperada en Huatajata poseen labios engrosados sin colmillos y nariz triangular con ollares frontales. Por lo que se puede apreciar en las piezas más completas, el personaje se encuentra de pie, sosteniendo un hacha y una cabeza humana, y posee sobre su cabeza un orificio donde se incrustarían las astas. La cola, aplanada, a diferencia de la cola redonda de los felinos, remataría presumiblemente en una pluma o cola de ave, similar a los venados devoradores que veremos en la sección siguiente.

Una sola tableta de madera de la colección de San Pedro de Atacama (Torres 1987: 235; Llagostera 2006: 113) (fig. 2e) presenta rasgos de cérvido, combinando

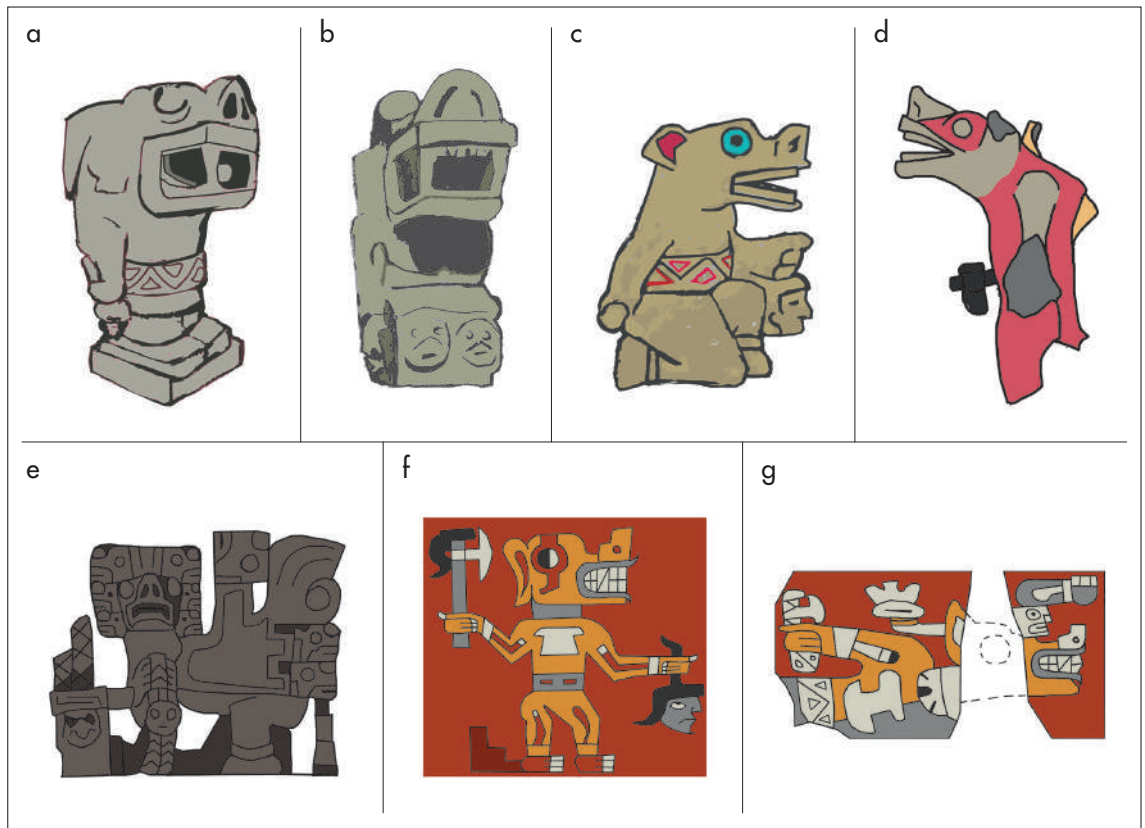


Figura 2. Ejemplos del tema del decapitador venado: a, b) esculturas (sobre la base de Sagárnaga & Korpisaari 2007); c) figurilla de Pariti (sobre la base de Korpisaari & Pärssinen 2011); d) cerámica de Pariti (sobre la base de Sagárnaga & Korpisaari 2007); e) tableta de madera de San Pedro de Atacama (sobre la base de Llagostera 2006); f) keru de Tiwanaku (sobre la base de Posnansky 1957); g) fragmentos de keru de Putuni, Tiwanaku (sobre la base de Trigo & Hidalgo 2018). *Figure 2.* Examples of the beheader deer motif: a, b) sculptures (based on Sagárnaga & Korpisaari 2007); c) Pariti statuette (based on Korpisaari & Pärssinen 2011); d) Pariti pottery (based on Sagárnaga & Korpisaari 2007); e) wooden tablet from San Pedro de Atacama (based on Llagostera 2006); f) keru from Tiwanaku (based on Posnansky 1957); g) keru fragments from Putuni, Tiwanaku (based on Trigo & Hidalgo 2018).

tallado tridimensional con iconografía bidimensional en bajorrelieve. El personaje, encorvado o a punto de incorporarse, sostiene el hacha y la cabeza humana. La nariz es escalonada y triangular, con grandes ollares, no posee astas ni colmillos e incorpora alas y una corona radiada.

Finalmente, las imágenes bidimensionales del decapitador venado se encuentran en cerámica pintada. El más próximo a los decapitadores modelados y esculpidos está en un *keru* exhumado en Tiwanaku por Bennett (1934: 115), ilustrado por Posnansky (1957: plancha xx). El personaje (fig. 2f) se presenta de pie sobre fondo rojo, alternando repeticiones de color naranja y blanco. Sostiene hacha y cabeza humana, tiene nariz escalonada y labios en gancho con colmillos, pero no

astas. El otro caso está formado por dos fragmentos de un *keru* rojo exhumados en Putuni, Tiwanaku (Couture & Sampeck 2003), ilustrados por Trigo e Hidalgo (2018: 146), y presenta nariz escalonada y labios en gancho con colmillos y hacha (fig. 2g). Como la imagen está incompleta, no se puede asegurar la presencia de astas, pero la posición recostada y la presencia de un pie emergiendo de la corona sugieren una transición hacia el tema del venado devorador.

En los dos últimos casos se observa un elemento con forma de hacha sobre el pecho de las figuras, que también se halla presente en algunas imágenes del venado devorador. Horta (2016) ha realizado un interesante estudio acerca de la trascendencia de este “adorno de barbilla” hacia los tiempos del Intermedio Tardío y el

Horizonte Tardío, cuando era entendido como una luna creciente. Quizá aquí hallemos alguna conexión más con el carácter nocturno del venado; sin embargo, cabe notar que este adorno de barbilla no es exclusivo de las representaciones de venado en Tiwanaku, sino mucho más generalizado.

El venado devorador

Solo existen imágenes bidimensionales del venado devorador. Se distingue del decapitador venado por no llevar hacha, desplegando siempre astas y una extremidad humana, un brazo o frecuentemente una pierna, que se desprende de los colmillos, la corona o la cabeza. Las coronas son comunes en la iconografía tiwanakota, pero solo en las imágenes de venados se encuentran extremidades humanas. La posición del venado es arrodillada o cuadrúpeda, y frecuentemente incluye un brazo humano sosteniendo un báculo, patas felínicas, cola y alas de ave. En ese sentido, se asemeja a hibridaciones de ave y felino comunes en la iconografía tiwanakota (Villanueva 2007). Este tema coincide con lo que recientemente se definió como una variante del “sacrificador” con atributos de venado o *taruka*, en un interesante análisis iconográfico de tubos de hueso (Horta et al. 2020).

El primer ejemplo de este tema está en un manto textil de la fase Loreto Viejo en Azapa, norte de Chile (Conklin 1983: 41).⁸ Esta imagen posee corona con astas y extremidad humana, nariz escalonada y colmillos, aunque se distingue por la ausencia de alas y cola de ave, y por tener dos brazos humanos, sosteniendo un báculo y un aparente felino tomado por el cuello (fig. 3a). Otros ejemplos del venado devorador provienen de tubos de hueso grabados, y han sido sistematizados por Trigo e Hidalgo (2018). Un caso proviene de una tumba en Quitor 5, en el oasis de Atacama en Chile (fig. 3b). Otros dos, uno completo (fig. 3c) y otro fragmentado, proceden probablemente de Tiwanaku y pertenecen a la colección del Musée du Quai Branly en Francia, y el cuarto (fig. 3d) se encuentra en la colección del Denver Art Museum en Estados Unidos. A ellos deben sumarse otros cinco ejemplares muy recientemente presentados por Horta y colaboradores (2020) y que, por tanto, no reproducimos en este texto. Dos de ellos provienen también de Quitor 5, uno de Quitor 6, uno de la cueva de Pulacayo, actualmente en el Museo ASUR de Sucre, y el último, sin contexto claro, está en poder del Museo

de Metales Preciosos Precolombinos de La Paz. Si algo caracteriza a los siete personajes, además de la nariz escalonada y los labios en gancho con colmillos, es la corona de la que emerge la extremidad humana, el cuerpo arrodillado con patas de felino, el brazo humano sosteniendo un báculo y la cola de ave. En todos estos casos se reconocen astas, y en tres de ellos también alas. Los báculos pueden presentar apéndices de cabeza de felino, o de cola de ave y cabeza humana.

Finalmente, contamos con seis imágenes de venado devorador en cerámica pintada, mayormente en vasos *keru*. Un fragmento de *keru* de Pariti (Korpisaari & Pärssinen 2011: lámina 28) y dos de Putuni (Couture & Sampeck 2003) muestran solamente las astas, estando demasiado incompletos para decir más. Los ejemplos completos incluyen una jarra recuperada en Kerikala, Tiwanaku (Trigo & Hidalgo 2018: fig. 5); un vaso de Tiwanaku reportado por Posnansky (1957: plancha xv), y el vaso PRT00219 de la ofrenda cerámica de Pariti. En estos casos, el cérvido carece de cuerpo, pues su cabeza –siempre con astas, y en dos casos con una pierna humana emergiendo de la frente o la boca– aparece suelta o adjunta a una voluta con patas de felino y alas. En los casos provenientes de Tiwanaku (fig. 3e-f), el cérvido es naranja con astas blancas, sobre rojo, y presenta un pectoral o adorno de barbilla; en el *keru*, figura en el registro inferior una serie de cráneos humanos. En el vaso de Pariti (figs. 3g y 4d), son cuatro cabezas de cérvido con astas blancas, dos grises y dos naranjas, sobre un panel negro yuxtapuesto a otro panel rosa, con dos serpientes naranjas en zigzag.

Las astas de venado y el humano sedente

El tercer tema es el asta, posiblemente metonimia del venado, como componente de otras imágenes. En la colección de Pariti, específicamente sobre los *ch'alladores* PRT00215 y PRT00217 (fig. 4a y b), el asta de venado, un semicírculo con tres puntas de color blanco, se repite siempre sobre fondo negro, rellenando espacios ocupados por imágenes mayores, multicolores y texturadas, que han sido interpretadas como constelaciones (Villanueva 2015). Una composición similar al interior del *ch'allador* PRT00241 incluye diversos motivos sobre fondo negro, entre ellos un círculo negro con cuatro puntas (fig. 4c).

Ambos motivos, el asta de venado y el círculo negro con puntas, son inusuales en la iconografía tiwanakota,

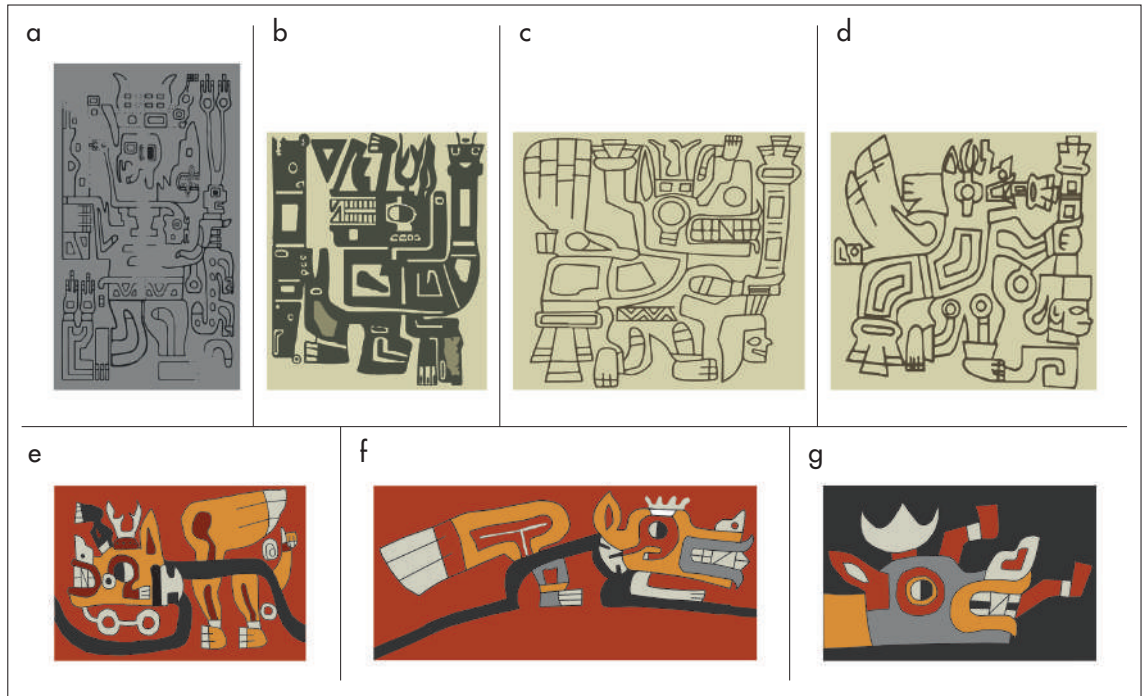


Figura 3. Ejemplos del tema del venado devorador: a) textil de Azapa (sobre la base de Conklin 1983); b) tubo de hueso de San Pedro de Atacama; c, d) tubos de hueso grabados (sobre la base de Trigo & Hidalgo 2018); e) jarra de Kherikala (sobre la base de Trigo & Hidalgo 2018); f) keru de Tiwanaku (sobre la base de Posnansky 1957); g) vaso de Pariti. **Figure 3.** Examples of the devouring deer motif: a) textile from Azapa (based on Conklin 1983); b) tube of bone from San Pedro de Atacama; c, d) engraved tubes of bone (based on Trigo & Hidalgo 2018); e) Kherikala jar (based on Trigo & Hidalgo 2018); f) keru from Tiwanaku (based on Posnansky 1957); g) Pariti vessel.

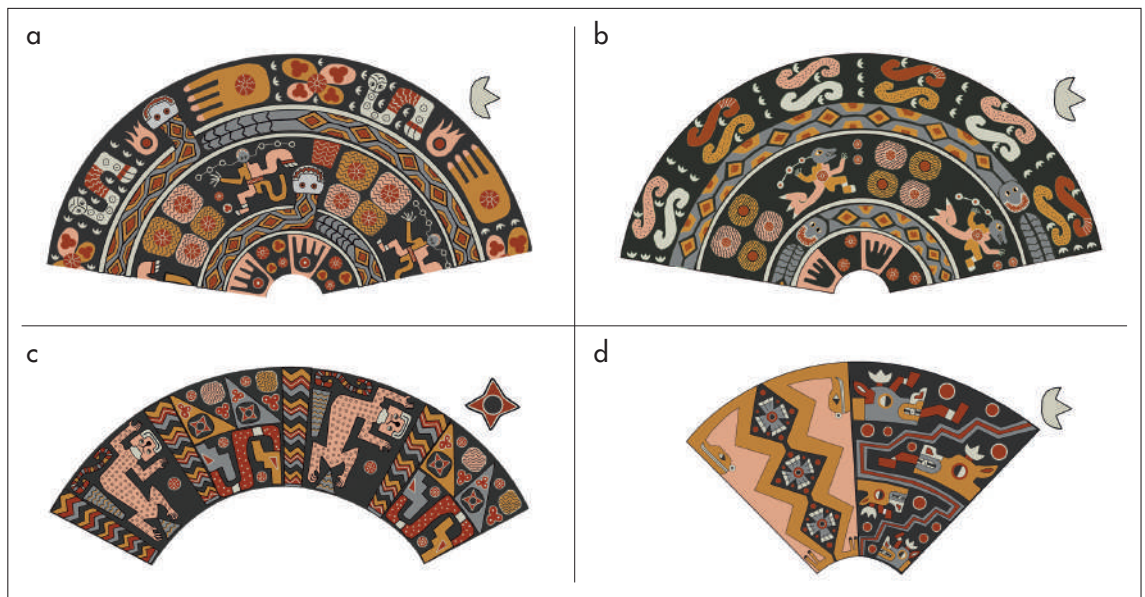


Figura 4. Aparición de motivos relacionados con la iconografía del venado en cerámica de Pariti: a) astas en *ch'allador* PRT00215; b) astas en *ch'allador* PRT00217; c) círculo negro con puntas en *ch'allador* PRT00241; d) astas en vaso PRT00219. **Figure 4.** Occurrence of motifs related to deer iconography in Pariti pottery: a) antlers in *ch'allador* PRT00215; b) antlers in *ch'allador* PRT00217; c) black circle with spikes in *ch'allador* PRT00241; d) antlers in vessel PRT00219.

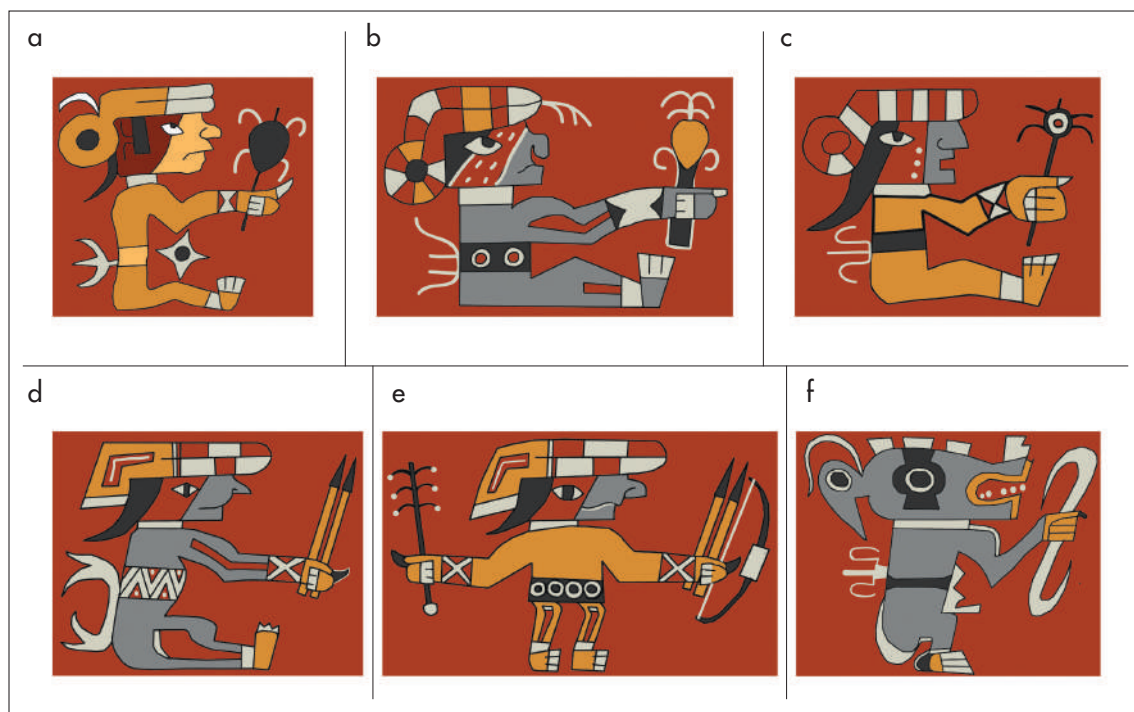


Figura 5. Ejemplos de tema del humano sedente en relación con astas de venado: a, b, c, d, e) *keru* de Tiwanaku (sobre la base de Posnansky 1957); f) *keru* de Cochabamba (sobre la base de Goldstein & Rivera 2004). **Figure 5.** Examples of the seated human motif in relation to deer antlers: a, b, c, d, e) Tiwanaku *keru* (based on Posnansky 1957); f) Cochabamba *keru* (based on Goldstein & Rivera 2004).

pero se encuentran en un *keru* de Tiwanaku (Posnansky 1957: plancha xxii), asociados a un tema también poco frecuente: el humano sedente –de color naranja, con rostro pintado, ojo ovooidal con pupila redonda, cabellera larga y un tocado multicolor– que sostiene en una mano un objeto ovoide negro. El asta de venado se presenta en la espalda del personaje, como si estuviese amarrada a la faja (fig. 5a). Dibujos lineales en blanco, parecidos a astas de venado tripartitas o cuatripartitas, se encuentran en la misma posición en todas las imágenes del humano sedente, en tres *kerus* similares (Posnansky 1957: planchas xx, xxii, xxiii). En dos casos los personajes, de color naranja o gris, sostienen en la mano el objeto redondo u ovoide (fig. 5b y c), en tanto el tercero carga un par de flechas y alterna con una figura humana erguida, que porta también un arco (fig. 5d y e).

Para completar esta secuencia, tenemos un *keru* rojo de Cochabamba, actualmente en el Cleveland Museum of Art, Estados Unidos (Goldstein & Rivera 2004: 169). En él se presentan repeticiones grises y naranjas de un cervido en posición sedente (fig. 5f). Aunque estilizados, se observan los labios en gancho, los colmillos y las astas,

cortadas o brotando. En la espalda se observa un dibujo lineal tripartito en blanco, y el personaje sostiene, en vez del objeto ovoide o las flechas, una doble curva blanca de difícil interpretación.

DISCUSIÓN E INTERPRETACIONES

Al examinar las imágenes del venado tiwanakota, algunos aspectos hacen eco con las poéticas andinas y amazónicas que revisamos en la primera sección. El venado es parte de un dominio iconográfico poblado por serpientes, felinos y aves rapaces, seres *sallqa* en algunas taxonomías andinas. Tanto en imágenes tridimensionales como bidimensionales, este dominio privilegia la metamorfosis, el consumo y la fluidez entre especies. El venado se halla ausente del mundo de imágenes anatómicamente exactas, dedicado preponderantemente a llamas y patos, animales de crianza humana o *uywa*.

Las imágenes de venado reúnen en sus cabezas componentes de humano, felino y ave, pero nunca incorporan componentes de camélido ni ofidio. Camélido

y cérvido son mutuamente excluyentes: no hay pieza tiwanakota que incluya ambos animales. Por ejemplo, los camélidos son los mayores protagonistas del mundo de las láminas trabajadas de oro y plata, del que los venados están completamente ausentes. Camélidos y cérvidos podrían ser equivalentes: ambos son ganado, pero son metonimias de ámbitos opuestos, como la crianza humana y la crianza no humana, ocasionando esta separación radical. En cuanto a la dicotomía cérvido y serpiente, ambos seres son capaces de presentarse en la misma pieza, como en el vaso PRT00219 de Pariti, aunque en paneles separados y jamás fusionados. Sin embargo, el venado devorador puede poseer un cuerpo de voluta que recuerda algunas imágenes ofídicas tiwanakotas (Villanueva 2015), y ambos comparten los colmillos felínicos como un rasgo esencial. En cierto sentido, la relación del cérvido y el ofidio con el felino es equivalente y opuesta: la serpiente incorpora frecuentemente cabeza felínica, y el venado incorpora cuerpo y patas felínicas. Esta complementariedad recuerda la oposición amazónica entre veneno y bezoar, o entre vida eterna y vejez prematura, que opone a ambos animales.

Ingresando a la imagen del cérvido, su amplia nariz escalonada, de ollares frontales, es un guiño sugerente a la poética andina del venado como metáfora del glaciar. Su potente soplo, causante de avalanchas y *waykus*, lo ubica como la imagen tiwanakota más vinculada a la montaña nevada; las astas blancas como invocación de la nieve podrían reforzar este vínculo desde una poética atmosférica basada en el color. Previamente hemos planteado que, en la iconografía tiwanakota, el felino gris concedería atmósferas acuáticas y lluviosas, y el ave amarilla convoca atmósferas cálidas y brillantes (Villanueva 2016). Siguiendo este razonamiento, como hipótesis, el venado de astas blancas permitiría a los humanos dialogar y aplacar las atmósferas heladas e impredecibles del glaciar.

La peligrosidad del venado, en su soplo y sus pronunciados colmillos, enfatiza su relación andina y amazónica con la muerte. A diferencia de otros animales, no existen imágenes de cérvido en Tiwanaku que no estén asociadas a la toma o el consumo de partes anatómicas humanas: la cabeza en el caso del decapitador, y las piernas o brazos en el venado devorador. La relación de alguna imagen de venado con cráneos humanos refuerza este vínculo. Así, en sus dos versiones plantea ecos de los mitos andinos y amazónicos sobre el venado “comedor de hombres”, y su paso de una humanidad predatoria

a una animalidad de peligrosidad latente. Como en el *Manuscrito de Huarochiri* o en el mito tikuna del dios Dyai, el venado tiwanakota cambia los atributos humanos de un decapitador bípedo, sin astas, a veces sin colmillos, pero armado de un hacha, por los atributos más bestiales de un ser cuadrúpedo, astado y que devora extremidades humanas. Las imágenes intermedias, con atributos de ambas versiones, evocan precisamente la poética de un proceso, de una metamorfosis entre dos estados del venado. El venado devorador, con los labios ganchudos y grandes colmillos, las patas de felino y las alas de ave, sugiere un vínculo notable con las nociones amazónicas del jaguar-venado, un ser peligroso asociado con los dueños de los animales y la ética de la cacería. El color ambiguo, a veces gris, a veces naranja, del venado tiwanakota enfatiza ese carácter ambiguo de “cambiapielos”, de cérvido y felino, de predator disfrazado de presa.

Y, finalmente, las ideas amazónicas y andinas que ubican a los dueños de los animales en la bóveda nocturna se perciben en el asta de venado sobre fondo negro, entre las constelaciones. El asta es una estrella observada por los cazadores, y se convierte en una metonimia del venado apropiado por el humano sedente. En esta imagen, una de las pocas que remiten a la cacería en la iconografía tiwanakota, encontramos la poética de la presa, del venado muerto y su relación con arcos, flechas y la observación del cielo nocturno. Encontrar excepcionalmente cérvidos sin astas imitando la posición del cazador, sugiere un movimiento de retorno, quizá una mirada desde una perspectiva no humana: el cazador convertido en presa o el venado como el animal más humano.

CONCLUSIONES

El venado tiwanakota expresa la transición de un cazador humano-cérvido, a un venado felínico devorador de humanos, a una presa cazada por humanos, y al cazador humano convertido en presa. Retomando nuestra introducción, esta imaginería del venado dista mucho de ser la representación o imagen “naturalista” de un animal, o de una serie de actividades económicas o rituales. No resulta de una observación superficial, sino de un involucramiento profundo con el entorno mediante una poética de la cacería, en relación con la muerte y el consumo, con la montaña glaciar y sus

accidentes, con el cielo nocturno, con los dueños de los animales, los predadores y las presas, su inestabilidad, procesos y transformaciones.

A la vez, es fundamental no pensar estas imágenes como reflejos pasivos de ideas. Así como emergieron de la poética de la caza, las imágenes del venado permitieron a las comunidades humanas relacionarse con el mundo mediante la manipulación de esculturas y vasos para brindar y *chállar*, tejidos, tubos y tabletas de uso psicotrópico. Nuestra hipótesis es que los humanos tiwanakotas pudieron dialogar con los dueños de los animales, con los glaciares nevados y con el cielo estrellado, por medio de estas imágenes –junto con otras herramientas materiales–, procurando jornadas de cacería exitosas y respetuosas, libres de castigo y de muerte, de encuentros indeseados con el temido devorador de hombres, y de desastres provocados por el soplo destructor de los glaciares.

Esta forma de cocrear el mundo para la cacería, permite un ingreso inusual a la sociedad tiwanakota, tradicionalmente considerada agropastoril y urbana. Las imágenes de caza en Tiwanaku han sido descuidadas a pesar de las evidencias iconográficas y materiales de consumo y uso de animales de caza. Probablemente este fenómeno se deba a la herencia nacionalista aún patente sobre la arqueología de Tiwanaku: el “Estado andino” y la consideración de la cacería como un signo de estadios menores de desarrollo, o de un carácter esencialmente amazónico o “silvícola”, sesgan nuestras narrativas sobre el pasado prehispánico. Hemos intentado un antídoto a esos sesgos, al examinar las poéticas de la cacería andina y amazónica, para sugerir que la iconografía tiwanakota incorpora elementos de ambos sustratos. Tal vez podemos repensar los Andes y la Amazonía prehispánicos como puntos de una línea, con múltiples confluencias e interacciones. Y quizá ese pasado, en el contexto político presente, nos permita construir un futuro con menos polarización y exclusiones.

AGRADECIMIENTOS Debo agradecer a los directores del Proyecto Arqueológico Chachapuma, Antti Korpisaari y Jédu Sagárnaga, por su apertura, que me facilitó el acceso al rico universo iconográfico de la isla Pariti. Asimismo, al Museo Nacional de Etnografía y Folklore por permitirme desarrollar este texto en el marco de un año dedicado a los lenguajes y poéticas. Finalmente, a los editores del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* y a los revisores anónimos cuyos comentarios aportaron de modo importante al texto final.

NOTAS

¹ En la actual Bolivia existen siete especies de cérvidos. En las tierras altas, la *taruka* o venado andino (*Hippocamelus antisensis*) y el venado de cola blanca (*Odocoileus virginianus*). En las tierras bajas, el venado de las pampas (*Ozotoceros bezoarticus*), el ciervo de los pantanos (*Blastocerus dichotomus*) y tres especies de corzuela (género *Mazama*) (Ríos & Aliaga 2013).

² Cría de vicuña / cría de venado / siempre he sido / la cría de mi amado.

³ Venado de los cerros / mi padre, errante, llorará por mí / Vicuña de los cerros / mi madre, errante, sufrirá por mí.

⁴ *Chullpa* es un término aymara que hace referencia tanto a las torres funerarias construidas en el Intermedio Tardío, como a los cuerpos humanos contenidos en las mismas. Sin embargo, designa también todo lo antiguo, usualmente lo prehispánico. Esta idea proviene del concepto de los *chullpas*, miembros de una sociedad prehumana y frecuentemente presolar: el mito suele contar que los *chullpas* vivían en las torres funerarias y fueron sorprendidos dentro de ellas por el Sol, que al salir los mató. Para muchas comunidades andinas son los autores y los guardianes de los lugares y cosas antiguas, y es peligroso entrar en contacto con ellos.

⁵ El soplo es también el sonido onomatopéyico *phusa*, *phusa*, atribuido al venado en los *wayñus* de Qaqachaka (Arnold & Yapita 1992: 59).

⁶ También se han detectado astas de venado en contextos de excavación de la isla Pariti (Trigo & Hidalgo 2018).

⁷ En el caso de la ofrenda de Pariti, aparecen excepcionalmente ceramios modelados en forma de águilas, lagartijas, insectos e hipocampos, y aplicaciones plásticas de murciélagos, osos y simios (Korpisaari et al. 2009; Korpisaari & Pärssinen 2011; Sagárnaga 2014). Existe también una pequeña efigie metálica de zorro documentada en la pirámide de Akapana (Manzanilla et al. 1990).

⁸ En su estudio sobre iconografía de las túnicas wari, Bergh (2009) propone que determinadas imágenes serían de cérvidos o camélidos debido a que sostienen un báculo con una mano de tres dedos. Dado que estas imágenes no poseen la nariz escalonada, astas ni labios en gancho, no las consideramos como imágenes de cérvidos en este texto.

REFERENCIAS

- ALBARRACÍN-JORDÁN, J. 1996. *Tiwanaku: Arqueología regional y dinámica segmentaria*. La Paz: Plural.
- ANGELO, D. 2005. La Arqueología en Bolivia. Reflexiones sobre la disciplina a inicios del siglo XXI. *Arqueología Suramericana* 1 (2): 185-211.
- ANGELO, D. 2006. Líneas de tiempo y círculos de consumo: acerca de las relaciones de interacción en el altiplano sur

- andino. En *Esferas de interacción prehistóricas y fronteras nacionales modernas: los Andes sur centrales*, H. Lechtman, ed., pp. 127-158. Lima: IEP/IAR.
- ANGELO, D. & J. CAPRILES 2000. La importancia de las plantas psicotrópicas para la economía y relaciones de interacción en el Altiplano sur andino. *Complutum* 11: 275-284.
- ARNOLD, D. 2016. Más allá de "lo andino": repensando Tiwanaku desde las tierras bajas. *Textos Antropológicos* 17 (1): 111-134.
- ARNOLD, D. & E. ESPEJO 2013. Lazos forestales: técnicas y diseños de los tirantes de bolsas personales de Mojoyocoy, como expresiones del alcance de los intercambios regionales en los Andes Sur Centrales durante el Horizonte Medio. *Arqueoantropológicas* 3 (3): 59-92.
- ARNOLD, D. & J. YAPITA 1992. Sallqa: dirigirse a las bestias silvestres en los Andes Meridionales. En *Hacia un orden andino de las cosas*, D. Arnold, D. Jiménez & J. Yapita, eds., pp. 175-212. La Paz: HISBOL.
- ARNOLD, D. & J. YAPITA 1998. *Río de vellón, río de canto*. La Paz: ILCA.
- BAITZEL, S. & D. TRIGO 2019. The Tiwanaku camelid sacrificer: origins and transformations of animal iconography in the Middle Horizon (AD 400-1100) state expansion. *Nawpa Pacha* 39 (1): 31-56.
- BENDEZÚ, E. 2003. *Literatura quechua*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- BENNETT, W. 1934. *Excavations at Tiahuanaco*. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, vol. 34. Nueva York: American Museum of Natural History. <<http://hdl.handle.net/2246/79>> [consultado: 24-08-2021].
- BERGH, S. 2009. The bird and the camelid (or deer): a ranked pair of Wari tapestry tunics? En *Tiwanaku. Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, M. Young-Sánchez, ed., pp. 225-245. Denver: Denver Art Museum.
- CAPRILES, J. 2002. Intercambio y uso ritual de fauna por Tiwanaku: análisis de pelos y fibras de los conjuntos arqueológicos de Amaguaya, Bolivia. *Estudios Atacameños* 23: 33-52.
- CONKLIN, W. 1983. Pucara and Tiahuanaco tapestry: time and style in a Sierra weaving tradition. *Nawpa Pacha* 21 (1): 1-44.
- COUTURE, N. & K. SAMPECK 2003. Putuni: a history of palace architecture in Tiwanaku. En *Tiwanaku and its Hinterland* 2, A. Kolata, ed., pp. 226-263. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- ESCOBAR, A. 2013. En el trasfondo de nuestra cultura: la tradición racionalista y el problema del dualismo ontológico. *Tabula Rasa* 18: 15-42.
- ESPEJO, E. 2006. *Phaqar kirki T'ikha Takiy. Canto a las flores*. La Paz: Editorial Pirotécnica.
- GARCILASO DE LA VEGA, I. 1968 [1609]. *Comentarios reales: el origen de los Incas*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- GOLDSTEIN, P. & M. RIVERA 2004. Arts of greater Tiwanaku: an expansive culture in historical context. En *Tiwanaku. Ancestors of the Inca*, M. Young-Sánchez, ed., pp. 150-185. Denver: Denver Art Museum.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F. 1993 [1615]. *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*, F. Pease G.Y., ed. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, A. (Ed.) 1983. *Poesía popular andina*. Tomo 2. Quito: Ediciones Instituto Andino de Artes Populares, Convenio "Andrés Bello".
- HORTA, H. 2016. The chin adornment of the highlands lords as a symbol of historical continuity and ethnic emblem in the Southern Andes (500-1600 AD). *Chungara* 48 (3): 365-382.
- HORTA, H., M. PAULINYI, B. SANTANDER & J. ECHEVERRÍA 2020. Una nueva faceta para "El Sacrificador". Iconografía Tiwanaku en tubos de hueso de San Pedro de Atacama, Chile (400-1000 DC). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (2): 97-126.
- HUXLEY, F. 1960. *Aimables sauvages*. París: Plon.
- IBARRA GRASSO, D. 1982. *Ciencia astronómica y sociología incaica*. La Paz y Cochabamba: Los Amigos del Libro.
- INGOLD, T. 2000. *The perception of the environment*. Londres y Nueva York: Routledge.
- JANUSEK, J. 2008. *Ancient Tiwanaku*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KARADIMAS, D. 2014. Las alas del tigre: acercamiento iconográfico a una mitología común entre los Andes prehispánicos y la Amazonía contemporánea. En *Amazonía. Memorias de las Conferencias Magistrales del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica*, S. Rostain, ed., pp. 203-223. Quito: Ekseption Publicidad.
- KOLATA, A. 1986. The agricultural foundations of the Tiwanaku State: a view from the heartland. *American Antiquity* 51 (4): 748-762.
- KORPISAARI, A. & M. PÄRSSINEN 2011. *Pariti. The ceremonial tiwanaku pottery of an island in Lake Titicaca*. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters.
- KORPISAARI, A., I. SÄÄKSJÄRVI & M. SALO 2007 Ms. Evidencias de contactos entre la sierra, la ceja de selva y la selva baja en el arte de la cultura Tiwanaku.
- LIENHARD, M. 2005. La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales. *Acta Poética* 26 (1-2): 485-513.
- LLAGOSTERA, A. 2006. Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama. *Chungara* 38 (1): 83-111.
- LOZA, C. B. 2007. El atado de remedios de un religioso/médico del período Tiwanaku: miradas cruzadas y conexiones actuales. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 36 (3): 317-342.
- MANZANILLA, L., L. BARBA & M. R. BAUDOIN 1990. Investigaciones en la pirámide de Akapana, Tiwanaku, Bolivia. *Gaceta Arqueológica Andina* v (20): 81-107.
- MICHEL, M. 2009 Ms. Retrospectiva de la arqueología en Bolivia. Ponencia inédita presentada en el panel "La Bolivia del siglo XXI y los desafíos de las ciencias sociales", Plan Estratégico e Institucional de la Facultad de Ciencias

- Sociales de la UMSA, 2010-2015, realizado entre el 1 al 4 de septiembre de 2009 en La Paz, Bolivia.
- MILLONES, L. & R. MAYER 2012. *La fauna sagrada de Huachirí*. Lima: IEP-IFEA.
- MOLINIÉ-FIORAVANTI, A. 1985. Tiempo del espacio y espacio del tiempo en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes* 71: 97-144.
- PAREDES, R. 1963. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. La Paz: Ediciones "Isla".
- POLO DE ONDEGARDO, J. 1916 [1571]. *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas*. Lima: Imprenta y Librería San Martín y Cía.
- PONCE SANGINÉS, C. 1972. *Tiwanaku: espacio, tiempo y cultura. Ensayo de síntesis arqueológica*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
- POSNANSKY, A. 1957. *Tiwanacu, la cuna del hombre americano*, tomo III. La Paz: Ministerio de Educación.
- PUCHER DE KROLL, L. 1950. *El auquénido y la cosmogonía amerasiana*. Potosí: Universidad Tomás Frías.
- RENARD-CASEVITZ, F. M. 1979. *Su-açu: essai sur les cervidés de l'Amazonie et sur leur signification dans les cultures indiennes actuelles*. París-Lima: Institut Français d'Études Andines.
- RÍOS, B. & E. ALIAGA 2013. Los ciervos de Bolivia. *Bolivia Ecológica* 63: 1-34.
- RIVERA, C. 2012. Tecnología textil durante el período Formativo en los valles Central y Alto de Cochabamba. *Arqueoantropológicas* 2: 143-162.
- SAGÁRNAGA, J. 2014. Monos y exotismo en Tiwanaku: una perspectiva desde Pariti. *Chachapuma* 7: 44-51.
- SAGÁRNAGA, J. & A. KORPISAARI 2007. Hallazgos en la isla de Pariti echan nuevas luces sobre los "chachapumas" tiwanakotas. *Chachapuma* 2: 6-28.
- SÁNCHEZ, W., M. BUSTAMANTE & J. VILLANUEVA 2016. *La Chuwa del cielo. Los animales celestiales y el ciclo anual altiplánico desde la biografía social de un objeto*. La Paz: MUSEF.
- TORRES, C. 1987. The Iconography of the Prehispanic Snuff Trays from San Pedro de Atacama, Northern Chile. *Andean Past* 1: 191-245.
- TRIGO, D. & R. HIDALGO 2012. *Tiwanaku Huari. Los miembros inferiores y sus representaciones en las ofrendas del Horizonte Medio (el simbolismo del rito de corte de piernas en la iconografía de los Andes)*. La Paz: Producciones CIMA.
- TRIGO, D. & R. HIDALGO 2018. El decapitador venado en la iconografía Tiwanaku: orígenes, desarrollo y significados. *Arqueología Boliviana* 4: 131-161.
- URTON, G. 1981. Animals and astronomy in the quechua universe. *Proceedings of the American Philosophical Society* 125 (2): 110-127.
- VILLANUEVA, J. 2007. Las escudillas del rasgo 1 en la isla de Pariti: interpretación y consideraciones desde un enfoque iconográfico. *Chachapuma* 1: 53-63.
- VILLANUEVA, J. 2015. En torno a concepciones del tiempo en Tiwanaku. Consideraciones en base a la iconografía de los *ch'alladores* de Pariti. *Cuaderno de Campo* 6: 1-19.
- VILLANUEVA, J. 2016. Aves doradas, plantas plumarias y ojos alados. Vías para interpretar la iconografía aviaria en Tiwanaku. *Anales de la Reunión Anual de Etnología* 29: 233-249.
- VILLANUEVA, J. 2018. Las calabazas cerámicas. Imitación de materiales vegetales y culto al agua en la cerámica Tiwanaku de la isla Pariti. *Anales de la Reunión Anual de Etnología* 31: 97-118.
- WALTER, D. 2017. El Tarugo (*Hippocamelus antisensis, Cervidae*): mitos, creencias y prácticas en la Cordillera Blanca del Perú. *Revista de Glaciares y Ecosistemas de Montaña* 2: 103-114.
- WEBSTER, A. & J. JANUSEK 2003. Tiwanaku camelids. Subsistence, sacrifice, and social reproduction. En *Tiwanaku and its Hinterland* 2, A. Kolata, ed., pp. 343-362. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- ZERRIES, O. 1959. Las constelaciones como expresión de la mentalidad cazadora en Sudamérica. *Estudios Americanos* 88-89: 1-18.



DE LA COTIDIANIDAD A LA RITUALIDAD DE LAS CALABAZAS DURANTE EL PERÍODO INTERMEDIO TARDÍO EN EL DESIERTO DE ATACAMA, CHILE

FROM EVERYDAY LIFE TO THE RITUALITY OF THE GOURD VESSEL DURING THE LATE INTERMEDIATE PERIOD IN THE ATACAMA DESERT, CHILE

CRISTIÁN OLIVARES ACUÑA^A

Se analizan las representaciones visuales de calabazas pirograbadas del norte de Chile atribuidas al Período Intermedio Tardío (1000-1430 DC) a partir de un enfoque arqueosemiótico materialista, relacionando la semiótica de Peirce con categorías de la sociedad concreta. Se identifica una división entre sus usos y formas de sociabilidad en la vida cotidiana-doméstica y ritual mágico-religiosa, y se conciben como soportes iconográficos que reflejan las formas de conciencia social de un grupo dominante. Se concluye que estos objetos fúnebres y sus signos no solo representan bienes de prestigio y distinción, sino también ejercen una función ideológica en las relaciones de poder, vinculadas con el consumo de bebidas fermentadas, sustancias enteogénicas y estados alterados de conciencia.

Palabras clave: materialismo histórico, arqueosemiótica, calabazas pirograbadas, iconografía, ideologías.

This paper analyzes the visual representations of pyrographed gourds from the north of Chile attributed to the Late Intermediate Period (1000-1430 AD). The analysis is carried out from a materialistic archaeosemiotic approach, relating Peircean semiotics to categories of the concrete society. A division is identified between the uses of the gourds and forms of sociability in daily-domestic and magical-religious ritual life, and the gourds are conceived as iconographic media that reflect the forms of social consciousness of a dominant group. It is concluded that these funeral objects and their signs not only represent prestige and distinction goods, but also manifest an ideological function regarding power relations, linked to the consumption of fermented beverages and entheogenic substances, and to altered states of consciousness.

Keywords: historical materialism, archaeosemiotics, pyrographed gourds, iconography, ideology.

INTRODUCCIÓN

Eric Louw (1998: 393-396) define la semiótica materialista como un conjunto de abordajes teóricos inspirados en Karl Marx para la producción de signos y comunicación. Esta perspectiva sitúa el contexto socioeconómico en el escenario interpretativo de los signos, pues los códigos y signos no pueden ser estudiados fuera de un tiempo, de un lugar y de las relaciones sociales correspondientes, por cuanto se influyen mutuamente en un contexto histórico-social determinado.

En el presente artículo se propone un enfoque arqueosemiótico materialista, entendido como el estudio de la cultura material por medio de la dialéctica interdisciplinaria entre materialismo histórico y semiótica para la explicación de los signos en la realidad concreta, tanto en sus aspectos materiales como ideológicos. Considerando las calabazas pirograbadas y sus características de índole visual, esta investigación sustenta su análisis en la semiótica de Peirce, con referencia al objeto, y en el materialismo histórico que ha inspirado la Arqueología Social Latinoamericana (ASL).

En términos específicos, se realiza un estudio de tres calabazas pirograbadas encontradas en el desierto de Atacama, atribuidas al Período Intermedio Tardío (1000-1430 DC). La elección de este período específico se

^A Cristián Olivares Acuña, Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, Brasil. ORCID: 0000-0003-4578-3056.
E-mail: cristian.olivares1989@gmail.com



Figura 1. Mapa del desierto de Atacama. Los círculos en rojo corresponden a las áreas donde fueron encontradas las calabazas de las colecciones museológicas. **Figure 1.** Map of the Atacama Desert. Red circles indicate areas where the gourds of the museum collections were found.

debe a la abundancia de calabazas (*Lagenaria siceraria*) como ofrendas funerarias, sustituyendo la presencia de cerámicas y muchas veces siendo el único objeto fúnebre (Castro et al. 2016). Actualmente se almacenan en el Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP) y en la Corporación de Cultura y Turismo de Calama (CCTC) y, según las fichas museológicas consultadas, los recipientes se concentran en tres áreas geográficas del norte de Chile (fig. 1): Provincia de Arica, Provincia de Iquique y Provincia de El Loa (que abarca los sectores de Calama y San Pedro de Atacama).

Hasta el momento, los pocos estudios que existen sobre este tipo de contenedores se centraron en la descripción de motivos (antropomorfos, zoomorfos y geométricos) y técnicas decorativas (incisiones, pirograbado, inciso-punteado). Estas clasificaciones contribuyeron al establecimiento de secuencias histórico-culturales y espaciales; sin embargo, raramente trascendieron la esfera de la migración y difusión de ideas en la interpretación arqueológica (Ambrosetti 1907; Oyarzún 1929; Latcham 1938; Plath 1957; Durán 1976; Alfaro & Gentile

1978; Costa & Llagostera 1984). El mayor problema de lo anterior reside en que limitaron el análisis referente al papel de las calabazas solo a recipientes domésticos, sin preguntarse sobre otras formas de sociabilidad e interacción en las comunidades andinas precolombinas.

Por tales motivos, se busca profundizar en los vínculos interpretativos de ícono, índice y símbolo con las categorías de la sociedad concreta (formación económico-social, modo de vida y cultura), que consideran desde las regularidades de mayor nivel de acción causal y estructural, hasta el nivel de existencia fenomenal y singular de la sociedad (Bate 1998), para entender las continuidades, mudanzas y diferencias entre las comunidades del desierto. También, el explorar la hipótesis del chamanismo y los estados alterados de conciencia vinculados a las calabazas pirograbadas desde el enfoque arqueosemiótico materialista, se muestra como un camino interesante para explicar las relaciones sociales de producción, género, ideología, paisaje y los cambios históricos.

CONTEXTO HISTÓRICO Y MARCO SOCIAL

Muchos autores coinciden en que, una vez desaparecida la influencia de Tiwanaku, se inició una nueva etapa cultural denominada Período Intermedio Tardío o de Desarrollos Regionales (1000-1430 DC), caracterizada por las disputas políticas y territoriales entre las comunidades de San Pedro, reinos aymaras provenientes del Altiplano y autoridades del Noroeste Argentino (Le Paige et al. 1978; Castro 2001; Fuentes & Soto 2009). Posteriormente, se impuso un aparente momento de paz, estabilidad política y alianzas interétnicas que favorecieron el tráfico caravanero y comercial.

En este contexto, las comunidades del desierto se reorganizaron en una sociedad de clases, con identidades locales definidas a partir de la materialidad y los atributos iconográficos. En términos mortuorios, en aquella época, la mayoría de los grupos habitantes de esa área compartían determinados elementos en sus ajueres funerarios, tales como cestería, semillas de algarrobo y chañar, calabazas decoradas, instrumentos para uso de alucinógenos, entre otros. De acuerdo con Castro y colaboradores (2016: 273, citando a Schiappacasse et al. 1989), “en este período son las calabazas y el arte rupestre los soportes que contienen la mayor parte de la iconografía”.

A pesar de la abundancia de los frutos de *Lagenaria siceraria* en las ofrendas mortuorias durante el período estudiado, los enfoques tradicionales y los estudios cerámicos, textiles, arte rupestre y parafernalia alucinógena, dejaron de lado las discusiones y el potencial interpretativo de las calabazas y sus atributos en las reservas técnicas de los museos. Sin embargo, el interés por las funcionalidades y los usos de las calabazas está presente en casi todos los lugares del mundo, inclusive puede haber inspirado el surgimiento de vasos cerámicos (Rice 1987: 8, citando a Joesink-Mandeville 1973).

ASPECTOS CONCEPTUALES: HACIA UNA ARQUEOSEMIÓTICA MATERIALISTA

Como fue dicho, la base de este artículo se identifica con la Arqueología Social Latinoamericana (ASL) que, inspirada por el materialismo histórico dialéctico de Karl Marx y sus sucesores, presenta un conjunto de teorías prácticas y críticas comprometidas socialmente, porque

se considera que “la arqueología no empieza ni termina con el objeto; empieza con seres humanos y termina con ellos. Es una ciencia que se basa en la comunicación, el estudio y la defensa de la propia vida” (Tantaleán & Aguilar 2013: 25).

Enfatizando la dimensión estructural e histórica en los procesos sociales, Bate (1998: 56-68) conceptualiza la sociedad como una totalidad concreta a partir de la triple relación entre:

- a) Formación social, entendida como las relaciones generales y fundamentales entre la estructura y la causalidad social, comprendiendo la base material del ser social (que abarca los modos de producción y reproducción con sus subcategorías) y las superestructuras (compuestas por la psicología social y la institucionalidad con sus unidades) que integran la unidad real de la sociedad. En esas categorías, las contradicciones fundamentales de los modos de producción condicionarían el tipo de superestructura, caracterizando la especificidad de las formaciones económicas y sociales.
- b) Modo de vida, que expresa las particularidades de la formación socioeconómica, actuando como eslabón intermediario entre el carácter esencial de la formación social y sus manifestaciones en la cultura (Bate 1998: 65). Entre los factores que inciden en esta categoría destacan las especificidades de la organización técnica y social determinada por las condiciones y circunstancias en que viven los seres, o sea, el medio y su transformación por medio del trabajo, y las especificidades de organización y dinámica social que responden a los contactos entre diversos grupos sociales. Teniendo en cuenta la dimensión temporal, el modo de vida también implica distinguir el ritmo histórico de los modos de producción y las diferentes formaciones sociales determinadas por estos.
- c) Cultura, como una síntesis de la relación tricategorial, puesto que se refiere a “un conjunto *singular de formas fenoménicas* que presenta toda sociedad real, como efecto multideterminado por las condiciones concretas de la existencia de una formación social” (Bate 1998: 68. *Cursivas en el original*).

Esa nueva consideración sobre el modo de vida producto de la interacción entre las diversas categorías de la sociedad representaría una dialéctica entre el ser social (entendido como la totalidad de las relaciones materiales

y objetivas entre las personas) y las superestructuras (que son los sistemas de ideas y reflejos condicionados por la práctica del ser social y las instituciones). Por un lado, cabe destacar que estas categorías son dinámicas, puesto que cobran sentido y se expresan en la realidad, principalmente en la propia actividad social, estableciendo la ocupación que objetos y personas asumen en determinados momentos y lugares como objetos de trabajo, fuerza de trabajo, medios de producción y como productos. Por otro, estas categorías no implican fijar categoricamente significados, ni designar significados consiste en otorgar un contenido positivo y esttico, puesto que una categoría puede atravesar las otras, debido al hecho de que estas son siempre históricas (Lull 2005: 11-12).

El papel de la semiótica y su relación con la arqueología no es un tema nuevo, como bien constata Robert Preucel en su libro *Archaeological Semiotics* (2006: 2), quien considera la arqueología como una actividad esencialmente semiótica, debido a que busca entender las relaciones entre teoría, datos y prácticas sociales para interpretar la cultura material. En este escenario, la semiótica peirceana se presenta como un enfoque mediador interesante para el análisis de los signos diseñados en las calabazas, puesto que el modelo triádico de Charles Peirce “concibió la semiótica como una forma de vida irreducible, englobando seres humanos y la naturaleza” (Preucel 2006: 45).

Para Peirce (1974: 30-31), las categorías universales de ícono, índice y símbolo se refieren básicamente a la subdivisión del signo con referencia al objeto:

- a) *cono* representa al objeto que se designa meramente en virtud de sus caracteres propios, independiente de la existencia del objeto. Es un ícono de alguna cosa, en la medida en que presenta características en común con el objeto representado a partir de sus semejanzas.
- b) *ndice* como un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto. Esta relación causal entre índice y el objeto designado, es de carácter indicativo más que representativo, y se caracteriza por el dominio de la experiencia y de la realidad empírica.
- c) *Símbolo* habla sobre el objeto que denota en virtud de una ley, entendido usualmente como una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el símbolo se interprete como referido a un objeto determinado. Debido a su carácter de ley o tipo general, actúa mediante una réplica.

En la identificación de los distintos tipos de signos que los seres humanos utilizan en la mediación semiótica de la cultura, su noción tripartita (cono, índice y símbolo) es especialmente relevante, y más cuando los significados tienen un papel importante en la negociación de las relaciones de poder, y pueden ser vistos como ideologías semióticas (Preucel 2006: 4). En este sentido, la materialización social de las cosas se define dentro del contexto de la ideología, los intereses sectarios y las luchas por el poder, “que se reflejan en la producción, el control y la manipulación de símbolos, íconos, objetos y monumentos arquitectónicos” (Martel & Giraud 2014: 23).

Desde otra perspectiva, Eco (1994) explica cómo las fuerzas materiales que actúan sobre las superestructuras son el universo de la semiosis (entendida como una acción o influencia ilimitada entre tres entidades semióticas, que nunca acaba en una acción binaria). Efectivamente, en la medida en que las fuerzas se expresan en signos, para ser comprendidas y pensadas en las relaciones económicas, de valor y en comunicaciones ideológicas que se insertan en la semiosis, son influenciadas por este proceso que “establece las premisas para las actitudes prácticas que rigen el cambio de estas mismas fuerzas” (Eco 1994: 189).

Por lo tanto, esas premisas semióticas poco a poco establecen puentes analíticos entre el materialismo histórico y la semiótica, principalmente porque el signo siempre estará presente en la disputa por el poder en el interior de un marco ideológico que sustenta las prácticas sociales. En palabras de Valentin N. Volchinov (1976 [1930]: 36), atribuidas a veces al propio Mikhail Bakhtin, “el signo se convierte en la arena de la lucha de clases”. De tal modo, signos que pueden ser rotulados frecuentemente de simbólicos, rituales y ceremoniales, en realidad pueden ocultar algún sentido de dominación o resistencia ideológica y social.

ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA PRESENCIA DE CALABAZAS PIROGRABADAS EN LOS ESTUDIOS ANDINOS

Los primeros registros de calabazas en el área circumpuneña corresponden al estudio de Juan Ambrosetti (1899: 117) en la región Calchaquí. Durante sus exploraciones en Hualfn, encontró una tumba con seis cuerpos acompañados, entre otras cosas, por un mate (hecho de *Lagenaria siceraria*) grabado a fuego, representando

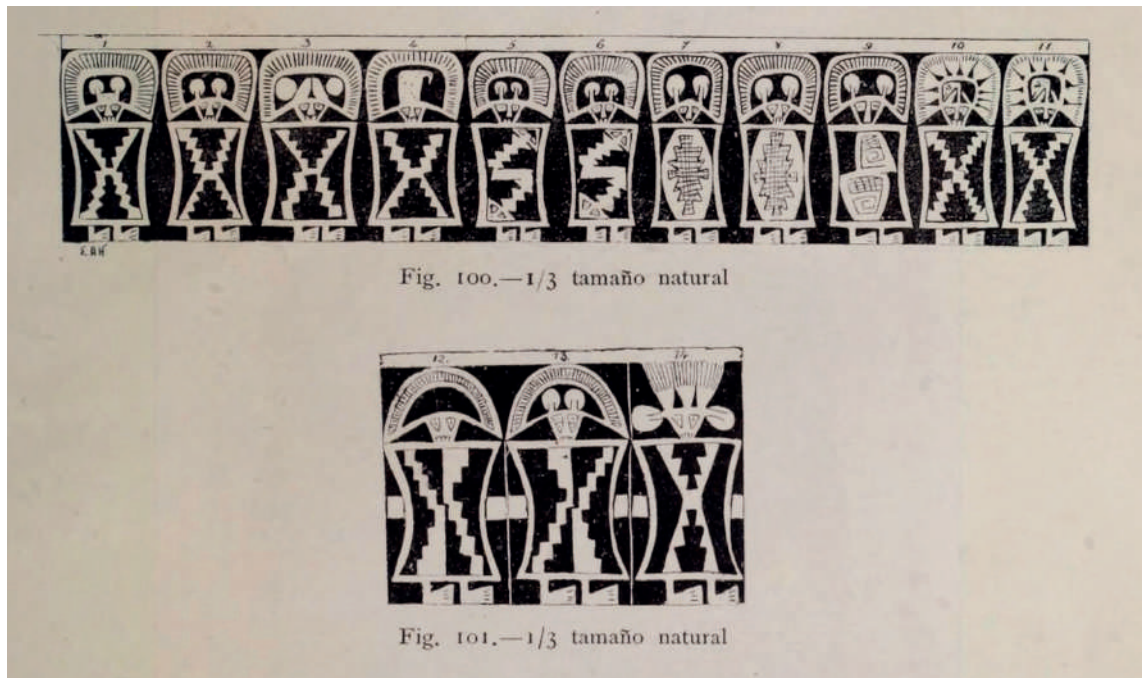


Figura 2. Representación de personajes pirograbados con adornos de plumas y vestimentas (en Ambrosetti 1899: 119, figuras 100 y 101). *Figure 2. Rendering of pyrographed characters with feather ornaments and clothing (in Ambrosetti 1899: 119, figures 100 and 101).*

11 personajes con diferentes adornos y vestimentas. El naturalista y arqueólogo argentino, más allá de centrar su atención en la técnica del pirograbado, se interesó por los penachos indígenas representados en la calabaza, interpretándolos como emblemas de poder masculino. Igual preocupación mostró por las vestimentas de los personajes, que, según él, podrían representar formas de escudos utilizados por guerreros (hipótesis que fue repetida por otros autores, como se verá más adelante). En cuanto a sus diseños, estos podrían ser “tótems de tribus” o “distintivos personales de cada jefe” (fig. 2).

En la ciudad prehistórica de La Paya (valle Calchaquí, Provincia de Salta), Ambrosetti (1907: 522) se encontró nuevamente con la frecuente presencia de mates hechos de calabazas en las sepulturas y los vinculó a un uso doméstico por mujeres, como “recipientes para guardar semillas y otras menudencias”. Posteriormente, destaca su interés por los adornos simbólicos de los objetos hechos por el contacto con el fuego, identificándolos como diseños simples y complejos, confiando en que no “deben haber sido de uso común” (1907: 525).

En otro estudio relacionado con la temática, el antropólogo Eric Boman (1908: 375) recuperó en el Noroeste Argentino muchas calabazas partidas en el

medio, transformadas en cuencos o vasijas, con decoraciones geométricas complejas pirograbadas por medio de “puntos incandescentes utilizados para el grabado”. Refiriéndose a los colores utilizados por los habitantes de Tastil, el autor también describe que la mayoría de los recipientes de cerámica, incluidas las calabazas, eran pintadas con ocre rojo (color asociado generalmente a mujeres, menstruación y fecundidad) y que, en una oportunidad, encontró polvo de carbonato de cobre en una pequeña calabaza (Boman 1908: 375).

Boman (1908: 747) también identificó la presencia de vainas de algarrobo y granos de maíz dentro de las calabazas, incluso indica que “en otro espécimen, todavía vemos el contenido de semillas de *Prosopis*, formando una masa sólida que se adhiere a la calabaza”, lo que puede ampliar las discusiones sobre el papel de las bebidas fermentadas en el norte de Chile. Esta situación fue observada personalmente varias veces al analizar las calabazas con y sin pirograbado almacenadas en el MCHAP y la CCTC, en las cuales todavía es posible percibir esta pasta (probablemente de algarrobo o maíz) en el endocarpio del fruto.

En el Noroeste Argentino y norte de Chile, el rapé de vilca o huilca, comúnmente llamado cebil

(*Anadenanthera colubrina*), surge igualmente como otra sustancia que enriquece el debate sobre los estados alterados de conciencia así como el registro arqueol3gico, puesto que aparece en varios sitios, del mismo modo que las semillas de algarrobo. Ambas semillas poseen descripciones que indican que eran almacenadas en el interior de calabazas (Le Paige 1977: 124; P3rez & Gordillo 1993: 311-312; Torres & Repke 2006: 32).

Por su parte, Max Uhle (1913: 109) refiere que las comunidades atacameñas “usaban numerosas calabazas, bien adornadas a fuego, cuyo material se importaba de la Argentina”. Este 3ltimo supuesto ha sido cuestionado por otras investigaciones que ser3n revisadas posteriormente. En otra oportunidad, Uhle (1922) problematiza sobre la relaci3n entre la civilizaci3n Chíncha (indígenas de la costa sur del Per3) y comunidades atacameñas, llegando a la conclusi3n de que entre los grupos hubo una influencia mutua en los elementos decorativos de las calabazas. El uso de volutas, triángulos, rombos, serpientes y otros motivos grabados en las calabazas de Calama, se explicaría “por la extensi3n y los efectos en regiones lejanas de la civilizaci3n chíncha-atacameña de la costa del sur del Per3, de Arica y Tacna” (Uhle 1922: 91), muy probablemente debido al tráfico comercial de largas distancias efectuado por caravaneros de llamas.

La mayoría de estas hipótesis fueron apoyadas por Oyarz3n (1929: 89), en su texto sobre las calabazas pirograbadas de Calama, al seńalar que las calabazas se conocían muchos ańos antes de la llegada de los espańoles al norte de Chile y que “los antiguos habitantes de Atacama se servían de ellas, adornándolas con hermosos grabados, para los usos de la vida ordinaria y como vasos de ofrendas para sus muertos”. Indicaba, adem3s, que las comunidades de Atacama ya manejaban el trabajo con metales, al afirmar que adornaban las calabazas “por medio de pirograbado que ejecutaban con punzones finos de cobre” (Oyarz3n 1929: 103).

De esta manera, se observa una divisi3n en los usos de las calabazas en los modos de vida al interior del desierto, tanto en el aspecto cotidiano-dom3stico como en las ofrendas mortuorias. En la pr3ctica, es posible que tal divisi3n representara una dial3ctica entre las relaciones sociales establecidas junto con su objetivaci3n en las calabazas. Así, desde un punto de vista materialista, es posible que las calabazas sin pirograbado se identificaran m3s con relaciones econ3micas de producci3n y distribuci3n, en tanto que las pirograbadas serían el reflejo de las superestructuras o

sistemas de ideas condicionadas por la pr3ctica del ser social en las ceremonias institucionalizadas.

El arque3logo Ricardo Latcham (1938: 172-173) tambi3n present3 varios puntos interesantes en la discusi3n sobre el an3lisis de las calabazas. Primero, afirma que el fruto de *Lagenaria siceraria* fue conocido y cultivado por comunidades atacameñas, por lo que su importaci3n desde Argentina no era necesaria. Segundo, el sistema usado para pirograbar las calabazas no había sido eficientemente estudiado. Para este autor, los diseńos eran totalmente pirograbados sin incisiones, y los contornos de cada figura fueron primeramente trazados por una serie de puntos pirograbados que se distanciaban uno a dos milímetros entre sí.

Ese procedimiento era seguido por la uni3n de los puntos mediante líneas cortas grabadas con la punta ardiente, fuese de metal o de madera, sin la aplicaci3n de cenizas, pinturas u otros colorantes. En otras calabazas los diseńos fueron hechos con líneas cortas, distanciadas con unos pocos milímetros entre sí, aunque no siempre unidas. Adem3s, el autor sugiere que, aun siendo la alfarería considerada una actividad esencialmente femenina, el pirograbado fue un recurso masculino (Latcham 1938: 174).

Siguiendo una línea de an3lisis relacionada con los ritos y la espiritualidad vinculada muchas veces con la medicina, Plath (1957: 159-160) muestra que el fuego y la fermentaci3n de bebidas, como la chicha de algarrobo, generalmente fueron utilizados por “un brujo conocido, mientras pronuncia palabras y hace signos cabalísticos”, con el objetivo de sanar o desinfectar el recipiente de g3rmenes y bacterias. De acuerdo con Dauelsberg (1974: 28), pr3cticas con fuego tambi3n pueden haber servido para fumar ciertas hierbas o para “calentar y cocer alimentos por medio de la inmersi3n de piedras calientes, ya que presentan en su interior rastros de quemaduras”. Tambi3n aduce que las calabazas se utilizaban para guardar sustancias grasas que tenían relaci3n con las pinturas corporales y faciales, muchas de ellas con una decoraci3n geométrica e *interlocking* o entrelazada con una distribuci3n panandina (1972: 163-165).

Desde otra perspectiva, María Ester Grebe (1974), al abordar temáticas referentes a la música precolombina, rescata los sonajeros hechos de calabazas que tienen incisiones de pirograbado, sugiriendo connotaciones simbólicas y mágico-religiosas. En este sentido, las calabazas “suelen embellecerse con plumas, ornamento de carácter y significado mágico; o bien con incisiones

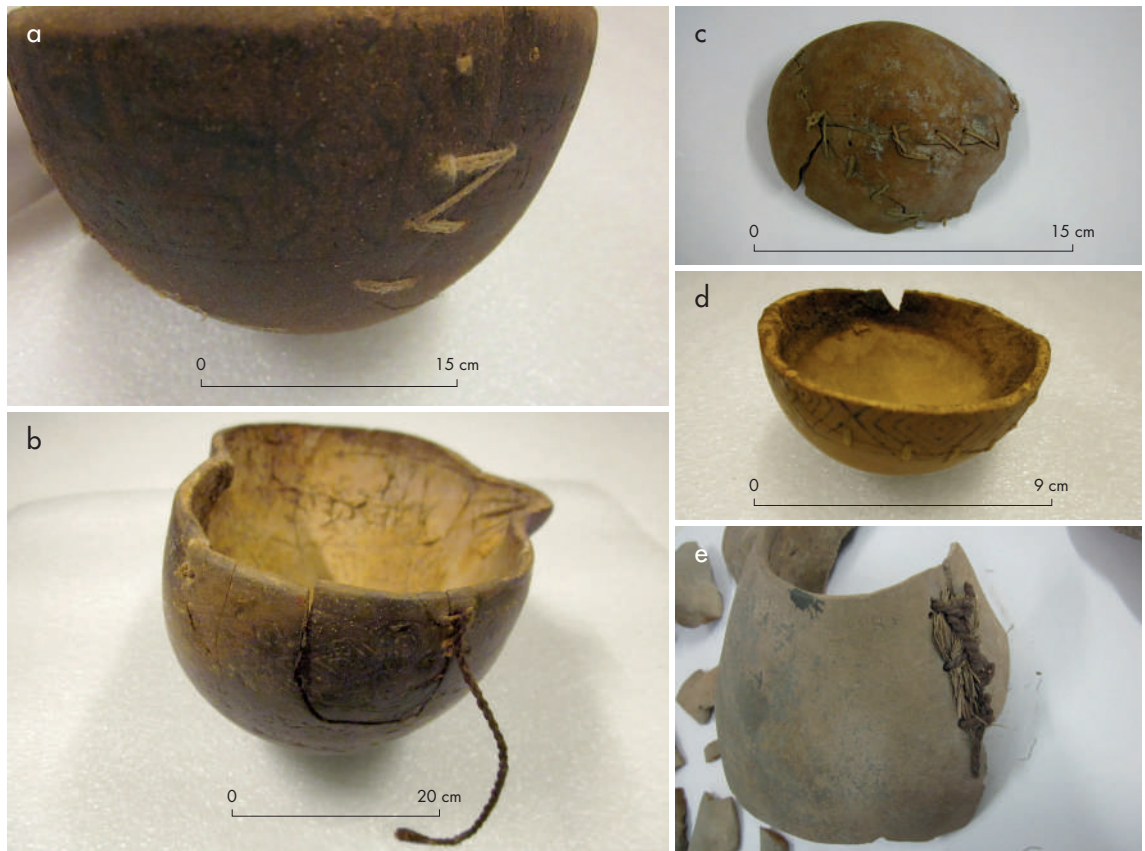


Figura 3. Reparaciones en calabazas pirograbadas y sin pirograbar. Colecciones MCHAP: a) pieza MAS387 reparada verticalmente con cordel encerado; b) pieza MAS1707 remendada verticalmente con cordel encerado; d) pieza MAS3071 cosida con cordel de origen animal. Colecciones CCTC: c) pieza 1909 reparada con fibras de origen animal; e) pieza J8C7 costurada con cordel encerado y fibras vegetales. *Figure 3.* Repairs on pyrographed and non-pyrographed gourds. MCHAP collections: a) piece MAS387 repaired vertically with waxed cord; b) piece MAS1707 vertically mended with waxed cord; d) piece MAS3071 sewn up with animal cord. CCTC collections: c) piece 1909 repaired with animal fibers; e) piece J8C7 sewn up with waxed cord and vegetable fibers.

pirograbadas en las paredes... En su interior llevan diversos objetos pequeños con el fin de producir sonido por entrechoque” (1974: 18). Así, transformada en un instrumento musical como el sonajero, la calabaza se vincula con las ceremonias chamánicas y actividades de cura por medio de la exacerbación de los sentidos por su sonido agudo y excitante, puesto que estimula el trance y acompaña la cura con ritmos, danzas y plegarias.

Por su parte, Lidia Alfaro y Margarita Gentile (1978: 9-10), interesadas en realizar un estudio comparativo entre los motivos decorativos de las calabazas del río Doncellas (Argentina) y los frutos pirograbados del norte de Chile, además de observar las diferentes funcionalidades de los frutos de *Lagenaria* –por ejemplo, vasijas para fermentados, recurso comercial, ofrenda funeraria, instrumento musical y ceremonial–, infirieron

que “[...] el mate parece haber estado relacionado sólo a determinados grupos sociales. [...] para uso de la corte y obsequio a los caciques aliados, relegando de esta forma el uso de los mates a los runa o gente del pueblo”.

Así, se afirma que las calabazas fueron objetos de diferenciación en las relaciones sociales cotidianas y en los modos de vida tanto en el Noroeste Argentino (NOA) como en las comunidades del desierto de Atacama (Lizárraga 2010). Tal importancia se puede manifestar en sus reparaciones, puesto que “las rajaduras eran cosidas con cordel encerado asegurando el emparche con cera” (Fernández 1980: 11). En este sentido, Costa y Llagostera (1984) explican que las calabazas con y sin decoración fueron remendadas perforando dos orificios en ambos lados de la ruptura, que luego eran unidos por fibras vegetales y de animales (fig. 3). Para estos

autores, eso significaba que “la calabaza no era fácil de obtener en San Pedro de Atacama, y probablemente la traían de lugares lejanos” (Costa & Llagostera 1984: 45), rebatiendo así las ideas levantadas por Latcham (1938: 202-203), quien aseguraba el cultivo de las calabazas en el curso superior del río Loa.

Su valoración vinculada al consumo de fermentados y prácticas rituales para la protección, salud y abundancia, también puede ser observada en la asociación frecuente entre las calabazas y los elementos del complejo cebil, como símbolos del poder mágico-ceremonial o estatus social. María Isabel Hernández (1983: 139), basándose en una descripción de los motivos pirograbados, señala la posibilidad de intercambio simbólico por medio de representaciones, junto a la idea de que “algunas unidades morfológicas representadas en las calabazas podrían ser equiparables a fosfenos o imágenes alucinatorias”.

Desde otro punto de vista, José Berenguer (1985, 1995, 1999, 2009) y Axel Nielsen (1997, 2007) ven las calabazas como expresión de arte mueble vinculado estrechamente con el arte rupestre de los caravaneros y el ceremonialismo llamero, afirmando que estas son típicas del Período Intermedio Tardío en el área circumpuneña. Ambos autores, siguiendo líneas interpretativas esbozadas por Ambrosetti (1899), sugieren que las figuras antropomorfas con formas de escudo (escutiformes) representarían las tensiones sociales y el potencial bélico de la región, identificado en la construcción de *pukaras*, cascos, hachas y cuchillos como objetos de poder militar.

Rogger Ravines (1991: 33), analizando los mates ornamentados del Perú, observa que “los elementos de diseños son generalmente geométricos y ocasionalmente figurativos. Sin embargo, en ambos casos repiten patrones textiles”. Consecuentemente, los estilos decorativos también se encuentran asociados a los tejidos de la época, tales como *inkuñas* (paños ceremoniales), *chuspas* (bolsas de lana para guardar y transportar hojas de coca y artefactos) y túnicas, que, en muchas oportunidades, se encontraron junto con las calabazas.

Para Henning Bischof (1999), la decoración con personajes simbólicos probablemente tenga relación con la mitología, y eso indicaría algún uso ritual de las calabazas que guardaban y fornecían sustancias para actividades mágico-cosmológicas. Una idea relevante de este autor fue la conexión de las vasijas de mate con una mujer identificada como “antecesora de aquellas curanderas conocedoras de plantas medicinales” (Bischof

1999: 95, citando a Donnan 1978: 127). Esta hipótesis resulta relevante debido a que amplía y rompe las anteriores interpretaciones de carácter androcéntrico, que dejaban a las mujeres fuera de los contextos rituales y ceremoniales.

Siguiendo con la reivindicación del rol de las mujeres en los ritos y las ceremonias, como con sus representaciones en las calabazas pirograbadas, Margarita Gentile (2013: 103-104) evidencia que uno de los personajes mostrados en el inicio de este apartado (fig. 2), puede ser efectivamente una imagen de mujer frente a un grupo indígena, principalmente en un contexto fronterizo conflictivo, en el cual las mujeres eran esenciales para el diálogo entre comunidades.

En este contexto de frontera, particularmente durante la expansión inkaica, las calabazas también funcionaron tanto en la mediación de conflictos como en el establecimiento de límites de los territorios prehispánicos, por medio de las *capacochas* (ceremonias de ofrendas para el Sol), en las cuales las comitivas sacrificaban llamas y luego llenaban de sangre las calabazas para derramarlas en las huacas. En palabras de Gentile (2013: 109), “[...] dos mates con dibujos de la comitiva [...] podrían indicar que en ese punto geográfico se intentó frenar el avance de una frontera, y que esa parte de la comitiva más los mates con las ofrendas se transformaron en el nuevo hito fronterizo [...]”.

Los simbolismos presentes en las calabazas del NOA, principalmente en la figura humana junto con las representaciones del mundo animal (sapos, aves y serpientes), constituirían para Myriam Tarragó (2000: 285-286) un mensaje o narrativa tan cristalizada que “eran usados por parte de grupos sociales como vehículo de expresión y reproducción de contenidos ideológicos y como forma de apropiación de la cosmovisión institucionalizada”. De este modo, se reafirma la idea de que las calabazas y sus símbolos eran bienes de prestigio y se relacionaban con el desenvolvimiento de grupos que manejaban un repertorio de signos al interior de la esfera política y sociocultural de las comunidades, cuya significación e interacción también comprendía el norte de Chile, Argentina y sur de Bolivia (Aschero 2000; Castro 2001; Uribe & Adán 2004; Ávila & Puente 2008; Troncoso 2011; Podestá et al. 2013).

Aplicando un enfoque experimental, Mulvany y Vasvari (2009) estudiaron diferentes objetos para el pirograbado de la calabaza, tales como espinas de cactus, pedazos de madera, puntas de lascas y punzones



Figura 4. Vara de madera con la punta quemada junto a recipiente de calabaza. Pieza 1485-AI (MCHAP). **Figure 4.** Wooden rod with burnt tip next to gourd vessel. Piece 1485-AI (MCHAP).

de metal, llegando a la conclusión de que las puntas de origen natural producen un grabado menos certero que aquel elaborado con puntas de metal. Casualmente, entre las colecciones del MCHAP existe un recipiente formado por la parte superior del cuello de la calabaza, en cuyo interior fue identificada una pequeña vara (sin registro de especie) con un orificio en su parte superior atravesado por un cordón de lana de camélido y con su punta quemada (fig. 4), que confirma el origen natural para producir grabados.

Pensando que la transformación del recipiente y la incorporación de imágenes, por medio de las técnicas de pirograbado, incisiones y ligación de los puntos quemados, claramente es un proceso creativo que demanda energía, tiempo, habilidades y competencias manuales y de percepción, Mulvany y Vasvari (2009: 402) sugieren que la decoración de calabazas tuvo que ser realizada por personas especialistas con cualidades de precisión en el trazado y buena visión para la producción de detalles de los diseños: “la ejecución de los diseños pirograbados debía realizarse a través

de una planificación muy cuidadosa, ya que una vez incidida y quemada la superficie, ésta no podía volver a ser modificada”.

Considerando la bibliografía consultada, el último trabajo sobre calabazas pirograbadas en Chile corresponde a la arqueóloga Paola Leiva (2015), quien analizó las calabazas decoradas del extremo norte del país, desde un enfoque estructuralista de los sistemas de representación visual. Para Leiva, estos objetos son concebidos como soportes transmisores de imaginarios e identidades de la cultura Arica, los que mediante las regularidades en las estructuras iconográficas evidenciarían un patrón cognitivo y consensuado socialmente por las poblaciones de los valles occidentales de la región. Entre otras conclusiones, también destacan las ideas sobre la relación entre la estructura iconográfica y la morfología del soporte, principalmente debido a su disponibilidad visual. Sin embargo, su trabajo no consigue alcanzar los objetivos de explorar la funcionalidad social, ritual y utilitaria de las calabazas, como tampoco la correlación con otros objetos o soportes visuales.



Figura 5. Combinación de representaciones geométricas y figuras antropomorfas con puntos en el cuerpo. CCTC, estante 1E36B, caja 495, pieza 2232, sector Lasana, sin información del contexto. **Figure 5.** Combination of geometric representations and anthropomorphic figures with dots on their bodies. CCTC, shelf 1E36B, box 495, piece 2232, Lasana area, without context information.

CASOS DE ANÁLISIS POR MEDIO DE LA ARQUEOSEMIÓTICA MATERIALISTA

En este último apartado se reinterpretan tres ejemplares de calabazas y sus decoraciones por medio de una arqueosemiótica materialista, con el objetivo de entender las diferentes formas de sociabilidad y sus implicaciones como protagonistas en los rituales mágico-religiosos y estados alterados de conciencia.

A continuación, se analizan dos fragmentos de una de las calabazas, ambos pertenecientes al mismo recipiente de forma semiesférica, cortado verticalmente y ornamentado por dos fajas anulares. La primera presenta una secuencia de triángulos con gancho orientados hacia la derecha; la segunda, aparentemente, muestra un juego de tres módulos: a) tres fajas horizontales con un juego de triángulos pirograbados, con escalonado y espirales rectilíneas, separados por líneas anulares; b) dos personajes antropomorfos con puntos en el cuerpo sobre un fondo oscuro; c) un juego de triángulos pirograbados con espirales grandes y pequeños en el interior. Además, en el lado derecho aparece un ser zoomorfo con un rombo con un punto central (fig. 5).

En relación con los aspectos iconográficos, es posible identificar cuatro figuras antropomorfas y una figura zoomorfa. Los íconos de figuras humanas, en términos materialistas vinculados con la categoría de formación social, tienen correspondencia con las relaciones sociales de producción y modos de producción al interior del desierto. En este sentido, como elementos del proceso productivo pueden representar la fuerza de trabajo, “que es la capacidad y energía humana que transforma

diversos objetos con el fin de convertirlos en bienes de uso” (Bate 1998: 59). Además, estos íconos también representarían el grado de desarrollo histórico de su sociedad y de las fuerzas productivas, por medio de la organización técnica del trabajo, su división social y la organización social de producción. Así, esta calabaza decorada es una muestra de la rama de producción artesanal y, al mismo tiempo, representa en su pirograbado la existencia de la rama de producción agrícola (como será explicado en los siguientes párrafos).

Los puntos pirograbados en la vestimenta de los antropomorfos representarían índices que posiblemente tienen relación con felinos de pequeño tamaño, como el puma (*Felis concolor*), el gato andino (*Felis jacobita*) o el gato de los pajonales o gato montés (*Felis colocolo*). Esta práctica del ser social tiene relación directa con las categorías que definen las superestructuras y los sistemas de ideas, lo cual nos acerca a la comprensión de la cosmovisión y de los modos de vida de los grupos sociales representados en las calabazas, o sea, a su conciencia social. Por otro lado, sería un índice de prácticas diferenciadas vinculadas con el chamanismo, “con diferentes conjuntos de contenidos de representaciones cognitivas y valores” (Bate 1998: 65). En efecto, generalmente, en la arqueología chilena la imagen del felino representa el *alter ego* del guerrero-chamán y se relaciona con el consumo de enteógenos como el cebil y cactus San Pedro, puesto que con su ingesta se alcanza la transmutación y simbiosis entre seres humanos y animales tutelares (Nielsen 2007; Berenguer 2009; Horta 2014). De hecho, la nariz marcada en negro también puede ser interpretada como un índice del consumo de enteógenos.

Siguiendo con el análisis iconográfico, el signo escalonado representaría simbólicamente la serpiente como un rayo de unión entre el cielo y la tierra. Una cuestión importante para los medios de producción y la economía local, debido a que formas serpentiformes y zoomorfas, como el sapo, fueron usadas para convocar lluvias, tempestades y también encarnar los espíritus que cuidan los canales de irrigación en la cultura andina (Grebe 1996). Igualmente, pueden simbolizar la relación entre manifestaciones mágico-rituales e intereses de clases iniciales en la lucha de diferentes formas de creencias. En otras investigaciones, el símbolo escalonado también ha sido interpretado como los escalones de ascensión y descenso, que pueden tener diferentes significados topográficos, orográficos y geográficos, como “planicies, montañas, terrenos ondulados, serranías, cordilleras y andenes” (Posnansky 1913: 7-8). Esta hipótesis es seguida por Horta (2004), quien adiciona la relación entre fuentes de agua y montañas; la pirámide y la representación simbólica de la montaña, donde habitaban las divinidades que controlaban las fuerzas de la naturaleza, las cuales aparecen vinculadas al poder chamanístico y a los fosfenos producto del uso de alucinógenos. Por lo tanto, el triángulo escalonado igualmente representaría una concepción arquitectónica e ideológica del poder, que recuerda los tronos en un templo o espacio sagrado como las huacas, destinadas para ceremonias, rituales, rogativas y sacrificios (Campana 2004).

Explorando la hipótesis acerca de la relación entre las actividades de intercambio, guerra, transmutaciones, ancestralidad y orden político, Berenguer (2009: 199) y Nielsen (2007: 23), apoyados en el texto de Guamán Poma (1980 [1615]), evidencian lo señalado en el párrafo anterior al describir personajes en combate:

Se tornauan en la batalla leones y tigres y sorras y buitres, gavilanes y gatos de monte. Y acá sus desendientes hasta oy se llaman *poma* [león], *otorongo* [jaguar], *atoc* [zorro], *condor*, *anca* [gavilán], *usco* [gato montés], y biento, *acapana* [celajes], páxaro, *uayanay* [papagayo]; colebra, *machacuay*, sepiente, amaro (Guamán Poma 1980 [1615]: 52).

En este sentido, en la formación social, los combates fueron institucionalizando ciertas prácticas culto-ceremoniales, en las cuales los animales míticos jugaban un papel importante como ancestros tutelares en los modos de vida y la cultura de las comunidades del desierto. Desde otro punto de vista, esa institucionalidad también representaría la reproducción del sistema social basado

en las actividades de coerción y administración de las organizaciones sociales de producción o de afiliación (Bate 1998).

En otra calabaza de forma semiesférica depositada en el MCHAP, se presentan 12 personajes pirograbados, de cuerpo entero observados de frente; cinco utilizan túnicas trapezoidales y tocados de medialuna, y siete son portadores de grandes escudos, penachos y orejeras. Entre ambos grupos se encuentra un *tumi* o hacha ceremonial (fig. 6). Estas representaciones en formas de escudo fueron descritas e interpretadas inicialmente por Berenguer (1999: 45) como “un motivo que es propio del Noroeste Argentino, donde, seguramente, preceden al arribo de los inkas. Aparecen representados en cerámica y discos de bronce de Santa María y Belén”. Por tanto, como íconos simbólicos representarían la reunión de etnias diferentes, organización y dinámica social que daría cuenta de la dimensión histórica de los modos de vida y viabilidad de cambios en el grupo social.

Además de las representaciones iconicas de hachas, armas, cuchillos ceremoniales y otros objetos entendidos simbólicamente como estatus y poder (Aschero 2000; Nielsen 2007; Berenguer 2009), al observar detalladamente los diseños es posible advertir que de los ojos de los personajes caen lágrimas y saliva de la boca, evidenciando indexialmente los efectos del consumo de sustancias psicoactivas en algún tipo de ceremonia. Según Ojeda y Ramírez (1993: 18), la intoxicación con cebil (*Anadenanthera* sp.) provoca, entre otras cosas, que “las mucosas se activan, produciéndose un aflojamiento espontáneo de las fosas nasales, acompañado de salivación, además como consecuencia de la irritación, los ojos producen abundantes lágrimas, también puede haber contracciones de la boca”. Consecuentemente, las formaciones de alianzas interétnicas representadas por esos brindis políticos pueden haber sido efectuadas en otro estado de conciencia, tal vez con el objetivo de predecir y saber el futuro de ese contacto étnico, reflexionando sobre dilemas, o bien orientando acciones para resoluciones de conflictos.

Analizando los diseños de una calabaza similar, específicamente aquella encontrada por Ambrosetti (1899) y presentada en la figura 2 del presente artículo, Margarita Gentile (2013: 107) observa que las representaciones antropomorfas (íconos simbólicos debido a la réplica de motivos) están divididas en pares por los mantos que llevan. Estos mantos, entendidos como índices, forman cuatro grupos que “[...] podrían ser los



Figura 6. Personajes con túnicas y/o escudos, con efectos de uso de plantas sagradas. MCHAP, pieza MAS3123, Loa (en MCHAP 2012).
Figure 6. Characters in robes and/or with shields, with traces of sacred plants use. MCHAP, piece MAS3123, Loa (in MCHAP 2012).

curacas de los aillus que componían una llacta, todos en plan de participar de una capacocho”. Asimismo, la autora destaca el papel de las mujeres en el diálogo con otras comunidades para definir las fronteras durante la expansión inkaica, en el cual las calabazas y los rituales que lo acompañaban podrían ejemplificar iconográficamente el acuerdo fronterizo establecido.

En la última calabaza en análisis, se identifican 13 figuras humanas, de cuerpo completo y de frente, una al lado de la otra, diferenciándose nuevamente por los adornos cefálicos y las túnicas que poseen, salvo una figura de cuerpo formado por un rombo concéntrico que aparentemente no posee vestimenta (fig. 7). Nuevamente se observa el destaque de la nariz y los ojos de los personajes, sobre estos últimos se identifica el fenómeno conocido como midriasis, que consiste en el aumento del diámetro de la pupila asociado al consumo de psicoactivos.

Centrando el análisis en la figura con cuerpo de rombo concéntrico, brazos apuntando a la base del recipiente y piernas semiflexionadas, es posible pensar

en la representación icónica de una mujer embarazada. Esta figura de connotación femenina y genital, también se vincula con la fertilidad de la tierra y reproducción social en términos materialistas. María Rostworowski y colaboradoras (2003: 136-137) afirman que en la iconografía prehispánica “los genitales femeninos aparecen divinizados al estar asociados a la fecundidad, tanto en el ámbito humano como en el agrícola. Esta relación genital-fecundidad-fertilidad de la tierra se expresaría en el cuerpo de la diosa a manera de metáfora”.

Camila Mardones (2012) menciona que la decocción de las hojas de cebil ayuda a la fecundidad de las mujeres, y que dos o tres granos tostados y mixturados con chicha generan una fórmula afrodisíaca. Así, su consumo está relacionado tanto con los modos de reproducción social como con el placer sexual en las prácticas andinas. Se suma también el oficio de parteras, que son poseedoras de conocimientos, técnicas y saberes sobre usos de hierbas en el ciclo de gestación, parto y posparto o puerperio.

De este modo, las calabazas del desierto de Atacama, en especial las del Loa y San Pedro de Atacama, junto

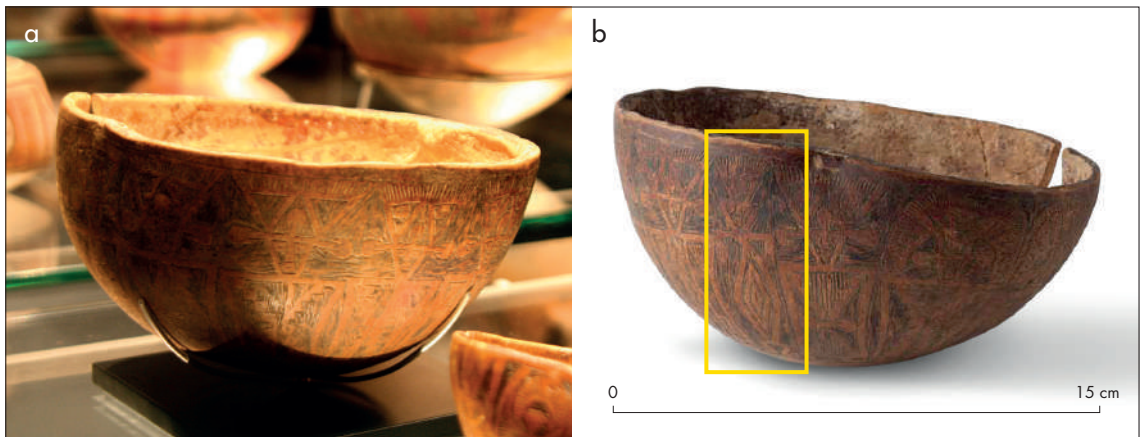


Figura 7. Representaciones de personajes con túnicas, colección MCHAP, pieza MAS2598, sector Loa-San Pedro de Atacama: a) imagen tomada de MCHAP (2013); b) en recuadro amarillo, detalle de figura femenina (en Gallardo et al. 2011: 80). **Figure 7.** Representations of characters in robes, MCHAP collection, piece MAS2598, Loa-San Pedro de Atacama area: a) image from MCHAP (2013); b) in the yellow frame, detail of feminine figure (in Gallardo et al. 2011: 80).

con su variabilidad de elementos, motivos y figuras, responden a la creación de unidades particulares de representación vinculadas con la formación social, los modos de vida y la cultura. Se evidencia que las calabazas pirograbadas participan de una dialéctica que solidifica las clasificaciones iconográficas realizadas en el período de estudio y representan las “inferencias de las culturas como sistema de actividades concretas” (Bate 1998: 192). En este sentido, las particularidades de los modos de vida a partir de los signos (ícono, índice y símbolo) mostraron diferentes niveles de sociabilidad, pasando de prácticas económicas a funcionalidades ceremoniales, que daban cuenta de cosmovisiones e ideologías materializadas en sus diseños.

CONSIDERACIONES FINALES

Finalmente, como fue esbozado en el presente artículo, los frutos de *Lagenaria* se tornaron reflejo de la percepción del mundo objetivo y del ser social, es decir, de las formas de reconocimiento de la comunidad que se manifiestan mediante signos ideológicos y mágico-rituales. En el juego antagónico de las formas de percepción y conocimiento social se conforma la ideología de las clases dominantes, que no solo necesitan justificar un nuevo tipo de relaciones sociales de producción, sino también imponer una superestructura institucional que acompañe el proceso económico.

En efecto, como se ha expuesto en el breve marco histórico, las identidades locales del desierto de Atacama se fueron definiendo por medio de la materialidad y los atributos iconográficos, destacando entre ellas la presencia de las calabazas pirograbadas que contienen gran parte de iconografía con diferentes signos antropomorfos, zoomorfos y geométricos. Se observa así, en este escenario, cómo los signos continúan o mudan dependiendo de las contradicciones de las fuerzas productivas en un determinado período histórico, volviéndose un factor importante en las luchas de poder entre los grupos sociales, tanto intra- como interétnicos.

A lo largo de este artículo se demostraron las potencialidades interpretativas del enfoque arqueosemiótico materialista en la interpretación de evidencias arqueológicas, especialmente para explorar los signos (íconos, índices y símbolos) presentes en las calabazas pirograbadas en concordancia con el contexto histórico de las comunidades del desierto de Atacama y con las categorías marxistas de formación social, modo de vida y cultura.

En relación con la formación social, se reveló cómo el proceso productivo de las calabazas probablemente estuvo a cargo de artesanos y artesanas especialistas para favorecer el intercambio comercial durante el Período Intermedio Tardío, sobre todo en el caso de las calabazas globulares del norte de Chile, que presentan figuras y patrones iconográficos más estilizados (Leiva 2015). Por otra parte, su presencia como ofrenda en tumbas

de elite (Horta 2015) representaría contradicciones en las formas de relaciones sociales y modos de vida al interior del desierto. Igualmente, las calabazas pirograbadas de la regi3n del Loa y San Pedro de Atacama simbolizarían atributos de poder y jerarquía social. Aunque también algunas calabazas, por su singularidad, puedan representar la presencia de subculturas definidas por su participaci3n en las actividades y relaciones que se establecen y desenvuelven en la base material del ser social (Bate 1998: 71).

Así, el papel de las calabazas en las comunidades del desierto de Atacama, el control sobre los medios de producci3n y las relaciones de intercambio, principalmente por parte de la sociedad caravanera de llamas, fueron definiendo el chamanismo del desierto como una singularidad cultural. Adem3s, como fue observado, varios elementos de la superestructura est3n ligados explícita o implícitamente a los cambios en la infraestructura económica, y los elementos ideol3gicos que estructuran la sociedad est3n siempre puestos al servicio de los intereses de esta clase dominante, identificada en el grupo de los caravaneros. Esto se manifiesta en el consumo de ciertos bienes de prestigio y otras materialidades de distinción social. Por lo que, las calabazas, adem3s de funciones medicinales y rituales, representan ideol3gicamente las relaciones de poder entre opresores y oprimidos, por medio de sus diseños pirograbados y su uso para el consumo de bebidas fermentadas y sustancias enteogénicas. Incluso pueden haber cambiado las formas de consumo de plantas sagradas, por ejemplo, reemplazando la de cebil por su mezcla con bebidas fermentadas consumidas en calabazas pirograbadas.

AGRADECIMIENTOS Expreso mis agradecimientos a Pilar Alliende, Varinia Varela (Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago) y Jannice Rojas V3squez (Corporaci3n de Cultura y Turismo de Calama) por su ayuda y colaboraci3n. Asimismo, a Francisca Gili y Paola Cristina Leiva, por sus enriquecedores aportes.

REFERENCIAS

- ALFARO, L. & M. GENTILE 1978. Los mates pirograbados de la cuenca del río Doncellas. *Antiquitas*: 1-11.
- AMBROSETTI, J. B. 1899. *Notas de arqueología Calchaquí*. Buenos Aires: Impr. y Lit. La Buenos Aires.
- AMBROSETTI, J. B. 1907. Mates. En *Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehist3rica de "La Paya"* (Valle Calchaquí, Provincia de Salta), *Campañas de 1906-1907*, J. B. Ambrosetti, ed., pp. 522-525. Buenos Aires: Imp. de M. Biedma é hijo.
- ASCHERO, C. 2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacci3n circumpuneña. En *Arte en las rocas*, M. M. Podest3 & M. de Hoyos, eds., pp. 15-45. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología-AAINAPL.
- ÁVILA, F. & V. PUENTE 2008. ¿Circulaci3n de sÍmbolos? Calabazas pirograbadas en el Tardío. *La Zaranda de Ideas: Revista de Jóvenes Investigadores en Arqueología* 4: 109-118.
- BATE, L. F. 1998. *El proceso de investigaci3n en arqueología*. México, D. F.: Crítica.
- BERENGUER, J. 1985. Evidencias de inhalaci3n de alucin3genos en esculturas Tiwanaku. *Chungara* 14: 61-69.
- BERENGUER, J. 1995. Impacto del caravaneó prehispánico tardío en Santa Bárbara, Alto Loa. En *Hombre y desierto. Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, M. T. Planella, F. Falabella, B. Tagle, V. Manríquez & M. Planella, eds., vol. 1, n.º 9, pp. 185-202. Antofagasta: Sociedad Chilena de Arqueología-Universidad de Antofagasta.
- BERENGUER, J. 1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, J. Berenguer & F. Gallardo, eds., pp. 9-56. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J. 2009. Caravaneros y guerreros en el arte rupestre de San Bárbara, Alto Loa. En *VII Simposio Internacional de Arte Rupestre*, M. Sepúlveda, L. Briones & J. Chacama, eds., pp. 193-203. Arica: Universidad de Tarapac3.
- BISCHOF, H. 1999. Los mates tallados de Huaca Prieta: ¿evidencias del arte Valdivia en el Arcaico centroandino? *Boletín de Arqueología*, PUCP 3: 85-119.
- BOMAN, E. 1908. *Antiquités de la r3gion andine de la République Argentine et du desert d'Atacama*. París: Imprimerie Nationale.
- CAMPANA, C. 2004. El triángulo escalonado, el poder y la arquitectura en el Antiguo Perú. *Arkinka* 9 (108): 86-93.
- CASTRO, V. 2001. Atacama en el tiempo. Territorios, identidades, lenguas. (Provincia El Loa, II Regi3n). En *Anales de la Universidad de Chile*, VI serie, n.º 13, pp. 1-25. <<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/2527/2441>> [consultado: 19-08-2019].
- CASTRO, V., J. BERENGUER, F. GALLARDO, A. LLAGOSTERA & D. SALAZAR 2016. Vertiente Occidental Circumpuneña. Desde las sociedades posarcaicas hasta las preincaicas (ca. 1500 años AC a 1470 años DC). En *Prehistoria en Chile: Desde sus primeros habitantes hasta los Incas*, F. Falabella, C. Aldunate, M. Uribe & L. Sanhueza, eds., pp. 239-279. Santiago de Chile: Universitaria.
- COSTA, M. A. & A. LLAGOSTERA 1984. *Museo Arqueol3gico R. P. Gustavo Le Paige, San Pedro de Atacama*. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Santiago: Departamento de Extensi3n Cultural del Ministerio de Educaci3n.
- DAUELSBERG, P. 1972. Arqueología del Departamento. En *Enciclopedia de Arica*, pp. 161-178. Santiago: Editorial de Enciclopedias Regionales Ltda.

- DAUELSBERG, P. 1974. Excavaciones arqueológicas en Quiani (Provincia de Tarapacá Dept. Arica). *Chungara* 4: 7-38.
- DURÁN, E. 1976. Calabazas pirograbadas del Departamento del río Loa y sus correlaciones con áreas vecinas. En *Actas y Memorias. IV Congreso Nacional de Arqueología Argentina (Primera Parte)*, H. Lagiglia, ed. *Revista del Museo de Historia Natural San Rafael* III (1/4): 119-126. Mendoza: Museo de Historia Natural San Rafael.
- ECO, U. 1994. *Signo*. F. Serra Cantarell, trad. Bogotá: Labor.
- FERNÁNDEZ, A. 1980 Ms. El empleo de calabazas por parte de las culturas arqueológicas de los Andes argentino-chilenos. <https://www.academia.edu/33003847/Calabazas_.docx> [consultado: 19-08-2019].
- FUENTES, M. & M. SOTO 2009. Un acercamiento a la Arqueología Social Latinoamericana. *Cuadernos de Historia Marxista* 4: 1-36.
- GALLARDO, F., G. CABELLO & C. ODOÑO 2011. *Arte precolombino chileno. Donación colección Santa Cruz-Yaconi*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- GENTILE, M. 2013. El censo de los runa: datos y reflexiones sobre los incas en el Collasuyu. *Nueva corónica* 2: 91-120.
- GREBE, M. E. 1974. Instrumentos musicales precolombinos de Chile. *Revista Musical Chilena* 28 (128): 5-55.
- GREBE, M. E. 1996. Continuidad y cambio en las representaciones icónicas: significados simbólicos en el mundo sur-andino. *Revista Chilena de Antropología* 13: 137-154.
- HERNÁNDEZ, M. I. 1983. Las calabazas prehispánicas de la Puna Centro-Oriental (Jujuy, Argentina). Análisis de sus representaciones. *Anales de Arqueología y Etnología* 38-40 (primera parte): 77-159.
- HORTA, H. 2004. Iconografía del Formativo Tardío del norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios. *Estudios Atacameños* 27: 45-76.
- HORTA, H. 2014. Lo propio y lo ajeno. Definición del estilo San Pedro en la parafernalia alucinógena de los oasis del salar de Atacama. *Chungara* 46 (4): 559-583.
- HORTA, H. 2015. *El señorío Arica y los reinos altioplánicos (1000-1450 DC). Complementariedad ecológica y multiétnicidad durante los siglos pre-conquista en el norte de Chile*. Santiago: Ocho Libros.
- LATCHAM, R. 1938. *Arqueología de la región atacameña*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- LEIVA, P. 2015. Calabazas decoradas del Período Intermedio Tardío: aproximación a un análisis iconográfico en el extremo norte de Chile. Tesis para optar al título de Arqueóloga, Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas, Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá.
- LE PAIGE, G. 1977. Recientes descubrimientos arqueológicos en la zona de San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños* 5: 111-126.
- LE PAIGE, G., B. BITTMANN & L. NÚÑEZ 1978. *Cultura atacameña*. Santiago: Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8412.html>> [consultado: 19-08-2019].
- LIZÁRRAGA, M. 2010. Los queros coloniales y el imaginario clásico y renacentista. Tesis para optar al grado de magíster en Estudios latinoamericanos, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago.
- LOUW, E. 1998. Materialist Semiotics. En *The Encyclopedia of Semiotics*, P. Bouissac, ed., pp. 393-396. Oxford: Oxford University Press.
- LULL, V. 2005. Marx, producción, sociedad y arqueología. *Trabajos de Prehistoria* 62 (1): 7-26.
- MARDONES, C. 2012. Kuka, Achuma, Vilca: mito e imagen de plantas sacras andinas. *Anales de Historia de la Medicina* 22: 13-34.
- MARTEL, A. & S. GIRAUDO 2014. Semiótica de la imagen en Arqueología: el caso de los "escutiformes". *Revista Chilena de Antropología Visual* 24: 21-25.
- MULVANY, E. & V. VASVARI 2009. Experimentación sobre técnicas decorativas en arqueología. En *Arqueología argentina en los inicios de un nuevo siglo*, vol. II, F. Oliva, N. de Grandis & J. Rodríguez, comps., pp. 391-404. Rosario: Laborde Libros.
- MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO (MCHAP) 2012. *Chile 15 mil años. Colección Museo Chileno de Arte Precolombino*. Santiago: Centro Cultural Palacio La Moneda. <<http://chileprecolombino.cl/exposicion-chile-15-mil-anos/brindis-por-una-alianza/>> [consultado: 22-08-2019].
- MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO (MCHAP) 2013. *Chile antes de Chile / Chile before Chile*. Guía de Sala / Exhibition Guide. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino. <<http://www.chileantesdechile.cl/vitrinas/norte-grande/chicha-ayer-y-hoy/pactos-en-calabazas/>> [consultado: 22-08-2019].
- NIELSEN, A. 1997. El tráfico caravanero visto desde La Jara. *Estudios Atacameños* 14: 339-371.
- NIELSEN, A. 2007. Armas significantes: Tramas culturales, guerra y cambio social en el sur andino prehispánico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12 (1): 9-41.
- OJEDA, O. & C. RAMÍREZ 1993. Alucinógenos y arte rupestre en el Norte Grande de Chile: un intento explicativo. *Revista Historia y Geografía* 10: 13-27.
- OYARZÚN, A. 1929. Las calabazas pirograbadas de Calama. *Revista Chilena de Historia y Geografía* 62 (66): 82-104.
- PEIRCE, C. S. 1974. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PÉREZ, J. A. & I. GORDILLO 1993. Alucinógenos y sociedades indígenas del Noroeste Argentino. *Anales de Antropología* 30: 299-350.
- PLATH, O. 1957. El Calabozo, vasija vegetal noble. Mates quemados de Renca. Materas y mates chilenos. En *Anuario de la Sociedad Folklórica de México XI*, pp. 159-164. <<http://www.orestplath.cl/obra/colab%20revistas/calabazo.html>> [consultado: 19-08-2019].
- PODESTÁ, M., D. ROLANDI, M. SANTONI, A. RE, M. FALCHI, M. TORRES & G. ROMERO 2013. Poder y prestigio en los

- Andes Centro-Sur. Una visión a través de las pinturas de escutiformes en Guachipas (Noroeste Argentino). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 18 (2): 63-88.
- POSNANSKY, A. 1913. *El signo escalonado en las ideografías americanas con especial referencia á Tihuanacu*. Berlín: Diestrich Reimer.
- PREUCEL, R. 2006. *Archaeological Semiotics*. Oxford: Blackwell Publish Ltd.
- RAVINES, R. 1991. Mates ornamentales del Perú: una tradición prehispánica. *Revista del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello* 13: 30-33.
- RICE, P. 1987. *Pottery analysis: a sourcebook*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ROSTWOROWSKI, M., M. RAMOS & P. ORTIZ 2003. Los genitales femeninos en la iconografía andina prehispánica. *Revista Psicoanálisis* 3: 127-138.
- TANTALEÁN, H. & M. AGUILAR 2013. *La arqueología social latinoamericana: de la teoría a la praxis*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- TARRAGÓ, M. N. 2000. Chacras y pukara. Desarrollos sociales tardíos. En *Nueva historia argentina*, M. Tarragó, comp., vol. 1, pp. 257-300. Buenos Aires: Sudamericana.
- TORRES, M. & D. REPKE 2006. *Anadenanthera visionary plant of ancient South America*. New York: The Haworth Herbal Press.
- TRONCOSO, A. 2011. Personajes fuera de lugar: antropomorfos tardíos en el arte rupestre del norte semiárido de Chile. *Intersecciones en Antropología* 12: 221-230.
- UHLE, M. 1913. Los indios atacameños. *Revista Chilena de Historia y Geografía* v (9): 105-111. Santiago: La Sociedad.
- UHLE, M. 1922. *Fundamentos étnicos y arqueología de Arica y Tacna*. Quito: Imprenta de la Universidad Central.
- URIBE, M. & L. ADÁN 2004. Acerca del dominio Inka, sin miedo, sin vergüenza. *Chungara* 36: 467-480.
- VOLÓCHINOV, V. N. 1976 [1930]. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. R. M. Rússovich, trad. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.



ERO-TEMAS¹ ENTRE PINTURAS Y PAPELES. PRÁCTICAS SEXUALES Y GÉNEROS EN LA PUNA DE JUJUY ENTRE LOS SIGLOS XIV Y XVIII

ERO-TEMAS BETWEEN PAINTINGS AND PAPERS. SEXUAL PRACTICES AND GENDER IN THE PUNA OF JUJUY BETWEEN THE XIV AND XVIII CENTURIES

MARÍA CAROLINA RIVET^Á

Este trabajo se enfoca en las escenas de índole sexual presentes en manifestaciones de arte rupestre asociadas a estructuras *chullparias* en el área de Coranzulí, Puna de la Provincia de Jujuy, Argentina, correspondientes al Período Intermedio Tardío, agregando información etnográfica y documentación histórica. La propuesta reflexiona sobre la comprensión del género en los Andes jujeños en épocas prehispánicas tardías, intentando alejarse de concepciones binarias heteronormadas. Se busca ampliar la comprensión de dichas escenas no solo estrictamente en términos de procreación biológica y fertilidad humana, sino más bien para considerar esos conceptos desde el campo semántico de la reproducción, la suerte, el multiplico tanto del ganado como de los cultivos y las personas.

Palabras clave: género, prácticas sexuales, Puna de Jujuy, períodos prehispánico y colonial.

This work focuses on the sex scenes found in rock art manifestations associated with chullparian structures corresponding to the Late Intermediate Period in the Coranzulí area (Puna of the province of Jujuy, Argentina). By combining archaeological, ethnographic, and historical information, it aims at reflecting on the understanding of gender in the Andes of Jujuy in late pre-Hispanic times, trying to overcome binary heteronormalized conceptions. This can help broaden the understanding of these scenes beyond strictly biological notions of procreation and human fertility by considering these concepts as acting in a semantic field of reproduction, luck, the multiplying of both livestock and crops, as well as people.

Keywords: gender, sexual practices, Puna of Jujuy, Pre-Hispanic and Colonial periods.

INTRODUCCIÓN

Desde al menos los últimos treinta años, diferentes investigadores (por lo general provenientes de la filosofía y la sociología)² se han replanteado y discutido acerca del paradigma binario sexual imperante en Occidente. Aportes como los de Butler (2007), De Lauretis (2000), Preciado (2002), entre otros,³ han sido de fundamental trascendencia para reflexionar y comprender el modo en que concebimos el sexo y el género. Estas nuevas miradas proponen que no existe una correspondencia “natural” o “biológica” entre sexo y género. Ambos son constructos culturales erigidos sobre la base de determinados atributos que cada sociedad selecciona. La visión que supone solo dos sexos, masculino y femenino, se inscribe dentro de nuestra sociedad patriarcal y heteronormada, en la cual se afirma, además, que la persona “tendrá la identidad subjetiva de género de su sexo anatómico y cromosómico, lo expresará y aceptará los roles correspondientes” (Maffía 2003: 6). Incluso, pensar en una categoría de género fija, que una persona desenvuelve a lo largo de su vida, sería también fútil. Butler (2007) plantea que tanto el sexo como el género pueden modificarse, cambiar y redefinirse. Dichas premisas, que regulan nuestras categorías de género

^Á María Carolina Rivet, CONICET, Instituto Interdisciplinario Tilcara, Universidad de Buenos Aires, Tilcara, Provincia de Jujuy, Argentina. ORCID: 0000-0002-5038-7384. E-mail: carolinarivet@hotmail.com

y prácticas sexuales, se han extrapolado en las interpretaciones de las sociedades pretéritas considerando, a mi entender, implícita y erróneamente un carácter universal. De igual manera, es común que concibamos la procreación como fin último y primordial de las relaciones sexuales.

Sexo, género y sexualidad, aunque independientes entre sí y con implicancias diferentes, se vinculan a nivel conceptual y experiencial. De esta manera, la sexualidad no indica sexo ni género, así como el género no indica sexo ni sexualidad. La sexualidad es una práctica social que debe comprenderse dentro de un contexto cultural históricamente situado, que incluye todo tipo de relaciones y actividades, identidades, erotismos y políticas sexuales, considerando no solo el coito y el orgasmo, sino el abanico de posibilidades interpersonales y autoestimuladoras (Voss & Schmidt 2000).

En este trabajo nos interesa reflexionar sobre la significación y las connotaciones de las prácticas sexuales y la construcción social de los sexos y los géneros en los Andes circumpuneños. Para ello nos enfocaremos en el análisis de imágenes sexuales en el arte rupestre de Coranzulí (Puna de Jujuy, Argentina), y utilizaremos además documentación histórica relativa a nuestra área de estudio. A su vez, tomaremos diferentes ejemplos etnográficos de otras áreas andinas, a los cuales sumaremos crónicas y diccionarios coloniales que nos ayudarán a repensar esta problemática.

La perspectiva de género en la arqueología circumpuneña se ha abordado en los últimos años a partir de diversos trabajos enfocados en el estudio de representaciones presentes en la cerámica (Scattolin 2003, 2005), en el arte rupestre (Gilardenghi 2010; Isasmendi 2018), en placas metálicas (Gluzman 2010) y en el registro bioarqueológico (Baffi & Seldes 2012; Otero et al. 2020).⁴ En términos generales, estos trabajos han buscado identificar y diferenciar los géneros dentro de un sistema binario heteronormado, a partir de la identificación de parámetros biológicos, tales como penes, vulvas, mamas, estados de gravidez y características antropométricas.

Por lo general, el interés estaba puesto en discutir los roles de género, sus asociaciones con diferentes actividades y espacios, las relaciones de desigualdad y dominación y las jerarquías de los sexos en el pasado. Todas estas investigaciones constituyen importantes avances y aportes invaluable a la problemática, visibilizando a la mujer y sus roles, y exponiendo y discutiendo el sesgo

androcéntrico que primaba en los trabajos arqueológicos (Conkey & Gero 1991; Alberti & Williams 2005). Considerar que existe una categoría universal de mujer sería caer en un esencialismo, dificultando, en palabras de De Lauretis (2000), la posibilidad de ver las diferencias entre las mujeres, es decir, más allá de una esencia arquetípica femenina. Mención aparte merecen los trabajos de Alberti (1999, 2001, 2005) quien revisa, sistematiza y aplica las nuevas teorizaciones sobre género y sexo.

Desde nuestro punto de vista, se siguen reproduciendo y extrapolando los esquemas normativos occidentales vigentes en nuestra sociedad. Las interpretaciones ancladas en supuestos de diferenciación sexual basadas en la genitalidad y el correlato de esta con el género, pueden desvirtuar las lecturas y llevar a conclusiones erróneas acerca de identidades y roles de género. Asimismo, son pocos aún los trabajos orientados a estudiar la sexualidad en el pasado. Voss y Schmidt (2000), de acuerdo con Rubin (1984), desarrollaron una serie de razones que, a su entender, obstaculizan dichos estudios, tales como el esencialismo sexual, la priorización de una heterosexualidad reproductiva y tabús culturales (Joyce 2007).

En este trabajo nos proponemos, entonces, el desafío de ampliar la perspectiva de un enfoque que discute el universalismo del modelo binario, sexual y de género, mujer-varón, basado en las características biológicas dimórficas, propias de nuestras concepciones occidentales, para considerar otras maneras de construir y vivir el sexo y el género en este sector de los Andes.

EL ÁREA DE ESTUDIO

El área de trabajo se emplaza hacia el sur de la actual localidad de Coranzulí, Puna de Jujuy, Argentina (fig. 1). A partir de prospecciones pedestres hemos relevado en ella una serie de sitios arqueológicos vinculados con un uso residencial correspondiente al Período Intermedio Tardío, los cuales presentan diferentes características con relación a sus conformaciones espaciales. Registramos dos pequeños poblados semiconglomerados (Yerbajo y Canalita), compuestos por una treintena de recintos circulares, y otros asentamientos, de pequeña escala, que podrían estar asociados con una única unidad doméstica (por ejemplo, Licante). A su vez, identificamos espacios de uso agrícola, paneles de arte rupestre y un número importante de estructuras *chullparias* distribuidas en



Figura 1. Ubicación del área de estudio. *Figure 1. Location of study area.*

toda el área. Estos sitios se encuentran en un radio de cinco kilómetros lineales, aproximadamente, y a una altura promedio de 3800 msnm, vinculados por medio de diferentes senderos que atraviesan una topografía escarpada. Los fechados radiocarbónicos realizados sobre gramíneas contenidas en el mortero de seis *chullpas* ubicadas en Licante, posicionan su construcción en torno al siglo XIV DC (Rivet 2015b). En algunos casos, los paneles de arte rupestre se encuentran asociados a espacios con *chullpas* en el interior de aleros rocosos.

Si bien al momento no realizamos excavaciones arqueológicas, el material cerámico recuperado en superficie y las características constructivas y morfológicas de las estructuras de los sitios habitacionales vinculan esta área con la cuenca de Miraflores-Guayatayoc, particularmente con el sitio Tucute (Rivet 2018; Albeck 2019).

La ocupación colonial en el área se evidencia por la presencia de pinturas rupestres y arquitecturas *chullpa-*

rias construidas en ese período. A su vez, contamos con unos pocos documentos escritos relativos a Coranzulí. Estos nos han permitido esbozar el derrotero histórico de estos grupos sociales y, en lo que atañe a este trabajo, visualizar otras subjetividades de género, a lo cual nos remitiremos en los acápites finales.

SOBRE ALEROS, CHULLPAS Y ARTE

Es importante detenernos primero en los espacios que contienen tanto el arte rupestre como las estructuras *chullparias*. Las cuevas o los abrigos rocosos son lugares que, como veremos, han tenido y tienen significaciones especiales, siendo utilizados muchas veces para llevar a cabo rituales. En acápites posteriores mostraremos cómo ciertas prácticas sexuales eran parte de dichas ceremonias. Por ello, no debemos descartar la posibilidad de

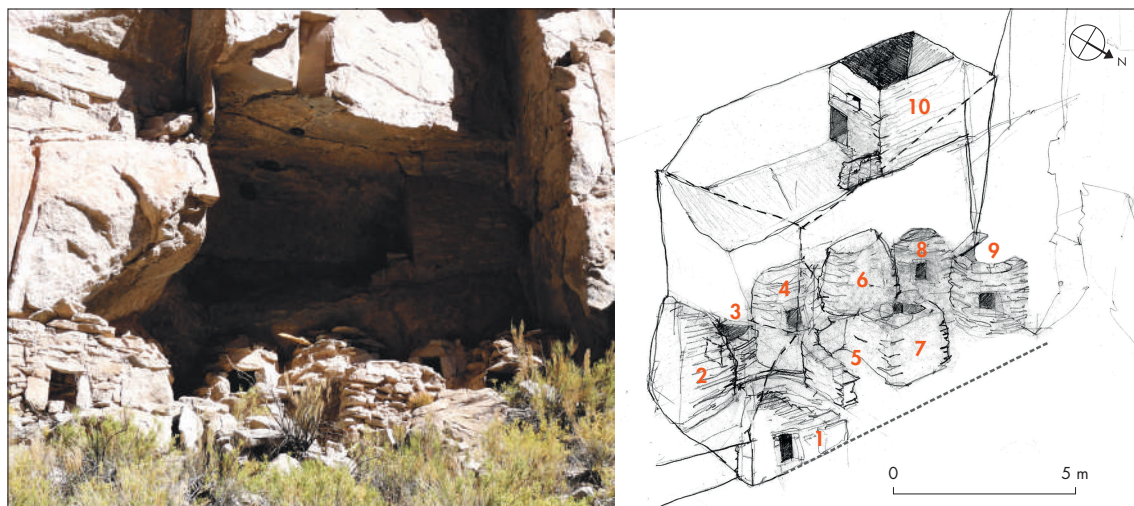


Figura 2. Alero 1. Los números indican las estructuras *chullparias*. Figure 2. Eave 1. The numbers indicate the *chullparian* structures.



Figura 3. Alero 2. Los números indican las estructuras *chullparias*. Figure 3. Eave 2. The numbers indicate the *chullparian* structures.

que en los aleros bajo estudio se haya realizado algún tipo de estas prácticas.

En este trabajo consideraremos para el análisis los aleros 1 y 2, emplazados en Licante. Existen una serie de aspectos compartidos respecto de las características de estos dos aleros, sus estructuras *chullparias* y el arte rupestre, que nos hacen pensar en relaciones de trans-textualidad. En primer lugar, se encuentran a 1,5 km uno del otro, ubicados en relación directa con el cauce del río, aprovechando los farellones de ignimbrita que lo delimitan y asociados con senderos que continúan siendo utilizados en la actualidad por las familias para acceder con los rebaños a las diferentes áreas de pasturas.

En términos de organización espacial, si bien presentan una cantidad diferente de estructuras *chullparias*, en ambos estas se emplazaron aprovechando las paredes rocosas. En los dos aleros hemos podido registrar la existencia de un muro perimetral que envuelve la totalidad del espacio interior y marca un acceso único a través de una abertura. Esto es significativo puesto que, en cierta manera, estos muros prescriben un determinado recorrido y percepción del arte rupestre asociado (figs. 2 y 3).

Los conjuntos de arte rupestre se presentan en ambos casos en el interior de los aleros, bajo tres condiciones diferentes: a) en el interior de las estructuras *chullparias*,

b) formando parte de los muros de estas, y c) en las paredes rocosas, por fuera de las construcciones. Es decir, la visibilidad de estas manifestaciones plásticas es muy reducida, especialmente en aquellas que se emplazan dentro de las *chullpas*. Cabe aquí preguntarnos sobre los posibles destinatarios de estas expresiones, teniendo en cuenta la asociación de estas arquitecturas con los ancestros (Nielsen 2008; Rivet 2015a, 2015b).

En relación con los sentidos de las cuevas y los abrigos rocosos, diversos investigadores, entre ellos Martínez (1983), Bouysse-Cassagne y Harris (1987) y Cruz (2012), han propuesto que ciertas topografías como los cerros, las cuevas, los manantiales, poseen capacidades fecundantes, poderes genésicos. Estos lugares han estado altamente ritualizados mediante diferentes prácticas que, con cambios, se han sostenido en el tiempo, incluso hasta la Colonia. Habitualmente estos rituales han incluido la producción de distintas y cambiantes materialidades, tales como el arte rupestre y los objetos arquitectónicos. Incluso, en las crónicas y los documentos coloniales son mencionados como espacios donde se realizaban diferentes cultos y ritos.

Debemos considerar, entonces, al menos la posibilidad de que estos espacios se hayan constituido como lugares de prácticas ceremoniales, con complejas implicancias multisensoriales, si tenemos en cuenta que, como mínimo, lo visual y la práctica tanto de la ejecución de las pinturas como de la construcción de las *chullpas* podían formar parte de dichas acciones rituales. Asimismo, el emplazamiento de dichas pinturas, dentro y fuera de las estructuras, presenta aberturas con tapas que podían potencialmente ser sustraídas en determinadas instancias. En nuestro caso, todas estas pinturas entraban en el campo de dichas ceremonias (Rivet 2015a), las que probablemente hayan perdurado hasta, por lo menos, entrado el siglo XVIII.

Arte rupestre en los aleros

El repertorio iconográfico presente en los aleros 1 y 2 es coherente con lo descrito para el Período Intermedio Tardío en el área circumpuneña (Aschero 2000, 2006), registrando pictografías de tamaños pequeños con un tratamiento plano de la pintura, y prevaleciendo entre los motivos más representados el de la figura humana y el camélido.⁵ Tal como mencionamos, dichas manifestaciones plásticas fueron realizadas en las paredes rocosas del interior de los aleros, la mayoría ubicadas dentro de

las *chullpas*, reduciendo su campo visual. Esta copresencia de arte y arquitectura *chullparia* genera un diálogo que confluye en un relato con puntos en común, en el cual determinadas agencias de los ancestros (corporizados en las *chullpas*, *sensu* Nielsen 2008), tales como propiciación de la fecundidad, se ven reforzadas o amplificadas en la narrativa plástica. Es decir, aleros, arte y *chullpas* se significan mutuamente; se entretejen distintos conceptos en la articulación entre estas estructuras arquitectónicas y las expresiones plásticas.

Los temas que se presentan en el alero 1^o son diferentes agrupaciones de camélidos, algunos portando *pecheras*,⁷ y un motivo de coito asociado a un camélido con una saliente debajo de la cabeza, que representaría una pechera. La escena sexual se ubica de forma oblicua por encima del camélido (fig. 4). Todos los conjuntos rupestres prehispánicos se emplazan en el interior de dos *chullpas*, mientras que los motivos cristianos se ubican por fuera de ellas.

El alero 2 concentra la mayoría de las escenas sexuales, contabilizando 14 en total, además de una gran variedad de representaciones. En uno de los paneles destaca un alineamiento de seis suris, una figura humana con tocado, portando arco y flecha, que está apuntando hacia un camélido superpuesto a otro posible suri, componiendo probablemente una escena de caza. Por encima se ubican al menos dos representaciones de coitos, un escutiforme y dos figuras antropomorfas (fig. 5). Todo el conjunto, a excepción del camélido blanco, fue ejecutado con pintura negra en la pared del alero por fuera de las estructuras *chullparias*.⁸

En el interior de la *chullpa* 1 se registran diferentes representaciones, la mayoría pintadas en negro (fig. 6). En la porción inferior del conjunto se distingue un alineamiento de cuatro parejas de figuras antropomorfas “nucleadas”, seguidas por otras cuatro figuras individuales, tres de estas con tocados. Encima de estos motivos se ubican otras escenas sexuales, de ellas destaca una en la cual las dos figuras están separadas, una acostada, con las piernas hacia arriba, y la otra de pie al lado, posiblemente representando un momento previo o posterior al coito. Encima de estas escenas se reconoce un motivo de felino a partir de su cola, una cabeza proporcionalmente grande y dos patas representadas por medio de sendos círculos rellenos con múltiples trazos que irradian a modo de garras, vinculadas a otra escena sexual (fig. 7).

A la derecha de este felino, se ubican cuatro figuras humanas con tocados, arcos y flechas, que parecieran

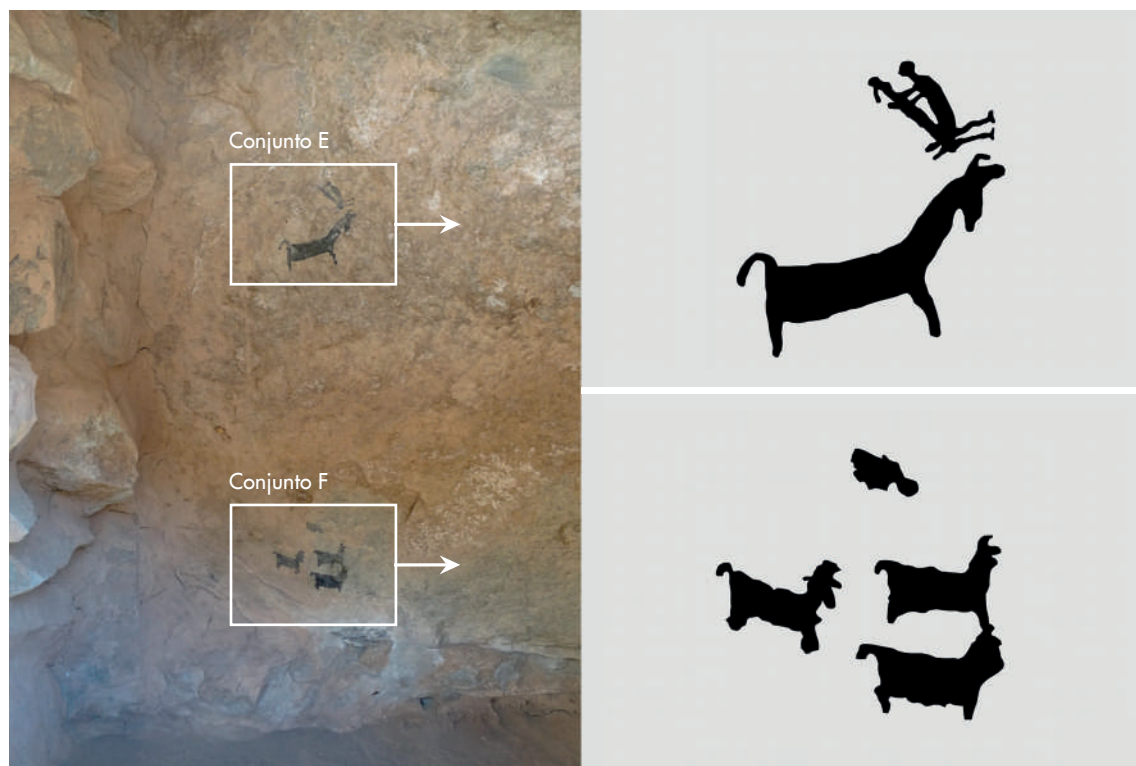


Figura 4. Representaciones al interior de una *chullpa* en el alero 1. *Figure 4. Images inside a chullpa in cave 1.*



Figura 5. Panel suris. *Figure 5. Suris panel.*

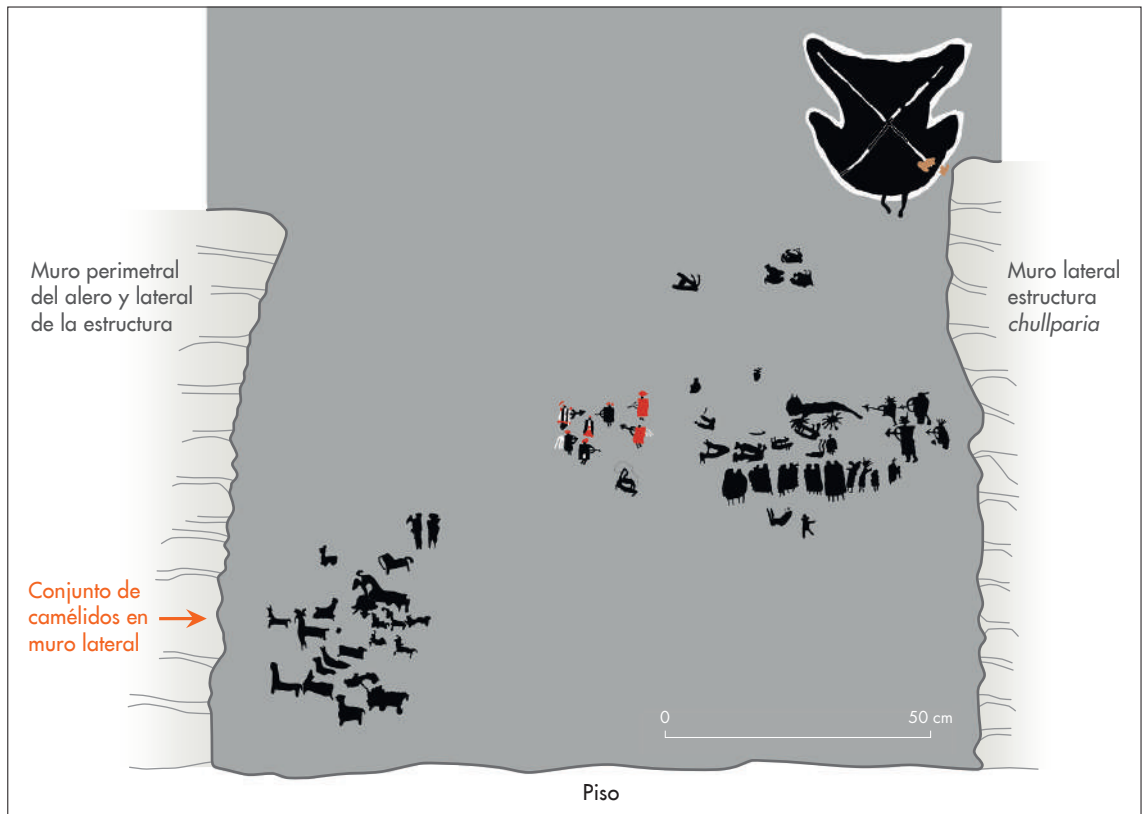


Figura 6. Paneles de arte al interior de la *chullpa* 1 (alero 2). Figure 6. Art panels inside *chullpa* 1 (eave 2).

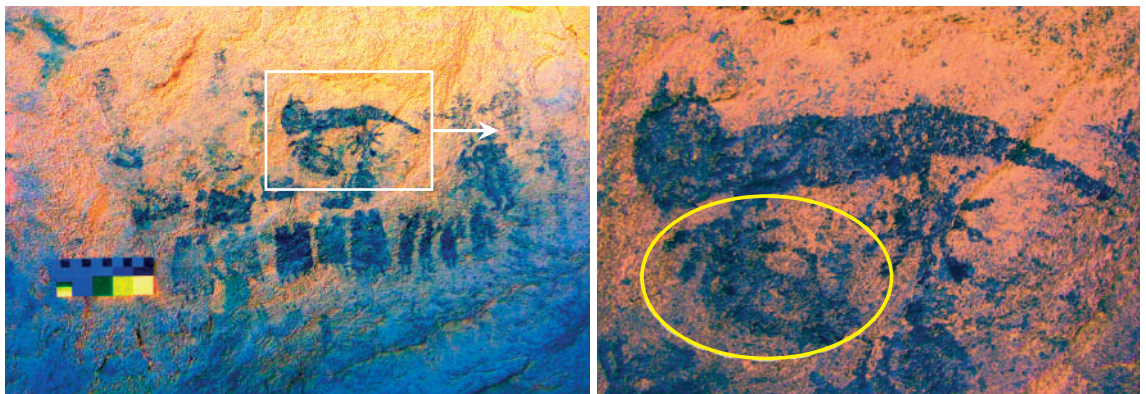


Figura 7. Detalle del motivo del felino y la escena de sexo asociada. Figure 7. Detail of feline motif and the associated sex scene.

apuntar hacia dicho animal. En el interior de la misma estructura *chullparia*, y a pocos centímetros de los conjuntos descritos anteriormente, se registra un agrupamiento de camélidos,⁹ algunos de ellos portando pechera, y dos figuras humanas, que podrían corresponderse con la representación de una escena de pastoreo.

A su vez, otro conjunto de camélidos se registra en la cara interna de una de las piedras que conforman el interior del muro de la estructura.

Se completa el repertorio plástico de esta *chullpa* con una escena de enfrentamiento, policromática, con una configuración circular compuesta por siete figuras

humanas, seis de las cuales portan arcos y flechas y rodean a la séptima que se encuentra desarmada en el centro de la composición. Todas las figuras presentan rasgos (vestimentas, adornos cefálicos y dorsales) diferentes. Por último, en el extremo superior derecho de la estructura, se ubica un motivo escutiforme de mayor tamaño que el resto de las representaciones descriptas.

Las escenas sexuales en el contexto rupestre

En términos generales, las representaciones de escenas de coito humano no son tan comunes en el arte rupestre para este sector de los Andes circumpuneños, donde se registraron escenas de cópulas de camélidos y antropomorfos con el sexo marcado o representaciones de vulvas o falos, tal como referimos anteriormente. Escenas de cópula humana muy parecidas a las halladas en Coranzulí fueron registradas en Inca Cueva (Jujuy)¹⁰ asociadas también a camélidos y suris (Aschero 2000). Debemos entender estas representaciones sexuales en Coranzulí en relación con otros motivos presentes en los aleros, tales como suris y camélidos. En este sentido, asociaciones de genitales (vulvas y glándes) con camélidos y aves han sido referidas para otros sectores del área circumpuneña y comprendidas como parte de la ritualidad pastoril orientada a propiciar la fertilidad y el multiplico de los rebaños (Berenguer & Martínez 1986; Horta 1996; Berenguer 1999; Aschero 2000).

En Cuipán (La Rioja, Argentina) se ha registrado una figurina modelada en cerámica, de pequeñas dimensiones, representando escenas de sexo entre dos varones, que González (1998) adscribe a Aguada. En este caso están marcados los genitales y uno de los sujetos posee una larga trenza. A su vez, en la cueva de La Salamanca (Catamarca, Argentina) fue registrada una escena sexual entre una persona y un camélido arrodillado, que González (1998) interpreta como una escena de “bestialismo”. Si bien estas representaciones corresponden al Período de Integración Regional para el área valliserrana del Noroeste Argentino, nos interesan en tanto muestran la existencia de una diversidad de prácticas que exceden el modelo heterosexual procreante.

En nuestro caso, entre los dos aleros hemos registrado 15 escenas sexuales realizadas con pintura negra plana. Se trata de representaciones de tamaño pequeño, que no superan los ocho centímetros, compuestas por dos figuras humanas, una debajo y otra encima generalmente

unidas por brazos y piernas. Los cuerpos están pintados de perfil y, en general, solo la figura que se ubica por debajo presenta las piernas extendidas hacia arriba. La posición de los cuerpos y las extremidades genera un efecto de cierto dinamismo en la escena (fig. 8). Es importante observar que no están indicados los genitales ni rasgos secundarios como los pechos femeninos o las caderas ensanchadas, tal como fueron observadas en algunos antropomorfos en otras áreas como, por ejemplo, Antofagasta de la Sierra (Isasmendi 2018) o los valles calchaquíes (Gilardenghi 2010). Tampoco presentan otros marcadores, como podrían ser ciertos adornos o vestimenta. Entre ambas figuras la única distinción (en algunos casos) es el peinado, pudiendo tener una, dos o ninguna coleta o trenza. La similitud de cada integrante de la pareja es solo eventualmente distinguida por la disposición del cabello, lo cual no nos permite inferir, dentro de una lógica dimórfica, género o sexo. De todos modos, no podemos dejar de lado que se trata de un tópico diferencial entre algunas parejas de las escenas.

Es importante prestar atención a qué se está representando y qué no. Lo que podemos observar es que la genitalidad está ausente, es decir, los cuerpos no son divididos rígidamente, y sobre la base de este criterio, de manera binaria masculino/femenino. Entonces, es la relación sexual lo que está figurado, a la que vamos a entender como una relación social (*sensu* Absi 2016), imbuida de sentidos y formando parte de redes de relaciones. Es una práctica que pone en juego de manera total los cuerpos, constituyéndose en un acto performático.

Sería fútil pensar que la posición de los cuerpos tiene un correlato en el tipo de relación sexual, entre personas del mismo o distinto sexo, o en las formas del acto sexual (frotamientos, penetración anal o vaginal, por ejemplo), por estar enmarcados en nuestros propios esquemas y costumbres sexuales de raigambre occidental. Ciertas formas de práctica sexual no dan como resultado ciertos géneros (Butler 2007), y viceversa. Vale la pena, entonces, al menos poner en duda una supuesta relación heterosexual en estas imágenes y distanciarnos de la mera identificación genital para ir un poco más lejos y hacernos una serie de preguntas gatilladoras, una serie de erotemas: ¿qué conceptos están operando en estas imágenes rupestres?, ¿qué implicancias y significaciones tenía el acto sexual?, ¿cómo se construían los géneros, cómo se actuaban?, ¿es válido pensar solo en dos géneros limitando la posibilidad de otros?



Figura 8. Ejemplos de escenas sexuales en los aleros 1 y 2. *Figure 8. Examples of sex scenes in eaves 1 and 2.*

Teniendo en cuenta estas escenas rupestres y sus diferentes asociaciones con camélidos, suris y felinos, nos interesa ahora reflexionar sobre la importancia de las prácticas sexuales en las comunidades andinas. Primero, nos acercaremos desde las investigaciones etnográficas, para luego enfocarnos desde los aportes etnohistóricos.

GÉNEROS Y SEXOS EN LOS ANDES

Géneros, prácticas sexuales y festividades andinas

Nos concentraremos en las referencias etnográficas que existen para diferentes sectores de los Andes, con la intención de abordar una propuesta interpretativa de las escenas sexuales pintadas en los aleros en particular, y la comprensión andina de la sexualidad, el género y el sexo en lo general.

En los Andes existieron –y existen– muchas maneras de dar vida (no solo la práctica heterosexual) y muchos agentes (no solo las personas humanas). Es decir, no es únicamente el acto sexual con un fin reproductivo en términos biológicos capaz de generar vida. Dentro de una ontología andina, el campo semántico de la fertilidad se presenta amplio y abarcativo, incluyendo prácticas (sexuales o no) que contienen capacidades genésicas y que actúan en el campo amplio de fecundidad y multiplico en términos agrícolas, pastoriles y sociales. Si entendemos la cosmología andina como *relacional*, es decir, una red en la que todas las entidades se vinculan entre sí (Haber 2010; De Munter 2016), entonces estaremos de acuerdo en que las sexualidades (y sus potencias) de esas diferentes entidades también entran en relación.

En este sentido, las prácticas sexuales humanas se asocian, se proyectan y alcanzan la fertilidad de la tierra y la reproducción del ganado (Van den Berg 1989; Geffroy 2012; Sigl 2012; Isbell 2014), tal como

lo observaron también los cronistas coloniales en los cultos agrarios y pastoriles, y en rituales de iniciación sexual, que más adelante desarrollaremos. En muchos casos, las personas presentan comportamientos con connotaciones eróticas, mayores licencias sexuales o mayor desinhibición.

Los rituales de marcación de ganado en la Puna de Jujuy son entendidos también como instancias propiciadoras de la fecundidad y el multiplico. Adornos que son colocados en los animales, como flores, *chimpus*, pecheras y collares están asociados con capacidades genésicas y de protección (Bugallo 2014). En estas instancias de celebración están presentes las danzas y los cantos, las chayas, los sahúmos, el apareamiento simbólico de dos animales (el *casamiento*) y la *wilancha* al pintar las caras internas de los corrales con la sangre de un animal sacrificado para tal ocasión. Esta práctica se realiza para la *suerte y protección* de la hacienda familiar (Mariscotti de Görlitz 1978).¹¹ Esta autora refiere a su vez que en estas ceremonias los jóvenes se cubren con cueros y participan de diferentes juegos eróticos.

Si volvemos a las escenas sexuales registradas en los aleros podemos observar cómo varias de ellas se vinculan con camélidos, muchos portando pecheras en sus cuellos, que, tal como vimos, son atributos propiciatorios de fecundidad, protección y suerte, colocados en instancias rituales. Esto, pensamos, plantea una relación entre la sexualidad humana y la propiciación de fertilidad y multiplico del ganado, en línea con lo propuesto por Isbell (2014), en tanto que el sexo entre humanos transferiría su poder fecundador a otras entidades como los animales. Ahora bien, insistimos en que ese acto sexual no necesariamente debe ser procreante para engendrar vida humana. De hecho, como estamos observando, existen muchas prácticas por las cuales se propicia y se genera vida en los Andes, que exceden a la mera reproducción biológica.

La presencia de suris, asociados también a escenas sexuales, no deja de ser interesante al ser animales considerados propiciatorios de agua, lluvia y, por ende, fertilidad (Bugallo 1999; Colatarci 2011). Al día de hoy, aún están presentes, por ejemplo, en las Fiestas Patronales de la Puna de Jujuy, por medio de los *samilantes*, hombres-suri, promesantes de la Virgen o del Santo Patrón. Sus atributos y bailes han sido asociados con el viento y el cambio de clima, y con antiguos rituales propiciatorios de la lluvia, vinculados con la fecundidad y la reproducción (Colatarci 2011). A su vez, sus huevos fueron,

y son, utilizados en el ritual de la *flechada*, es decir, en el ritual de inauguración de una casa y la conformación de una nueva pareja y su reproducción (Bugallo 1999).

Es importante detenernos también en la imagen del felino. Tal como indicó Aschero (2006), las significaciones del felino son altamente polisémicas, siendo asociado con los antepasados y con sus fuerzas fecundantes. A su vez, felinos como los pumas, luego de su muerte, son considerados actualmente en la Puna de Jujuy como pastores protectores de los rebaños de llamas, propiciando su fertilidad (Rivet 2020). Este doble carácter de predador y protector fue señalado también por Saunders (1998). Recordemos, además, la presencia de representaciones de camélidos dentro de la misma *chullpa*.

En el área aymara, Van den Berg (1989) registró diversos rituales agrícolas y ganaderos en los que, de formas casi explícitas, se relacionaba la fecundidad de la tierra (sembradíos y ganado) con la humana. Por ejemplo, el caso de la danza *qhachwa*, que se practica en rituales llevados a cabo entre noviembre y marzo, es decir, durante la época de crecimiento de los cultivos. Se trata de un baile nocturno de cortejo y coqueteo entre jóvenes, que Van den Berg (1989: 63-64) interpreta como un rito de fecundidad que influye en la fertilidad de la tierra. Incluso es una danza relatada en el siglo XVII por algunos cronistas como Cobo, que la describe como un baile (*cachua*) donde mujeres y varones gozan con libertad de sus “deleites carnales” (Cobo 1892 [1653]: 171-172).

El erotismo también está presente en los valles bolivianos quechuas durante noviembre, por medio de la costumbre de la *wallun'ka*, un columpio gigante ligado a la celebración de los difuntos (Geffroy 2012). Durante esta festividad, colmada de experiencias sensoriales, la sensualidad y los coqueteos se hacen presentes. En palabras de Geffroy, se trata de “un juego de seducción con los muertos” (2012: 87), pero que también promueve la sexualidad entre jóvenes y personas del mismo sexo, que a su vez estimula la fecundación de la Madre Tierra (Geffroy 2012). En Guallatire (norte de Chile), en la década de 1990, durante la celebración de Todos los Santos fue registrada la participación de “dos jóvenes disfrazados de mujer” (Gavilán Vega & Carrasco 2009: 105).

Diversas investigaciones etnográficas han puesto en evidencia algunos casos que exceden el esquema heteronormado binario, mostrando incluso distintos géneros. La sexualidad en los Andes atraviesa tanto a

personas humanas como no humanas, de forma tal que entidades como cerros, animales, ríos y ancestros se constituyen como agentes con géneros con capacidad de practicar relaciones sexuales y reproducirse. En este sentido, Cruz (2012) ha planteado que algunas de estas entidades se consideran *q'iwa*, en tanto poseen en su interior una fuerza germinante (femenino-masculino). En esta misma línea, Sigl (2012: 74) entiende que “*q'iwa* es un ser transfronterizo que se mueve en el espacio liminal entre lo femenino y lo masculino”; es decir, una categoría que no encaja en el modelo binario. De esta forma, un varón con voz aguda o una mujer que se comporta como hombre son *q'iwa*.

Quizás debamos considerar la posibilidad de la actuación de otros géneros, e incluso de cierta ambigüedad sexual; teniendo en cuenta, además, que el sistema sexo-género con fines solo reproductivos es una imposición por parte de los españoles católicos (Escanilla Cruzat 2019). Para comprender la construcción de género en los Andes, tal como estamos viendo, debemos distanciarnos entonces de un patrón dimórfico. Un buen ejemplo es el trabajo de Rösing (2014) en Amarete (Bolivia), donde menciona la construcción social de 10 géneros, no solo considerando una genitalidad (primer género atribuido al nacer), sino que son otorgados a partir de las características de la chacra o parcela en la que la persona nace. Además, existen géneros “provisionales” que son adjudicados al asumir cargos políticos. Es decir, al género otorgado por el “sexo biológico” se le suman una serie de géneros sociales.

Ahora bien, volviendo a nuestro caso de estudio y como señalamos anteriormente, las escenas sexuales fueron representadas en las paredes rocosas de los aleros y, en la mayoría de los casos, en el interior de estructuras *chullparias*, que encierran los motivos rupestres. El relato que se entretene entre ambos discursos (el pictórico y el arquitectónico) decanta en el campo semántico de la ancestralidad. En los Andes, todas, o la mayoría de las entidades, tienen género, inclusive los ancestros, los cuales presentan una sexualidad ambigua y un gran poder genésico. De acuerdo con Martínez (1983), los antepasados son andróginos, al igual que *wakas*, *apus* y espíritus. Gose (2004) coincide con esta apreciación, pues en sus investigaciones en el sur del Perú observó que “los *apus* surgen como caracteres esencialmente andróginos, hasta hermafroditos” (2004: 309). Incluso en el siglo XVII, Juan de Santacruz Pachacuti hace mención a un “animal muy pintado de todos los

colores. Dizen que era apo de los otorongos, en cuya guarda da a los ermofraditas yndios de dos naturas” (1993 [1613]: 158-159).

Esto nos lleva a cuestionar nuestra perspectiva occidental binaria y heteronormada desde la cual miramos, describimos e interpretamos estas imágenes, para comenzar a pensar en términos no polarizados de género. En este sentido, Isbell (2014: 259) sostiene que la androginia “en el esquema andino de género no es simplemente un tipo de complementariedad final. Al contrario, la androginia debería pensarse como una ‘sinécdoque’: la totalidad andrógina es más grande que la suma de sus partes femeninas y masculinas”. ¿Cómo nos representamos una persona andrógina en estos términos?, ¿somos capaces de ver lo que no entendemos?, ¿entendemos la sexualidad en el mundo andino?

Lo que estarían mostrando estos ejemplos es la complejidad que reviste la sexualidad en los Andes, poniendo en evidencia nuestra dificultad para categorizar las diferentes subjetividades de género. El vocablo *q'iwa*, difícil de definir al interior de nuestra propia concepción occidental de la sexualidad, pone en crisis nuestra propia mirada occidental binaria con la que nos identificamos. Las subjetividades no estaban definidas por criterios sexo-género de la manera en que hoy los concebimos. Ahí radica la dificultad de aprehender las dimensiones que adquiere la sexualidad andina.

Podemos permitirnos al menos la pregunta acerca de si tales representaciones pintadas en los aleros remiten efectivamente a prácticas sexuales entre humanos o si se trata de actos sexuales entre ancestros, es decir, entre personas no humanas quizás con otros géneros, un tercer género, si lo pensamos en el sentido en que Isbell (2014) plantea la androginia. Aquí debemos recordar, por un lado, que en las escenas rupestres analizadas no está representado ni indicado ningún atributo genital, como vulva, pene o pechos. Y, por otro, que la mayor parte de estas pinturas fueron realizadas al interior de *chullpas*, cuya reducción del campo visual nos hace pensar en que eran los propios ancestros los destinatarios de dichas pictografías.

La relación entre sexo, género y reproducción no siempre es lineal ni debe ser comprendida en términos netamente biológicos. El sexo no reproductivo en los Andes posee también capacidades genésicas, actuando en el campo amplio de la fertilidad y la fecundidad agrícola y pastoril. A continuación nos centraremos en la información proveniente de fuentes coloniales,

incluyendo un documento relativo a Coranzulí que nos permitirá reflexionar sobre las categorías de géneros y géneros fluidos.

[...] Y en la madriguera de coransuli...¹²

Coranzulí se conformó en época colonial como un espacio de frontera jurisdiccional entre la Gobernación del Tucumán y el Corregimiento de Atacama, perteneciendo, de acuerdo a las escasas referencias documentales, hasta mediados del siglo XVIII a la primera y luego al segundo. La dominación colonial de esta área se produjo de manera tardía y heterogénea. Este emplazamiento liminal ha ocasionado algunas dificultades para las investigaciones etnohistóricas debido a la limitada disponibilidad de documentación escrita. Tal como propusimos en otro trabajo (Gil Montero et al. 2017), se trataba de un territorio poco dominado por los españoles, quedando muchas veces en los márgenes del sistema de control colonial. Este carácter internodal le habría permitido mantener y reproducir determinadas lógicas, prácticas y formas de vida indígenas. Podemos conceptualizar esta área en los términos de Quiroga (2010: 190) como *huaycos*, es decir, como espacios de refugio y resistencia, que se constituyeron como escenarios de reproducción social. A partir de la documentación disponible, en Coranzulí, hasta bien entrado el siglo XVIII perduraron prácticas indígenas prehispánicas, como el entierro en cuevas, mostrando márgenes de acción y agencias indígenas por fuera del control español.

Sin embargo, en estos aleros hemos registrado manifestaciones plásticas propias de momentos coloniales, específicamente iconografía cristiana, tales como diversos tipos de cruces y motivos que refieren a espacialidades eclesiásticas, como iglesias. A esto se suma una estructura *chullparia* construida en este período que presenta características morfológicas que la asemejan a una capilla, cuyos muros exterior frontal e interior fueron intervenidos con grabados realizados en la argamasa. En trabajos anteriores propusimos que dichas intervenciones fueron realizadas por indígenas y no por curas extirpadores (Rivet 2013).

En un documento de 1738, correspondiente a la apertura de un juicio criminal hacia varios pobladores de Coranzulí acusados de diferentes delitos, se pide información acerca de un hombre que viste de mujer y está casado con otro hombre. Dicho indio muda de género de mes en mes por “providencia divina”:

Fuesele preguntado como se llama adonde bibe un indio que pretesta ser casado con otro yndio que anda bestido de mujer y que estos que bida tienen porque suponen matrimonio y que ladronicias an ejecutado estos dos O que muertes en el supuesto de ser casados y como se llama al hombre que esta vestida de mujer y si lo conosio antes de bestirse de mujer de hombre y si bio y entendio que motibos tendría para mudar de traje Asi el hombre como la que haze oficio de mujer Y asi mesmo sia oydo sabe o a entendido este malicioso engaño de la capa del matrimonio y responde que la dicha Petrona Laime le ha dicho que un mes es hombre y otro mes mujer por providencias divinas y el que haze oficio de marido llamado Berna baca le a oydo decir que no puede abitar ni bibir sin la dicha Petrona y que si ronen [?] un rato se quiere ya morir y que no a oydo que ce haigan confesado ni acudido a cosas de yglesia a ninguna parte pero que no a oydo ni sabe si an robado [...] (Archivo de Tribunales de Jujuy [Argentina], 1738, legajo 1145, f. 8r).

Este documento, que nos sitúa en nuestra área de estudio, se refiere a este paraje como *madriguera*, donde dichas personas se ocultaban protegidas al abrigo de las “serranías ásperas de coransuli”. La Real Academia Española en 1780 definió *madriguera*, en una de sus acepciones, como “el lugar escondido y retirado donde se refugia y esconde la gente de mal vivir, que andan huyendo temerosos de su castigo”. Este concepto, creemos, es muy similar al de *huayco*, analizado por Quiroga (2010) para el área de los valles calchaqués, en tanto refiere a los espacios de resistencia y de reproducción de la vida indígena. Quizás por esta situación de menor control pervivieron hasta fechas tan tardías ciertas prácticas como el entierro en cuevas, sosteniendo mayores márgenes de acción para vivir su sexualidad sin ser perseguidos y condenados.

Esta cita, además, nos enfrenta a diferentes planos de lectura. Por un lado, la mención de una pareja indígena, que *suponen matrimonio*, compuesta por dos personas que los españoles identifican como varones, de los cuales uno viste y *haze oficio* de mujer. Es decir, el género femenino fue reconocido a partir de un determinado atuendo y forma de actuar, de acuerdo a los cánones españoles imperantes en esos momentos, impregnados de concepciones cristianas.

El marco de cotidianidad que se desprende de la descripción, sumado a las expresiones de sentimientos amorosos –*no puede abitar ni bibir sin la dicha Petrona*– nos lleva a pensar que no se trataría de una instancia ritual específica, sino más bien de una manera de vivir. Por otro lado, es interesante resaltar el intercambio periódico de género que hacía una de estas personas.¹³ Estas mudas

de género nos llevan a plantearnos la posibilidad de que haya sido una categoría fluida, es decir, no fija o estática a lo largo de la vida, respondiendo a una ontología que, seguramente, no concebía solo dos identidades: varón y mujer, y una sola unión sexual procreante.

El pecado nefando

La existencia de prácticas sexuales no procreantes como las realizadas por personas del mismo género, la masturbación o el sexo anal (entre otras), eran relativamente frecuentes en los Andes,¹⁴ tal como lo registraron algunos cronistas coloniales bajo el tropo de “sodomía” o “pecado nefando”. La sodomía entre los siglos XVI y XVII “constituyó una categoría teológica con consecuencias judiciales” (Molina 2017: 161). Era una categoría confusa, que presentaba una multiplicidad de sentidos: sexo con personas del mismo sexo, coito anal heterosexual, posiciones sexuales indebidas (Molina 2017: 164), prácticas *contra natura*, bestialismo (Molina [2017: 172] comenta un caso de una persona que mantuvo “trato carnal con una yegua en un *huaico*”). Es decir, prácticas que atentaban contra el “orden natural” establecido en la Colonia: relaciones matrimoniales heterosexuales cristianamente instituidas que mantenían sexo solo con fines reproductivos. No todas estas prácticas tenían las mismas condenas ni eran perseguidas con el mismo ahínco. Sin embargo, eliminarlas fue uno de los objetivos de la evangelización, tal como se aprecia en los diversos catecismos, confesionarios y sermones que intentaban erradicarlas e imponer un nuevo marco normativo, ejerciendo un control sobre la sexualidad indígena. Por ejemplo, en el Catecismo de 1583 se anota: “Sobre todos estos pecados es el pecado que llamamos nefando o sodomía, que es pecar hombre con hombre, o con mujer no por el lugar natural, y sobre todo esto es el pecar con bestias, con ovejas o perras, o yeguas, que esta es grandísima abominación” (1773 [1583]: 346). Pérez Bocanegra (1631), en su *Ritual formulario...*, también refiere a la reprensión contra los sodomitas, contra la bestialidad, las poluciones, las relaciones con personas del mismo sexo, entre otras prácticas. Incluso González Holguín (1608: 185) define como “*Huauça*” al hombre o mujer *somético*.

Muchas de estas prácticas sexuales se asociaban a instancias rituales o festivas, tal como lo hacen notar algunos cronistas de la época como, por ejemplo, Cieza de León y el Jesuita Anónimo:

[...] en los oráculos y adoratorios donde se daban las respuestas hacía entender que convenía para el servicio suyo que algunos mozos desde su niñez estuviesen en los templos, para que a tiempos y cuando se hiciesen los sacrificios y fiestas solemnes, los señores y otros principales usasen con ellos el maldito pecado de la sodomía (Cieza de León 2005 [1553]: 182).

Permitía que en semejantes juntas de borracheras y bebidas viniesen las mujeres rameras ó solteras que no fuesen vírgines ni viudas, ó las mancebas ó las mujeres legítimas de cada uno, y que en casas ó escondrijos, que por allí había muchos, cometiesen sus fornicios y torpezas, porque cesasen los incestos, los adulterios y estupro y nefandos (Jesuita Anónimo 1950 [1596]: 178).

Sin embargo, debemos considerar la posibilidad de que las relaciones entre personas del mismo sexo hayan formado parte de su cotidianeidad, tal como podemos observar en el caso de Coranzulí. Incluso debemos contemplar la existencia de otros géneros en los Andes, tal como vimos en algunos ejemplos etnográficos. Escanilla Cruzat (2019) ha mostrado la diversidad de concepciones acerca de sexos, géneros y prácticas sexuales existentes en los Andes coloniales. De hecho, tanto Bertonio (2008 [1612]) como González Holguín (1608), en sus respectivos diccionarios aymara y quechua, definieron diferentes géneros. En ambos casos los géneros son determinados por una combinación que responde a un esquema binario mujer/varón. Cabe preguntarnos si esta limitación no está mediada por los propios esquemas heteronormados cristianos de dichos cronistas, imposibilitándolos de poder percibir o entender una realidad que excedía a sus propios marcos culturales. De esta manera, González Holguín conceptualiza al ‘hombre afeminado’ en estos términos: “*Huarmita hina pissisonco. o cacchannakruna*. Hombre afeminado para poco flaco sin fuerça, o brio” (1608: 178), y a la “muger varonil: *Ccari hina huarmita*” (1608: 229). Por su parte, Bertonio los define de la siguiente manera: “*Huaussa, Keussa, Ipa*. Vno que vive, viste, habla, y trabaja como muger, y es paciente en el pecado nefando, al modo que antiguamente solia auer muchos en esta tierra” (2008 [1612]: 154); en tanto “*Huarccancca, Chachanco Ccacha* [es la] Muger atrebida, libre, que mas parece hombre en su hablar, y proceder que muger encogida y que acomete ella al hombre” (2008 [1612]: 151).

Si analizamos las definiciones de Bertonio (2008 [1612]) podemos observar que para describir al “hombre afeminado” incluye sus prácticas sexuales, aspecto que está ausente en la explicación de la “muger varonil”. En

este úlfimo caso, como también en las definiciones de González Holguín (1608), lo que prima es la caracterización performática (*sensu* Butler 2007), es decir, conductas, modos de hablar, vestir o capacidades físicas.

¿Por qué pensamos que sucede esto? Durante la Colonia la sodomía femenina se mantuvo bastante invisibilizada y a la vez constituyó un punto de discusiones, que incluían también el debate sobre su propia existencia. Si bien se la consideraba un pecado de lujuria, muchos la entendían como “sodomía imperfecta”, de menor gravedad que la cópula entre varones (Molina 2014). La mirada falocéntrica de la sociedad colonial cristiana y occidental empañó las prácticas sexuales de las mujeres, consideradas además pasivas en el orden de lo procreacional. Se concebían dos géneros y el sexo debía limitarse a la procreación, y las prácticas que se apartaban de ese fin eran consideradas antinaturales, abyectas, en contra del orden divino (Molina 2017). Las definiciones que acabamos de revisar aluden, en definitiva, a arquetipos genéricos conformados por lenguajes kinésicos que respondían a los esquemas interpretativos coloniales.

PALABRAS FINALES: ¿QUÉ MIRAMOS CUANDO VEMOS?

En este trabajo se tuvo la intención de reflexionar sobre cómo condicionamos nuestras interpretaciones del pasado bajo nuestros propios presupuestos. Planteamos una serie de interrogaciones retóricas, erotemas, con la expectativa de desandar narrativas. Pensemos, por ejemplo, que dichas escenas sexuales fueron entendidas por Boman (1991 [1908]) a principios del siglo xx como escenas de lucha, o en la manera en que otorgamos sexo y género en la iconografía presente en distintos soportes a partir de la identificación de genitales, respondiendo claramente a un esquema binario y heteronormado. En este sentido, quisimos ampliar la mirada hacia identidades y roles de género diferentes a dicho esquema, distanciándonos de su construcción a partir solo de indicadores biológicos tomados como “naturales” y “universales”, y de los estereotipos de género atribuidos. De hecho, en la actualidad, estos esquemas están siendo fuertemente cuestionados y revisados.¹⁵ De igual forma, pensar que las relaciones sexuales en los Andes tenían solo un fin procreativo en términos estrictamente biológicos sería limitar las posibilidades

semánticas de una práctica social imbuida de múltiples sentidos y que incluía no solamente personas humanas. Por lo tanto, no podemos extender acríticamente nuestro marco de concepción y construcción de género y sexo, cuya base es la genitalidad, a las sociedades del pasado.

A lo largo de estas páginas, se intenta poner en evidencia que la lógica sexual y de género andina no respondía exclusivamente a un modelo binario heterosexual reproductivo en términos católicos occidentales, teniendo maneras mucho más complejas. En este sentido, ciertas prácticas sexuales (sin necesariamente fines reproductivos) tenían implicancias genésicas, especialmente las realizadas en contextos rituales, tal como pudimos observar en ejemplos etnográficos y en los textos coloniales.

Por úlfimo, hemos presentado dos aproximaciones para discutir el problema planteado. Por un lado, la presencia en el arte rupestre de escenas sexuales emplazadas dentro de aleros rocosos en relación con *chullpas*, nos hace pensar en un contexto ritualizado donde podrían haberse llevado a cabo dichas prácticas eróticas. Por otro, el documento colonial relativo a Coranzulí nos plantea la posibilidad de la coexistencia de subjetividades que excedían el modelo heteronormado. ¿Cómo interpretaríamos desde el registro arqueológico a esta persona que siendo “varón” viste de “mujer” y muda de género? Muy probablemente sea catalogada como varón, de acuerdo a sus características físicas. Somos conscientes de las dificultades y limitaciones que plantea la propia disciplina y los materiales con los que trabajamos, pero no por ello debemos dejar de preguntarnos y de comenzar a generar marcos interpretativos y metodológicos para abordar esta problemática.

NOTAS

¹ Juego de palabras. De acuerdo a la RAE una erotema es una interrogación retórica.

² Al respecto, es interesante la reflexión de Taylor (2018), en cuanto la antropología no ha desarrollado teorizaciones propias para abordar la problemática de la sexualidad, debiéndose quizás a las características del trabajo etnográfico.

³ Muchas de estas nuevas discusiones y planteos toman como punto de partida la obra de Foucault (1976).

⁴ Veremos a lo largo de este artículo cómo desde los estudios etnohistóricos y algunos etnográficos se ha avanzado mucho más en comprender las diversidades sexuales y de género en los Andes.

⁵ Ver Rivet (2016) para una descripción más detallada del arte rupestre.

⁶ Es en este alero 1 donde se registran motivos pintados de índole cristiana, tales como cruces de calvarios, y una estructura *chullparia* fechada en época colonial tardía, cuyos muros fueron utilizados como soporte para el grabado en el barro fresco de representaciones de capillas y cruces de diferentes tipos (Rivet 2013).

⁷ Las pecheras son adornos confeccionados con lanas de colores que se disponen colgando de los cuellos de los animales, como un *jabot*. Como veremos más adelante, en la actualidad estos atributos (junto con otros como flores, *chimbus* y collares) se colocan principalmente durante el ritual de la señalada.

⁸ Otro tema representado en la pared del alero, por fuera de las *chullpas*, es un conjunto de figuras humanas en norma frontal con distintas vestimentas y tocados. Al no estar asociado con escenas de sexo decidimos no tomarlo para este trabajo.

⁹ Superpuesto a este agrupamiento se registró la representación de un equino, claramente correspondiente a intervenciones en momentos coloniales.

¹⁰ Véase también Boman (1991 [1908]: 786-789), quien las interpreta como escenas de lucha o como “muertos acostados en el suelo”. Éric Boman fue un arqueólogo sueco que se instaló en Argentina y participó a comienzos del siglo xx de dos misiones científicas en la Puna de Atacama (1901-1902 y 1903). Su obra *Antiquités de la région Andine de la République Argentine et du désert d'Atacama* fue publicada en 1908 en París; allí da a conocer los resultados de sus expediciones, reuniendo información etnográfica y arqueológica de la región (Benedetti 2005).

¹¹ Hemos registrado también en nuestra área de estudio diversas señaladas con componentes muy similares a los descritos para otros sectores de la Puna. A su vez, este tipo de costumbres se registran en toda el área andina.

¹² Archivo de Tribunales de Jujuy, legajo 1145, f. 9.

¹³ De todos modos, habría que analizar con mayor profundidad la interpretación que realizan los agentes españoles de esta situación.

¹⁴ Y también lo eran entre los mismos españoles, incluso al interior del clero (Molina 2017).

¹⁵ Y están siendo acogidos por los movimientos feministas y de disidencias sexuales que los llevan al campo de los debates y las políticas públicas.

REFERENCIAS

- ABSI, P. 2016. Hablando de sexo. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 45 (3): 363-372.
- ALBECK, M. E. 2019. Investigaciones arqueológicas e históricas en Casabindo. *Revista del Museo de La Plata* 4 (1): 144-182.
- ALBERTI, B. 1999. Los cuerpos en prehistoria. Más allá de la división entre sexo/género. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, suplemento 3: 57-67.
- ALBERTI, B. 2001. De género a cuerpo: una reconceptualización y sus implicaciones para la interpretación arqueológica. *Intersecciones en Antropología* 2: 61-72.
- ALBERTI, B. 2005. Diferencia sexual y objetos activos: cuerpos, sexo/género y la cultura material. En *Género y etnicidad en la arqueología sudamericana*, V. Williams & B. Alberti, eds., pp. 73-83. Buenos Aires: INCUAPA-UNICEN.
- ALBERTI, B. & V. WILLIAMS 2005. *Género y etnicidad en la arqueología sudamericana*. Buenos Aires: INCUAPA-UNICEN.
- ARCHIVO DE TRIBUNALES DE JUJUY 1738. Legajo 1145.
- ASCHERO, C. 2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en la Argentina*, M. M. Podestá & M. de Hoyos, eds., pp. 15-44. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- ASCHERO, C. 2006. De cazadores y pastores. El arte rupestre de la modalidad Río Punilla en Antofagasta de la Sierra y la cuestión de la complejidad en la Puna meridional argentina. En *Tramas en la piedra. Producción y uso del arte rupestre*, D. Fiore & M. M. Podestá, eds., pp. 103-140. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- BAFFI, E. I. & V. SELDES 2012. La mujer en el registro bioarqueológico y su visibilidad en los contextos funerarios. *Comechingonia* 16: 53-70.
- BENEDETTI, A. 2005. Un territorio andino para un país pampeano. Geografía histórica del Territorio de los Andes (1900-1943). Tesis para optar al grado de Doctor en Geografía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- BERENGUER, J. 1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, J. Berenguer & F. Gallardo, eds., pp. 9-56. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J. & J. L. MARTÍNEZ 1986. El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 79-99.
- BERTONIO, L. 2008 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: IEB-ASDI.
- BOMAN, E. 1991 [1908]. *Antigüedades de la región andina de la República Argentina y del desierto de Atacama*, vol. 2. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, T. & O. HARRIS 1987. Pacha en torno al pensamiento aymara. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt & V. Cereceda, eds., pp. 11-59. La Paz: Hisbol.
- BUGALLO, L. 1999. La maison fléchée: conception de l'habitat sur le haut-plateau argentin. En *Cultures et habitats. Douze contributions à une ethnologie de la maison*, E. Pierre, ed., pp. 61-76. París: L'Harmattan.
- BUGALLO, L. 2014. Flores para el ganado. Una concepción puneña del multiplico (Puna de Jujuy, Argentina). En

- Comprender los rituales ganaderos en los Andes y más allá:* *Etnografía de lidias, herrarzas y arrieras*, J. Rivera Andía, ed., pp. 311-363. Bonn: Bonner Amerikanistische Studien.
- BUTLER, J. 2007. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CIEZA DE LEÓN, P. 2005 [1553]. *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- COBO, B. 1892 [1653]. *Historia del nuevo mundo*, vol. III. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- COLATARCI, M. A. 2011. *Tiempo y espacio en las celebraciones y rituales del noroeste argentino*. Buenos Aires: AAEA.
- CONKEY, M. & J. GERO 1991. Tensions, pluralities and engendering archaeology: an introduction to women and prehistory. En *Engendering archaeology. Women and prehistory*, J. Gero & M. Conkey, eds., pp. 3-30. Oxford: Basil Blackwell.
- CRUZ, P. 2012. El mundo se explica al andar. Consideraciones en torno a la sacralización del paisaje en los Andes del sur de Bolivia (Potosí, Chuquisaca). *Indiana* 29: 221-251.
- DE LAURETIS, T. 2000. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas.
- DE MUNTER, K. 2016. Ontología relacional y cosmopraxis, desde los Andes. Visitar y conmemorar entre familias aymara. *Chungara* 48 (4): 629-644.
- ESCANILLA CRUZAT, N. 2019. "Varones en abito de mugeres": Análisis comparativo de las concepciones de sexo/género que co-existieron durante los siglos XVI y XVII en los Andes. Informe de Seminario para optar al grado de Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- FOUCAULT, M. 1976. *Historia de la sexualidad*. Vols., I, II y III. Madrid: Siglo XXI.
- GAVILÁN VEGA, V. & A. M. CARRASCO 2009. Festividades andinas y religiosidad en el norte chileno. *Chungara* 41 (1): 101-112.
- GEFFROY, C. 2012. El erotismo de la wallunk'a: la historia de un diálogo con los muertos y de un coqueteo con los vivos. *Arqueoantropológicas* 2 (2): 79-96.
- GIL MONTERO, R., M. C. RIVET & R. LONGUI 2017. Las visitas coloniales y los espacios internodales: propuestas para la interpretación de sus silencios. *Estudios Atacamenos* 56: 273-297.
- GILARDENGI, E. 2010. Los nenes con los nenes, las nenas con las nenas: relaciones de género en el arte rupestre del sitio Los Cerrillos, Valle Calchaquí Norte (Pcia. de Salta, Argentina). *La Zaranda de Ideas* 4: 71-89.
- GLUZMAN, G. 2010. Representación humana y género en piezas de metal del Noroeste Argentino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 15 (2): 89-106.
- GONZÁLEZ, A. R. 1998. *Cultura de La Aguada*. *Arqueología y diseños*. Buenos Aires: Filmaciones Valero.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, D. 1608. *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua Qquichua, o del Inca*. Ciudad de los Reyes [Lima]: por Francisco del Canto.
- GOSE, P. 2004. *Aguas mortiferas y cerros hambrientos. Ritos agrarios y formación de clases en un pueblo andino*. Quito: Abya Yala.
- HABER, A. 2010. Animismo, relacionalidad, vida: perspectivas post-occidentales. En *Biografías de paisajes y seres. Visiones desde la arqueología sudamericana*, D. Hermo & L. Miotti, eds., pp. 75-98. Catamarca: Encuentro Grupo Editor.
- HORTA, H. 1996. Taira: definición estilística e implicancias iconográficas de su arte rupestre. *Chungara* 28 (1): 395-417.
- IGLESIA CATÓLICA 1773 [1583]. *Tercer Catecismo y exposición de la doctrina cristiana por sermones para que los curas y otros ministros prediquen y enseñen a los indios y a las demás personas: conforme a lo que se proveyo en el Santo Concilio Provincial de Lima el año pasado de 1583*. Mandado a reimprimir por el Concilio Provincial del año de 1773. Lima: en la oficina de la calle de San Jacinto.
- ISASMENDI, M. C. 2018. Un estudio de género en el arte rupestre de la Quebrada de las Pitas, Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina). Tesina de grado para optar al título de Arqueóloga, Universidad Nacional de Tucumán.
- ISELL, B. J. 2014. De inmaduro a duro: lo simbólico femenino y los esquemas andinos de género. En *Más allá del silencio: las fronteras de género en los Andes*, D. Arnold, ed., pp. 253-300. La Paz: ILCA.
- JESUITA ANÓNIMO 1950 [1596]. *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*. Asunción del Paraguay: Editorial Guarana.
- JOYCE, R. A. 2007. Embodied subjectivity: gender, femininity, masculinity, sexuality. En *A companion to social archaeology*, L. Meskell & R. W. Preucel, eds., pp. 82-95. Malden, MA: Blackwell.
- MAFFÍA, D. 2003. Introducción. En *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, D. Maffia, comp., pp. 5-8. Buenos Aires: Feminaria Editora.
- MARISCOTTI DE GRLITZ, A. M. 1978. *Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales*. Supl. 8. Ibero-Amerikanisches Institut. Berlín: Indiana.
- MARTÍNEZ, G. 1983. Los dioses de los cerros en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes* 69: 85-115.
- MOLINA, F. 2014. Femina cum femina. Controversias teológicas, jurídicas y médicas en torno a la sodomía femenina en el mundo hispano (siglos XVI-XVII). *ARENAL* 21 (1): 153-176.
- MOLINA, F. 2017. *Cuando amar era pecado. Sexualidad, poder e identidad entre los sodomitas coloniales (Virreinato del Perú, siglos XVI-XVII)*. Lima: IEFA.
- NIELSEN, A. E. 2008. The materiality of ancestors. Chullpas and social memory in the late prehispanic history of the south Andes. En *Memory work: archaeologies of material practices*, B. Mills & W. H. Walker, eds., pp. 207-231. Santa Fe: School of American Research Press.
- OTERO, C., L. FUCHS, N. CENTENO, S. GHEGGI, V. SELDES & K. KNUDSON 2020 Ms. Comportamiento mortuorio durante la caída del Imperio Inca en el Pucará de Tilcara (Quebrada

- de Humahuaca, Jujuy). Aportes desde la Entomología forense y la Bioantropología.
- PÉREZ BOCANEGRA, J. 1631. *Ritval Formvlario, E Institvcion De Cvras, Para Administrar A Los Natvrales De este Reyno, los santos Sacramentos del Baptismo, Confirmacion, Eucaristia, y Viatico, Penitencia, Extremavncion, y Matrimonio, Con aduertencias muy necessarias*. Lima: por Geronymo de Contreras, iunto al Conuento de santo Domingo.
- PRECIADO, P. B. 2002. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- QUIROGA, L. 2010. En sus huaycos y quebradas: formas materiales de la resistencia en las tierras de Malfín. *Memoria americana* 18 (2): 185-209.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 1780. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido á un tomo para su mas fácil uso*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- RIVET, M. C. 2013. Cruces e iglesias en un contexto chullpario. Arte rupestre colonial en las tierras altas atacameñas. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], Debates. <<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.64960>> [consultado: 31-07-2021].
- RIVET, M. C. 2015a. Espacialidades chullparias. Aproximación a los ancestros desde la materialidad (Coranzulí, Jujuy, Argentina). *Estudios Atacameños* 50: 105-129.
- RIVET, M. C. 2015b. La textura de los ancestros. Reflexiones en torno a las lógicas y sentidos de las estructuras chullparias (Coranzulí, Provincia de Jujuy, Argentina). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 20 (1): 73-90.
- RIVET, M. C. 2016. Arte en contextos chullparios. Primera aproximación a las manifestaciones rupestres de Coranzulí (Jujuy, Argentina). *Boletín SIARB* 30: 68-83.
- RIVET, M. C. 2018. An approach to spatial configuration in the regional developments period in the Coranzulí area (Jujuy Province, Argentina). En *Political landscapes of the Late Intermediate Period in the south-central Andes*, A. Álvarez Larrain & C. Greco, eds., pp. 219-246. Cham: Springer.
- RIVET, M. C. 2020. Un león entre la hacienda. Relaciones entre animales y humanos a partir del estudio de pumas embalsamados en la Puna de Jujuy (Argentina). *Diálogo Andino* 63: 137-150.
- RÖSING, I. 2014. Los diez géneros de Amarete, Bolivia. En *Más allá del silencio. Las fronteras de género en los Andes*, D. Arnold, ed., pp. 77-92. La Paz: ILCA.
- SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI, J. 1993 [1613]. *Relación de antigüedades deste reyno del Piru: Estudio etnohistórico y lingüístico*. Lima: IFEA.
- SAUNDERS, N. J. 1998. Introduction: Icons of power. En *Icons of power: feline symbolism in the Americas*, N. Saunders, ed., pp. 1-8. Nueva York: Routledge.
- SCATTOLIN, M. C. 2003. Representaciones sexuadas y jerarquías sociales en el noroeste argentino prehispánico. *Acta Americana* 11 (1): 30-48.
- SCATTOLIN, M. C. 2005. La mujer que carga el cántaro. En *Género y etnicidad en la arqueología sudamericana*, V. Williams & B. Alberti, eds., pp. 43-72. Buenos Aires: INCUAPA-UNICEN.
- SIGL, E. 2012. Erotismo, sexualidad y humor en las danzas del altiplano boliviano. *Maguaré* 26 (2): 51-86.
- TAYLOR, A. C. 2018. ¿Cómo simetrizar la etnografía de lo íntimo? *AVÁ* 32: 19-34.
- VAN DEN BERG, P. J. M. 1989. *'La tierra no da así no más': los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos de los Andes*. Amsterdam: CEDLA.
- VOSS, B. L. & R. A. SCHMIDT 2000. Archaeologies of sexuality: an introduction. En *Archaeologies of sexuality*, R. A. Schmidt & B. L. Voss, eds., pp. 1-32. Londres: Routledge.



MAPOCHO INCAICO SUR: EL TAWANTINSUYU ENTRE EL RÍO MAIPO Y EL CORDÓN DE ANGOSTURA

INCA OF SOUTHERN MAPOCHO: THE TAWANTINSUYU BETWEEN MAIPO RIVER AND THE ANGOSTURA MOUNTAIN RANGE

RUBÉN STEHBERG^A, GONZALO OSORIO^B & JUAN CARLOS CERDA^C

Se proporcionan los resultados de los análisis históricos y arqueológicos de la ocupación indígena entre la ribera sur del río Maipo y el cordón de Angostura durante el Tawantinsuyu. Se identifica el camino inca principal o Qhapaq Ñan y el camino real a los promaucaes, ambos de origen prehispánico. Se definen seis distritos poblacionales. Los emplazados más al norte destacan por la presencia de grandes acequias; aquellos cercanos al cordón de Angostura presentan construcciones arquitectónicas en la cima de cerros y una mayor sacralización del paisaje. El artículo sintetiza lo que constituyó la ocupación humana de la parte meridional de la provincia incaica del Mapocho.

Palabras clave: Mapocho, Maipo, Inca, Tawantinsuyu, Qhapaq Ñan, etnohistoria.

This paper presents the results obtained from the historical and archaeological analyses of the indigenous occupation between the southern bank of the Maipo valley and the Angostura mountain range during the Tawantinsuyu period. The main Inca trail, or Qhapaq Ñan, and the Inca royal road to the promaucaes, both of pre-Hispanic origin, are identified. Six population districts are defined. The districts located further north and closest to the Maipo river stand out for the presence of large ditches, while those located further south, adjacent to the Angostura mountain range, show defensive systems and a greater sacralization of the landscape. The article summarizes the current evidence on the human occupation of the southern part of the Inca Province of Mapocho.

Keywords: Mapocho valley, Maipo valley, Inca, Tawantinsuyu, Qhapaq Ñan, ethnohistory.

INTRODUCCIÓN

A partir de información documental y evidencia arqueológica se ha propuesto la existencia de la provincia incaica del Mapocho, la cual habría abarcado un espacio de 104 km, comprendido entre el cordón transversal de Chacabuco por el norte y el cordón transversal de Angostura por el sur (Sotomayor et al. 2016). Estos límites habrían permitido al Tawantinsuyu controlar los principales pasos camineros longitudinales de la zona y, por tanto, los desplazamientos de personas y mercancías entre el mundo indígena del sur de Chile (araucanos) y las poblaciones del norte de Chile y centro oeste argentino. Asimismo, habrían posibilitado la introducción de una gigantesca red de canales que incorporaron miles de hectáreas, anteriormente improductivas, a la agricultura excedentaria (Stehberg et al. 2021).

Es notoria la coincidencia espacial de la provincia incaica del Mapocho con la parte principal del territorio de la cultura Aconcagua,¹ cuyos habitantes ocupaban los valles del Mapocho y del Maipo en el momento inmediatamente anterior a la expansión del Tawantinsuyu a Chile central. Las investigaciones científicas muestran que los habitantes de esta cultura vivieron cerca de cursos

^A Rubén Stehberg, Sociedad Chilena de Arqueología. ORCID: 0000-003-2276-846X. E-mail: Stehberg.ruben@gmail.com

^B Gonzalo Osorio, Facultad de Medicina de la Universidad de Chile. ORCID: 0000-0001-5678-7787.

E-mail: carlososorio@uchile.cl

^C Juan Carlos Cerda, I. Municipalidad de San Felipe. ORCID: 0000-0002-7858-1680. E-mail: cerda.juan@gmail.com

de agua –esteros, vertientes, ríos y napas freáticas altas–, subsistiendo de la cacería de guanacos, la recolección de frutos y plantas silvestres, los recursos marinos estacionales y las prácticas hortícolas, estas últimas regadas con el agua que tenían cerca. Entre uno y otro asentamiento humano se generaban amplios espacios desérticos e improductivos (Sanhueza et al. 2007; Falabella et al. 2016).

En otro artículo (Stehberg et al. 2021) hemos sugerido que el incremento poblacional ejerció presión por una mayor cantidad de alimentos, para lo cual fue necesario extender las áreas agrícolas. Para ello era preciso construir canales y acequias, pero la población local no contaba con el conocimiento técnico necesario y las autoridades no tenían el poder para congregarse un número suficiente de trabajadores. En esos momentos el Tawantinsuyu se encontraba en una fase expansiva y disponía de los más avanzados conocimientos hidroagrícolas, además de una notable capacidad para movilizar y organizar grandes contingentes humanos. A partir del interés del Inca de controlar nuevas poblaciones, incluyendo el recurso de agua, y del interés de los habitantes del Mapocho y del Maipo de extender sus campos agrícolas, los acuerdos no se hicieron esperar. Bajo la nueva administración del Tawantinsuyu –con presencia de mitimaes especialistas traídos de más al norte y con la participación de mano de obra local– los valles del Mapocho y del Maipo experimentaron una notable transformación aproximadamente a partir del año 1400. Se edificaron bocatomas y se construyeron 15 grandes canales en el río Mapocho e igual número en el río Maipo, incorporándose a la agricultura miles de tierras anteriormente improductivas, principalmente para el cultivo de maíz. El paisaje fue resacralizado mediante la construcción de adoratorios de altura (cerro El Plomo, Lo Barnechea 23, cerro Peladeros, cerro Bismarck), introducción de *wakas* o lugares sagrados (cerro Chena, Ruinas de Chada, Casa del Viento o *waira vasi*, Infiernillo) e introducción de topónimos quechuas (guaca, Apoquindo, Ingalongo, estero del Inga).

La población local reforzó su culto anterior al Sol, ahora elevado a divinidad principal, dominó el quechua, introdujo nuevos motivos decorativos en su cerámica, aprendió a vivir en chacras y cambió su forma tradicional de enterratorio.² Las antiguas jefaturas fueron reemplazadas por señores agrícolas con capacidad para producir, almacenar e intercambiar excedentes. Estos descendientes de la cultura Aconcagua fueron denominados en el siglo XVI como *mapochoes* (Medina 1897: 366),³ nombre que debiera ser rescatado para designar a los habitantes originarios de

estos valles, antepasados de muchas familias mestizas de Chile central. Un ejemplo de ello fue doña Elvira, hija del cacique de Talagante, quien se casó con el conquistador español Blumenthal, dando origen a la familia Flores y a una extensa descendencia que llega hasta el presente. Es posible que su hija, doña Agueda Flores, fuera, por lejos, la mujer más rica de Chile durante el siglo XVI, y entre sus sucesoras estuvo la célebre Quintrala.

Un artículo inicial denominado “Mapocho incaico” (Stehberg & Sotomayor 2012) demostró la existencia de una ocupación incaica fuerte en el valle del Mapocho, con presencia de un centro administrativo y ceremonial principal en el sector de la Plaza de Armas de Santiago. Dicho centro estuvo dirigido en la década de 1530 y principios de la siguiente por el gobernador Quilicanta, orejón perteneciente a la *panaca* real del Cuzco. Esta autoridad recibió la expedición castellana de Diego de Almagro en 1536 y la de Pedro de Valdivia en 1540, brindándoles apoyo. Este último fundó la ciudad de Santiago en febrero de 1541 sobre el centro administrativo y ceremonial inca del Mapocho (actual Plaza de Armas). Su pareja, doña Inés de Suárez, dio muerte al mencionado gobernador durante la sublevación indígena del 11 de septiembre de 1541, acusándolo de conspiración. Este acto puso drástico fin a la ocupación del Tawantinsuyu en la zona, la que había logrado mantenerse activa por ocho años tras la caída del Tawantinsuyu en los Andes centrales. Los *mapochoes* fueron entregados en encomienda a los conquistadores españoles, algunos lograron sobrevivir e incluso prosperar en los años que siguieron, cultivando las chacras de sus amos (origen del campesinado chileno) y obteniendo la sexta parte del oro que lograran obtener en el trabajo minero (sesmos de oro de la Tasa de Santillán), con la cual pudieron comprar ganado para sus comunidades. Es interesante notar que, al ver que algunos indígenas se enriquecían, los encomenderos introdujeron los “censos”, que eran préstamos obligatorios del dinero de las comunidades a los europeos, los cuales, obviamente, nunca se devolvieron. Pero esta es otra historia (Jara 1961; León 2017).

Durante la profundización de las investigaciones de la provincia incaica del Mapocho y habida cuenta de la gran cantidad de información existente, se consideró, metodológicamente, que era conveniente subdividirla en tres partes: norte, central y sur. Habiéndose completado los estudios de las primeras dos, este artículo da cuenta de los resultados obtenidos en el análisis de la parte sur, con lo cual se pone término a lo que originalmente nos

habíamos propuesto realizar junto con el historiador Gonzalo Sotomayor (Q. E. P. D.).

En esta ocasión se ha organizado la información en distritos poblacionales indígenas para visualizar los lugares de mayor concentración de habitantes y, eventualmente, distinguir aquellos donde la influencia del Tawantinsuyu fue mayor.

MATERIALES Y MÉTODOS

Desde los inicios de esta línea de investigación, el año 2011, se ha implementado una metodología consistente en el trabajo interdisciplinario de un historiador, un arqueólogo y un geógrafo, todos enfocados en la tarea de reunir la mayor cantidad de información relativa al mundo aborígen durante el Período Tawantinsuyu, así como a su aprovechamiento por parte de los conquistadores castellanos y su sobrevivencia durante el siglo XVI y comienzos del XVII. En todos los casos, la perspectiva utilizada fue zonal, abarcando un amplio espacio correspondiente a un valle completo o parte importante de este. En esta oportunidad, el área seleccionada quedó comprendida entre el río Maipo por el norte y el cordón de Angostura de Paine, por el sur. Esta delimitación dejó fuera importantes sitios incaicos como el pucará de Chena, por encontrarse al norte del área de estudio.

Cabe mencionar que las interpretaciones, la construcción de modelos y las conclusiones obtenidas se basaron, hasta donde fue posible, en la evidencia empírica y los datos recopilados, lo cual implica que los resultados son válidos únicamente para el área analizada.

El historiador centró su esfuerzo en la búsqueda de nuevos datos en archivos documentales públicos y privados existentes en la ciudad de Santiago. Para este artículo los trabajos se concentraron, principalmente, en los fondos Escribanos de Santiago (ES) y Real Audiencia (RA), ambos en el Archivo Nacional Histórico (ANH), y en el Fondo Hospital Nuestra Señora del Socorro (FHNSS), Museo Nacional de Medicina (MNM), Santiago. Por su parte, el arqueólogo recopiló la información etnohistórica editada existente y realizó el trabajo de integración e interpretación de los datos y la redacción del artículo. El geógrafo procesó la información utilizando el Sistema de Información Geográfica, construyendo mapas temáticos a partir de los antecedentes recopilados relativos a toponimia indígena, propietarios europeos, pueblos de indios y redes viales.

Dada la naturaleza de los documentos utilizados, donde las referencias a topónimos, localización de las propiedades, deslindes y elementos del paisaje son bastante vagas, su localización en los mapas puede ser, en algunos casos, bastante imprecisa. En este manuscrito, los pasajes de las citas destacados en cursiva son nuestros.

En este artículo se introduce el concepto de *distrito*, siguiendo en parte la definición de la Real Academia Española (2019): “Cada una de las demarcaciones en que se subdivide un territorio o una población para distribuir y ordenar el ejercicio de los derechos civiles y políticos, o de las funciones públicas, o de los servicios administrativos”. Este concepto de desarrollo territorial resulta operativo en el contexto de la relación centro-periferia que se habría establecido al interior de la provincia incaica del Mapocho.

Finalmente, se han incorporado las correcciones sugeridas por los evaluadores, las cuales han enriquecido significativamente el artículo.

RESULTADOS

Al analizar los mapas temáticos del área comprendida entre el río Maipo y el cordón transversal de Angostura de Paine (Mapocho incaico sur), se observa que el espacio está cruzado por una serie de caminos longitudinales y algunos distritos de ocupación humana vinculados a dichos caminos, todos los cuales tienen claro origen tardío prehispánico, pero que fueron aprovechados por los castellanos y sus descendientes apenas conquistaron este territorio a fines de 1540. Describiremos a continuación esta infraestructura, proporcionando los antecedentes documentales y arqueológicos utilizados.

Caminos longitudinales

Se distinguen el Camino del Inca principal o Qhapaq Ñan, que corría por la falda de la cordillera de los Andes, y el camino real a los promaucaes que circulaba paralelamente unos kilómetros más al poniente, pasando por el vado del Maipo.

Camino Inca principal o Qhapaq Ñan

Sabemos que el Camino del Inca cruzó el río Maipo por una temprana referencia del cronista Gerónimo de Vivar, en la cual relata que, a mediados de 1543, Pedro

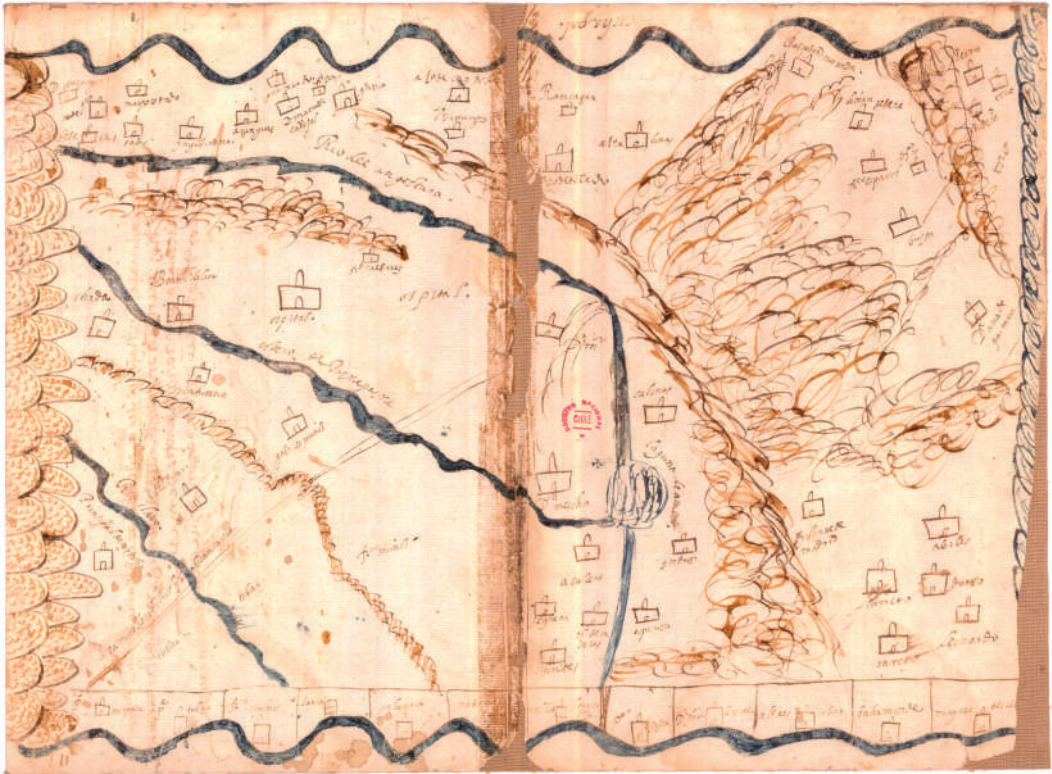


Figura 2. Región entre el Maipo y el Cachapoal, partido de Rancagua, 1617. El mapa muestra el camino que unió Pirque y El Principal con Angostura y Aculeo (línea curva que cruza diagonalmente el plano). **Figure 2.** Region between the Maipo and the Cachapoal, district of Rancagua, 1617. The map shows the road that joined Pirque and El Principal with Angostura and Aculeo (curved line crossing diagonally the map).

pondió al “Camino del P[uen]te Antiguo”, que probablemente empalmaba con la actual calle Carmen o una paralela hacia el oriente que ha desaparecido, para cruzar el río Maipo inmediatamente al poniente del cerro Isla de las Cabras y un poco más arriba de la desembocadura del río Claro, continuando rumbo sur en dirección a Pirque y Chada. El puente se representó por dos líneas paralelas y tenía escrito “puente biejo”. De acuerdo con Cabeza y Tudela (1985), este puente se encontraba a los $33^{\circ}40' S$ y $70^{\circ}35' O$, aproximadamente.⁴

Respecto de su continuación hacia el sur, Odone (1997: 194) señala que:

[...] los espacios comprendidos entre el río Maipo por el norte y el valle de Chada por el sur se encontraban conectados mediante el trazado de una serie de caminos. Por una parte, el camino ‘real de la Angostura’ o ‘Camino que iba a los Promaucaes’. Por otra, el camino del ‘ataxo portezuelo casas del inga’, que permitía la comunicación con la zona del Principal de Córdoba con ‘jaguei’ (Alto Jahuel) y, por último, el sendero del ‘portezuelo viejo’ que seguía a estero del Inca y Chada.

A esta red de senderos hay que agregar el “Camino de caballos q’ ba a Rancagua” marcado con una gruesa línea en el mapa de Pirque del año 1617 (Cabeza & Tudela 1985: 25). Aunque el mapa es algo tardío y no proporciona información acerca de su origen prehispánico, el camino unió Pirque y El Principal con Angostura y Aculeo, ambos sectores con importantes asentamientos incaicos del sur del Maipo, lo que lleva a considerar la posibilidad de un origen prehispánico. El mapa de la región entre los ríos Maipo y Cachapoal de 1617 (RA, vol. 2845) muestra este camino como una línea curva que cruza diagonalmente el plano. El parche central vertical cubre parcialmente el camino real a los promaucaes (fig. 2). Ese mapa no muestra el camino incaico y su prolongación hacia el portezuelo de Chada.

A continuación, se proporcionan seis referencias históricas a estos caminos extraídas de Odone (1997: 194). Una posesión de tierras del valle del Maipo se

refiere a “la parte que llaman del Portezuelo Cassas del Inga” (RA, vol. 409, años 1663-1665, f. 9r). Otro documento señala: “que el capitán don Antonio Chacón y Quiroga tuvo en las tierras de la otra banda de Maipo y paraxe del Portezuelo del camino del ataxo que ba a la Angostura y Aculeo majadas y corrales” (RA, vol. 409, pieza 1, años 1663-1665, fs. 2v-3r). Un pleito de Antonio Chacón y Antonio Jaraquemada especifica: “en la parte que llaman portezuelo cassas del Inga” (RA, vol. 409, años 1663-1665, f. 9v). Asimismo, “dixo que el portezuelo que esta enfrente del *principal camino real*” (RA, vol. 409, pieza 1, años 1663-1665, f. 6v) o cuando señala: “[...] adelante del dicho portezuelo y un jaguei de agua questa frontero a tres serrillos del dicho portezuelo *asia la Angostura*” (RA, vol. 409, pieza 1, años 1663-1665, f. 8v). Los portezuelos y las angosturas que se mencionan corresponden probablemente al portezuelo de Chada. “Jaguei” en mapuzungun es poza o charco, topónimo que pudo derivar en Jahuel (actual Alto Jahuel), en la hacienda de Antonio Chacón.

Con respecto al “sendero antiguo del Principal de Córdoba a Chada por Quebrada del Inca” y su origen prehispánico valga la cita:

[...] bajando el portezuelo que oy se uza para la Angostura por donde ba el camino que ba a la puente de maypo a la mano derecha fuera del dicho camino y de otro antiguo que llaman del Portezuelo biejo quedando ambos caminos a la mano ysquierda yendo de esta ciudad (RA, vol. 409, pieza 1, años 1663-1665: f. 14).

A la continuación de este hacia el portezuelo y cuesta de Chada parece referirse el siguiente documento. El título de merced de tierras del Principal de Maipo y Rancagua dado a Alonso de Córdoba el Mozo, el 1 de agosto de 1579, indica que requirió que se

[...] le hiciesse merced de las tierras que son desde el corral de las yeguas y el *tambo* que corra derecho hasta ciento y cincuenta quadras de cabesadas y de largo hasta el *camino real de la questa* de cómo ban a lo del hospital.⁵

La cita se está refiriendo posiblemente al tambo de El Principal de Pirque y al camino real de la cuesta de Chada. Además, conviene recordar que la primera hacienda del Hospital (San Juan de Dios) estuvo cerca de Chada, alrededor del año 1591, y que, posteriormente, fue permutada por otra más al poniente, donde se localiza

actualmente. Un descendiente de Alonso de Córdoba declaró en 1664 que sus tierras corrían “desde el río Claro para Chada” (Izquierdo 1982: 85).

Subsisten varios problemas con respecto a este tramo del Camino del Inca (fig. 3). Hasta la fecha no se han hallado vestigios físicos del mismo, motivo por el cual su presencia deriva del supuesto de que, habiendo un portezuelo en Chada que separaba dos sitios incaicos tan importantes como lo fueron las Ruinas de Chada y el Cerro Grande de La Compañía, debió existir necesariamente un camino que los comunicara. Asimismo, la lógica expansiva incaica suponía la habilitación de senderos de penetración hacia nuevos territorios, los cuales superaban usualmente los cordones montañosos por los principales pasos. De acuerdo a su importancia, estos portezuelos y sectores eran sacralizados, situación que se observa claramente en Chada.

Las fuentes documentales europeas estudiadas no aportan evidencia concluyente. Si bien la mención a un puente inca sobre el río Maipo asegura que existió un camino, no hay ninguna referencia respecto de su procedencia. En cuanto a su continuación en dirección sur, hay claridad de que lo hacía hacia el tambo de El Principal y luego a dos portezuelos diferentes. Después de eso, sus respectivas continuaciones entran en un limbo. El mapa de 1617 (fig. 2) muestra un camino de caballos que unió El Principal de Pirque con el sector de Angostura de Paine y Aculeo, utilizando posiblemente uno de estos portezuelos. Se desconoce hacia dónde continuaba el camino viejo por el segundo portezuelo. Odone (1997) supone que iba en dirección al portezuelo de Chada. El mapa en referencia no dibuja ningún camino por dicho portezuelo, lo que indica que, de haber existido, dejó de utilizarse en tiempos hispánicos tempranos.

Tampoco existe claridad respecto de la continuación del camino desde “puente viejo” en el río Maipo hacia el norte. Lo más probable es que hubo una bifurcación, con una ruta que conectó con el centro administrativo inca principal del Mapocho (actual Plaza de Armas de Santiago) y otro con el sector de Apoquindo, en el mismo valle. La distancia en línea recta desde el tambo viejo de Apoquindo hasta el tambo de El Principal (Pirque) es de 22,6 km, y entre el centro administrativo principal y El Principal es de 29 km, distancias posibles de abarcar en un día de marcha.

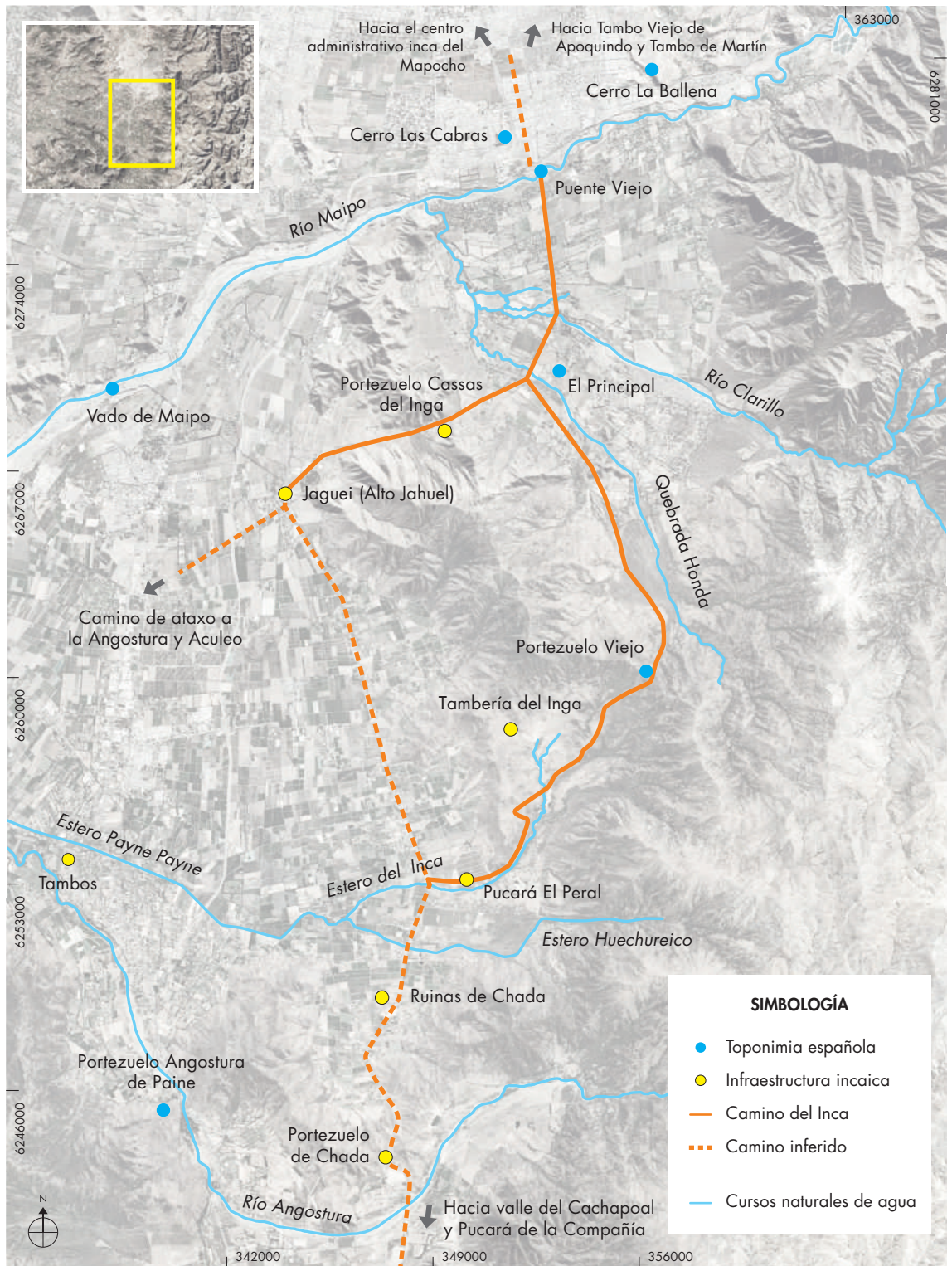


Figura 3. Reconstrucción hipotética de la red vial incaica del curso medio del río Maipo. *Figure 3. Hypothetical reconstruction of the Inca road network of the middle course of the Maipo river.*

Camino real a los promaucaes

Existe información documental de que este camino atravesó La Cañada (actual Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins) de la ciudad de Santiago rumbo al sur por la actual avenida Nataniel Cox, siguiendo por Gran Avenida y cruzaba por el pie oriental de los cerros de Tango, actual Chena. En cambio, su continuación hacia el norte nos es desconocida. Un documento de 1547 dice:

Por la presente damos a vos, Marcos Veas, vecino de esta dicha ciudad, de una estancia en tierras de Guachinpilla vuestro cacique, que son en el término y jurisdicción de esta dicha ciudad. La cual dicha estancia y tierra son desde una acequia que se llama Charamábida, yendo por el *camino real acial río Maipo*, hasta la primera acequia, que es madre que sale del dicho río y llamase el acequia de la Cruz (Actas del Cabildo de Santiago 1861: 126).

En la posesión de las tierras de Tango otorgadas a Gonzalo de Toledo en la década de 1590, se indica que “fuimos a los *cerrillos por donde entra el camino real de la ciudad de Santiago*, por donde atraviesa una acequia que antiguamente dicen los Ingas sacaban agua” (Actas del Cabildo de Santiago 1861: 316). Al ser mensuradas por Ginés de Lillo “se puso en el *camino real que viene de la ciudad de Santiago, que va a los promaucaes*, que es en los cerros que llaman de Tango [...] vienen a dar la acequia vieja del Inca, que llaman de Alonso de Córdoba” (Actas del Cabildo de Santiago 1861: 316). Cabe mencionar que la acequia de Alonso de Córdoba era la acequia de Lo Espejo o actual canal Espejino (*Hipoteca de Martín Marticorena ante Melchor Román*, 1792. ARNAD, NS, tomo 1, f. 432v).

El pucará de Chena, emplazado en el cordón montañoso del mismo nombre a 4 km al poniente del camino, debió cumplir, entre sus múltiples funciones (Stehberg 1976; La Mura & Sánchez 2016), una actividad de vigilancia sobre esta importante ruta. El camino continuaba de allí hasta el sector denominado Vado del Maipo, donde cruzaba el río. El 10 de diciembre de 1546, Gerónimo de Alderete recibió del Cabildo de Santiago una merced de tierras que luego compró Gonzalo de Toledo a su viuda Esperanza de Rueda, en 1592. La mensura de estas tierras, efectuada los días 11 y 12 de diciembre de 1546, señaló que ella

[...] comenzó el primero moxon de los cerrillos (de Tango o Chena) por donde atraviesa una acequia por donde otros tiempos los yngas solian llevar agua a las tierras desta

ciudad de Santiago y desta manera el primer moxon va por el *camino rreal que ba a los promocoes que ba al bado del rrio* (RA, vol. 2878, pieza 1, fs. 11 y ss.).

Tras pasado el vado, el camino real pasaba un poco al oriente de un cerro muy pequeño llamado Tablongo (hoy denominado Bellavista), como se desprende de una merced del 6 de junio de 1580 por Martín Ruiz de Gamboa a Diego García de Cáceres: “Y junto al río del Maipo pasado el vado del camino real estaba un pedazo de tierras baco [...] pasado el bado del río a la mano derecha del cerro del Tablongo” (RA, vol. 2845, pieza 7, f. 219).

En consecuencia, el camino real del vado o bado pasaba al oriente de los cerros de Tango, Lonquén y Tablongo, por lo cual también fue conocido como camino real de Tango (fig. 1), siguiendo un trayecto bastante similar a la actual carretera Panamericana, con el vado bastante cercano al también actual puente de dicha ruta. El camino siguió rumbo sur, denominándose en este sector *camino real de carretas del vado a la Angostura* y cruzando el cordón transversal de Angostura de Paine por el paso de La Angostura (fig. 4).

El origen prehispánico de gran parte de esta ruta está fuera de discusión, pero ¿era realmente un camino construido o reconstruido por el Tawantinsuyu? Los caminos del Inca eran instalaciones viales a las cuales se las dotó de una serie de mejoras bastante estandarizadas que facilitaron y agilizaron el desplazamiento de animales de carga y personas. Entre los arreglos más destacados se contaban la mejora de su geometría (linealidad), la preparación del sustrato (despeje de piedras, raspado), la demarcación y protección (línea de piedras a uno o ambos costados, señalización), y el sellado (pavimentos). Además, se los dotaba de instalaciones de descanso y alojamiento (*chasquiwasis*, tambos), de apoyo (puentes, escaleras) y de vinculación a las deidades tutelares y cosmológicas (*saywas*, apachetas, plataformas *ushnu*). Algunos de estos elementos pueden ser identificados actualmente por la arqueología, otros quedaron registrados en la documentación colonial, en la tradición oral y en la toponimia (Hyslop 1984; Berenguer et al. 2005; González 2017).

El camino que hemos designado como Camino del Inca principal o Qhapaq Ñan, entre el valle del Maipo y el paso de Chada en el cordón de Angostura, cuenta con evidencias de varios de estos elementos. Por ejemplo, la documentación europea temprana registró

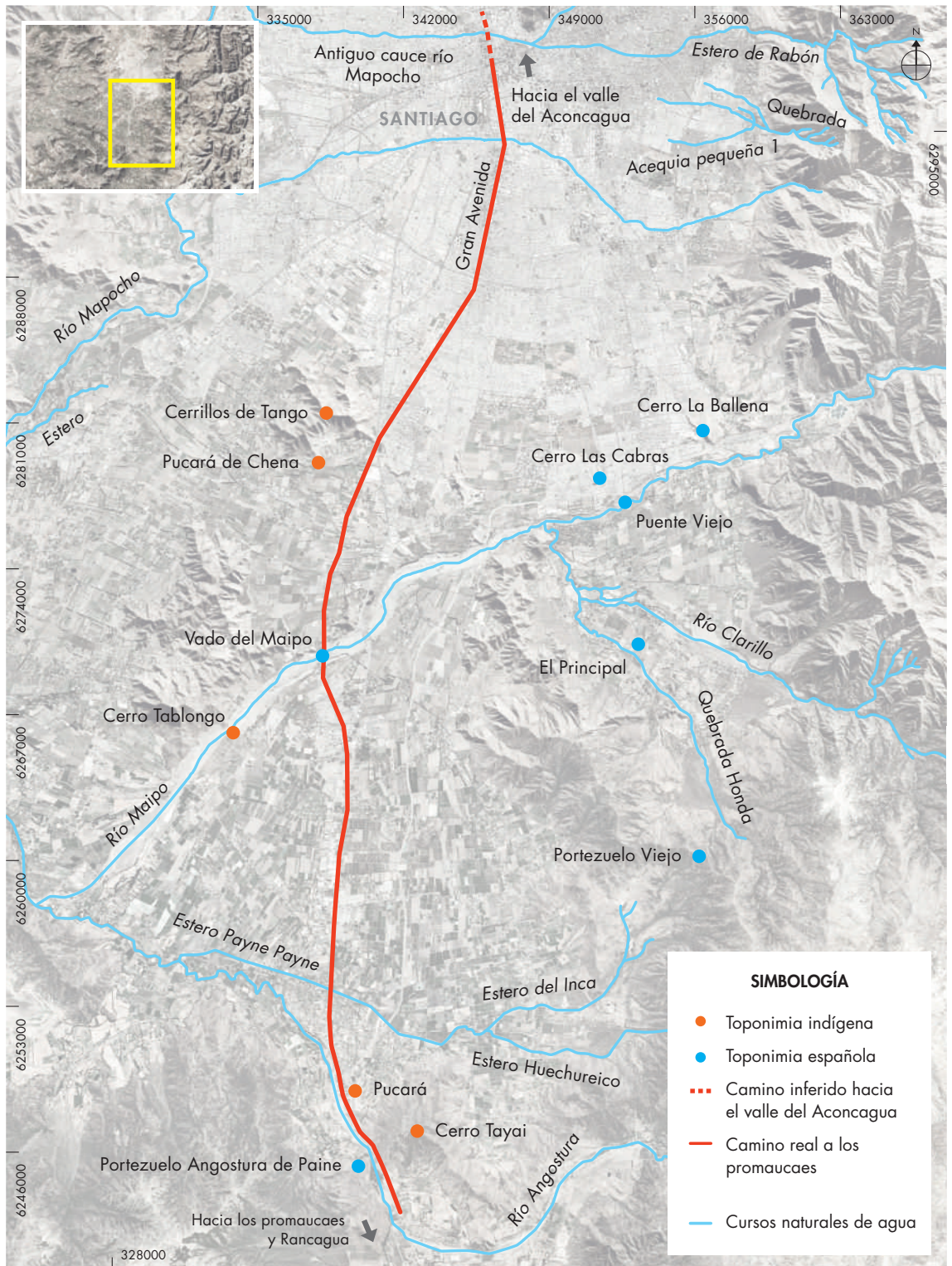


Figura 4. Reconstrucción hipotética del camino real a los promaucaes. *Figure 4. Hypothetical reconstruction of the Inca royal road to the promaucaes.*

la existencia de un puente inca o puente viejo sobre el río Maipo, de un tambo en El Principal de Pirque y del portezuelo Casas del Inga, en el camino hacia “jaguei” (actual Alto Jahuel). La toponimia ha conservado el nombre de Estero del Inca; a su vez, la arqueología ha descubierto las ruinas del fortín El Peral en Estero del Inca, las Ruinas de Chada en la rinconada del mismo nombre y la fortaleza de Cerro Grande de La Compañía (Cerro del Inga) en el valle del Cachapoal; todas directamente vinculadas al mencionado camino.

Por el contrario, el camino real a los promaucaes carece de varios de estos elementos. Aparte de cruzar la “acequia vieja del Inga” y pasar junto al “pucara del Inga” en el sector de Hospital, no se registran evidencias arqueológicas y documentales de mejoras viales incaicas. El río Maipo era cruzado por un “vado” y no por un puente colgante, y la toponimia tampoco conservó referencias acerca de la presencia inca, a excepción del cerro Tayai, en el paso La Angostura, que constituyó una guaca principal. Por estos motivos, pensamos que este camino indígena era contemporáneo y posiblemente anterior al Tawantinsuyu, siendo reutilizado durante ese período sin introducir mejoras significativas. Este camino se dirigía hacia territorios denominados por los incas *Purun Auca*, “gente rebelde” o, como señaló Vivar, “lobos monteses”, aludiendo al carácter indómito y salvaje de sus habitantes. En tiempos hispánicos el nombre derivó a camino real a los promaucaes.

Un detallado croquis de los dos caminos existentes en 1845 entre Santiago y Rancagua (MI, vol. 80) muestra la continuidad en el uso de ambos caminos. A mano izquierda se observa el camino real de La Angostura (de Chada), con “puente de tablas” sobre el Maipo y, a la derecha, el camino real de Tango a los promaucaes, con “puente de cordeles” sobre el mismo río, en el antiguo sector del “vado” (fig. 5).

Distritos poblacionales durante el Período Tawantinsuyu

A continuación, se analizan los sectores donde hubo concentración de población autóctona y foránea durante el período de influencia incaica. Como se mencionó anteriormente, el término *distrito* se refiere a la subdivisión de un territorio o población en el contexto de la relación centro-periferia que se estableció al interior de la provincia incaica del Mapocho.

Distrito Pirque (Cochoncachi/Cochoncagi), El Principal (Renguelén) y Río Claro (Clarillo)

Una síntesis geográfica, arqueológica, etnohistórica e histórica de este distrito fue realizada por Cabeza y Tudela (1985). Con respecto a ocupaciones prehispánicas informan acerca de los aleros rocosos Caletón de Acosta y Andetelmo, al interior de la cordillera, ambos con restos pertenecientes a la cultura Aconcagua, con presencia de una vasija globular con boca ancha, sin asas ni decoración, en perfecto estado; fragmentos de cerámica anaranjada y restos líticos, entre los que destacan raspadores, cuchillos y perforadores. Como evidencia del Período Incaico reproduce un cántaro zoomorfo con cola, cuerpo ovoidal, boca y asa amplia, decorado con un diseño de origen cuzqueño encontrado en El Principal y que fuera publicado por José Toribio Medina (1882).

A partir de evidencias etnohistóricas, los autores postulan que el río Claro o Clarillo, El Principal y el sector de Pirque estuvieron bajo el dominio inca, destacando como evidencia el tiesto cerámico antes descrito, “la mención manuscrita de un ‘tambo’ conectado a un camino que, a comienzos de la conquista española, atravesaba las tierras de Pirque y El Principal rumbo a Rancagua” (RA, vol. 2881. Citado en Cabeza & Tudela 1985: 17), y un puente incaico sobre el río Maipo, cerca de la desembocadura del río Clarillo. Además, la forma de distribución de las tierras y el poder político de los “caciques” de la localidad, refleja un patrón de organización de influencia inca. Evidencia arqueológica de este tambo no se ha encontrado.

Al inicio de la conquista castellana, los indígenas de río Clarillo y tierras de Pirque fueron entregados en encomienda a los españoles Alonso de Córdoba y Rodrigo de Quiroga. Sumaban aproximadamente 300 individuos y parte de ellos estaban sujetos a los caciques Andetelmo, Gunllanca, Lien Nagual y Nastua Ronco (RA, vol. 2881, f. 111. Citado en Cabeza & Tudela 1985: 20). Los topónimos originarios fueron Pirqui, Calbue, Quilligüe y Cochoncachi. A fines del siglo XVI quedaban tan pocos indígenas que el encomendero Rodrigo de Quiroga decidió reagruparlos y reorganizarlos en otro lugar, como reza la siguiente cita documental:

El cacique Lien Nagual con su hijo Nastua Ronco con más de cien indios sujetos suyos que sembraron y cultivaron dichas tierras de suerte que obedece (habiéndose) ydo muriendo y acabando y quedan tan pocos que los mudó



Figura 5. Croquis de los dos caminos entre Santiago y Rancagua, 1845. A la izquierda, el camino real de La Angostura (de Chada), con “puente de tablas” sobre el Maipo y, a la derecha, el camino real de Tango a los promaucaes, con “puente de cuerdas”, en el sector del “vado”. *Figure 5. Sketch of the two roads between Santiago and Rancagua, 1845. To the left, the Inca royal road of the Angostura (of Chada), with “plank bridge” over the Maipo and, to the right, the Inca royal road of Tango to the promaucaes, with “rope bridge” by the ford.*

el dicho adelantado al pueblo y tierras de Apoquindo (RA, vol. 2881, f. 111. Citado en Cabeza & Tudela 1985: 21).

Las primeras mercedes de tierra fueron entregadas a Alonso de Córdoba el Mozo, encomendero de El Principal, a Pedro Tobar, a Francisco Muñoz y a Pedro Miranda (Cabeza & Tudela 1985: 22). En 1603, Juan Fernández de Córdoba, hijo de Alonso de Córdoba el Mozo compró al cacique Sebastián Licapillán las tierras de río Clarillo “en la cantidad de 200 ovejas, 50 cabras, algo de ropa, una yunta de bueyes, un sobrero y otros enseres” (RA, vol. 214. Citado en Cabeza & Tudela 1985: 22). Posteriormente, en 1618, el mismo Juan Fernández de Córdoba compró a su vecino Juan Álvarez de Tobar la estancia de Pirque que comprendía unas 500 cuerdas de tierras de la otra banda del río Maipo, entre el dicho río y el río Claro de El Principal, formando una de las más importantes estancias de la región de Santiago (RA, vol. 214, f. 316. Citado en Cabeza & Tudela 1985: 22). Finalmente, el 13 de septiembre de 1580, en la posesión de las tierras otorgadas a Alonso de Córdoba el Mozo, se señala que,

[...] estando en el tambo del dicho principal de maipo y corral de yeguas [...] ciento y cincuenta cuerdas desde el tambo y corral de yeguas de cabezada y por moxon la cuesta del camino real que ba a hospital desta ciudad de Santiago (RA, vol. 214, fs. 122 y 122v).

Una profundización de este estudio fue realizada por el equipo de Ángel Cabeza por medio del proyecto FONDECYT n.º 91-1021. Dicho estudio dio origen a un artículo del cual se extrae la información que sigue (Gómez et al. 2014).

Una prospección arqueológica realizada en el sector Divisadero del río Clarillo permitió identificar restos de bases o improntas de viviendas, instrumentos de molienda, fragmentos de cerámica y una posible acequia de un metro de ancho con orientación O a E, atribuibles a la cultura Aconcagua.

La información documental temprana se refiere a la presencia de sistemas de irrigación prehispánicos: “[...] toda es tierra llana y rrasa y *esta azequiada y surcada de los antiguos* y es la parte más fértil de lo que fue el dicho Juan de Córdoba” (RA, vol. 214, f. 216v. Citado en Gómez et al. 2014: 71). El resto del valle estaba ocupado de manera similar: “[...] todo un valle con el de *pirqui* y *guilligui* [...] lo ocuparon y cultivaron todo como se manifiesta oy dia por las azequias antiguas conque

regaban dicho valle y llanada y con esta consideración se hizo la merced por el dicho nombre de *cochoncachi*” (RA, vol. 214, f. 66v. Citado en Gómez et al. 2014: 71). Para el Principal de Pirque se especifica que “las *azequias de los indios y sus tomas* (estaban) en la misma voca del potrero de la madera y cerro Quillin” (RA, vol. 214, f. 142v. Citado en Gómez et al. 2014: 71).

Con respecto a las encomiendas, se señala que los indígenas del pie de montaña fueron encomendados a Alonso de Córdoba el Viejo, en tanto que otras parcialidades de

[...] más de ciento cincuenta indios [fueron puestos] en el adelantado don Rodrigo de Quiroga, el cual por amistad y correspondencia voluntaria dio al cap. Juan de Queba el *cacique Andetelmo y a su hijo Gunllanca* con los indios [...] y los llevó al valle y tierras de *Niltunque* [...] y solo quedó en las dichas tierras el *cacique Lien Nagual con su hijo Nastuarongo* con más de cien indios sujetos suyos que sembraron y cultivaron las dichas tierras de suerte que por aberse ido muriendo y acabando y quedan tan pocos mudó el dicho adelantado al pueblo y tierras de Apoquindo [...] y la *división que hay es la del río Claro que divide las tierras de los indios* del cap. Alonso de Córdoba (RA, vol. 2881. Citado en Gómez et al. 2014: 71).

Aparentemente, al igual como lo fue el estero de Rabón en el valle del Mapocho, el río Claro fue una división étnica entre parcialidades indígenas del Maipo.

En febrero de 1603, un esclavo negro llamado Valentín mencionó en un proceso de sucesión y ventas que fue a poblar la estancia del Principal de Córdoba junto a su amo, el licenciado Juan de Morales, y otros esclavos que compró al capitán Alonso de Córdoba:

[...] y la poblaron en el *mismo tambo y pueblo de los indios* donde era la iglesia [...] y en esta ocasión rretiro los indios que estaban en el dicho *tambo* el dicho Alonso de cordoba al sitio de los baños rrio arriba donde estaba el casique Sebastián Licapillan y otros muchos indios [...] y que de la banda del rrio Claro entre él y el dicho *tambo* estaba otra parcialidad de indios con el casique don Pedro millanguire (RA, vol. 214, f. 27v. Citado en Gómez et al. 2014: 72).

Otro documento fechado el 13 de febrero de 1603 especifica que el Principal del Maipo se llamaba originalmente Renguanelén y que, a la sazón, el cacique era Sebastián Licanpillán, de la encomienda de Alonso de Córdoba, propietario de las tierras de Calebue y Pirque, entre el río Claro y la cordillera hasta el cerro alto de Quellín: “[...] y comienza desde el camino que ba de el *punte* al dicho principal de Renguanelén, donde *antiguamente*

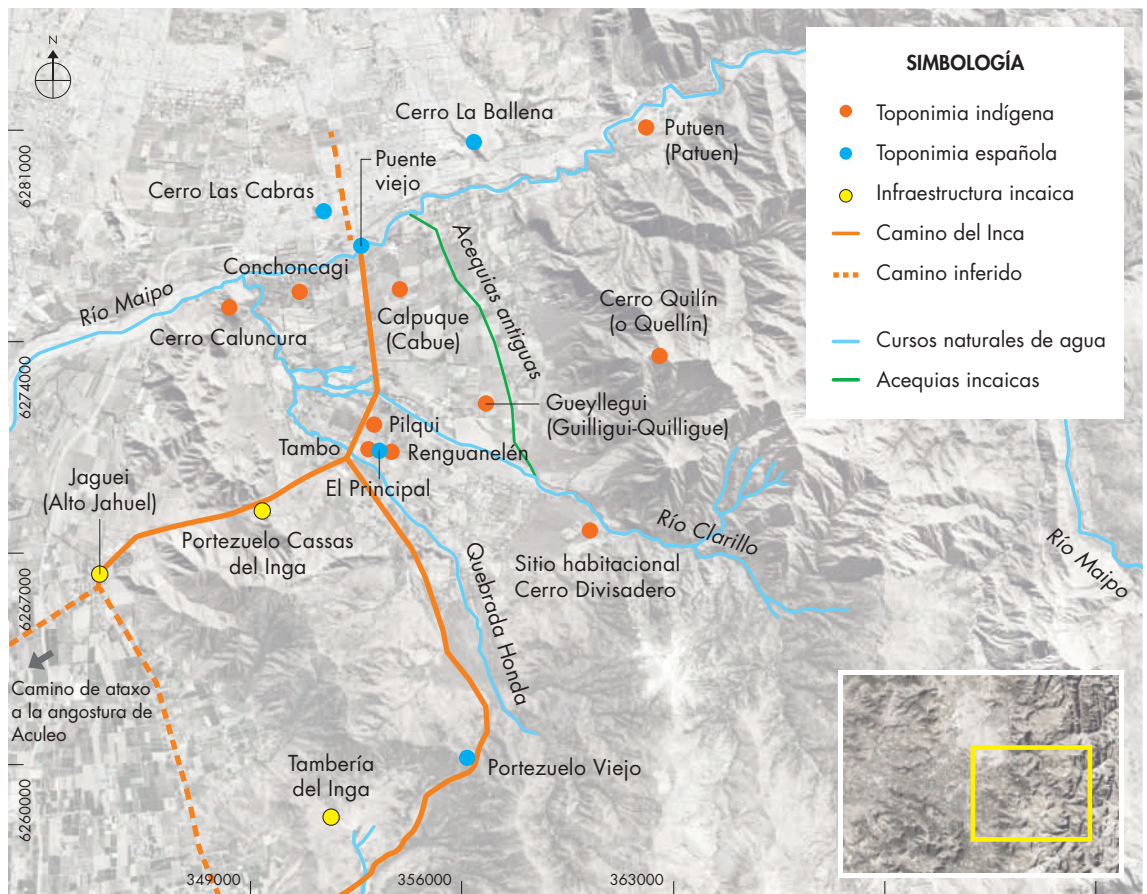


Figura 6. Reconstrucción hipotética del Camino del Inca y principales topónimos del distrito Pirque-El Principal y Río Claro. *Figure 6. Hypothetical reconstruction of the Inca Trail and main place names of the Pirque-El Principal and Río Claro district.*

solía estar el tambo y iglesia” (FV, vol. 270. Citado en Gómez et al. 2014: 73). Una reconstrucción del distrito puede verse en la figura 6.

No quedan dudas respecto de la ocupación incaica de Pirque, El Principal y el curso inferior del río Claro, con presencia de un canal principal y acequias secundarias que regaban el valle y un extenso llano, el asiento del cacique principal del Maipo, Renguelén –denominado por los españoles como Principal de Pirque y Principal de Córdoba–, un tambo y un tramo del Camino del Inca que conectaba el valle del Mapocho con el cordón de Angostura, atravesando el mencionado “puente viejo” sobre el río Maipo.

La revisión de documentación histórica temprana entregó otros topónimos del área. El 28 de marzo de 1590, el gobernador Alonso de Sotomayor cedió a Cristóbal Álvarez Tobar 200 cuadras de tierras en

Cochonchachi, las que dieron origen a la estancia Santa Rita de Pirque. Cochonchachi o Cochoncagi correspondió a una rinconada hacia la cordillera, localizada a mano izquierda del camino que venía de Santiago y que, tras pasar el puente del Maipo, cruzaba el cordón de cerros Los Ratones en dirección a la Angostura (RA, vol. 2881, pieza 1, f. 198). Cabe mencionar que Cochoncagi podría provenir de las palabras en mapuzungun *Co*, *chon* y *cavi*: la primera es agua, la segunda es un ave mitológica, y la última denomina a una agrupación de alrededor de 300 familias. Si se recuerda que 150 indígenas fueron encomendados a Rodrigo de Quiroga, otros a Alonso de Córdoba el Viejo, quedando en las tierras el cacique Lien Nagual con más de 100 indios, estamos aproximadamente en el número de familias que componían un *cabi* o *cavi* (Stehberg & Sotomayor 1999).

El 4 de enero de 1578, el gobernador Rodrigo de Quiroga otorgó una merced de tierra a Alonso de Córdoba el Mozo, en tierras del cacique Principal de Córdoba (RA, vol. 214, f. 119). El 9 de octubre de 1608, el gobernador Alonso García de Ramón concedió a Salvador Careaga Ortega el valle de Putuen o Patuen, en Pirque Alto, conformando la estancia conocida posteriormente como San Juan de la Sierra (ES, vol. 258, f. 224, 1663. Valle de Putuen o Patuen) y, a principios de siglo XVII, el gobernador Alonso de Ribera otorgó una merced de 200 cuadras a Cristóbal Álvarez Tobar y una de 300 cuadras de tierra a Juan Álvarez Tobar, en tierras de Santa Rita de Pirque (Izquierdo 1982).

Distrito Estero del Inga y Chada

Existe abundante información arqueológica y etnohistórica relativa a la presencia preincaica e incaica en la rinconada de Chada. Con respecto a la cultura Aconcagua que ocupaba el área antes de la expansión Tawantinsuyu, se han efectuado estudios en los sitios Turbinas 1 y Turbinas 2 (Stehberg et al. 1996; Planella & Stehberg 1997; Pavlovic et al. 2019). El primero se localiza al pie NO de la cerrillada Ruinas de Chada, el segundo se ubica a 1 km al SE del primero. Ambos correspondieron a sitios residenciales con evidencias de estructuras habitacionales y restos de molienda y material cerámico. Las ocupaciones se iniciaron a principios del siglo X (fechado TL de 910±95 AP o 1085 DC) y se extendieron hasta el período de contacto incaico. Ambos sitios ocuparon una superficie de casi 10 hectáreas. Si a ello agregamos que casi toda la superficie de la rinconada presenta restos arqueológicos de distintos períodos, se concluye que Chada fue densamente poblada en el período prehispánico.

En el valle del Maipo en general y, específicamente, en los sitios Turbinas 1 y Turbinas 2, en Collipeumo (sitio VP8) y en San Agustín 3 y San Agustín 4 de Calera de Tango,

[...] el material de estilo Inka en sitios domésticos es prácticamente inexistente, siendo los materiales que denotan ocupaciones del Período Tardío casi en su totalidad escasos fragmentos pertenecientes a piezas locales de fase Inka o cerámica local con decoraciones que denotan su pertenencia a este período (Pavlovic et al. 2019: 55).

Sus dataciones, en tanto, confirman su contemporaneidad con las ocupaciones detectadas en los complejos arquitectónicos asociados.

Sobre una de las dos cumbres gemelas de una pequeña cerrillada, con amplio dominio de la rinconada y del camino incaico, el Tawantinsuyu emplazó un sitio de arquitectura compleja, caracterizada por dos cimientos perimetrales de piedra y una serie de recintos y almenas de muros bajos dispuestas simétricamente siguiendo el principio de dualidad, tripartición y cuatripartición. La presencia de doble muro de 80 cm de ancho, fragmentos cerámicos con decoración cuzqueña y los fechados TL de 510±60 AP (1475 DC) y 500±55 AP (1490 DC), lo asignaron al Período Tawantinsuyu (Stehberg et al. 1997). Un agujero central, interpretado como *ushnu*, le asignó al sitio una función ceremonial. Se trataría de una instalación importante, seguramente de rango estatal, la cual fue denominada por los arqueólogos “Ruinas de Chada”.

Luego de su descubrimiento y de los primeros estudios, este sitio ha sido objeto de varias investigaciones arqueológicas, arqueoastronómicas y patrimoniales que han incrementado su conocimiento e importancia. El equipo liderado por Daniel Pavlovic concluyó que todo el conjunto se planificó desde un lugar ubicado en el punto central y más alto del sitio, utilizando

[...] principios como la reflexión desplazada y la reflexión tipo espejo, a través de la línea eje y la traslación, y produce una figura que recuerda los movimientos alternados, derecha-izquierda; reconocidos en los patrones propuestos, puestos en otras materialidades, como es el caso de los diseños de las vasijas de estilo o influencia inca, tanto en la zona [...] como en áreas aledañas (Pavlovic et al. 2019: 64).

Se plantea un acceso normado y restringido a pequeños grupos que desarrollaron actividades relacionadas con la ritualidad incaica y la observación astronómica ligada al calendario agrícola, tal como lo señalaron Ruano (2012) y La Mura y Sánchez (2016). La interacción entre arqueología, patrimonio y comunidad local fue abordada por Silva y colaboradores (2017).

Un pequeño reducto fortificado de cumbre fue hallado en cerro El Peral, a 720 msnm, al interior del fundo El Peumo de propiedad de Andrés Pérez Cruz, en el sector de Huelquén, comuna de Paine, a unos 5 km al NNE de las Ruinas de Chada. El “sendero antiguo del Principal de Córdoba a Chada por Quebrada del Inca” pasaba a sus pies, reforzando la hipótesis de que la función del sitio El Peral fue para su control y protección (Stehberg 2013: 143-144). El patrón arquitectónico de doble muro de piedra canteada, la cerámica y un fecha-

do por termoluminiscencia de 580 ± 55 AP (1475 DC) confirmaron la adscripción del sitio al Tawantinsuyu.

Gerónimo de Vivar, el primer cronista de Chile, enterado de la importancia que le asignaban los indígenas al cordón de Angostura, efectuó una visita especial al sector señalando:

Esta provincia de los pomocaes que comienza de siete leguas de la ciudad de Santiago, que es un angostura y así le llaman los españoles estos cerro que hacen una angostura. Y aquí llegaron los *yngas* cuando vinieron a conquistar esta tierra. y de aquí adelante no pasaron. Y en una *syerra* de una parte de angostura hacia la cordillera toparon una boca y cueva, la qual está hoy en día y estará. Y de ella sale viento y aún bien rrezio. Y como los *yngas* lo vieron fueron muy contentos, porque dezían que habían hallado '*guayra vaci*', que es tanto como sy dixese '*la casa del viento*'. Y allí poblaron un pueblo, los cuales *symientos están oy en día, y no digo de ellos por estar tan arruinados* (Vivar 1979 [1558]: 164).

La descripción del cronista parece coincidir con la ubicación de las "Ruinas de Chada" y con una caverna, como se verá a continuación.

Respecto a *guayra vaci*, un importante cronista del Perú fue informado que

[...] había en este *tercero camino* [el del Collasuyu] nueve ceques y en ellas ochenta y cinco adoratorios o guacas [...] La octava, *Guayra*, es una quebrada de la Angostura a donde contaban que *se metía el viento*. Hacíanle sacrificio cuando soplaban recios vientos (Cobo 1890-1893 [1653], vol. 4. Citado en Odone 1997: 191).

Se desconoce si esta cita se refiere al sector de Chada o describe otra cueva similar en otro lugar del Collasuyu.

Cabe mencionar que en Culitrín, 2 km al poniente de las Ruinas de Chada, existió una caverna profunda conocida como Cueva del Cura y cuya boca fue dinamitada por los lugareños por considerar que estaba embrujada. Es posible que formara parte de un antiguo curso de agua subterráneo y se conectara con la Cueva de la Vieja, en el lado opuesto del cerro, situación que permitiría el paso de aire y, de allí, la denominación de "guayra vasi o casa del viento".

Odone (1997) proporciona una interesante cita obtenida de la mensura del "pueblo de indios de Chada", en 1675:

[...] les dio dose quadras y dos de ancho y otras tantas en largo que hisieron ciento y sinquenta quadras y en ellas quedo incluso el *pueblo antiguo ranchos* y arboledas de los dichos indios y el paraje del *Tambo de dichos indios* (RA, vol. 857, pieza 1, 1689, f. 58v. Citado en Odone 1997: 203).

La referencia a pueblo antiguo recuerda la cita del cronista Vivar cuando mencionó "allí poblaron un pueblo". El adjetivo *antiguo* era la manera como los españoles se referían a prehispánico. La mensura señala expresamente que el tambo estaba en un paraje distinto al pueblo, el cual, por lo demás, constaba de "ranchos", es decir, la casa de quincha y paja tradicional de los indígenas locales, lo que remite a funcionalidades distintas, pero ocupadas por el mismo grupo humano.

Llama la atención la ausencia de toda mención al uso de acequias durante el siglo XVI. Las pocas referencias que se han encontrado de ellas corresponden a la segunda mitad del siglo XVII, formando parte del pueblo de indios de Chada: "[...] que los dichos indios no tienen sembradas sus chacras, por la poco agua que uiene por su asequia y ase mesmo de la que lleua la que tiene sacada el sargento mayor don Juan Gallardo..." (RA, vol. 857, pieza 1, 1689, f. 50v. Citado en Odone 1997: 199). Destaca la referencia a la "arboleda" para el pueblo antiguo, lo que sugiere la importancia de contar con estos recursos vegetales (leña, alimentos, material de construcción). Para otros detalles de este pueblo y la disminución de sus habitantes, remitimos a Odone (1997).

"Los cerros Batumichi (Batunachi, Batunichi), Turun y Tayay, el estero Guegueyco (Huechuireico) y del Inca, los Potreros, Pillan y Colicom (Colicolem) son parte de la cartografía indígena del valle de Chada" (Odone 1997: 206), lo que significa que, en ese entonces, existía la noción del espacio andino por parte de los españoles. Era creíble, entonces, todo lo que contaban los indígenas, pues de no ser así no sabrían los linderos de sus cuadras de tierra.

El agrimensor "queriendo continuar la dicha mensura para el *estero del Inca* lo contradijeron los indios del pueblo de Chada disiendo no aver sido las dichas tierras pertenecientes al dicho pueblo" (RA, vol. 857, pieza 1, 1689, f. 57r. Citado en Odone 1997: 205). Esta cita es interesante porque muestra que los habitantes del pueblo de Chada recordaban y respetaban que las tierras del Estero del Inca no les correspondían ya que, como su nombre lo indica, pertenecieron a la autoridad Tawantinsuyu. Esto lleva a postular (fig. 7) una incipiente división de la tierra para este distrito, con una parte dedicada a satisfacer las necesidades del Estado incaico (Estero del Inca) y la otra a la comunidad local (Chada).

Las tierras de Pachacayca en Chada son mencionadas en la entrega de tres mercedes (dos sin fecha y

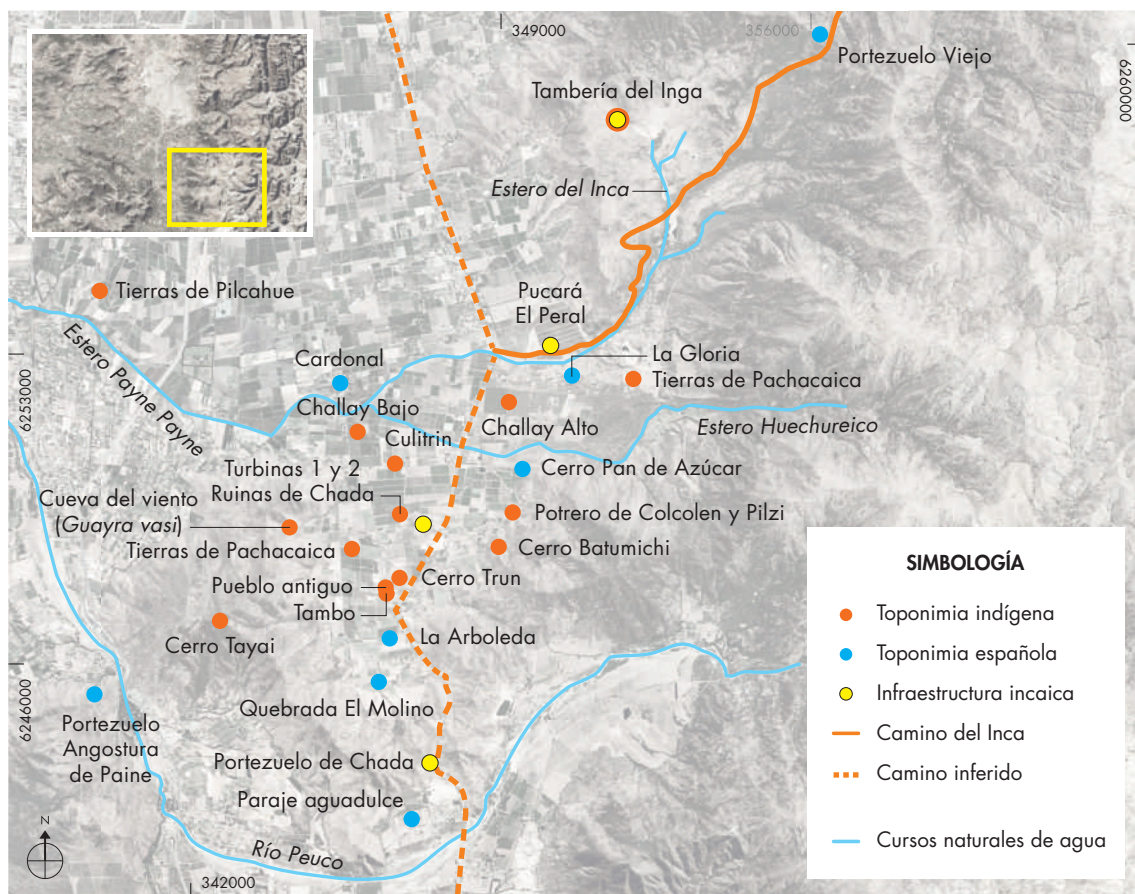


Figura 7. Reconstrucción hipotética del Camino del Inca y principales topónimos del distrito Estero del Inga y Chada. *Figure 7. Hypothetical reconstruction of the Inca Trail and main place names of the Estero del Inga and Chada district.*

la última de 1605) de 1500 cuerdas por parte de los gobernadores Alonso Sotomayor y García Ramón a Francisco Villagra, conformando la estancia de la Gloria (ES, vol. 144, f. 94, 1648). *Pachacayca* es voz quechua, en la que *pacha* designa la tierra. Por su parte, las tierras de Pilcahue en Paine (estancia de los Jaraquemada) constituyeron el linde norte de la estancia de Juan Álvarez Berrío en Chada.

Distrito Paine

La estancia denominada de Paine estuvo en poder de la familia Jaraquemada desde inicios del siglo XVII hasta el siglo XIX. Esta estancia se encontraba inmediatamente al norte de las estancias de Chada y del Hospital, separada de ellas por el estero de Paine Paine. Es probable que esta estancia haya sido la primera que poseyó el Hospital

San Juan de Dios en el sector de Angostura, pues ya en la merced de tierras de Tablongo de Diego de Cifontes de Medina de 1580 se la cita como lindero sur. Apoya esta idea la mención del padre Miguel de Olivares en su *Historia de Chile*, donde afirma que don Pedro de Valdivia dotó al Hospital con una estancia de tierras en Chada (Olivares 1864). Posteriormente, el Hospital San Juan de Dios trocó estas tierras por una estancia que Juan Muñoz y Beatriz de Bobadilla poseían al poniente de estas tierras. En la escritura de transacción de 1602 entre los herederos de Juan Muñoz y el Hospital, se describen los linderos de esta estancia de Paine:

Las cuales lindan por una parte con el camino real que comienza de esta parte del estero llamado Payne Payne, discurriendo por el mismo camino real que viene de la otra ciudad, que en medio o casi estan ciertos arboles de duraznos donde antiguamente tuvo Diego de Cifontes

ganados y corrales como mayordomo que era del Hospital y discurrendo adelante hasta llegar con tierras que tiene Cristobal Muñoz, y de allí atravieza hasta la cordillera nevada y discurrendo llegan a un estero cuio nacimiento sale de la otra cordillera llamado en lengua de indios *Linca* que llega hasta el otro Paine Paine y camino real; y el otro estero llamado *Linca* alinda con estancia y tierras de Francisco Gomez de las Montañas [estancia en Chada] (FHNSS, AD0005. El texto entre corchetes es nuestro).

Esta estancia pasó a manos de Gabriel Muñoz, con el nombre de Paine Paine, de Gabriel Muñoz de Bobadilla (hijo de Juan Muñoz) y luego, en una fecha cercana a 1630, la adquirió Diego de Jaraquemada Solorzano, en cuya familia permanecería hasta mediados del siglo XIX (ES, vol. 56, f. 448 y ES, vol. 73, f. 60).

Distrito Hospital o Belauquén

La merced de 300 cuadras de tierras en Belauquén otorgada por el gobernador Martín Ruiz de Gamboa a Alonso de Miranda en 1583 señala:

Desde el *serrillo de los pucaranes del inga* hasta el río de la Angostura y desde la sierra de los indios de Diego García y de la otra parte del cerro de la *Guaca (del agua) delinga*. Las cuales dichas tierras antiguamente llamaban *Belauquén eran de los ingas y en ellas habían tenido sus tambos*. Estando en las tierras de Angostura [...] cerca del *serrillo donde los ingas tuvieron un fuerte* y junto donde *los ingas en lo más llano tuvieron edificios de piedras* [...] van corriendo [...] teniendo por linderos el *cerro que llaman de la guaca delinga* (FHNSS, AD0001).

Esta cita documental inédita, de la segunda mitad del siglo XVI, es la más completa que hemos encontrado acerca de la presencia incaica en un lugar concreto de la provincia incaica del Mapocho (fig. 8). Describe un paisaje fuertemente incaizado, donde el español utiliza instalaciones, lugares sagrados y topónimos incaicos llenos de significado, para delimitar la merced otorgada: Belauquén, pucaranes del inga, tambos, guaca del inga, edificios de piedras, etc., y la ausencia de toda referencia a acequias y agricultura.

En una merced de 150 cuadras otorgada por Alonso de Sotomayor a Francisco de Toledo en 1584 denominada estancia de Tayai, se mencionan como lindes el cerro de Tayai, el camino real de carretas y un *serrillo llamado el pucará*. Además, se menciona explícitamente: “que entran en ellas un serrito que llaman el Pucara” (FHNSS, AD0001, f. 6). El juez de tierras Juan Ortiz de Cárdenas mensuró estas tierras en 1607:

Se puso en una punta del otro cerro que es la mas conjunta y primera en vista al *serrillo de la Guaca* que llaman del *pucara* donde con un cordel de una cuadra de las de la ciudad midió siete cuadras que hicieron fin en un *malar* grande de madera de palos por del otro Hospital y se puso mojon (FHNSS, AD0005).

En una mensura posterior, efectuada el 3 de enero de 1618 por el capitán Liñán de Vera a las tierras ahora de Hernando Álvarez de Toledo, hijo de Francisco, se dice lo siguiente:

Tomo la derecera de la punta del cerro Tayay al pie de el desde donde mando echar la cuerda y hacer un mojon y habiendolo hecho comenzaron a medir sesgando para el *cerro que llaman el Pucara del Inga* hasta el pie de el por la banda de la Angostura [...] y arrimado al dicho cerro se fueron midiendo 12 cuadras y media [...] y hicieron fin y remate media cuadra delante de el dicho cerro hacia la ciudad de Santiago (FHNSS, AD0001).

También se menciona que hacia el norte de dichas tierras “atravieza los corrales de dicho hospital quedando las casas de la dicha estancia del hospital en tierras que se midieron por el dicho Hernando Álvarez de Toledo y quedaron medidas debajo de los dichos linderos” (FHNSS, AD0001, fs. 198 y 198v).

Este documento sugiere fuertemente tres hechos importantes. Primero, la existencia de un cerrito denominado Pucará del Inga, 12 cuadras al norte del cerro Tayay (lugar donde existe hoy un cerrito isla denominado Algarrobo). Segundo, la presencia de un *malar* (*malal*: corral en mapuzungun) de madera, o fortaleza indígena, emplazado cerca del pucará. Y, tercero, la indicación de que las estancias de los Toledo y el Hospital estaban adyacentes una de la otra (veremos la importancia de este punto más adelante). No disponemos del significado en quechua o mapuzungun del topónimo “Tayay”, aunque podría derivar de *tatay* (padre) del primer idioma. El cerro se conoce actualmente como Challay, y *challa* significa olla en mapuzungun.

En una venta de tierras de Hernando, cacique de Aculeo, a Juan Muñoz y Beatriz de Bobadilla en 1589, el cacique dijo que “*recibió las tierras de su padre y a este se las dio el inga*”. Esta propiedad lindaba con tierras del Hospital (San Juan de Dios), propiedad de Domingo de Erazo y de Francisco Gómez de las Montañas y “*corren desde los serrillos del inga por el camino real hasta el río Paine Paine*” (FHNSS, AD0005). Esta notable cita confirma que el representante del Inca repartió tierras en Aculeo y que esta división territorial fue aceptada y validada

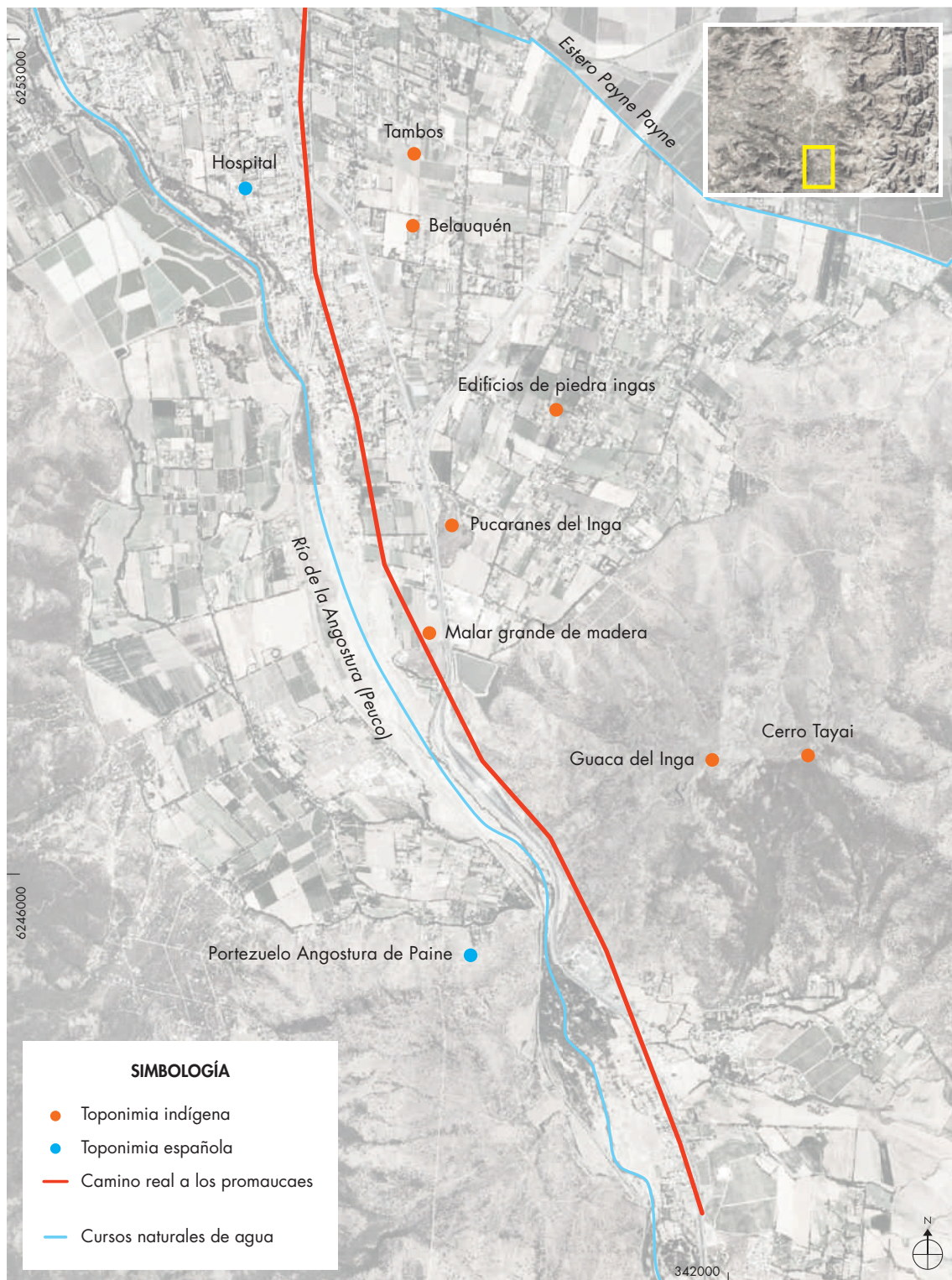


Figura 8. Reconstrucción hipotética del camino real a los promaucaes y principales topónimos del distrito Hospital o Belauquén.
Figure 8. Hypothetical reconstruction of the Inca royal road to the promaucaes and main place names of the Belauquén, or Hospital district.

por la población local. El cacique Hernando justificó ante el español la posesión sobre su propiedad en un acto de entrega realizado por el Inca. En su frase final, la referencia relaciona los cerrillos del inga con el camino real que, como se verá a continuación, iba a Rancagua.

La merced a Domingo de Erazo, en 1594, de tierras que se denominan Catalguano y Copequé, se extendió desde los *cerrillos del pucara del inga* hasta el estero de Paine Paine y por un lado el *camino real del pueblo de Rancagua* (FHNSS, AD0005). En la merced de 200 cuadras otorgada por Alonso García Ramón a Miguel Gerónimo Venegas el 15 de octubre de 1600 se describe esta ruta como “camino real de carretas” (FHNSS, AD0005).

Todas las estancias mencionadas anteriormente, excepto la de Miguel Gerónimo Venegas, se localizaban en el mismo sector. Esto se puede evidenciar por otra escritura que dice que las estancias de Gabriel Muñoz de Bobadilla (hijo de Juan Muñoz), la de Alonso de Miranda y la de Domingo de Erazo conformaban “un solo cuerpo” (FHNSS, AD0001). Además, sabemos que la estancia de Tayay de propiedad de Francisco de Toledo colindaba también con la estancia del Hospital. Esto indica que los *pucaranes del inga* mencionados en la merced de Alonso de Miranda, el *cerrillo del Pucará* señalado en la estancia de Francisco de Toledo, los *cerrillos del Inga por el camino real* que aparecen en las tierras de Juan Muñoz y los *cerrillos del Pucará del Inga* referidos en la estancia de Domingo de Erazo indican un mismo pucará de origen incaico localizado probablemente en el cerro denominado actualmente Algarrobo, junto a la actual carretera Panamericana. No debe confundirse, por tanto, con el pucará incaico de Collipeumo, en Aculeo.

Distrito Aculeo

Respecto del pueblo de indios de Aculeo, valgan las citas siguientes. El 26 de abril de 1599, los indios de Aculeo vendieron a Gaspar Hernández de la Serna un pedazo de tierra junto al río Angostura, que en nombre indígena

[...] se llaman *Chacome* [...] y discurren corriendo por cabezada desde la punta del cerrillo que llaman *Collupilegmu* [Collipeumo] que está junto al río de la Angostura hasta dar con una punta de otro cerro *BodBod* y por otro nombre *LLome* que está junto con el desagüadero de la laguna y tiene por linderos por los lados del cerro de la *otra laguna* y mojones de la tierra de Bartolomé del Arco y con tierras que se llaman *Chacome* y con la puente y cardones que se llama *Colue* y discurren las otras tierras hasta el río Maipo (RA, vol. 2845, pieza 7. El texto entre corchetes es nuestro).

Nótese la corrupción gramatical de algunos topónimos indígenas y la interesante referencia a la existencia de dos lagunas.

Acerca del nombre original de la laguna pequeña se sabe que, en 1595, Tomás de Olavarría vendió a Gabriel de Cifontes y Juan Navarro las tierras de Pichicauquén llamadas también Batuco, junto a la laguna de Aculeo, que corrían desde la punta de un cerrillo hasta la laguna llamada *Pichicauquen* (ES, vol. 9, f. 270) (*pichi*: chico, *cauquen*: avutarda, ave), reservando a los indios dos cuadras de tierra en redondo de la Laguna Grande.

En fecha no precisada, Melchor Jufré de Águila recibió una merced de 400 cuadras de tierra en Aculeo, siendo confirmadas por el gobernador Alonso de Ribera en 1605 (FHNSS, AD0005). Estaban en los linderos de la laguna de Aculeo y confines de las tierras de Gabriel de Cifontes y Gaspar Hernández. Posteriormente, fueron vendidas por Melchor Jufré al ya mencionado Gabriel de Cifontes (RA, vol. 2845, pieza 7, f. 158).

El 12 de julio de 1605, el gobernador Alonso García de Ramón otorgó a Simón Díaz Hidalgo dos pedazos de tierra de “500 cuadras en Aculeo, lindando con cerro grande, *tambo de Aculeo* y con *Lolemo* media legua río abajo del *tambo de Aculeo junto a la boca del desagüadero de la laguna*” (RA, vol. 2845, pieza 7). De acuerdo con esta información, el tambo de Aculeo estuvo a 2400 m río arriba de la boca del desagüadero de la laguna principal llamado Lolemo (fig. 9). No se ha encontrado evidencia arqueológica de este tambo.

En 1606, Alonso Nelquelgueno, hijo del cacique Martín de Aculeo, vendió a Gabriel Cifontes las tierras de *Chedqued*, *Cubulgue* y *Challacura* (RA, vol. 2845, pieza 7). En 1611, los indios de Aculeo vendieron a Gabriel de Cifontes y Francisco Sánchez Navarro, otro pedazo de tierra cerca de Aculeo (ES, vol. 47, f. 48). Sorprendentemente, las fuentes analizadas no se refieren a la existencia de un pucará en el sector, pese a que la arqueología ha confirmado la existencia del pucará de Collipeumo. En cambio, los documentos mencionan la existencia del tambo de Aculeo, el cual no ha sido identificado por la arqueología.

La arqueología ha registrado la presencia de asentamientos domésticos locales en las tierras bajas y llanas, contemporáneos a las construcciones arquitectónicas existentes en algunos cerros como Collipeumo, “generándose un dominio visual y una situación de preeminencia física de toda la sección sur de la cuenca, amparada y reforzada por su conexión visual directa

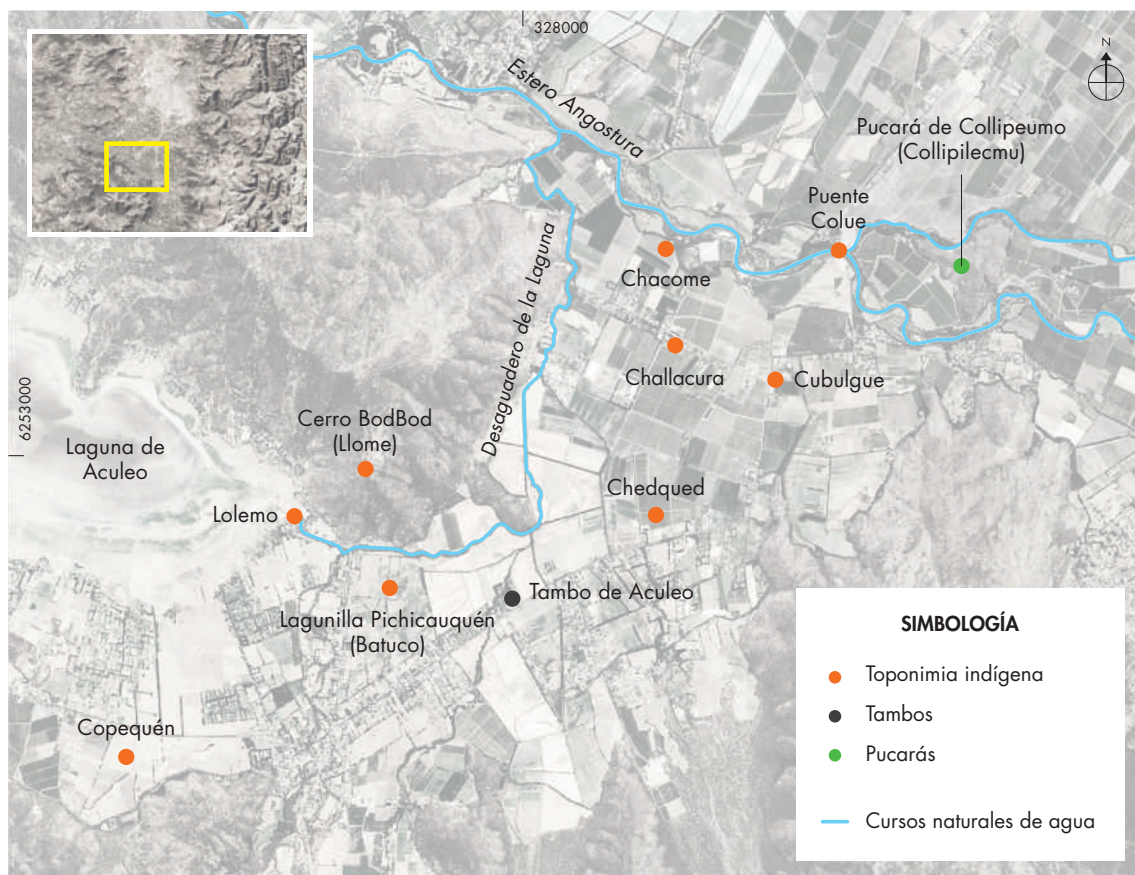


Figura 9. Localización aproximada de los topónimos citados en el texto del distrito Aculeo. *Figure 9. Approximate location of the place names of the Aculeo district mentioned in the text.*

con las *wakas*” (Pavlovic et al. 2019: 64). La excavación del sitio vP8 proporcionó un contexto similar a los sitios habitacionales aledaños al pucará de Chena y Ruinas de Chada, con predominio de la cerámica Local Aconcagua, escasa cerámica Local de fase Inca, ausencia de alfarería diaguita y de otras procedencias, y material lítico que apunta al desarrollo de actividades domésticas en el lugar.

Distrito Pueblo del Maipo o Tablongo

El 26 de mayo de 1580, las tierras y estancia de Tablongo fueron entregadas en merced por el gobernador Martín Ruiz de Gamboa al castellano Diego Cifontes de Medina,

Diciendo que parase sustentar tenia neecessario de unas tierras y estancia en terminos desta ciudad que sse llaman Tablongo y por otro nombre Gualombonco y que lindan por la parte desta ciudad de Santiago con el Principal de

Alonso de Cordova llamado Rrengua guanelen y por otra parte el rrio de Maypo y por la otra parte con tierras de los indios de Garcia Hernandez que sson agora de Diego Garcia el Moço y por las cabeçadas la estancia del Ospital de los terminos desta ciudad (RA, vol. 2845, pieza 7).

La localización de las tierras de Tablongo y la existencia de un canal de regadío se conoce a partir de la merced de una chacra de 200 varas de tierra otorgada por el gobernador Martín de Gamboa a Diego de Cáceres el Mozo, el 6 de junio de 1580:

[...] me pidio y suplico que atento a lo suso dicho y que Garcia Hernandez su padre sirvio a su majestad en este reyno le hiciese merced en nombre de su majestad del otro pedazo de tierras por mi visto [...] del dicho pedazo de tierra en la parte donde pide que comienza passado el bado del dicho rrio sobre la mano derecha desde el cerro que llaman de Tablongo y baja el rrio abajo y tenga de cabeçada desde el dicho rrio hacia la acequia que del sale duzcientas baras (RA, vol. 2845, pieza 7).



Figura 10. Reconstrucción hipotética del camino real a los promaucaes y localización de los topónimos del distrito Pueblo del Maipo o Tablongo. *Figure 10.* Hypothetical reconstruction of the Inca royal road to the promaucaes and location of place names of the Tablongo or Pueblo del Maipo district.

Además, se menciona una venta de tierras en ese mismo sector el 27 de abril de 1589, en que el administrador de indios Martín de Zamora autorizó la venta de tierras indígenas de un tamaño de 60 cuadras de largo y 60 cuadras de ancho a Miguel de la Cerda: “[...] abajo del cerro Tablongo, desde donde remata la estancia de Diego de Cáceres, el Mozo” (RA, vol. 2845, pieza 7). El cerrito de Tablongo, denominado hoy Bellavista, se localiza en la ladera sur del río Maipo y adyacente al pueblo del Maipo (fig. 10).

En una escritura de venta de agua de una acequia, el 13 de noviembre de 1593, se indica que el cacique Juan Amopillán del pueblo de Maipo, que es señor de *Pubilo*, *Pucaben* y *Tablongo* de la otra parte del río Maipo y perteneciente a la encomienda de Juan Godínez, vendió el uso del tercio del agua de su “acequia prenzipal” que se encontraba en el Tablongo a Bartolomé del Arco (ES, vol. 10, f. 349). Por una cita anterior, se sabe que

la acequia de Tablongo sacó sus aguas del río Maipo. Aunque ninguna referencia señala que esta acequia era vieja o antigua, postulamos que, al igual que la mayoría de las acequias indígenas localizadas al norte de este río, era prehispánica y construida durante el Período Tawantinsuyu (Stehberg et al. 2021). La incluimos en la categoría de tierras asignadas a la comunidad dentro de la división de tierras incaicas. Le otorgan importancia a este distrito la proximidad al “camino real que iba a los promaucaes” o “camino del vado del Maipo” y su asignación al nieto de uno de los principales conquistadores castellanos.

Gaspar Hernández de la Serna y su esposa Ana Félix de Cifontes, quien era hija de Diego de Cifontes de Medina, vendieron una estancia de tierras en el valle de la Angostura, denominada posteriormente Viluco, al presbítero Antonio Fernández Caballero en 1615. Esta estancia lindaba con

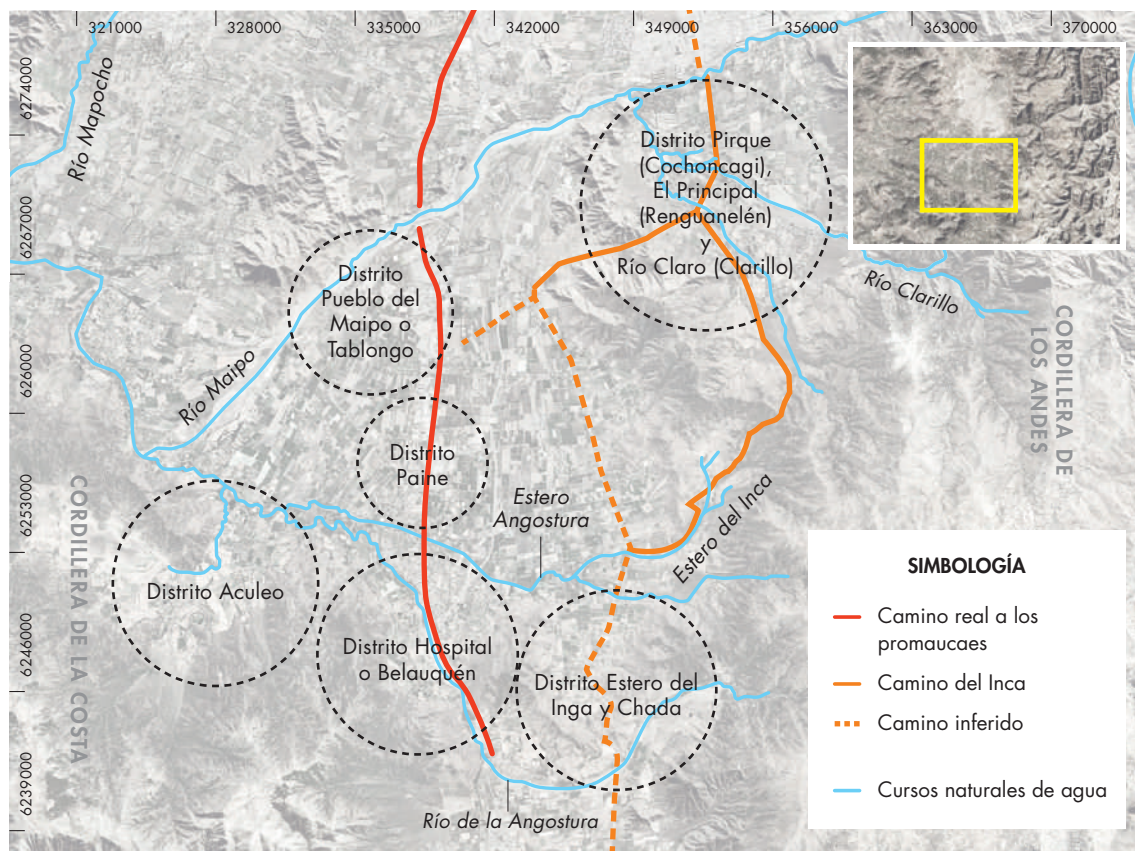


Figura 11. Localización de los seis distritos poblacionales propuestos y su relación con el Camino del Inca y con el camino real a los promaucaes. **Figure 11.** Location of the six population districts proposed and their relation to the Inca Trail and the Inca royal road to the promaucaes.

[...] tierras de Francisco de León (yerno de Gaspar Hernández), el camino real que ba de esta ciudad a la Angostura de carretas y por la otra parte con tierras de Diego de Caseres y Bartolomé del Arco, en que se incluye un xiron de tierra que al presente tiene y posehe don Melchor cacique de la encomienda de Juan Godínez (ES, vol. 84, f. 6).

Gaspar Hernández declara, además, que esta estancia la había comprado a Juan Godínez de Benavides y su esposa Aldonza Guzmán.

El 5 de agosto de 1575, el gobernador Rodrigo Quiroga otorgó una merced de tierras de 300 cuerdas de largo y 150 de ancho a Cristóbal Muñoz: “De la otra banda del río Maipo desde donde desemboca el río Claro en el dicho río Maipo que se llama el cerro que allí esta *Caluncura* y desde allí el río abajo hacia tierras baldías” (RA, vol. 2845, pieza 7). Su hijo, el presbítero Bartolomé Muñoz, vendió parte de dichas tierras a Antonio Chacón Morales en 1619: “Un pedazo de tierras en el valle del

Maipo que empiezan en la junta de los ríos de Maipo y Claro y van por la serranía hasta pasar el portezuelo y hasta la *tambería del inga*” (RA, vol. 2845, pieza 7), en el cordón de cerros Los Ratones, al interior de la actual viña Santa Rita, cerca de Alto Jahuel. Además, vendió en 1623 otro pedazo de tierra que lindaba con la acequia del Hospital hasta el estero de Paine Paine a Juan Bautista Maturano, extendiéndose hasta dos cuerdas antes de llegar al cerro Tablongo (ES, vol. 86, f. 198).

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La ocupación Tawantinsuyu al sur del Maipo se habría estructurado en torno a seis distritos poblacionales principales y a dos caminos longitudinales (fig. 11), constituyendo estos últimos la prolongación sur de los caminos del Inca y los senderos indígenas locales exis-

tentes en el sector norte del valle del Mapocho descritos en un artículo anterior (Sotomayor et al. 2016). Ambas vías tuvieron un origen prehispánico, pero sus historias fueron radicalmente distintas.

Aunque no se dispone de evidencia física del Qhapaq Ñan o Camino del Inca al sur del río Maipo, la documentación histórica temprana es bastante precisa para confirmar su existencia. El cronista Vivar relató que Pedro de Valdivia, al poco tiempo de fundar la ciudad de Santiago, recorrió el río Maipo en busca de un lugar apto para construir un puente. En esa exploración visitó un viaducto hecho por los incas, pero lo descartó por no parecerle lugar apropiado, eligiendo otro sector aguas abajo.

Esta pasarela correspondió posiblemente al “puente viejo” del mapa colonial de la figura 1, próximo a la confluencia del río Claro con el Maipo. Su existencia confirmó el paso del Camino del Inca por dicho lugar. Aparentemente, el sendero pasaba al poniente del cerro Las Cabras, en Puente Alto, pero su continuación hacia el centro administrativo y ceremonial incaico del valle del Mapocho (actual Plaza de Armas de Santiago) se desconoce. Posiblemente, el antiguo camino desapareció y no parece coincidir con grandes avenidas actuales como Vicuña Mackenna o Carmen. Tampoco hay que descartar una probable conexión vial con el tambo de Macul, en Peñalolén, y el tambo viejo de Apoquindo, ambos en la falda de la cordillera andina; aunque tampoco existe evidencia de ello.

Del “puente viejo” el camino continuaba rumbo sur hacia el “tambo” de El Principal de Pirque y de allí se bifurcaba atravesando el “ataxo por cassas del Inga” (Odone 1997: 194), en dirección a “jaguel” (Alto Jahuel) y al “portezuelo viejo”. Sus continuaciones son especulativas debido a la falta de evidencia arqueológica e histórica. El Estero del Inca y los importantes sitios Tawantinsuyu de Ruinas de Chada y de Cerro Grande de La Compañía, sugieren que el camino del “portezuelo viejo” debió continuar en esa dirección para atravesar luego el cordón de Angostura por el paso de Chada y penetrar al valle de Cachapoal. Existe el gran inconveniente de que un detallado mapa de esa región de 1617 no muestra este camino. Tampoco lo mencionan las primeras mercedes de tierras entregadas en el sector.

Respecto de la otra bifurcación, está indicada en el mapa de 1617 como “camino de caballos”, que iba a la Angostura y Aculeo, pero persisten dudas respecto de si ese camino existió antes de la llegada de los españoles.

El “camino real a los Promaucaes”, también conocido como “camino real al vado del Maipo”, “camino real del pueblo de Rancagua” o simplemente “camino real de carretas”, cruzaba la Cañada (actual avenida Alameda) a la altura de la actual avenida Nataniel de la ciudad de Santiago y continuaba por un llano árido rumbo sur hasta el río Maipo, cruzándolo a través de un vado. Recién al acercarse al paso La Angostura de Paine, en el cordón transversal del mismo nombre, el camino circuló por un distrito fuertemente incaizado, con presencia de los “pucaranes del Inga”, de edificios de piedra, tambo y de la guaca inga del cerro grande de Tatay. Pensamos que estos últimos elementos no convirtieron esta ruta en un auténtico camino del Inca. A la ausencia de un puente colgante para cruzar el río Maipo, se suma la falta de mención en las fuentes hispanas de las clásicas mejoras viales incaicas y de topónimos quechuas.

Deseamos plantear la hipótesis de que esta ruta prehispánica sirvió a las poblaciones locales desde tiempos inmemoriales para unir las tierras del sur de Chile (Araucanía) con los territorios de más al norte (diaguaitas) y centro-oeste argentino. Sería preexistente al Período Tawantinsuyu, pero el Inca la utilizó sin introducir sus clásicas mejoras viales, asignándole el nombre de *Purun Auca* (en quechua “gente rebelde”, “lobos monteses”), denominación que perduró en el Período Temprano bajo el nombre de camino real a los promaucaes.

Con respecto al distrito Pirque, Río Claro y El Principal, la arqueología y la documentación histórica proporcionan interesante información acerca de la prehistoria tardía local. La arqueología ha confirmado la presencia de sitios de ocupación de la cultura Aconcagua, en tiempos inmediatamente anteriores al Período Tawantinsuyu. La toponimia ha conservado el nombre originario de Cochonchachi o Cochoncagi, en el curso inferior del río Clarillo, cercano a la confluencia con el Maipo. Cochoncagi se desglosaría en *kó*, “el agua”; *chón*, “estar torcida una cosa sobre sí misma”, o *choñchoñ*, “cierto pájaro grande, nocturno”, y *cawñ*, “cualquiera fiesta o borrachera que hacen con ocasión del nillatun, de certámenes, etc.” (De Augusta 1966). *Cagi* también podría derivar de la voz *cavi* o *cabi*, que alude a una agrupación indígena de un número significativo de familias (Stehberg & Sotomayor 1999).

La información documental señala al distrito como lugar de residencia de la autoridad principal del valle del Maipo a la llegada de los castellanos, el cacique

Renguelén, derivando de este hecho el nombre de El Principal. El lugar contó con un “tambo” y los españoles construyeron allí una iglesia para evangelizar a los nativos. No se han encontrado los restos arqueológicos de esta primera iglesia, pero se supone que se localizó en el mismo lugar donde se encuentra el templo actual. Asimismo, se informó que la tierra estaba “azequiada y surcada de los antiguos” (RA, vol. 214, f. 216v), que las aguas se obtenían del río Claro (Clarillo) y con ellas se regaba el valle y el llano. La ausencia de fortificaciones (pucarás) en el distrito sugirió que, al igual que en otras partes de los valles del Mapocho y del Maipo, la población con cultura Aconcagua se incorporó pacífica y voluntariamente al Tawantinsuyu. En otro artículo (Stehberg et al. 2021) hemos planteado que el carácter pacífico del acuerdo descansó en el interés de la autoridad indígena local de contar con un sistema avanzado de riego que el Inca era capaz de proporcionar, al tiempo que el Tawantinsuyu obtenía el control de la población local y del agua. Aparentemente, algo parecido habría ocurrido en este distrito.

Este sector constituyó una prolongación hacia el lado sur del Maipo de la extensa red de canales que el Tawantinsuyu construyó al lado norte de dicho río y en el valle del Mapocho. La importancia que alcanzó este distrito quedó de manifiesto cuando su gente fue entregada en encomienda a los principales conquistadores castellanos Alonso de Córdoba el Viejo, Rodrigo de Quiroga y Juan de Cuevas, en tanto que las tierras fueron otorgadas en merced a Alonso de Córdoba el Mozo, Francisco Muñoz y Pedro Miranda.

Al igual que el anterior, el distrito Estero del Inca y Chada contó con los sitios arqueológicos Turbinas 1 y Turbinas 2, que fueron ocupados por la cultura Aconcagua, preexistente a la llegada del Tawantinsuyu (Stehberg et al. 1996; Planella & Stehberg 1997; Pavlovic et al. 2019). Asimismo, se encontraron las Ruinas de Chada, un complejo ceremonial inca caracterizado por su trazado de alta complejidad arquitectónica y por la existencia de una cavidad *ushnu* en su pequeña cima.

Por su parte, las fuentes históricas describieron la cueva de *guayra vasi* de la cual salía viento (casa del viento). Fue tal su importancia que dio nombre a todo el cordón de La Angostura, conocido en el siglo XVI como “serranía de la guaca delinga”, topónimo original que debiera rescatarse. En la segunda mitad del siglo XVII, los habitantes del pueblo de indios de Chada aún recordaban el pueblo antiguo con sus ranchos, arboledas

y el paraje donde estuvo el tambo. Al visitar Chada en la primera mitad del siglo XVI, el cronista Vivar mencionó que los incas *poblaron allí un pueblo*, cuyos cimientos estaban arruinados. ¿Se habrá referido a las Ruinas de Chada, al tambo o al pueblo antiguo?

Completa el distrito el sector de Estero del Inga, una rinconada a unos 10 km al NE de Chada, donde los incas emplazaron un pequeño reducto fortificado de cumbre en el cerro El Peral. Es significativa la ausencia en la documentación histórica temprana de toda mención a canales prehispánicos y a los caciques del distrito. No creemos que sea simplemente una omisión de las fuentes. La ausencia de una autoridad fuerte y la inexistencia de riego avanzado pueden estar indicando una naciente o débil ocupación Tawantinsuyu. Cuando la documentación se refirió a los indígenas antiguos de Chada, los relacionó con arboledas, más cercano al mundo de la recolección que de la agricultura.

Aparentemente, existió una incipiente división estatal de tierras, ya que los indígenas del pueblo de indios de Chada declararon en la segunda mitad del siglo XVII respecto del Estero del Inca “no aver sido las dichas tierras pertenecientes al dicho pueblo” (RA, vol. 857, pieza 1, f. 57r, 1689). Finalmente, lo que distinguió a este distrito de otros situados más al norte fue la extrema sacralización del paisaje, representado por la presencia de una guaca y un adoratorio (Ruinas de Chada) –ambas de rango estatal– y la presencia de un fortín con el claro propósito de asegurar el control de la población local y del importante paso de Chada. Sin embargo, nuestra investigación no logró probar la existencia del Camino del Inca por el sector, el cual quedará como hipótesis de trabajo a la espera de su confirmación.

La ocupación inca del distrito de Hospital (Belauquén) quedó magníficamente descrita en la merced de tierras a Alonso de Miranda y que por su importancia repetimos: “dichas tierras *antiguamente llamadas Belauquén* y en ellas habían tenido sus *tambos*”. Abarcaban

[...] desde el *serrillo de los pucaranes del inga* hasta el río de la Angostura [...] y de la otra parte del *cerro de la Guaca (del agua) delinga* [...] cerca del *serrillo* donde los *ingas* tuvieron un fuerte y junto donde los *ingas* en lo mas llano tuvieron edificios de piedra (FHNS, AD0001).

Se especifica que este cerro estaba a 12 cuadras al norte del paso La Angostura, lo cual nos permitió ubicarlo en el actual cerro Algarrobo, permitiendo el hallazgo de un nuevo sitio inca. No hay que confundir este pucará con el

del cerro Collipeumo, en Aculeo, del cual quedan algunos vestigios arqueológicos (Medina 1882), pero que hasta la fecha no ha sido mencionado en la documentación hispana. También reviste gran interés la mención, en 1583, a la existencia de un “malar grande de madera de palos” (FHNS, AD0005) a siete cuadras del paso La Angostura. El mismo pudo corresponder a un fortín o a un corral (*malal* en mapuzungun) para resguardo del ganado indígena. Dada la poca duración de la madera, suponemos que correspondió a tiempos históricos.

Respecto del distrito de Aculeo, las fuentes históricas tempranas señalan que el sector estuvo bajo dominio incaico y que, incluso, hubo división de la propiedad en tierras que pertenecieron al Inca, las que entregó a la comunidad. Es muy significativo que el cacique Hernando de Aculeo, vendió en 1538 “tierras de su padre y a este se las dio el inga” (FHNS, AD0005). También se señala que hubo un tambo en Aculeo y este estuvo a media legua de la desembocadura del estero en la laguna de Aculeo. Se menciona una segunda laguna, más pequeña, llamada Pichicauquén. Se nombra el cerro Collupilegmu (Collipeumo), sin especificar qué hubo en su cima.

Al igual que en el distrito Estero del Inca y Chada, ninguna fuente menciona la existencia de grandes canales. Es posible que simplemente no los hubiera y que el sector contara con las pequeñas acequias que construían los horticultores locales. Tampoco se indica el nombre de alguna autoridad destacada. Lo más probable es que el personal que el Tawantinsuyu emplazó en Belauquén, en el pucará del Inca, en los edificios de piedra y en el tambo de Aculeo fuera destinado al control del tráfico de personas y bienes por el “Camino Real a los Promaucaes” y a la vigilancia de sus instalaciones y de la población local. Al igual que en el distrito Estero del Inca y Chada, la estrategia implementada por el Inca fue dual y consistió, por una parte, en el apoderamiento simbólico del cordón de La Angostura de Payne Payne, denominando al cerro más alto Tatay (*tata*: padre) como “serro Tayay que es el grande de la guaca del inga” (FHNS, AD0001). Por otra parte, por medio de la construcción de los “pucaranes del inga” se aseguró la defensa militar del paso La Angostura de Paine, para el eventual caso de que la estrategia simbólica fracasara.

Respecto del distrito Paine, la documentación histórica ofrece poca información en relación con la presencia Tawantinsuyu, reducida a que por el sector atravesó el estero Linca, el cual procedía de las montañas adyacentes.

Finalmente, el distrito Pueblo de Maipo (Tablongo), se localizó en el lado sur del río Maipo, cercano al vado del “Camino Real a los Promaucaes”. Fue entregado en merced en 1580 a Diego de Cifuentes y a Diego de Cáceres el Mozo. Tuvo un canal de regadío. En 1593, el cacique Juan Amupillán del pueblo de indios del Maipo vendió a Juan Gudínez derechos de agua sobre dicha acequia. No se dispone de mayor información sobre este distrito, ni tampoco se pudo saber si el origen del canal fue prehispánico, aunque sería lo más probable.

El análisis de los distritos poblacionales indígenas permitió distinguir los sectores con mayor o menor presencia inca en el área, siendo el distrito Pirque-El Principal-Río Claro representante de los primeros, en tanto que el distrito Paine correspondió a los segundos, sin participar prácticamente del sistema, quedando el resto en una situación intermedia. Esto significa que el Tawantinsuyu no tuvo una presencia homogénea ni continua en este territorio, escenario que fue común a lo largo del Estado.

Los estudios arqueológicos también han resaltado las diferencias que se advierten entre los valles del Mapocho y del Maipo (Dávila et al. 2018). En este último destaca la presencia de complejos arquitectónicos sobre cerros, con utilización de

[...] arquitectura en piedra a una escala no conocida previamente en la zona, lo que les otorga un grado significativo de monumentalidad. Instauran una preeminencia espacial y territorial de la presencia inca en todas las zonas en que se ubican, ya que se emplazan en forma adyacente a espacios ocupados por las poblaciones locales para desarrollar actividades domésticas [...] en estos conjuntos arquitectónicos se habrían ejecutado de manera prioritaria ritos que permitieron y contextualizaron la relación, la negociación política y administrativa entre las comunidades locales y el Tawantinsuyu. Estos eventos habrían sido de distinto tenor: festividades y amplias convocatorias en el cerro Chena, grupos acotados y actividades más especializadas en Ruinas de Chada y posiblemente también en Collipeumo (Pavlovic et al. 2019: 71-72).

Creemos que nuestro trabajo interdisciplinario proporcionó resultados novedosos y de calidad para el área de estudio. La integración de la evidencia arqueológica con la información documental histórica y la perspectiva geográfico/cartográfica utilizada permitieron una visión holística y sinérgica del estado de desarrollo cultural, político, social y económico en que se encontraba el valle del Mapocho/Maipo al momento de la irrupción de los castellanos al área, ayudando de paso a entender por qué

se asentaron en forma definitiva en este territorio. Con este artículo concluyó la ambiciosa meta que Gonzalo Sotomayor (q. e. p. d.) y el primer autor de este artículo se propusieron en el año 2011.

Resumiendo, la ocupación Tawantinsuyu al sur del Maipo se caracterizó por una disminución drástica de la hidroagricultura, la cual se redujo al distrito Pirque, El Principal y Río Claro y al distrito Pueblo del Maipo (Tablongo). Más al sur, en los distritos colindantes al cordón de Angostura de Paine, la agricultura de riego avanzado incaico no estuvo presente. Las construcciones arquitectónicas en cerros estuvieron directamente relacionadas con las dos vías de circulación longitudinal, una de las cuales correspondió al Qhapaq Ñan (camino principal Inca), en el sector oriente cercano a la cordillera andina y la otra, a un antiguo camino indígena local, en el sector central del valle, que fue reutilizado durante los períodos Tawantinsuyu y Colonial. Su función fue, por una parte, brindar protección y control al tráfico de personas y bienes por dichos portezuelos y proteger la infraestructura incaica, y por otra, servir como lugar de congregación social para establecer negociaciones con la población local. Para lograrlo el Estado inca construyó las instalaciones de El Peral, Collipeumo y los Pucaranes del Inga y estimuló la sacralización del paisaje mediante el establecimiento de guacas principales (*guayra vasi*, cerro Tayay) y la construcción de las Ruinas de Chada.

NOTAS

¹ Denominación establecida por los arqueólogos debido a que los primeros hallazgos fueron realizados en el valle de Aconcagua.

² Sobre el fin de la cultura Aconcagua y su relación con el Tawantinsuyu, véase Sánchez (2001).

³ Pleito del 6 de marzo de 1561 “contra Juan Gómez y otros sobre la posesión de los repartimientos de indios del valle de Quillota y Mapochoes” (Medina 1897: 366).

⁴ También existió, con posterioridad, un camino real denominado del Puente Nuevo, el que siguió una ruta similar al anterior, pero que cruzaba el río Maipo poco más abajo de la desembocadura del río Claro. Se correspondía aproximadamente con la actual avenida Santa Rosa.

⁵ En la toma de posesión se indica que “[...] le señalé la distancia de las dichas tierras y mojones que corren 150 cuadradas desde el *tambo* [...] y por mojón la *questa del camino real* que va a lo del hospital desta ciudad de Santiago” (Izquierdo 1982: 228).

REFERENCIAS

- ACTAS DEL CABILDO DE SANTIAGO (1541-1557) 1861. En *Colección de historiadores de Chile y de documentos relativos a la historia nacional*, tomo 1, pp. 63-622. Santiago: Imprenta del Ferrocarril. <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8904.html>> [consultado: 29-10-2021].
- ANH, ES. Archivo Nacional Histórico (Santiago de Chile), Escribanos de Santiago, vols. 9, 10, 47, 56, 73, 84, 86, 144, 258.
- ANH, FV. Archivo Nacional Histórico (Santiago de Chile), Fondos Varios, vol. 270.
- ANH, MI. Archivo Nacional Histórico (Santiago de Chile), Ministerio del Interior, vol. 208. Croquis de los dos caminos entre Santiago y Rancagua / J. Álvarez Condarco [material cartográfico].
- ANH, RA. Archivo Nacional Histórico (Santiago de Chile), Real Audiencia, vols. 214, 409, 857, 2845, 2878, 2881.
- ARNAD, NS. Archivo Nacional de la Administración (Santiago de Chile), Notarios de Santiago. Escrituras de hipotecas 1792-1858, tomo 1.
- BERENGUER, J., I. CÁCERES, C. SANHUEZA & P. HERNÁNDEZ 2005. El Qhapaqñan en el Alto Loa, Región de Antofagasta: un estudio micro y macromorfológico. *Estudios Atacameños* 29: 7-39.
- CABEZA, Á. & P. TUDELA 1985. *Reseña histórica y cultural de Pirque y Río Clarillo*. Santiago: CONAF-Illustre Municipalidad de Pirque.
- COLECCIÓN DE HISTORIADORES DE CHILE Y DOCUMENTOS RELATIVOS A LA HISTORIA NACIONAL 1861. *Cartas de Pedro de Valdivia al emperador Carlos V y primer libro de Actas del Cabildo de Santiago (1541-1557)*. Tomo 1, p. 126. Santiago: Imprenta del Ferrocarril. <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8904.html>> [consultado: 29-10-2021].
- COBO, B. 1890-1893 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Colección de libros y documentos referentes a la historia de América, 4 vols. Sevilla: Imprenta de E. Rasco.
- DÁVILA, C., C. CORTÉS, A. MARTÍNEZ, J. HERMOSILLA, N. FUENZALIDA & D. PAVLOVIC 2018. Interacción social al sur del Kollasuyu. Alfarería funeraria del Período Tardío (1400-1536 DC) en la cuenca Maipo-Mapocho. *Chungara* 50 (4): 577-590.
- DE AUGUSTA, FRAY F. J. 1966. *Diccionario Araucano*. Tomo primero Araucano-Español. Padre Las Casas: Imprenta y Editorial San Francisco.
- FALABELLA, F., D. PAVLOVIC, M. T. PLANELLA & L. SANHUEZA 2016. Diversidad y heterogeneidad cultural y social en Chile Central durante los períodos Alfarero Temprano e Intermedio Tardío (300 años AC a 1450 años DC). En *Prehistoria en Chile. Desde sus primeros habitantes hasta los Incas*, F. Falabella, M. Uribe, L. Sanhueza, C. Aldunate & J. Hidalgo, eds., pp. 365-399. Santiago: Editorial Universitaria-Sociedad Chilena de Arqueología.

- GÓMEZ, A., C. PRADO & F. OCARANZA 2014. Asientos indígenas en la precordillera de Santiago (siglos XVI y XVII). Estudio de caso. *Revista de Historia y Geografía* 30: 57-84. <<https://doi.org/10.29344/07194145.30.387>> [consultado: 31-07-2021].
- GONZÁLEZ, C. 2017. Arqueología vial del Qhapaq Ñan en Sudamérica: análisis teórico, conceptos y definiciones. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 22 (1): 15-34.
- HYSLOP, J. 1984. *The Inka road system*. Orlando: Academic Press.
- INSTITUTO GEOGRÁFICO MILITAR 1981. *Atlas cartográfico del Reino de Chile. Siglos XVII-XIX*. Santiago: IGM.
- IZQUIERDO, C. 1982. *La tenencia de las tierras entre los ríos Clarillo y Maipo desde 1542 hasta 1700*. Santiago: Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- JARA, A. 1961. *El salario de los indios y los sesmos de oro en la Tasa de Santillán*. Santiago: Universidad de Chile.
- LA MURA, N. & R. SÁNCHEZ 2016. Configuración arquitectónica y uso del espacio en el extremo austral del Tawantinsuyu: nuevas perspectivas en torno al "Pucará de Chena". En *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo, eds., Serie Monográfica y Didáctica, vol. 54, pp. 1897-1901. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- LEÓN, L. 2017 Ms. La conformación de la propiedad europea en la cuenca de Santiago, siglo XVI. Copia en poder de los autores.
- MEDINA, J. T. 1882. *Los aborígenes de Chile*. Santiago: Gutenberg.
- MEDINA, J. T. 1897. *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile*. Tomo XI. Santiago: Imprenta Elzeviriana.
- MNM, FHNSS. Museo Nacional de Medicina (Santiago de Chile), Fondo Hospital Nuestra Señora del Socorro, ad. 0001, 0005.
- ODONE, C. 1997. El valle de Chada: la construcción colonial de un espacio indígena de Chile central. *Revista de Historia* 30: 189-209.
- OLIVARES, M. DE 1864. Historia militar, civil y sagrada de Chile. En *Colección de Historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional*, tomo IV. Santiago: Imprenta del Ferrocarril.
- PAVLOVIC, D., R. SÁNCHEZ, D. PASCUAL, A. MARTÍNEZ, C. CORTÉS & N. LA MURA 2019. Rituales de la vida y la muerte: dinámicas de interacción entre el Tawantinsuyu y las poblaciones locales en la cuenca del Maipo-Mapocho, Chile central. *Estudios Atacameños* 63: 43-80.
- PLANELLA, M. T. & R. STEHBERG 1997. Intervención Inca en un territorio de la cultura local Aconcagua de la zona centro-sur de Chile. *Tawantinsuyu* 3: 58-78.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2019. *Diccionario de la lengua española*. 23.ª edición, versión 23.4 en línea. <<https://dle.rae.es>> [consultado: 10-08-2021].
- RUANO, N. 2012. Arqueoastronomía Inca en el sitio Ruinas de Chada. Región Metropolitana, Chile. En *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, R. Ajata, D. Munita, R. Moyano, I. Leibowicz, I. Muñoz, M. Uribe, P. González, J. Tamblay, I. Cáceres, L. Núñez, G. Carmona, F. Vilches, J. Sauer, R. Mera, V. Standen, S. Urbina, G. Cabello, D. Jackson, I. Correa, A. Martínez, F. Mena, R. Campbell, A. Oyaneder, D. Jofre & M. Corvalán, eds., pp. 133-140. Arica: Universidad de Tarapacá-Sociedad Chilena de Arqueología.
- SÁNCHEZ, R. 2001. El fin de la Cultura Aconcagua y su relación con el Tawantinsuyu. En *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología*, A. Aravena, M. Castro, R. Sepúlveda & M. Weisner, eds., pp. 1432-1437. Santiago: Colegio de Antropólogos de Chile A. G. <<https://www.aacademica.org/iv.congreso.chileno.de.antropologia/206.pdf>> [consultado: 01-08-2021].
- SANHUEZA, L., L. CORNEJO & F. FALABELLA 2007. Patrones de asentamiento en el Período Alfarero Temprano de Chile central. *Chungara* 39 (1): 103-115.
- SILVA, E., C. SILVA, N. LA MURA, N. FUENZALIDA & A. BRINCK 2017. Sentidos del patrimonio de los sitios arqueológicos Ruinas de Chada y Pucará de Chena (río Maipo, Chile central: historia local y entorno social). *Intersecciones en Antropología* 18 (2): 169-179.
- SOTOMAYOR, G., R. STEHBERG & J. C. CERDA 2016. Mapocho incaico norte. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 65: 109-135.
- STEHBERG, R. 1976. La fortaleza de Chena y su relación con la ocupación incaica de Chile Central. *Publicación ocasional del Museo Nacional de Historia Natural* 23: 3-37. Santiago: Museo Nacional de Historia Natural. <https://publicaciones.mnhn.gob.cl/668/articles-71078_archivo_01.pdf> [consultado: 01-08-2021].
- STEHBERG, R. 2013. Caminos, guacas y el reducto fortificado de cerro El Peral: instalaciones para el control Inca del paso de Chada, Chile central. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 62: 129-146.
- STEHBERG, R. & G. SOTOMAYOR 1999. Cabis, guacas-fortalezas y el control incaico del valle de Aconcagua. *Estudios Atacameños* 18: 237-248.
- STEHBERG, R., M. T. PLANELLA & H. NIEMEYER 1996. ¿Grupos diaguitas incaicos controlando una población Aconcagua en el sector de Chada al sur del río Maipo? *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Museo Municipal de Historia Natural de San Rafael, ed. (s. pp.). San Rafael: Museo Municipal de Historia Natural de San Rafael.
- STEHBERG, R., M. T. PLANELLA & H. NIEMEYER 1997. Complejidad arquitectónica de las ruinas prehispánicas de Chada en la antigua ruta entre los ríos Maipo y Cachapoal. *Xama* 6-11: 53-64.
- STEHBERG, R. & G. SOTOMAYOR 2012. Mapocho incaico. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 61: 85-149. <https://publicaciones.mnhn.gob.cl/668/articles-70584_archivo_01.pdf> [consultado: 01-08-2021].
- STEHBERG, R., G. OSORIO & J. C. CERDA 2021. Mapocho incaico central: distritos prehispánicos de irrigación. *Publicación ocasional del Museo Nacional de Historia Natural* 71: 5-60.
- VIVAR, G. DE 1979 [1558]. *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile*. Berlín: Colloquium Verlag.



LOS PUNTOS CLAVES PARA LA COMUNICACIÓN POR MEDIOS MATERIALES DURANTE EL HOLOCENO TARDÍO EN EL CENTRO-OESTE DE SANTA CRUZ (PATAGONIA MERIDIONAL, ARGENTINA)

THE KEY POINTS FOR COMMUNICATION BY MATERIAL MEANS DURING THE LATE HOLOCENE IN CENTRAL-WEST SANTA CRUZ (SOUTHERN PATAGONIA, ARGENTINA)

ANAHÍ RE^A, FRANCISCO GUICHÓN^B, MARIANA ESPINOSA^C & LARA MARTÍNEZ^D

Se estudian puntos claves en el espacio para la comunicación por medios materiales durante los últimos 2500 años en Patagonia meridional. Se caracterizan los sitios con mayor cantidad de motivos rupestres en la meseta del Strobel (Argentina) considerando cuatro ejes: emplazamientos seleccionados, intensidad de producción rupestre, variedad de información comunicada y lapsos temporales representados. Se busca comprender los criterios de selección de estos espacios y de las estrategias de circulación de información en este período. Se evalúa la importancia de estos sitios en una escala espacial amplia y se resalta su relevancia para comprender los circuitos de comunicación entre poblaciones humanas durante el Holoceno Tardío.

Palabras clave: arte rupestre, comunicación, estrategias, cazadores-recolectores, Patagonia, Holoceno Tardío.

Key points in space for communication by material means during the last 2500 years in southern Patagonia are studied. The sites with the greatest number of rock art motifs on the Strobel plateau (Argentina) are characterized in terms of four axes: the selected locations, the intensity of rock art production, the variety of information communicated, and the time periods represented. We seek to understand the criteria for the selection of these spaces and the strategies related to the circulation of information during this period of time. The importance of these sites in a wide spatial scale is evaluated, and their relevance for the understanding of the communication circuits among human populations during the Late Holocene is highlighted.

Keywords: rock art, communication, strategies, hunter-gatherers, Patagonia, Late Holocene.

INTRODUCCIÓN

En la Patagonia meridional se han registrado una gran cantidad de sitios con altas frecuencias de representaciones rupestres asignadas a diferentes momentos de los últimos 10.000 años. En este artículo se profundiza en aquellos que puedan ser entendidos como puntos claves para la comunicación por medios materiales durante el Holoceno Tardío (últimos 2500 años). Para ser considerados puntos claves en una escala espacial amplia, en este trabajo se plantea que en dichos espacios se debe haber dado una intensa producción rupestre, lo cual se evidencia a partir de numerosos eventos de ejecución de motivos (ver desarrollo en Aspectos teórico-metodológicos). En este sentido, se identificaron sitios que reúnen estas características y se los comparó por medio de distintos ejes y variables con el fin de avanzar en la comprensión de los criterios de selección de estos espacios y las estrategias de circulación de información durante este lapso temporal.

Este trabajo se focaliza en el centro-oeste de la provincia de Santa Cruz, en particular en la meseta del Strobel (fig. 1). Esta meseta ha sido objeto de continuas investigaciones arqueológicas durante 20 años (Re et al. 2017), las cuales han permitido reconocer su importancia

^A Anahí Re, INAPL-CONICET-UBA, Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0003-2091-6983. E-mail: anahire1@gmail.com

^B Francisco Guichón, CONAE-CONICET-INAPL, Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0003-4877-2555. E-mail: guichonf@gmail.com

^C Mariana Espinosa, INAPL, Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0002-1148-0279. E-mail: mariannaespinosaa@gmail.com

^D Lara Martínez, INAPL, Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0002-1863-8868. E-mail: laranahirmartinez1@gmail.com

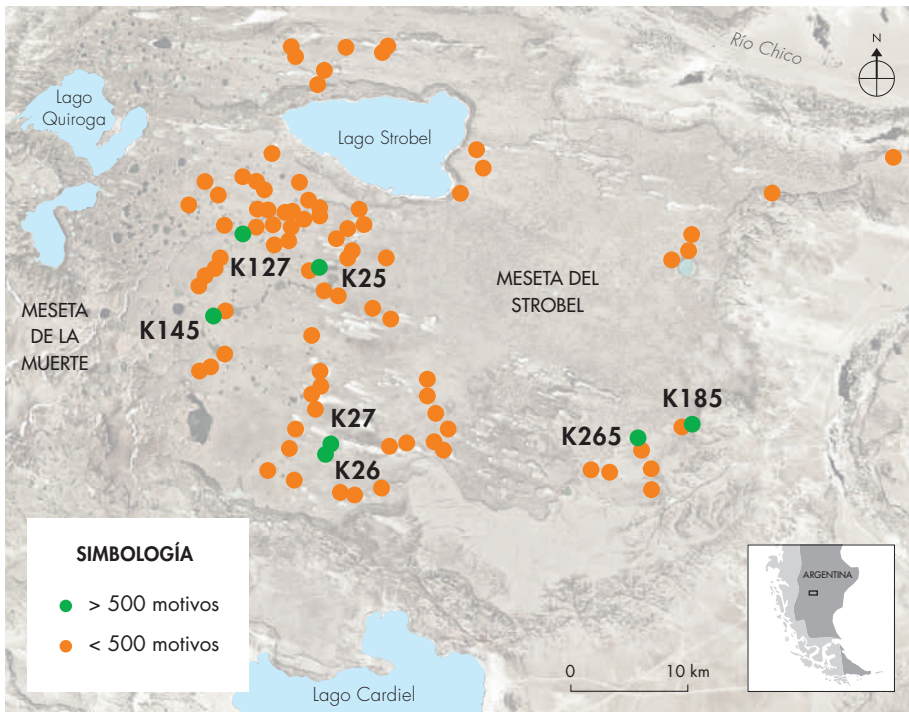


Figura 1. Ubicación de la meseta del Strobel y de los siete sitios con representaciones rupestres que se analizan en este trabajo. En naranja los restantes sitios con motivos registrados en la meseta. *Figure 1. Location of the Strobel plateau and of the seven sites with rock art manifestations analyzed in this article. In orange, the remaining sites with rock art recorded on the plateau.*

para los grupos cazadores-recolectores como espacio de comunicación mediante representaciones rupestres en una escala macrorregional (Belardi & Goñi 2006; Re 2010; Goñi et al. 2014; Re et al. 2017, entre otros). Se postuló la convergencia poblacional en dicha área durante los últimos 2500 años por parte de grupos provenientes de distintas regiones cercanas (Belardi & Goñi 2006; Re 2010).

El desarrollo de las investigaciones en la meseta del Strobel ha dejado en evidencia diferencias en su interior, en cuanto a la distribución de las representaciones rupestres, indicando un uso heterogéneo del espacio para la circulación de información. Se planteó una mayor jerarquización en los circuitos de comunicación de los sectores más altos (superiores a 800 msnm) ubicados en el centro-oeste de esta meseta (Re et al. 2019). Adicionalmente, a partir de la comparación entre diversos sitios, se destacó la presencia de unos pocos que concentran una mayor cantidad y diversidad de representaciones (Re 2010; Re et al. 2017; Guichón 2018; Re et al. 2019, entre otros). Estos antecedentes revelan la existencia de ciertos espacios al interior de esta región que han sido privilegiados por las poblaciones humanas para la ejecución de motivos rupestres.

El principal objetivo del presente trabajo es definir las características de los puntos claves para la circulación

de información en la meseta del Strobel a partir de la discusión de cuatro ejes: emplazamientos seleccionados, intensidad de producción rupestre, variedad de información comunicada y lapsos temporales representados. Esto se aborda mediante la comparación de los siete sitios con mayor cantidad de representaciones rupestres por medio de numerosas variables. Los resultados obtenidos son contrastados con otros sitios que presentan alta densidad de motivos rupestres en la Patagonia meridional. Así, se evalúa la importancia de los espacios analizados en una escala espacial amplia y su relevancia para comprender los circuitos de comunicación entre poblaciones humanas durante el Holoceno Tardío.

LA MESETA

El centro-oeste de la provincia de Santa Cruz se caracteriza por presentar un sistema de mesetas altas basálticas paralelas a la cordillera de los Andes, que son interrumpidas por cuencas de lagos y grandes ríos. La meseta del Strobel está delimitada hacia el norte y el este por el valle del río Chico, hacia el sur por la cuenca del lago Cardiel y al oeste por la meseta de la Muerte (fig. 1). Conformada una superficie basáltica de 3000 km²

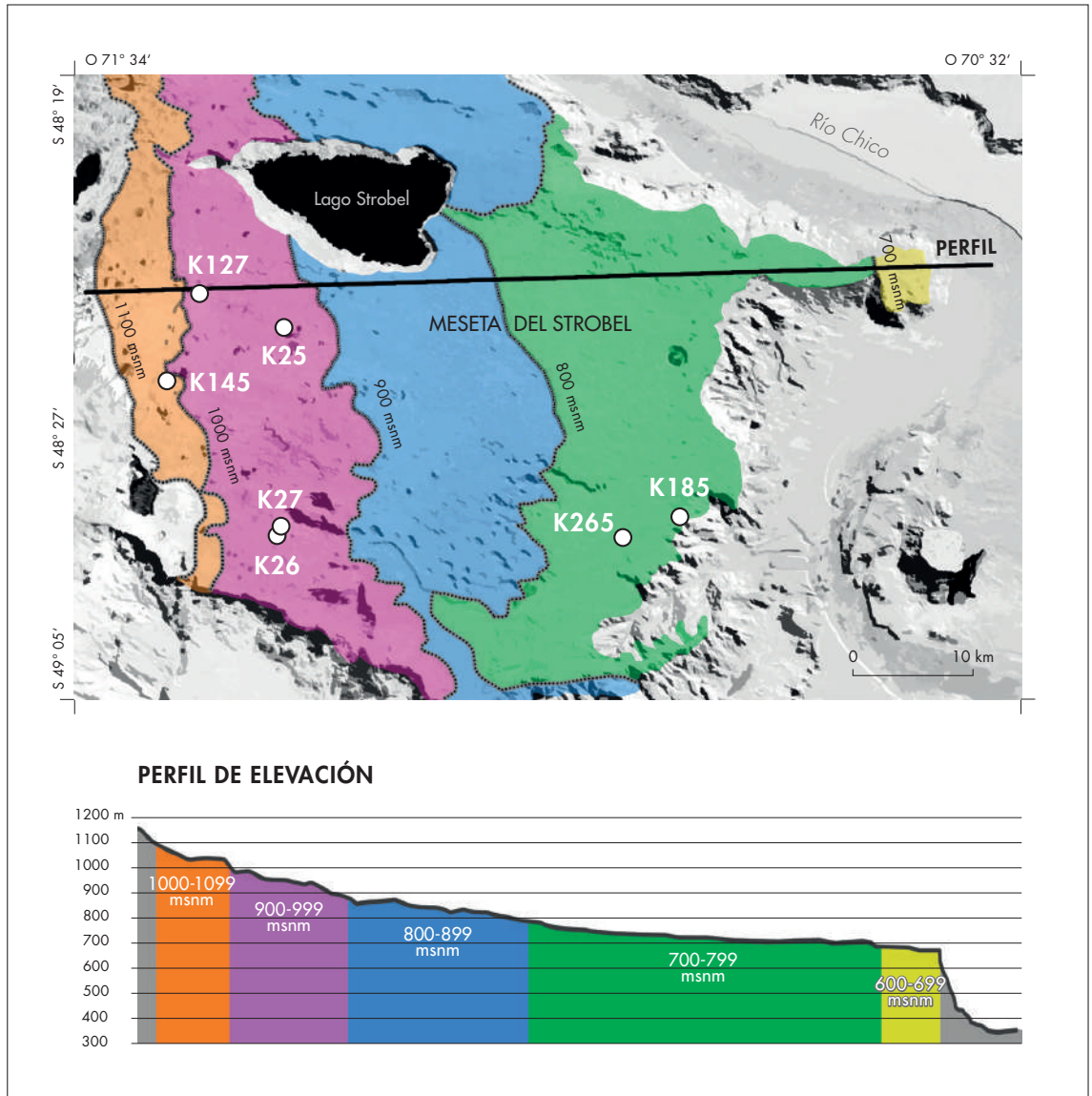


Figura 2. Ubicación de los sitios bajo estudio y rangos altitudinales de la meseta. *Figure 2.* Location of the sites under study and altitudinal ranges of the plateau.

con altitudes entre 650 y 1200 msnm, aumentando gradualmente de este a oeste (fig. 2).

La meseta del Strobel presenta una marcada estacionalidad que hace difícil su habitabilidad durante el invierno debido a la cobertura de nieve y el descenso de la temperatura. En cambio, la estación estival cuenta con una gran disponibilidad de agua proveniente del deshielo y el desarrollo de pasturas nuevas que atraen a guanacos (*Lama guanicoe*) y aves. En términos gene-

rales, la meseta se caracteriza por un ambiente árido semidesértico con un clima templado-frío dominado por una estepa herbácea (Cabrera & Willink 1980). Las precipitaciones fluctúan entre 200 y 400 mm anuales (Oliva et al. 2001). Además, soplan vientos intensos del oeste –denominados Southern Westerlies–, establecidos hace 6000 años AP, con un incremento en la intensidad durante el Holoceno Tardío (Gilli et al. 2005).

En la meseta se ubican los lagos Strobel, Quiroga Grande y Quiroga Chico, el río Barrancoso y una gran cantidad de lagunas de diversos tamaños (figs. 1 y 2). Estas últimas se encuentran en depresiones naturales del basalto y son alimentadas por el derretimiento de la nieve y la percolación del agua, por lo que presentan importantes variaciones (300 a 2000 según el año) (Lancelotti 2009). La disponibilidad de agua no es homogénea, permitiendo destacar el sector oeste (más de 900 msnm) por su gran capacidad de reserva de agua (Lancelotti 2009).

Con respecto a la vegetación, se observa un predominio de matas gramíneas y arbustos de baja y media altura (Cabrera & Willink 1980). Sin embargo, su distribución no es uniforme, contando con un mayor porcentaje de cobertura vegetal sobre el oeste y un suelo desnudo en el este (Lancelotti 2009). En los lugares reparados del sector este se registra la presencia de arbustos leñosos, los cuales son escasos sobre los 900 msnm (Oliva et al. 2001; Re et al. 2019). Cabe destacar el desarrollo de microambientes de vegas o mallines generados por vertientes de agua menores en sectores puntuales.

Al interior de la meseta del Strobel se distinguen sectores con diversas características topográficas que incluyen: pampas altas, bajos con y sin lagunas, cañadones y bordes de meseta (fig. 3) (Re 2010; Flores Coni 2018; Guichón 2018). Las *pampas altas* son el rasgo predominante de la superficie plana o levemente ondulada de mayor altitud relativa y de donde se logra una amplia visión del entorno. En ellas se encuentra escaso reparo, representado por paredones aislados bajos. En cuanto a los *bajos con y sin lagunas*, estos corresponden a depresiones naturales que están rodeadas generalmente por paredones basálticos y constituyen la mayor fuente de reparos y soporte para las representaciones rupestres. En muchos casos, estos espacios presentan lagunas permanentes o temporales y una gran diversidad de tamaños que varían desde ca. 0,006 km² a 10 km² o más. Por su parte, el curso del río Barrancoso forma un *cañadón* de más de 26 km de longitud con una orientación suroeste-noreste. A lo largo del mismo se desarrollan paredones basálticos con altura variable. En algunos sectores se forman amplias vegas con una superficie plana. Finalmente, en los *bordes de meseta* se desarrollan paredones discontinuos, los cuales, en determinados lugares, se ubican grandes vegas o mallines vinculados a vertientes alimentadas por percolación de agua.



Figura 3. Sectores de la meseta con distintas características topográficas: a) pampa alta; b) cañadón; c) bajo con laguna seca; d) bajo con laguna; e) borde de meseta. *Figure 3. Areas of the plateau with different topographical features: a) high pampa; b) canyon; c) depression with dried lagoon; d) depression with lagoon; e) edge of plateau.*

La casi total ausencia de rasgos topográficos identificables a grandes distancias dificulta la orientación. Tanto los bajos como el cañadón del río Barrancoso se pierden sobre el horizonte y solo pueden ser reconocidos a corta distancia. Las únicas excepciones están dadas por conos volcánicos erosionados (máximo 70 m de altura) ubicados en el sur de la meseta y visibles desde una distancia menor a 12 km. A su vez, elevaciones en regiones cercanas, como la meseta de la Muerte o el cerro San Lorenzo, pueden ser observadas en un día despejado y sirven como referencia general.

En síntesis, si bien la meseta se presenta a primera vista como un espacio homogéneo, evidencia importantes diferencias internas dependiendo de la altitud, el clima, la disponibilidad de recursos (agua, vegetación, reparo)

y el potencial control visual del entorno. Se desprende, entonces, que estas características incidieron e inciden actualmente en la selección de espacios por parte de las poblaciones humanas.

ANTECEDENTES

Las investigaciones realizadas durante 20 años en la meseta del Strobel proponen su incorporación efectiva a los circuitos de movilidad de los cazadores-recolectores durante el Holoceno Tardío como un espacio de uso logístico o estacional articulado con cuencas bajas como, por ejemplo, el lago Cardiel. De forma complementaria, se ha sugerido su importancia para la comunicación por medios materiales y en términos de convergencia poblacional a escala macrorregional (Belardi & Goñi 2006; Re 2010; Goñi et al. 2014; Re et al. 2017). Esta convergencia poblacional es entendida como el nucleamiento en un mismo espacio de segmentos poblacionales provenientes de diferentes lugares. Así, la meseta sería un espacio de potencial uso común, ya sea en forma diferida o simultánea. Una de las claves de esta discusión es la programación de uso del espacio (Goñi et al. 2014). Estas propuestas permiten explicar el registro arqueológico de la meseta, caracterizado por fechados radiocarbónicos concentrados entre los 1200 y 400 años AP, el equipamiento del espacio mediante estructuras de caza y la alta frecuencia y variedad de representaciones rupestres (Re et al. 2017). Diversas evidencias indican que la colonización de esta área se habría iniciado previamente durante el Holoceno Medio (Goñi et al. 2014; Re et al. 2017).

En la meseta del Strobel se han registrado 107 sitios con representaciones rupestres, incluyendo los trabajos de campo del año 2020 (fig. 1). Estos sitios se distribuyen de forma heterogénea en la meseta y presentan una gran diversidad en cuanto a cantidad y variedad de motivos (Goñi et al. 2014; Re et al. 2017). El uso diverso y la jerarquización del espacio dentro de la meseta constituyen temas de interés que han sido abordados en varias oportunidades. En una primera aproximación y con una muestra de 30 sitios, Re y Guichón (2009) evaluaron el uso diferencial de los sectores norte y sur. Como resultado observaron grandes similitudes entre ambos sectores e identificaron, tanto al norte como al sur, sitios de diversas dimensiones, incluyendo algunos con más de 500 motivos. Posteriormente, Re y

colaboradores (2019) consideraron la distribución de motivos rupestres y sus características en un eje este-oeste sobre el sector norte de la meseta. Registraron una mayor cantidad de sitios con alta densidad y variedad de motivos en el centro-oeste a más de 800 msnm, lo cual llevó a proponer su jerarquización para la circulación de información (Re et al. 2019).

El análisis de variables, como grados de pátina, superposiciones y el desvaído de la pintura, permitió generar una secuencia relativa de ejecución de los tipos de motivos y asociarla a los distintos momentos de ocupación antes mencionados (Re 2010; Guichón et al. 2016; Guichón 2018). La asignación cronológica de cada uno de los lapsos identificados en la secuencia de producción rupestre se sustenta en diversas evidencias: fechados radiocarbónicos, tecnologías y artefactos asociados, morfologías diagnósticas de ciertos motivos según las propuestas regionales, sellos arqueológicos sobre grabados, referentes conocidos, etcétera (Re 2010; Guichón et al. 2016; Guichón 2018).

Se distinguió un primer momento de ejecución asociable al Holoceno Medio, caracterizado por bajas frecuencias y diversidad de motivos grabados, los que incluyen algunos abstractos (reticulados, líneas rectas paralelas, círculos y líneas sinuosas) y siluetas de guanaco. Estas últimas son estáticas y con cuerpos desarrollados (grupo de diseño 1; *sensu* Re 2010, 2017), similares a las definidas para los grupos estilísticos B y B1 del área Río Pinturas y Parque Nacional Perito Moreno (Gradin 1983; Aschero 1996). Para el Holoceno Tardío se distinguen al menos tres momentos de ejecución. Durante el primero, se mantienen los motivos representados en el lapso temporal previo y se incorporan representaciones zoomorfas, antropomorfas y abstractas (matuasto, huella de felino, huella humana, banda, punteados, entre otras). En el segundo, se abandonan los motivos característicos del Holoceno Medio y se agregan nuevos figurativos y abstractos (escena, espiral, cruz, entre otros). A partir de los indicadores mencionados, este período fue vinculado con la intensificación de las ocupaciones humanas de la meseta a partir de ca. 1000 años AP. Estos últimos dos momentos se caracterizan, además, por la incorporación de la pintura como técnica de ejecución poco frecuente. Por último, en el tercero se han registrado grabados que pueden vincularse a los primeros contactos con las poblaciones europeas en los siglos XVI y XVII (figuras y huellas de caballo, entre otros) (Re et al. 2010a).¹



Figura 4. Registro arqueológico de la meseta del Strobel: a) excavación de sector asociado a paredón en sitio K127; b) excavación de parapeto en sitio K116; c) artefactos líticos más comunes (puntas de proyectil y raspadores); d) parapeto de caza en sitio K106; e) bola de boleadora. *Figure 4. Strobel plateau archaeological record: a) excavation near K127 rock wall; b) hunting blind excavation at K116; c) most common lithic artifacts (projectile points and scrapers); d) hunting blind in K106; e) stone bolas.*

En este trabajo se comparan los siete sitios con mayor cantidad de motivos, es decir, aquellos que cuentan con más de 500. El estudio del arte rupestre de algunos de ellos como K25, K26, K27 y K145 fue presentado previamente (Re 2010; Goñi et al. 2014; Re et al. 2017; Guichón 2018; Re et al. 2019; Martínez 2021, entre otros); otros han sido mencionados brevemente, como es el caso de K127 y K185 (Re et al. 2017; Flores Coni et al. 2019; Re et al. 2019), y K265 ha sido recientemente identificado. Así, por un lado, se resume información ya publicada y, por otro, se presentan datos inéditos producto del estudio de nuevas variables y de relevamientos en sitios conocidos previamente y en

aquellos registrados en las últimas campañas. En todos los sitios aquí analizados se han registrado otros materiales asociados, como artefactos líticos (raspadores, puntas de proyectil, etc.) y parapetos de caza (fig. 4).² El estado actual de los análisis sugiere que con los mismos se realizaron distintas actividades relacionadas con la obtención y el procesamiento de presas animales durante la primavera y verano. Por ejemplo, mientras en K25 se ha destacado el predominio de las últimas etapas de confección y la reactivación de instrumentos líticos, en K127 se ha detectado, a su vez, la presencia de tareas de raspado del cuero de los guanacos y el procesamiento de materiales (Flores Coni 2018).

ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Diversos medios materiales han sido utilizados por las poblaciones humanas para comunicarse. Este trabajo se focaliza en aquellos materiales asignados al Holoceno Tardío que presentan imágenes pintadas o grabadas. En el caso de la Patagonia continental meridional esto implica centrarse en las representaciones rupestres, ya que solo se ha documentado una muy baja cantidad de artefactos móviles con este tipo de diseños, tales como placas, cerámica y molinos (ver discusión de estos materiales en Cassiodoro et al. 2019).³ Se entiende que la mayor parte de las representaciones rupestres de la región pueden ser comprendidas como una forma de comunicación o circulación de información entre distintos grupos humanos o individuos (Aschero 1996; Carden 2008; Re 2010; Guichón 2018; Cordero et al. 2019; Acevedo & Fiore 2020; González Dubox et al. 2021). Se considera que los mensajes o información transmitida pudieron ser múltiples y complementarios en distintas escalas y corresponder a aspectos ecológicos, económicos, sociales e ideológicos (Re 2010).

En este artículo se evalúan las características de los puntos claves de la comunicación por medios materiales en los últimos 2500 años en la Patagonia meridional. Se define como punto clave aquellos espacios donde hubo una intensa circulación de información durante este lapso temporal, evidenciada por numerosos eventos de ejecución de motivos que destacan en una escala macrorregional. Por lo tanto, este trabajo se focalizará en la caracterización de conjuntos rupestres con una alta cantidad de motivos, así como en establecer rasgos compartidos y divergencias. El estudio de estos puntos en el espacio tiene un gran potencial para avanzar en la comprensión de los circuitos de comunicación de las poblaciones cazadoras-recolectoras del área de estudio. Para abordar esta problemática, se comparan los sitios con mayor cantidad de motivos de la meseta del Strobel, es decir, aquellos que cuentan con más de 500. La comparación y discusión se organiza en torno a cuatro ejes:

- 1) Emplazamientos seleccionados: permite abordar algunos de los criterios de selección de estos espacios. Se considera la ubicación de los sitios y sus características topográficas y ambientales.
- 2) Intensidad de producción rupestre: determina si se presentan diferencias de intensidad de uso entre

ellos y también cómo fue la utilización de distintos sectores al interior de cada uno de los sitios. Dicha producción se evalúa a partir de aspectos vinculados con la frecuencia de motivos rupestres y su disposición a lo largo de los soportes (cantidad de unidades topográficas o UT)⁴ Así, es posible evaluar su concentración en determinados sectores.

- 3) Variedad de información comunicada: permite discutir la variedad o redundancia de información potencialmente transmitida (Carden 2008; González Dubox et al. 2021). Si bien hay otros indicadores, aquí se aborda a partir de la diversidad técnica y morfológica de los motivos, considerando la potencial variedad y no específicamente qué tipo de información fue comunicada.
- 4) Lapsos temporales representados: evalúa el posible uso contemporáneo o complementario de los sitios luego de discutir su recorrido temporal. Se focaliza en la cronología relativa de los motivos con el objeto de comparar las tendencias temporales de los distintos sitios. Esta información es cotejada con la secuencia de ejecución previamente elaborada (Re 2010; Re et al. 2017; Guichón 2018) y la cronología de otras evidencias asociadas (fechados radiocarbónicos, diseños de artefactos, etc.).

Con fines operativos, los cuatro ejes se evalúan en función de múltiples variables, las que no agotan las posibilidades (tabla 1). Se consideran tanto variables de aplicación novedosa en el área como otras previamente utilizadas (Re 2010; Re et al. 2017; Guichón 2018), algunas de las cuales son redefinidas con el fin de lograr una mejor comparación.

RESULTADOS

Muestra

La meseta del Strobel cuenta, hasta 2020, con el registro de 270 sitios arqueológicos, de los cuales 107 contienen representaciones rupestres (fig. 1). Actualmente, 88 de estos últimos sitios han sido analizados de forma completa en laboratorio llegando a identificarse más de 10.000 motivos, tanto grabados como pintados. La mayoría de ellos corresponden a sitios con una frecuencia baja o intermedia de motivos, en tanto que solo en siete casos se registraron más de 500. Entre estos

Tabla 1. Ejes y variables empleadas en la comparación. *Table 1. Axes and variables used for comparison.*

EJE	VARIABLE/CONJUNTO DE VARIABLES	DETALLE Y DESCRIPCIÓN
1	Ubicación	Localización en la meseta según puntos cardinales (norte, sur, este, oeste).
	Proximidad	Distancia mínima (km) en línea recta que separa dos sitios con más de 500 motivos.
	Altitud	Metros sobre el nivel del mar (msnm).
	Situación topográfica	Uso de paredón aislado, de bajo (con y sin laguna), de cañadón o de borde de meseta.
	Fuente de agua	Tipo (laguna, río, mallín, etc.), estabilidad (alta, media o baja) y distancia mínima (km) en línea recta a una fuente de agua.
	Reparo	Extensión y altura de los paredones disponibles y presencia/ausencia de superficies colindantes planas de más de 2500 m ² potencialmente utilizadas.
2	N.º de motivos	Cantidad de motivos por sitio.
	N.º de UT y CONC	Frecuencia de unidades topográficas (UT) y de concentraciones (CONC), conformadas por dos o más UT separadas de otro conjunto de motivos por 10 metros o más.
	Densidad de motivos por UT	Densidad promedio y máxima de motivos por UT.
	Densidad de motivos por CONC	Densidad máxima por CONC y proporción de motivos (%) en la CONC mayor.
3	Morfología de motivos	Clasificación de motivos de mayor a menor detalle según su categoría (tres categorías: abstractos, zoomorfos y antropomorfos), tipo de motivo (31 tipos, p. e., guanaco) y grupo de diseño (40 GD definidos en 11 tipos, p. e., guanaco GD1 o GD2) (Re 2010; Re & Guichón 2016; Re 2017; Re et al. 2017; Guichón 2018).
	Técnica	Técnica de confección del motivo: grabado (picado, inciso, raspado o combinación) y pintura (estarcido o aplicación directa, con dedos, pincel, etc.).
4	Grado de pátina	Coloración del surco grabado según tres grados: pátina 1 (más oscura), pátina 2 (intermedia) y pátina 3 (más clara).
	Superposición	Relación entre un motivo rupestre que ha sido confeccionado sobre otro que se encontraba previamente en el soporte.

se incluyen: K25-Laguna del Faldeo Verde, K127-Vega del Flaco y K145-Laguna del Puente, en el sector norte, y K26-Laguna Uli, K27-Las Novias, K185-La Paloma (sector 2)⁵ y K265-Felicindo Nahuel, en el sur (figs. 1 y 2).⁶ Estos siete sitios representan menos del 10% de la muestra de sitios y, sin embargo, registran más de la mitad de los motivos rupestres documentados.

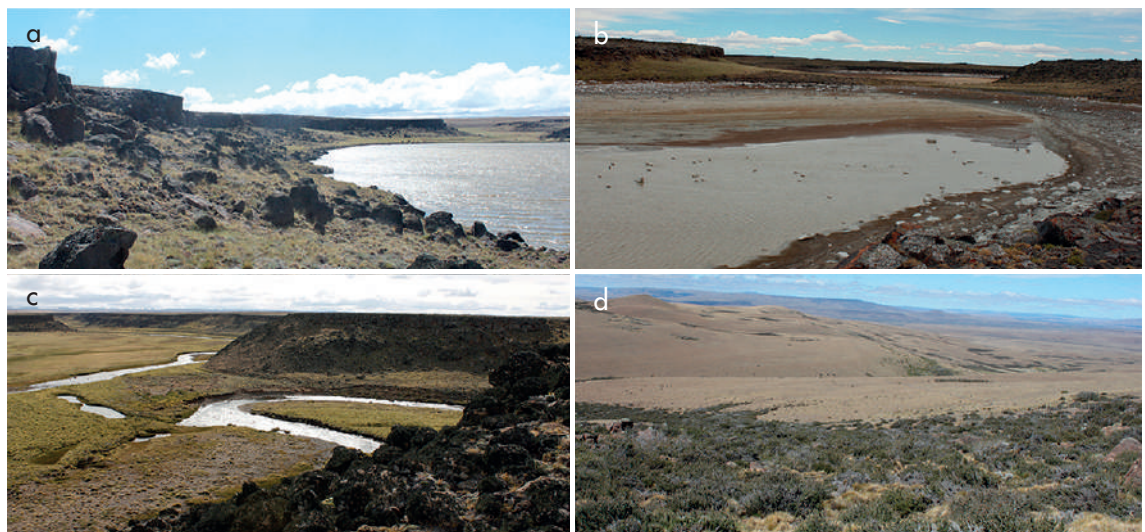
La totalidad de las variables serán evaluadas en los sitios para los que se ha completado su estudio sistemático. En aquellos aún bajo estudio, K185 y K265, algunas variables serán consideradas solamente de manera preliminar.

Emplazamientos seleccionados

En los sitios de la muestra se observa una gran diversidad en términos de su emplazamiento debido a las características topográficas y ambientales. En primera instancia, se localizan en diferentes sectores de la meseta: noroeste (K145, K127 y K25), sureste (K185 y K265) y centro-sur (K26 y K27) (figs. 1 y 2). A su vez, no se encuentran concentrados, ya que se reconoce una distancia mínima de 5 km lineales entre los mismos. La excepción está dada por K26 y K27 que se ubican a menos de 1 km (figs. 1 y 2).

Tabla 2. Características de los emplazamientos seleccionados. *Table 2. Features of the selected sites.*

		SECTOR NORTE			SECTOR SUR			
		K25	K127	K145	K26	K27	K185-S2	K265
Altitud (msnm)		933	961	1014	933	929	775	771
Situación topográfica		Bajo	Cañadón	Bajo	Bajo	Gran bajo	Borde de meseta	Bajo
Fuente de agua	Tipo	Dos lagunas	Río y mallines	Laguna	Laguna	Laguna y mallín	Mallín	Laguna
	Estabilidad	Media	Alta	Alta	Alta	Alta	Alta	Media
	Distancia	-50 m	-50 m	-50 m	-50 m	100 m	750 m	-50 m
Reparo	Extensión	800 m	400 m	670 m	500 m	300 m	100 m	100 m
	Altura	3 a 6 m	2 a 5 m	2 a 6 m	2 a 6 m	4 a 8 m	3 a 5 m	4 a 5 m
	Superficie plana asociada	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí

**Figura 5.** Fuentes de agua disponibles en proximidad a los sitios: a) laguna, sitio K145; b) laguna, sitio K25; c) río, sitio K127; d) mallín o vega, sitio K185. *Figure 5. Water sources available nearby the sites: a) lagoon, site K145; b) lagoon, site K25; c) river, site K127; d) mallín or wetland, site K185.*

Con respecto a la elevación, los sitios considerados están distribuidos en diversos rangos altitudinales (tabla 2, fig. 2). El más elevado corresponde a K145, ubicado a más de 1000 msnm, le siguen K25, K26, K27 y K127 que se encuentran entre los 900 y 999 msnm y, por último, K185 y K265 localizados entre los 700 y 799 msnm. Respecto de las características topográficas, con excepción de K127 y K185 donde se aprovecharon paredones de cañadón y de borde de la meseta, respectivamente (fig. 3), el resto de los sitios se ubica sobre los reparos asociados a bajos con y sin laguna actualmente (fig. 3, tabla 2). Cabe señalar que K27 está emplazado sobre

un bajo que supera los 10 km² y que contrasta con los tamaños más pequeños de las otras depresiones (fig. 3). Dada la situación topográfica de los sitios, solo pueden ser visibilizados desde distancias menores a 1 km, con excepción de K185 ubicado en un borde de la meseta.

En relación con las fuentes de agua disponibles, la mayoría de los sitios están asociados a lagunas con alta estabilidad como el caso de K26, K27 y K145 (Lange & Tchilinguirian 2017), mientras que otras lagunas tienen una estabilidad media (K25, K265) (Lancelotti 2009; Victoria Lange com. pers.) (fig. 5, tabla 2). En el caso de K27, si bien se encuentra asociado a un bajo



Figura 6. Reparos y soportes disponibles en cinco de los sitios analizados: a) sitio K25; b) sitio K127; c) sitio K27; d) sitio K185; e) sitio K145. *Figure 6.* Available rock shelters and rock supports in five of the analyzed sites: a) site K25; b) site K127; c) site K27; d) site K185; e) site K145.

con tres lagunas, la fuente de agua estable más cercana es un mallín o vega. Algo similar sucede en K185, sitio relacionado con un mallín de alta estabilidad. Por su parte, K127, emplazado sobre un cañadón, tiene disponibilidad permanente de agua debido a su cercanía con el río Barrancoso (fig. 5c). Estas fuentes de agua se encuentran, en general, a menos de 50 m de distancia de los sitios. La única excepción está dada por K185 cuya fuente de agua conocida, un mallín o vega de grandes dimensiones, se localiza a 750 m (fig. 5d).

Todos los sitios analizados se caracterizan por presentar un buen reparo, dado por el largo y alto de

los paredones y por la superficie plana asociada (fig. 6, tabla 2). La extensión de los paredones donde estos se emplazan presenta grandes diferencias, pero siempre igualan o superan los 100 m. En un primer grupo de sitios (K185 y K265) los paredones disponibles se extienden por 100 m; en un segundo grupo, entre 200 y 400 m (K27 y K127), y el resto, supera los 500 m de paredón (K25, K26 y K145) (tabla 2). A su vez, todos poseen paredones altos (2 a 8 m) y presentan extensas superficies planas o con pendientes poco acentuadas, colindantes a las paredes.

Tabla 3. Variables utilizadas para discutir la intensidad de producción rupestre en los sitios bajo estudio. Referencia: *Datos preliminares. *Table 3.* Variables used for the discussion of the intensity of rock-art production in the sites under study. Reference: *Preliminary data.

	SECTOR NORTE			SECTOR SUR			
	K25	K127	K145	K26	K27	K185-S2	K265
N.º motivos	1150	1256	1001	1012	710	+500*	+1000*
N.º UT	217	111	112	176	137	46	98
Promedio de motivos por UT	5,30	11,32	8,94	5,75	5,18	+10*	+10*
Máxima cantidad de motivos por UT	72 (UT13C-55)	107 (P4-UT28)	92 (UT74)	45 (UT32A)	38 (UT1)	+100* (UT25)	+120* (UT55)
N.º CONC	7	8	5	10	6	2	1
Máxima cantidad de motivos por CONC	923	556	538	769	428	SD	+1000*
% de motivos en CONC mayor	80,26	44,26	53,8	75,98	60,28	SD	100

Intensidad de producción rupestre

Con respecto a la intensidad de producción rupestre y de acuerdo con los criterios de selección de la muestra todos los sitios cuentan con un mínimo de 500 motivos, cuatro sitios superan los 1000 (K25, K127, K145 y K26), y uno de ellos (K27) contiene 710 (tabla 3). Aunque aún no se dispone de datos finales para K185 y K265, un análisis preliminar contabiliza más de 500 motivos en el primero y más de 1000 en el segundo.

En cuanto a la cantidad de UT, se identificaron valores entre 46 (K185) y 217 (K25) (tabla 3), lo que indica una diferente distribución de los motivos al interior de los sitios considerados, relacionada en parte con la extensión de los paredones disponibles. En su mayoría, los motivos rupestres fueron realizados en más de 100 UT, valor que contrasta con los restantes sitios de la meseta, los que, en general, no superan las 20 UT (Guichón 2018; Re et al. 2019). La densidad de motivos promedio por UT varía en un rango entre 5 y 13. No obstante, como ya ha sido observado en trabajos anteriores (Guichón 2018), todos los sitios aquí analizados exhiben una o más UT, con alta densidad de motivos, superando las 40 representaciones (figs. 7, 8 y 9).

También se consideró la distribución de las UT al interior de los sitios. En este punto se observó una gran variedad de situaciones, desde la existencia de una única concentración de UT en K265, hasta ejemplos con

10 concentraciones como en K26 (tabla 3). En aquellos sitios que presentan dos o más concentraciones, se constató asimismo una distribución heterogénea en la que una de ellas presenta frecuencias superiores a las 400 representaciones rupestres y, por lo tanto, condensa la mayoría de los motivos presentes del sitio (44% a 80%) (tabla 3).

En síntesis, en función de los criterios de selección de la muestra, se parte de la base de que la producción de motivos rupestres fue mucho más intensa en los siete sitios estudiados que en los 100 restantes identificados en la meseta del Strobel. A su vez, los datos presentados muestran un fuerte contraste, ya que la mayoría de los aquí analizados al menos duplica la cantidad de motivos registrados en otros sitios (más de 1000 motivos vs. menos de 500) y quintuplica el número de UT (100 UT vs. menos de 20). Asimismo, se observa una distribución heterogénea de los motivos al interior de estos sitios y se registran espacios, tanto UT como concentraciones, que agrupan una mayor cantidad de manifestaciones. En todos ellos destaca la presencia de un sector del soporte relativamente continuo con más de 400 motivos. También existen diferencias entre los sitios (p. e., extensión de soporte y cantidad de concentraciones). Más allá de las mismas, los patrones evidenciados demuestran una opción por recargar espacios con información, esto debido a la intensa ejecución de motivos rupestres, tanto a escala mesorregional como microrregional.

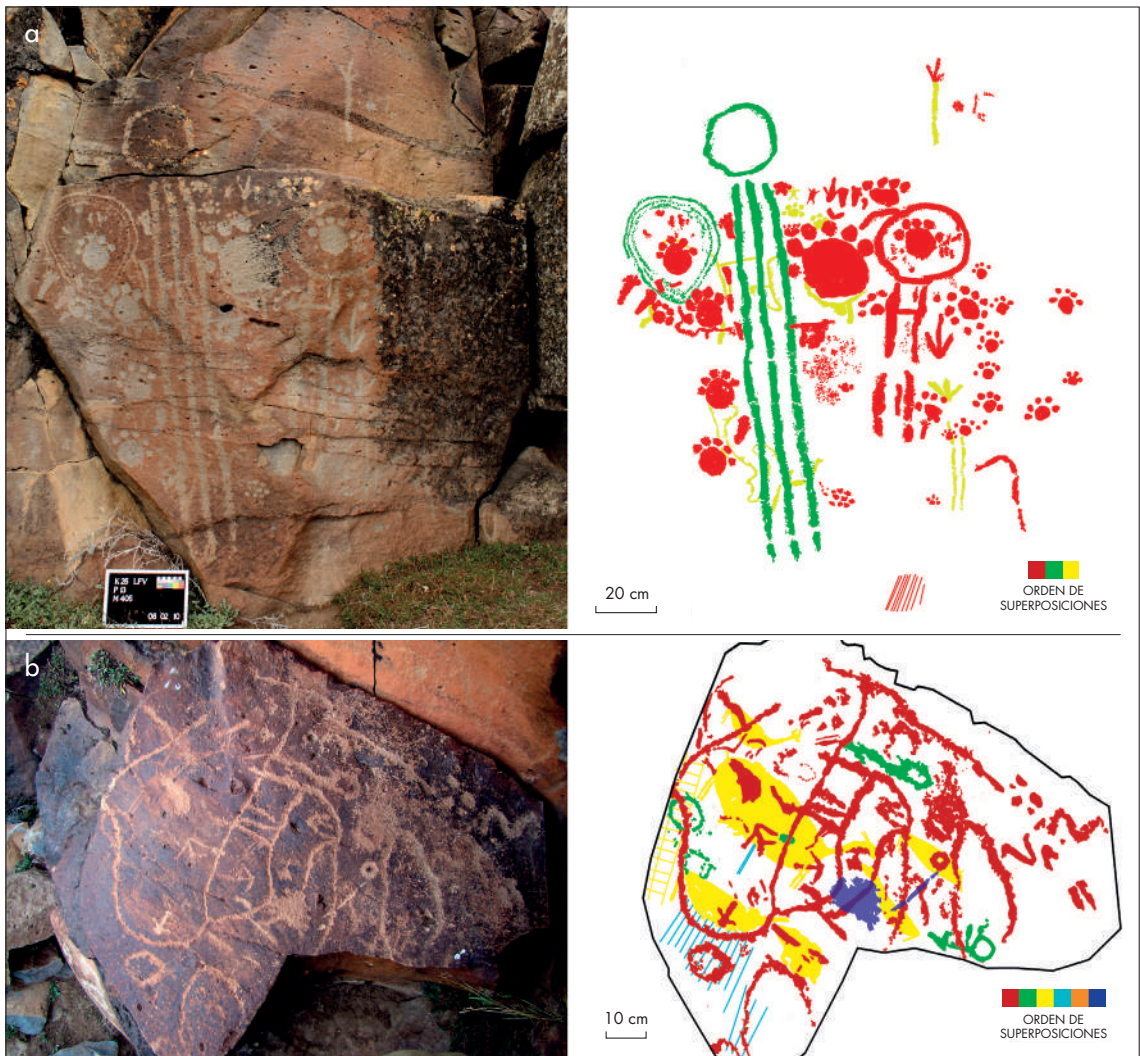


Figura 7. UT con alta densidad de motivos rupestres: a) sitio K25; b) sitio K27. A la izquierda la fotografía original y a la derecha el calco digital. En el borde inferior derecho de cada calco se puede observar una referencia con los colores utilizados para mostrar el orden de las superposiciones (los motivos superiores o no superpuestos se indican en bordó). *Figure 7. Topographic Units with high density of rock art motifs: a) site K25; b) site K27. Original photo on the left, digital tracing on the right. Color key showing overlapping sequence on the lower right bottom of each tracing (higher or not overlapped motifs are shown in bordeaux).*

Variedad de información comunicada

Los sitios de la muestra destacan por la gran variedad de tipos de motivos que presentan. Se registraron entre 24 (K185) y 30 (K25) de los 31 tipos definidos para la meseta (tabla 4) (Re 2010; Guichón 2018).⁷ Esta situación contrasta con el resto de los sitios del área en los cuales se observaron 21 tipos o menos (Guichón 2018; Re et al. 2019). En cuanto a los grupos de diseño (GD), se han identificado entre 29 (K27) y 38 (K25 y

K145) de los 40 propuestos (Re 2010; Re & Guichón 2016). Como se planteó en trabajos anteriores (Re 2010), la mayor diversidad morfológica puede ser parcialmente explicada por el tamaño de la muestra. Sin embargo, como lo demuestran sitios de áreas cercanas, como la cuenca del lago Cardiel (Guichón 2018), también las poblaciones humanas del pasado pudieron potencialmente elegir representar de forma redundante un mismo tipo de motivo. Esto remarca la necesidad de no asumir *a priori* que la variabilidad

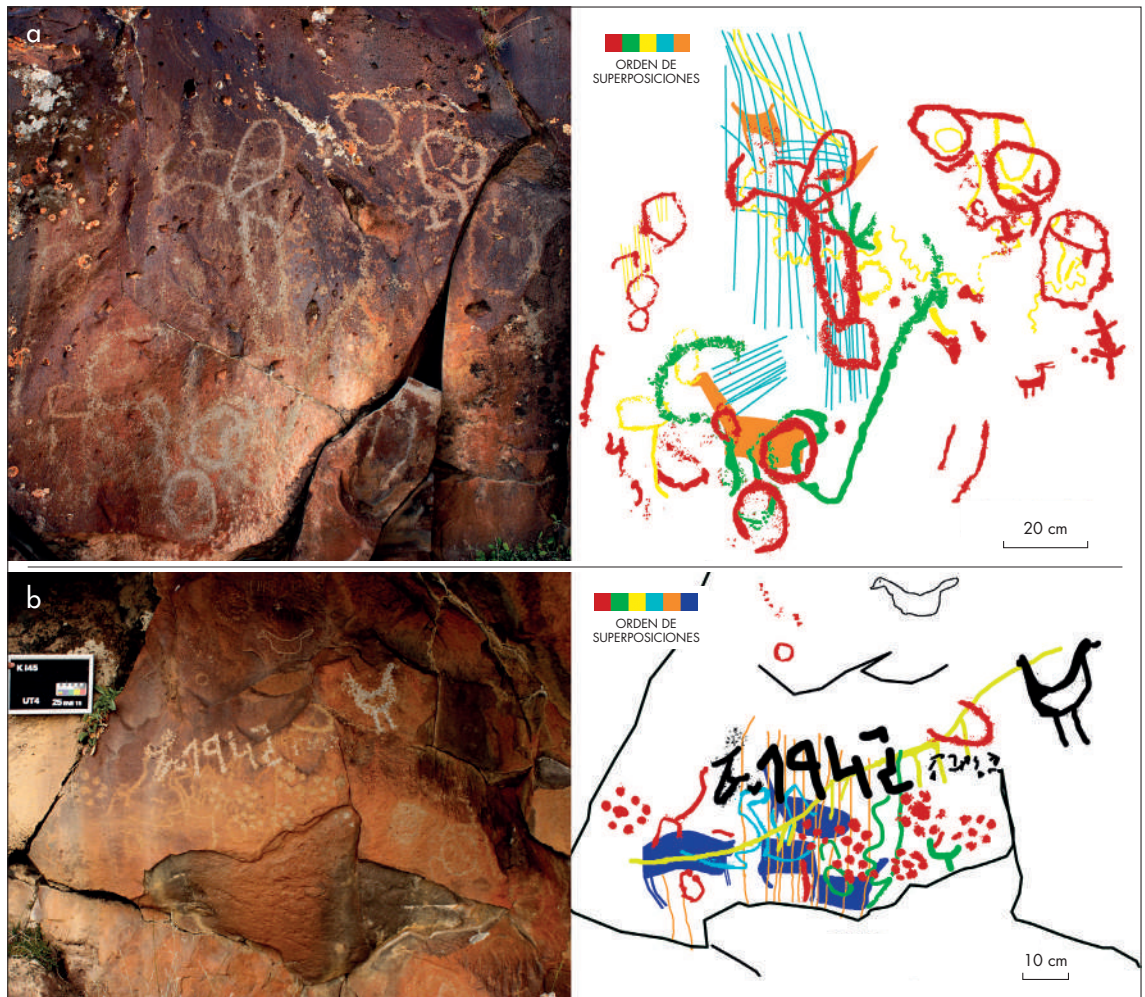


Figura 8. UT con alta densidad de motivos rupestres: a) sitio K26; b) sitio K145. A la izquierda la fotografía original y a la derecha el calco digital. En el borde superior izquierdo de cada calco se puede observar una referencia con los colores utilizados para mostrar el orden de las superposiciones (los motivos superiores o no superpuestos se indican en bordó). *Figure 8.* Topographic Units with high density of rock art: a) site K26; b) site K145. Original photo on the left, digital tracing on the right. Color key showing overlapping sequence on the upper left edge of each tracing (higher or not overlapped motifs are shown in bordeaux).

de las manifestaciones rupestres estaría dictada por el tamaño de los sitios.

En términos generales, se observa que los sitios comparten muchos de los tipos de motivos en porcentajes similares (tabla 4). Así, en frecuencias superiores al 10% se hallan círculos, trazos y líneas rectas; mientras que en un rango de 2,5% a 10% se encuentran semicírculos, líneas sinuosas, curvas y quebradas, punteados, caóticos, huellas de felino y huellas humanas (figs. 7-10). Cabe destacar algunas diferencias en cuanto a las mayores frecuencias de representación de ciertos motivos. Así, resaltan guanacos y reticulados en K26 y K27, tridígitos

en K25 y K145, punteados en K127 y K145 y huellas de felino en K25, K127 y K145. Los motivos hallados en porcentajes inferiores al 2,5% presentan un comportamiento similar, donde resalta K25 por registrar figuras humanas (fig. 11m), figuras y huellas de caballo (fig. 11h) y piches (fig. 11b). En los sitios de la mitad sur se reconocen motivos de bandas,⁸ poco comunes en la meseta (fig. 11j).

Independientemente de la tipología, cada uno de estos sitios presenta motivos en muy baja frecuencia que llaman la atención debido a su morfología y dimensiones (figs. 7, 9a y b, y 11). Respecto de la morfología destacan



Figura 9. UT con alta densidad de motivos rupestres: a) sitio K265; b) sitio K185; c) sitio K127. *Figure 9. Topographic Units with high density of rock art motifs: a) site K265; b) site K185; c) site K127.*

Tabla 4. Categorías y tipos de motivos en los sitios bajo estudio (sin indeterminados). Referencias: X: Presencia, *Datos preliminares.
Table 4. Categories and types of motifs in the sites under study (without indeterminate motifs). References: X: Presence, *Preliminary data.

		SECTOR NORTE			SECTOR SUR			
		K25	K127	K145	K26	K27	K185-S2	K265
Tipos de motivos		%	%	%	%	%	%	%
Abstractos	Banda	-	-	-	0,10	0,15	X	X
	Caóticos	4,45	6,12	2,42	9,77	7,90	X	X
	Círculo	13,34	10,87	13,71	20,37	12,97	X	X
	Cruz	0,82	0,64	0,20	0,73	0,60	X	X
	Espiral	0,18	0,24	0,30	0,62	0,89	X	X
	Geométrico complejo	1,63	0,40	0,71	0,52	1,94	X	X
	Línea curva	4,17	7,57	7,36	3,12	5,22	X	X
	Línea quebrada	3,54	4,67	3,33	3,22	4,62	X	X
	Línea recta	10,80	14,49	9,27	11,95	14,01	X	X
	Línea sinuosa	6,26	2,74	5,34	4,16	4,17	X	X
	Punteados	5,90	11,51	10,79	2,70	5,37	X	X
	Radial	1,91	0,40	1,11	0,10	0,75	X	X
	Reticulado	0,36	0,40	0,30	3,85	3,73	X	X
	Semicírculo	10,07	6,36	4,33	6,55	4,62	X	X
	Subcircular	2,36	1,21	0,91	2,60	2,24	X	X
	Trazo	12,34	14,33	11,59	10,60	13,11	X	X
Otros abstractos	1,45	0,97	1,01	0,73	1,94	X	X	
Zoomorfos	Caballo	0,09	-	-	-	-	-	-
	Escena	0,09	0,24	0,71	0,21	0,15	-	-
	Guanaco	1,18	0,81	2,12	8,63	9,54	X	X
	Huella de caballo	0,27	-	-	-	-	-	-
	Huella de felino	7,53	7,41	11,90	1,46	3,13	X	X
	Huella de guanaco	0,54	-	-	0,21	0,45	X	X
	Matuasto	1,63	1,05	0,71	1,87	0,75	X	X
	Piche	0,18	-	-	-	-	-	-
	Tridígito	5,26	2,58	4,94	1,98	1,64	X	X
	Zoomorfo indeterminado	0,09	0,48	0,10	0,21	-	-	-
Antropomorfos	Figura humana	0,73	-	-	-	-	-	X
	Huella humana	2,72	4,43	5,95	3,64	0,15	X	X
	Mano	0,09	0,08	0,91	0,10	-	X	X
Total %		100	100	100	100	100		
Total n.º		1102	1242	992	962	671	+500*	+1000*

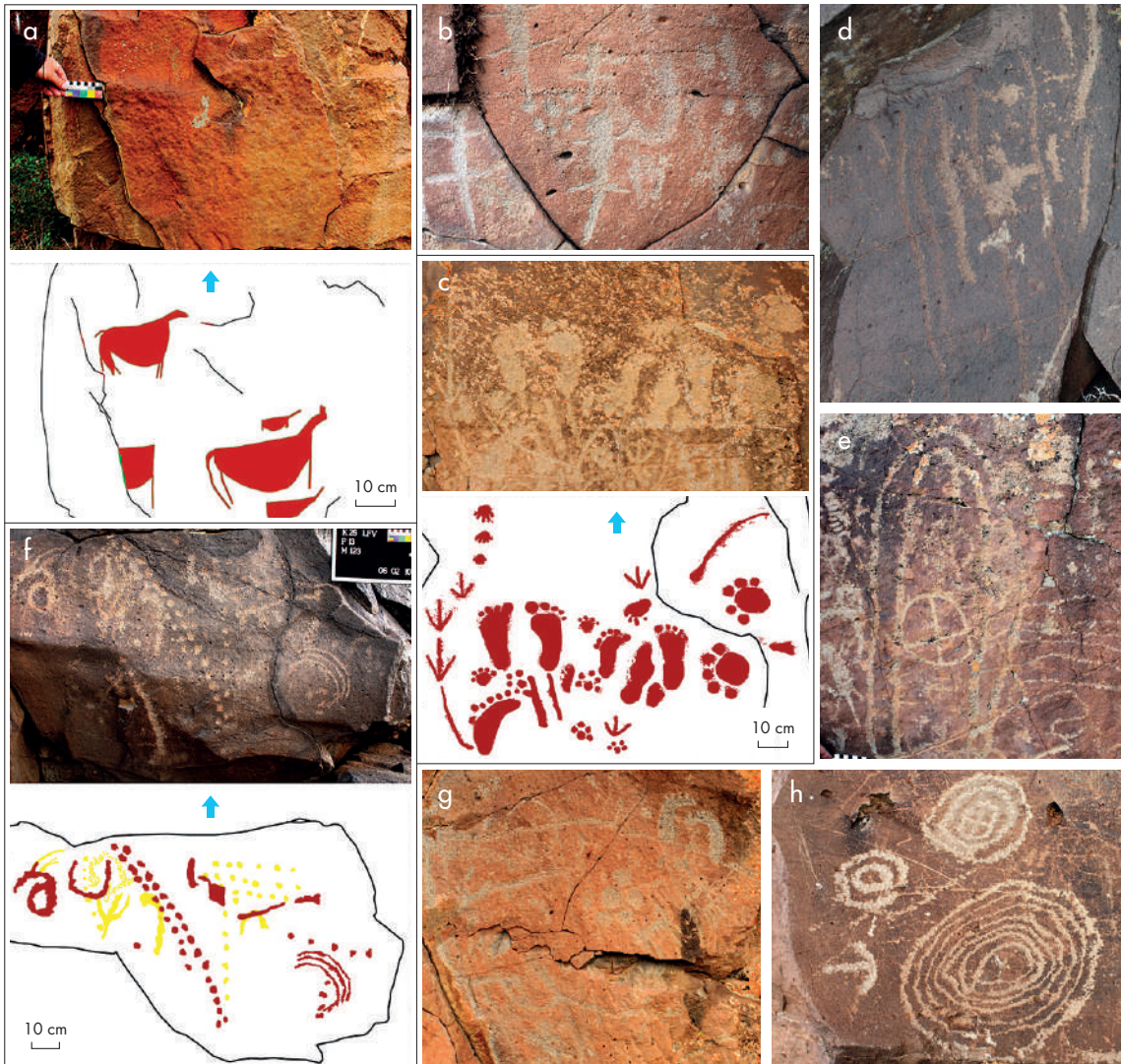


Figura 10. Tipos de motivos representados en mayor frecuencia: a) guanaco GD1, sitio K145; b) matuastos y huella de felino, sitio K25; c) huellas humanas, tridigitos, huellas de felino y líneas curvas, sitio K145; d) líneas rectas, trazos y punto, sitio K25; e) círculo y línea sinuosa, sitio K185; f) punteados, semicírculos, círculo y línea recta, sitio K25; g) huellas humanas y de felino, líneas rectas, círculo y guanaco GD2, sitio K127; h) círculos y tridigitos, sitio K27. *Figure 10.* Most frequent motif types: a) guanaco GD1, site 145; b) lizards and feline footprints, site K25; c) human footprints, bird footprints, feline footprints, and curved lines, site K145; d) straight lines, traces, and point, site K25; e) circle and winding line, site K185; f) dotted lines, semicircles, circles, and straight lines, site K25; g) human and feline footprints, straight lines, circle, and guanaco GD2, site K127; h) circles and bird footprints, site K27.

escenas de caza con pisadas humanas (K26, K127, K145 y K185), con figura humana (K127) (fig. 11i), con posibles huellas de huemul (K27 y K145) (fig. 11g) y una escena de cópula de guanacos (K27). También se observan abstractos y, en particular, geométricos complejos de gran variedad en todos los sitios (figs. 7b, 9a y b, 11a, e, f, j, k, l). En cuanto a las dimensiones, hay motivos de gran tamaño (>500 cm²) como huellas de felino (K25,

K145 y K185), círculos y óvalos con líneas asociadas (K25, K185 y K265), entre otros (figs. 7, 9a y b, 11a y k).

Entre las técnicas de ejecución predomina el grabado. La variante de picado ha sido utilizada para representar más del 70% de los motivos de cada sitio (figs. 7-11). También se registraron motivos incisos y raspados cuya frecuencia oscila entre 4% y 14% y combinación de ellos en proporciones aun menores (figs. 10a y 11j). Si



Figura 11. Tipos de motivos y diseños poco frecuentes o de grandes dimensiones: a) K27 geométrico complejo; b) K127, piche; c) K185, negativo de mano; d) K127, geométrico complejo; e) K185, triángulo (otros abstractos); f) K27, geométrico complejo; g) K145, escena de caza (representada mediante pisadas); h) K25, pisadas de caballo; i) K127, escena de caza con figura humana; j) K265, banda; k) K25, geométrico complejo; l) K145, círculo con puntado asociado; m) K25, figura humana con cruz. **Figure 11.** Types of motifs and rare or large designs: a) K27, complex geometrical design; b) K127, piche; c) K185, hand stencil; d) K127, complex geometrical design; e) K185, triangle (other abstract designs); f) K27, complex geometrical design; g) K145, hunting scene (represented through footprints); h) K25, horse footprints; i) K127, hunting scene with human figure; j) K265, band; k) K25, complex geometrical design; l) K145, circle with dots associated; m) K25, human figure with cross.

Tabla 5. Grados de pátinas y cantidad de superposiciones en los sitios bajo estudio. Referencias: X: Presencia. *Table 5. Degrees of patinas and amount of superpositions in the sites under study. References: X: Presence.*

		SECTOR NORTE						SECTOR SUR					
		K25		K127		K145		K26		K27		K185-S2	K265
		N	%	N	%	N	%	N	%	N	%	N	N
Pátina	3 (clara)	591	53	610	62	634	66	566	63	432	63	X	X
	2 (intermedia)	379	34	268	29	263	28	270	22	153	22	X	X
	1 (oscura)	151	13	86	9	62	6	126	15	104	15	X	X
N superposiciones		238		160		160		245		262		X	X

bien este patrón es compartido por casi todos los sitios analizados, destaca la mayor frecuencia relativa de las técnicas de inciso, raspado y raspado-inciso en K26 y K27. También se ha registrado en baja frecuencia pintura en K127, K145, K185 y K265, la que fue aplicada mediante estarcido para realizar negativos de manos (fig. 11c), aunque también se identificaron motivos ejecutados por medio de aplicación directa (fig. 11e). Estas representaciones fueron realizadas en tonos rojo, blanco y un posible ocre.

Lapsos temporales representados

En los cinco sitios analizados sistemáticamente, en primera instancia, se registró la presencia de los tres grados de pátina con un patrón de frecuencias relativas muy similar (tabla 5).⁹ En todos domina la pátina clara (grado 3) con porcentajes mayores al 50%, seguida por la intermedia (20% a 30%) y luego la oscura (menos de 15%) (fig. 12). Solo se observan diferencias relacionadas con una frecuencia levemente mayor de esta última en K25, K26 y K27. Asimismo, todos los sitios presentan gran cantidad de superposiciones que superan los 160 casos (tabla 5, figs. 7, 8 y 9). Con mayor número se registra K27 (N= 262), luego K26 (N= 245) y K25 (N= 238). Aún los sitios con un análisis preliminar (K185 y K265) exhiben gran cantidad de superposiciones ilustradas en paneles colmados de motivos.

Con respecto a la secuencia de ejecución de los distintos tipos de motivos y técnicas que ha sido propuesta para la meseta del Strobel, cabe mencionar que las representaciones rupestres de los sitios K25, K26 y K27 fueron fundamentales en el armado original de esta secuencia (Re 2010; Guichón et al. 2016; Guichón 2018)

(ver Antecedentes). El análisis de K127 y K145 evidencia una gran coherencia con la secuencia de ejecución, la cual se corrobora también, pero de manera preliminar, en K185 y K265. Por lo tanto, puede postularse que, en los siete sitios analizados, se realizaron manifestaciones rupestres desde ca. 5000 años AP hasta momentos de contacto, es decir, a lo largo de toda la tendencia temporal establecida para la meseta.

No obstante, existen algunas diferencias entre los sitios K25, K26 y K27, ya que cuentan con una mayor frecuencia relativa de grabados pátina 1 y de superposiciones. A esto se le agrega la mayor cantidad, en K26 y K27, de motivos diagnósticos vinculados al Holoceno Medio, como guanacos GD1 y reticulados. Estos datos sugieren espacios utilizados con mayor intensidad durante los primeros momentos de la secuencia que contrasta con una menor relevancia respecto del resto de los sitios durante ese período.

Posteriormente, a partir de 2500 años AP y principalmente los últimos 1000 años, se plantea que todos los sitios tuvieron una gran importancia en la ejecución de motivos rupestres. Más del 80% de las representaciones, incluso en K26 y K27, es asignado a este período. Estas afirmaciones se sostienen en los datos provistos por las pátinas, las superposiciones y la presencia de motivos diagnósticos (bandas, huellas de felino y humanas, ma-tuastos, escenas, guanacos GD2, entre otros), en conjunto con la información contextual como fechados y otras líneas de evidencia.¹⁰ Es posible que durante momentos de contacto (siglos XVI y XVII) se haya continuado la producción de motivos en los sitios, sin embargo, K25 es el único que cuenta con referentes novedosos como figuras de caballo, sus huellas y una figura humana con cruz (Re et al. 2010a) (fig. 11h y m).



Figura 12. Variedad de pátinas registradas en los grabados: a) pátina 1; b) pátina 2; c) pátina 3; d) pátina 3 sobre 1; e) pátina 3 sobre 2. *Figure 12. Variety of patinas recorded on the engravings: a) patina 1; b) patina 2; c) patina 3; d) patina 3 on top of 1; e) patina 3 on top of 2.*

Los sitios aquí considerados parecen presentar frecuencias bajas de motivos (menos de 100) asociadas al Holoceno Medio. Destaca que, aun descontando estas representaciones, todos ellos registran más de 500 motivos rupestres. Esta discriminación permite sugerir que la alta concentración de manifestaciones no se debió solamente a la acumulación de motivos desde los primeros momentos de ocupación de la meseta. Por el contrario, se correspondería mayoritariamente con un período puntual de uso de la meseta vinculado a los últimos 2500 años.

DISCUSIÓN

Como quedó previamente demostrado, la comunicación por medios materiales en la meseta del Strobel no fue homogénea, sino que, por el contrario, algunos espacios fueron privilegiados. Por lo tanto, para comprender mejor las estrategias desplegadas por las poblaciones cazadoras-recolectoras, se propuso profundizar en los “puntos claves” de la comunicación, en un sentido espacial, mediante la discusión de distintos ejes. Para abordar la problemática se seleccionaron aquellos sitios con más de 500 motivos rupestres. El análisis desarrollado permitió constatar que en todos ellos se dio, además de

una intensa producción rupestre, una gran diversidad en los motivos ejecutados, asignados en su mayoría a los últimos 2500 años. Por lo tanto, sobre la base de los datos presentados y la perspectiva teórica asumida, se infiere que en estos sitios se comunicó una variedad de información muy amplia en un período temporal acotado. Además, se identificaron tanto factores comunes como divergencias entre ellos.

El abordaje de los *lapsos temporales representados* permitió evidenciar la presencia de varios momentos de ejecución con similar cronología relativa en todos los sitios. La mayor cantidad de guanacos GD1, reticulados y motivos con pátinas oscuras, permite plantear que K26 y K27, y en menor medida K25, tuvieron una mayor importancia en los circuitos de comunicación durante el Holoceno Medio. Asimismo, durante el Holoceno Tardío, y en particular en los últimos 1000 años, se sugiere que todos los sitios analizados tuvieron un uso intenso y de similar jerarquía. De esta manera, se propone que su uso fue relativamente contemporáneo durante este lapso.

En cuanto a los *emplazamientos seleccionados*, se observó que los sitios se registran en diversas situaciones topográficas y ampliamente distribuidos en la meseta, tanto en diferentes sectores como en distintos rangos altitudinales. Si bien hay una mayor cantidad en el centro y oeste a más de 900 msnm, no se evidencia una clara jerarquización de este sector. Esto complejiza el panorama que había sido descrito mediante el análisis de sitios de la porción norte de la meseta, en el cual se reconocía otro patrón de distribución de los espacios jerarquizados (Re et al. 2019) (ver Antecedentes).

En términos de los posibles criterios empleados para la selección de estos espacios, destacan ciertas características compartidas. En primer lugar, la proximidad a una fuente de agua, ya que la mayoría de los sitios se encuentra a menos de 50 metros de este recurso, aunque la estabilidad de estas fuentes puede ser media o alta. En segundo lugar, en todos los sitios se constata la presencia de un excelente reparo de los vientos provenientes del oeste, dado por paredones altos de extensión igual o mayor a 100 m y una amplia área plana colindante. Esto último indica la selección de espacios aptos para grupos numerosos de individuos. Destaca la ausencia de rasgos del paisaje que faciliten la identificación de estos lugares a grandes distancias. De esta manera, el uso reiterado de los mismos sugiere el conocimiento previo del paisaje y una transmisión de su ubicación

entre los grupos humanos que usaron esta meseta, ya que presentan una baja visibilidad.

Las restantes líneas de evidencia (tecnología lítica, estructuras de piedra y restos faunísticos) siguen sosteniendo en términos generales el uso logístico o estacional de la meseta del Strobel en su conjunto (Goñi et al. 2014; Re et al. 2017; Flores Coni 2018). No obstante, recientemente se ha demostrado también variedad en las actividades realizadas en su interior (Flores Coni 2018), así como la potencial participación de todo el grupo familiar en lugares puntuales (Guichón & Re 2020). En ese marco, el emplazamiento de los puntos claves indica una estrategia de comunicación donde se privilegiaron espacios que pueden reunir grupos más numerosos de personas y donde la ejecución de los motivos estuvo acompañada de rangos diversos de actividades (Flores Coni 2018).

Con respecto a la *intensidad de producción rupestre*, variables como cantidad de motivos y UT apuntan a la gran importancia para la comunicación de todos los sitios analizados. Aunque en algunos se eligió concentrar la información almacenada en una extensión menor de soporte, en otros se encuentra más extendida, y todos tienen en su interior sectores densamente utilizados para la ejecución de representaciones. En términos generales, se evidencia una estrategia dominante tendiente a acumular información en ciertos espacios por medio de las manifestaciones, más allá de la disponibilidad del soporte.

Por último, en cuanto a la *variedad de información comunicada*, se evidencia una gran diversidad de motivos, diseños, técnicas y tamaños representados en los sitios, lo que podría estar indicando una multiplicidad de tipos de información transmitida, incluyendo aspectos ecológicos, económicos, sociales e ideológicos. Además, dado que esa variedad circula entre todos estos espacios al menos durante el Holoceno Tardío, se refuerza la propuesta de un uso relativamente contemporáneo de los sitios en los circuitos de comunicación.

También se registraron diferencias en la frecuencia de representación de algunos motivos. Algunos casos como los guanacos y reticulados se considera que responden a diferencias cronológicas. Ahora bien, incluso restringiéndose a aquellos motivos asignados al Holoceno Tardío, se identificaron variaciones. Así, por un lado, la mayor cantidad relativa de algunos tipos de motivos más comunes (p. e., punteados, huellas humanas y huellas de felino en K127 y K145) podría responder a la mayor importancia de ciertos sitios para la transmisión

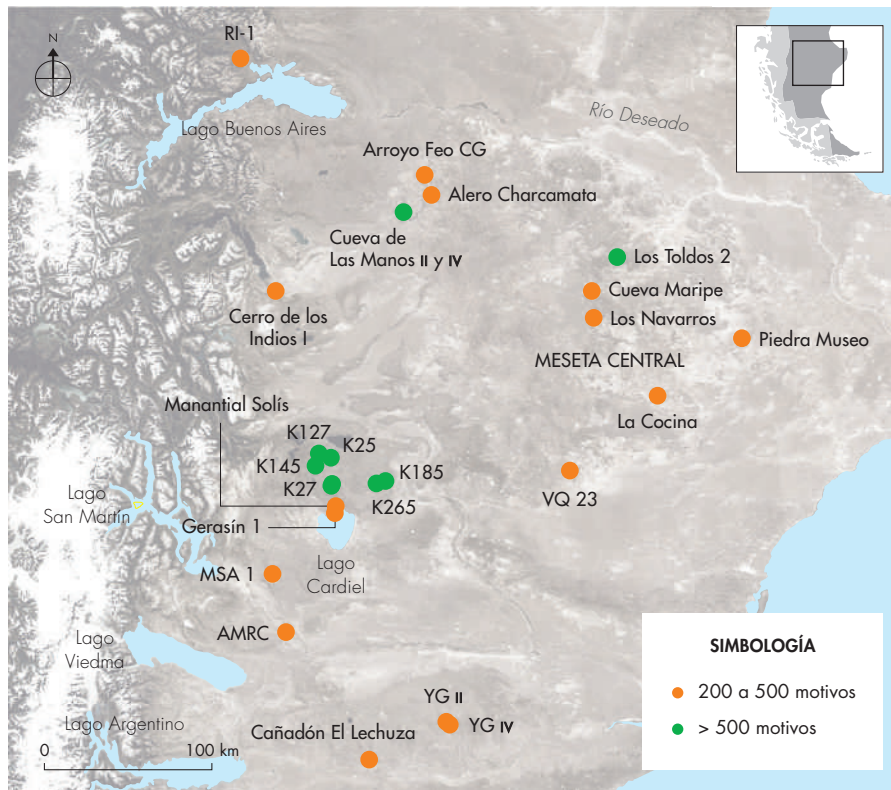


Figura 13. Ubicación de sitios con más de 200 motivos rupestres y asignación de parte del repertorio al Holoceno Tardío en la Patagonia meridional. *Figure 13.* Location of sites with more than 200 rock art motifs and with part of the repertoire assigned to the Late Holocene in southern Patagonia.

de ciertos mensajes, por sobre los tipos de información previamente referidos. Por otro lado, la identificación de divergencias relacionadas con motivos de diseños únicos o poco frecuentes podría reflejar situaciones más particulares, tales como identidades individuales.

Los ejes seleccionados para abordar los puntos claves de la comunicación en la meseta del Strobel apuntan a su uso intenso y reiterado, así como a la posible participación de una mayor cantidad de individuos en la producción o el uso de las representaciones rupestres en comparación con los restantes sitios de esta área. Todo ello permitiría sostener la programación del uso de estos espacios en el marco de circuitos de comunicación establecidos por las poblaciones cazadoras-recolectoras, que implicarían escalas espaciales más amplias.

Considerando toda la información en su conjunto, tanto aquella que proviene del análisis realizado como de las otras líneas de evidencia, cabe reflexionar sobre diferentes escenarios posibles en los que se podría haber dado este uso relativamente contemporáneo para la ejecución de motivos rupestres de los sitios analizados. En primer lugar, dada su ubicación en distintos sectores

de la meseta con diferentes características ambientales y climáticas, puede plantearse como hipótesis su uso complementario en distintos momentos de la primavera y del verano por parte de los mismos grupos humanos en función de los recursos disponibles. Otra alternativa, no excluyente, refiere al uso tanto simultáneo como diferido por parte de grupos que comparten códigos visuales (p. e., Acevedo & Fiore 2020), aunque provenientes de distintas regiones y que podrían haber utilizado diversas vías de acceso a la meseta. Ambos escenarios son coherentes tanto con el uso logístico y estacional de este espacio como con la convergencia poblacional propuesta para momentos tardíos.

Para evaluar la relevancia de los sitios bajo estudio y de la meseta del Strobel en general en una escala espacial amplia, se hace necesario contextualizar con la información publicada en otras regiones de la Patagonia meridional, más allá de los sesgos que puedan existir (p. e., intensidad de las investigaciones) (fig. 13). Por un lado, cabe considerar otros espacios estudiados y abordados con los mismos criterios metodológicos por miembros del mismo equipo de investigación en

el centro-oeste de Santa Cruz. Así, se observa que en la región comprendida entre la meseta del lago Guitarra al norte y la cuenca de los lagos Tar y San Martín al sur no se registran otros sitios con más de 500 motivos (Re 2010; Guichón 2018, entre otros). Se detectaron solo cuatro sitios con más de 200 motivos (fig. 13): Manantial Solís y Gerasín 1 en la cuenca del lago Cardiel (Guichón 2018), MSA1 en las mesetas San Adolfo y Cardiel Chico (Re et al. 2013-2014)¹¹ y AMRC en la cuenca de los lagos Tar y San Martín (Re & Belardi 2019). Si bien se evidencia una mayor cantidad de pinturas en las cuencas lacustres en contraposición al dominio de los grabados en las mesetas, gran parte de la producción rupestre de estas regiones fue asignada a los últimos 2500 años y se ha sugerido que se trata de espacios utilizados de forma complementaria a lo largo del ciclo anual de las poblaciones cazadoras-recolectoras (Re 2010; Guichón 2018; Goñi et al. 2019; Re & Belardi 2019, entre otros). Más allá de la cantidad de manifestaciones, las representaciones rupestres de estos sitios son los que presentan además una mayor diversidad morfológica.

Por otro lado, resulta de utilidad realizar una comparación sintética con otras regiones de la Patagonia meridional. En relación con los fines de este artículo, se considera el territorio comprendido entre el río Deseado al norte y el río Santa Cruz al sur y a aquellos sitios que presentan manifestaciones rupestres asignadas al Holoceno Tardío (fig. 13). De acuerdo con la información publicada, los únicos sitios que superan los 500 motivos son Cueva de las Manos, sitios II y IV, en el Alto Río Pinturas (Gradin 1983) y la cueva 2 de Los Toldos (Carden & Miotti 2020). Estos sitios fueron utilizados a lo largo de todo el Holoceno y se plantea una menor intensidad de producción durante momentos tardíos.

En otro aspecto, se registran 12 sitios que presentan entre 200 y 500 motivos. Entre ellos, se cuentan en primer lugar ocho cuevas y aleros, tales como Alero Charcamata y Cueva Grande del Arroyo Feo, Cerro de los Indios 1, Cueva Grande de Piedra Museo, Cueva Maripe, Viuda Quenzana 23, La Cocina y R-1 1 (Gradin 1983; Carden 2008; Artigas et al. 2016; Fiore & Acevedo 2019; González Dubox et al. 2021). Para casi todos estos casos se ha planteado una mayor cantidad de ocupaciones durante el Holoceno Medio y un uso exclusivo o predominante de la pintura. Estos sitios presentan emplazamientos diferentes (más acotados y próximos a otras cuevas y aleros), por lo cual se debe ajustar la comparación. No obstante, aún si se restringe

el análisis de los sitios presentados en este trabajo a las concentraciones con mayor cantidad de motivos, estas destacan por contar con más de 400 representaciones de diversos tipos.

Asimismo, se han documentado cuatro sitios/localidades sobre paredones similares a los de la meseta del Strobel que presentan entre 200 y 500 motivos, como Los Navarros y Yaten Guajen II y, con más de 1 km de extensión, cañadón El Lechuza y Yaten Guajen III (Fiore & Ocampo 2009; Blanco 2015; Fiore & Acevedo 2016). A partir de diversos indicadores, algunos investigadores han sugerido que la mayoría de los motivos de estos sitios habrían sido ejecutados durante el Holoceno Tardío, aplicando mayormente la técnica del grabado.

Se entiende que toda la porción considerada de la Patagonia meridional estuvo vinculada durante el Holoceno Tardío con circuitos de circulación de información, bienes y personas (Goñi et al. 2019). Las diferencias detectadas en las manifestaciones rupestres de dicho período, en las distintas regiones se relacionarían con aspectos variados que incluirían, entre otros, las características del soporte, las actividades asociadas y una diferenciación social, sin llegar a una demarcación activa de territorios (Goñi et al. 2019).

Las tendencias bosquejadas a escala macrorregional permiten avanzar en la contextualización de los resultados alcanzados. Estas refuerzan la hipótesis de un cambio en los mecanismos empleados para la transmisión de información por medios materiales, donde reparos más abiertos, como paredones, cobran mayor relevancia durante momentos tardíos, en conjunto con el uso más frecuente de la técnica del grabado (ver citas en Goñi et al. 2019). Así, se hace aun más evidente la importancia de los sitios bajo análisis como puntos claves en los circuitos de comunicación de los grupos cazadores-recolectores durante los últimos 2500 años en la Patagonia meridional. Si bien quedan muchas interrogantes y variables por explorar, se espera que el análisis aquí realizado contribuya a una mayor comprensión de los mecanismos y las estrategias que estos grupos desarrollaron para llevar adelante la comunicación por medio de las representaciones rupestres.

AGRADECIMIENTOS Agradecemos a los dueños y al personal de las estancias Las Tunas, La Paloma, Laguna Verde, Lago Strobel y La Justita y de Pto. La Nativa por su esencial e invaluable ayuda y amistad. A las autoridades locales de Gobernador Gregores y Perito Moreno, a la Asociación Identidad y a la empresa Goldcorp por su apoyo. Además, a los miembros del equipo de investigación

que participaron en los relevamientos de campo. Un especial agradecimiento a los evaluadores por sus pertinentes comentarios. La investigación fue financiada por UBA (UBACYT 2018-2020 20020170100150BA), ANPCYT (PICT2016-0373, PICT2018-3813, PICT2018-3336, PICT2018-3344 y PICT2019-1726) y el Ministerio de Cultura de la Nación (Argentina).

NOTAS

¹ Los grabados del siglo XX realizados por las nuevas poblaciones europeas y criollas no fueron considerados en este trabajo.

² Por problemas locales de preservación, se han registrado escasos restos faunísticos en mal estado de conservación en las excavaciones de los sitios analizados (Re et al. 2017). Por otra parte, solo se han detectado escasos tiosos cerámicos en tres sitios de toda la meseta del Strobel (K28, K205 y K268), que no incluyen a los aquí estudiados (Flores Coni 2018 y datos propios inéditos).

³ Si bien es posible que también se hayan utilizado otros medios materiales de comunicación como cueros o pinturas corporales, estos no se han preservado en el registro arqueológico de Patagonia meridional.

⁴ Las unidades topográficas (UT) son segmentos del soporte diferenciados a partir de características microtopográficas de la roca como orientación, inclinación y presencia de fracturas (Re 2010).

⁵ K185-La Paloma es una localidad que cuenta con varios sectores distanciados entre sí. Aquí se toma el Sector 2 (S2), por su mayor cantidad de motivos.

⁶ Si bien en trabajos anteriores se ha presentado como una localidad con más de 500 motivos, K22-El Lobo no fue considerada en esta ocasión ya que reúne varios sectores distanciados a lo largo de 1 km (Re et al. 2010b), por lo que no es comparable con el resto de los sitios seleccionados.

⁷ El único tipo de motivo ausente en los sitios analizados es el de "ave". Este fue identificado en un único sitio de la meseta (K147) (Re et al. 2019).

⁸ Las bandas están compuestas por dos líneas paralelas rellenas con tramas en zigzag, líneas cortas que unen las líneas principales, líneas oblicuas, entre otras (Guichón 2018).

⁹ Las pátinas son el resultado de numerosos factores, incluyendo el tiempo transcurrido, la orientación de las UT, el tipo de roca, los líquenes, entre otros (ver discusión resumida en Re 2010). No obstante, tomadas en conjunto con otros indicadores, se considera que son un elemento más para estimar la cronología relativa de los motivos.

¹⁰ Se obtuvieron seis fechados de las excavaciones en K25, K26, K27 y K127 que indican ocupaciones al menos entre 1200 años AP y la actualidad (Re et al. 2017; Flores Coni et al. 2019). Como indicadores relativos, desde otras líneas de evidencia, se suman ciertas tecnologías como parapetos de caza y morfologías de puntas de proyectil.

¹¹ Un estudio preliminar de dos sitios de la meseta del Cardiel Chico (La Herradura 2 y Laguna Nevada) indica que superan los 200 motivos (Belardi et al. 2013).

REFERENCIAS

- ACEVEDO, A. & D. FIORE 2020. Imágenes, códigos y comunicación: un análisis del arte rupestre en el extremo sur del Macizo del Deseado (Patagonia, Argentina). *Arqueología* 26 (2): 127-155. <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/Arqueologia/article/view/5835/7205>> [consultado: 04-10-2021].
- ARTIGAS, D., C. MUÑOZ & V. LUCERO 2016. Dame una manito: integrando el contexto del arte rupestre a la arqueología del Ibáñez Medio. En *Imágenes rupestres: lugares y regiones*, F. Oliva, A. M. Rocchietti & F. Solomita Banfi, eds., pp. 559-568. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- ASCHERO, C. A. 1996. ¿A dónde van esos guanacos? En *Solo Patagonia*, J. Gómez Otero, ed., pp. 153-162. Puerto Madryn: CENPAT-CONICET.
- BELARDI, J. B. & R. GOÑI 2006. Representaciones rupestres y convergencia poblacional durante momentos tardíos en Santa Cruz (Patagonia Argentina). El caso de la meseta del Strobel. En *Tramas en la piedra*, D. Fiore & M. M. Podestá, eds., pp. 85-94. Buenos Aires: WAC-SAA-AINA.
- BELARDI, J. B., S. ESPINOSA, G. BARRIENTOS, F. CARBALLO MARINA, A. RE, P. CAMPAN, A. SÚNICO & F. GUICHÓN 2013. Las mesetas de San Adolfo y Cardiel Chico: estrategias de movilidad y tácticas de caza de guanacos en el so de Santa Cruz. En *Tendencias teórico-metodológicas y casos de estudio en la arqueología de Patagonia*, A. F. Zangrando, R. Barberena, A. Gil, G. Neme, M. Giardina, L. Luna, C. Otaola, S. Paulides, L. Salgán & A. Tivoli, comps., pp. 261-270. Buenos Aires: Museo de Historia Natural de San Rafael-SAA-INAPL.
- BLANCO, R. V. 2015. El arte rupestre en los macizos del Deseado y Somuncurá: la producción de grabados y pinturas entre cazadores-recolectores desde el Holoceno Medio. Tesis para optar al grado de Doctora en Ciencias Naturales, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44509>> [consultado: 04-10-2021].
- CABRERA A. L. & A. WILLINK 1980. *Biogeografía de América Latina*. Washington DC: OEA.
- CARDEN, N. 2008. *Imágenes a través del tiempo. Arte rupestre y construcción social del paisaje en la Meseta Central de Santa Cruz*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- CARDEN, N. & L. MIOTTI 2020. Unraveling rock art palimpsests through superimpositions: the definition of painting episodes in Los Toldos (southern Patagonia) as a baseline for chronology. *Journal of Archaeological Science, Reports* 30: 102-265. <<https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2020.102265>> [consultado: 04-10-2021].

- CASSIODORO, G., F. GUICHÓN & A. RE 2019. Diseños sobre soportes móviles y comunicación en el centro-oeste de Santa Cruz durante el Holoceno Tardío. En *Arqueología de Patagonia: el pasado en las arenas*, J. Gómez Otero, A. Svoboda & A. Banegas, eds., pp. 29-40. Puerto Madryn: Instituto de Diversidad y Evolución Austral.
- CORDERO, R., C. MUÑOZ & D. ARTIGAS 2019. Reinterpretando paredes: interacción e intercambio de información en el Ibáñez medio, Patagonia central, Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 24 (1): 37-55. <https://boletimuseoprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2019/06/03Cordero_19junio.pdf> [consultado: 04-10-2021].
- FIORE, D. & A. ACEVEDO 2016. El trabajo del arte. Una evaluación de la inversión laboral en la producción de arte rupestre: el caso del Cañadón Yaten Guajen (Santa Cruz, Patagonia, Argentina). En *Imágenes rupestres: lugares y regiones*, F. Oliva, A. Rocchietti & F. Solomita Banfi, eds., pp. 485-504. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- FIORE, D. & A. ACEVEDO 2019. El arte rupestre de la localidad Viuda Quenzana revisitado (Santa Cruz, Patagonia Argentina): nuevas evidencias y primeros resultados de análisis. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 24 (2): 11-34. <<https://boletimuseoprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2020/01/01Fiore.pdf>> [consultado: 04-10-2021].
- FIORE, D. & M. OCAMPO 2009. Arte rupestre de la región margen norte del río Santa Cruz: una perspectiva distribucional. En *Arqueología de Patagonia: una mirada desde el último confín*, M. Salemme, F. Santiago, M. Álvarez, E. Piana, M. Vásquez & M. E. Mansur, eds., tomo 1, pp. 499-513. Ushuaia: Editorial Utopías.
- FLORES CONI, J. 2018. Poblamiento humano y uso del espacio en la meseta del Strobel (Provincia de Santa Cruz). Un análisis sobre la variabilidad tecnológica durante el Holoceno. Tesis para optar al grado de Doctora en Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/82893>> [consultado: 04-10-2021].
- FLORES CONI, J., A. RE, A. NUEVO DELAUNAY, F. GUICHÓN & V. LANGE 2019. Múltiples evidencias, un solo lugar: el sitio K127-Vega del Flaco (Meseta del Lago Strobel, Santa Cruz). En *Arqueología de Patagonia: el pasado en las arenas*, J. Gómez Otero, A. Svoboda & A. Banegas, eds., pp. 385-395. Puerto Madryn: Instituto de Diversidad y Evolución Austral.
- GILLI A., F. S. ANSELMETTI, D. ARIZTEGUI, M. BERES, J. MCKENZIE & V. MARKGRAF 2005. Seismic stratigraphy, buried beach ridges and contourite drifts: the Late Quaternary history of the closed Lago Cardiel basin, Argentina (49°S). *Sedimentology* 52: 1-23.
- GONZÁLEZ DUBOX, R., A. FRANK, M. CUETO & R. PAUNERO 2021. Manifestaciones rupestres situadas: tipología y distribución de las pinturas de La María Quebrada, provincia de Santa Cruz. *Cuadernos del INAPL, series especiales* 9 (1): 225-244.
- GOÑI, R., A. RE, S. GARCÍA GURAIEB, G. CASSIODORO, A. TESSONE, D. RINDEL, J. DELLEPIANE, J. FLORES CONI, F. GUICHÓN & A. AGNOLIN 2019. Climate changes, human peopling and regional differentiation during Late Holocene in Patagonia. *Quaternary International* 505: 4-20.
- GOÑI, R., A. RE, J. B. BELARDI, J. FLORES CONI & F. GUICHÓN 2014. Un lugar muy particular. Caza, convergencia de poblaciones y circulación de información en la meseta del Strobel. En *Arqueología de las cuencas de los lagos Cardiel y Strobel. Poblamiento humano y paleoambientes en Patagonia*, R. Goñi, J. B. Belardi, G. Cassiodoro & A. Re, eds., pp. 155-186. Buenos Aires: Aspha Ediciones.
- GRADIN, C. J. 1983. El arte rupestre de la cuenca del río Pinturas, Provincia de Santa Cruz, República Argentina. *Ars Praehistorica* II: 87-149.
- GUICHÓN, F. 2018. Redes de información durante el Holoceno Medio y Tardío en Patagonia meridional. Estudio de las representaciones rupestres en la cuenca del lago Cardiel y sur de la meseta del Strobel. Tesis para optar al grado de Doctor en Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- GUICHÓN, F. & A. RE 2020. Hunter-gatherer land use strategies and hand stencils in Southern Patagonia: a comparative analysis of the Strobel Plateau and Cardiel Lake (Argentina). *Cuadernos de Arte Prehistórico*, número especial 1: 122-153.
- GUICHÓN, F., A. RE, R. GOÑI & J. FLORES CONI 2016. Asignación temporal y contextualización de los grabados en mesetas altas de Santa Cruz, Argentina. En *Imágenes rupestres: lugares y regiones*, F. Oliva, A. Rocchietti & F. Solomita Banfi, eds., pp. 505-516. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- LANCELOTTI, J. L. 2009. Caracterización limnológica de lagunas de la Provincia de Santa Cruz y efectos de la introducción de Trucha Arco Iris (*Oncorhynchus mykiss*) sobre las comunidades receptoras. Tesis para optar al grado de Doctor en Biología, Centro Regional Universitario Bariloche, Universidad Nacional del Comahue.
- LANGE, V. & P. TCHILINGUIRIAN 2017. Distribución del registro arqueológico y recursos hídricos. Utilización de un sistema de información geográfico en la meseta del lago Strobel (Santa Cruz, Argentina). En *Arqueología de Patagonia. El pasado en las arenas*, J. Gómez Otero, A. Svoboda & A. Banegas, eds., pp. 305-314. Puerto Madryn: Instituto de Diversidad y Evolución Austral.
- MARTÍNEZ, L. 2021. Las representaciones rupestres del sitio K145 - Laguna del Puente (Meseta del Strobel, Santa Cruz). *Cuadernos del INAPL, series especiales* 9 (1): 342-357.
- OLIVA, G., L. GONZÁLEZ, P. RIAL & E. LIVRAGHI 2001. El ambiente en la Patagonia Austral. En *Ganadería ovina sustentable en la Patagonia austral. Tecnologías de manejo extensivo*, P. Borrelli & G. Oliva, eds., pp. 19-82. Buenos Aires: Ediciones INTA.
- RE, A. 2010. Representaciones rupestres en mesetas altas de la provincia de Santa Cruz. Circulación de información

- en espacios de uso estacional. Tesis para optar al grado de Doctora en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- RE, A. 2017. Grabados de guanacos en la Patagonia austral. *Intersecciones en Antropología* 18: 135-147.
- RE, A. & J. B. BELARDI 2019. Pinturas rupestres y comunicación en la cuenca de los lagos Tar y San Martín (provincia de Santa Cruz). *Revista del Museo de Antropología* 12 (1): 73-84.
- RE, A. & F. GUICHÓN 2009. Densidad y distribución de representaciones rupestres en la meseta del Strobel (Provincia de Santa Cruz). En *Arqueología de Patagonia: una mirada desde el último confin*, M. Salemme, F. Santiago, M. Álvarez, E. Piana, M. Vásquez & M. E. Mansur, eds., tomo 1, pp. 527-540. Ushuaia: Editorial Utopías.
- RE, A. & F. GUICHÓN 2016. Desenredando líneas. Variabilidad en grabados abstractos de Patagonia meridional. En *Imágenes rupestres: lugares y regiones*, F. Oliva, A. Rocchietti & F. Solomita Banfi, eds., pp. 537-546. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- RE, A., R. GOÑI, J. B. BELARDI & F. GUICHÓN 2010a. Evidencias de contacto en el arte rupestre de la Meseta del Strobel (Patagonia austral argentina). En *Global Rock Art. Anais do Congresso Internacional de Arte Rupestre IFRAO. Fundamentos* IX (4), pp. 1319-1330. Piauí: Fundação Museu do Homem Americano. <https://www.academia.edu/4451937/Evidencias_de_contacto_en_el_arte_rupestre_de_la_Meseta_del_Strobel_Patagonia_austral_argentina> [consultado: 10-12-2021].
- RE, A., F. GUICHÓN, I. RAPELA & A. NUEVO DELAUNAY 2010b. El cañadón en la meseta: análisis de las representaciones rupestres y de la tecnología lítica de El Lobo-K22 (meseta del lago Strobel, Santa Cruz). En *Arqueología Argentina en el Bicentenario de la Revolución de Mayo, XVII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, R. Bárcena & H. Chiavazza, eds., tomo V, pp. 1963-1968. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo-CONICET.
- RE, A., F. GUICHÓN & J. B. BELARDI 2013-2014. Las mesetas de San Adolfo y del Cardiel Chico (provincia de Santa Cruz): su uso y jerarquización regional a partir de los motivos rupestres. *Cuadernos del INAPL* 23 (2): 91-106.
- RE, A., R. GOÑI, J. FLORES CONI, F. GUICHÓN, J. M. DELLEPIANE & M. UMAÑO 2017. Arqueología de la meseta del Strobel (Patagonia meridional): 15 años después. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XLII (1): 33-58.
- RE, A., F. GUICHÓN, E. AHETS ETCHEBERRY & M. ROUAN SIROLLI 2019. Representaciones rupestres y jerarquización del espacio al interior de la meseta del Strobel (Santa Cruz, Argentina). *Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-Áridos. Revista Científica del Laboratorio de Arqueología y Etnohistoria* XII (2): 90-113.



LA FIESTA DE LA CRUZ DE MAYO. SONORIDAD Y RITUALIDAD EN LOS VALLES DE ARICA

THE CRUZ DE MAYO FESTIVAL. SOUND AND RITUALITY IN THE ARICA VALLEYS

ALBERTO DÍAZ ARAYA^A, WILSON MUÑOZ^B & PAULA MARTÍNEZ SAGREDO^C

Exponemos la importancia que posee la dimensión sociomusical de la fiesta de la Cruz de Mayo para el desarrollo de sus distintas fases rituales, a partir de la descripción y el análisis de información etnográfica recogida durante su celebración en los valles de Lluta y Codpa (Región de Arica y Parinacota). Durante dicha festividad, una de las más significativas del norte de Chile y gran parte de la zona sur andina, la ejecución de música y sonoridades populares en honor a la Santa Cruz es uno de sus aspectos más distintivos.

Palabras clave: sonoridad, ritualidad, Cruz de Mayo, Arica.

In this article we discuss the importance of the socio-musical dimension for the development of its different ritual phases of the Cruz de Mayo Festival. The description and analysis are based on ethnographic information collected during the celebration of this festival in the Lluta and Codpa valleys (Arica and Parinacota Region). A distinctive aspect of this celebration, one of the most important festivities of Northern Chile and large part of the South Andean area, is the playing of popular music and sounds in honor of the Holy Cross.

Keywords: sounds, rituality, Cruz de Mayo, Arica.

INTRODUCCIÓN

La celebración de la Cruz de Mayo corresponde a una festividad religiosa con amplia difusión en el norte de Chile y gran parte de la zona andina (Van Kessel 2006; Millones & Tomoeda 2011). Sabemos que se incorporó tempranamente como dispositivo evangelizador en toda Latinoamérica, siendo reproducido el culto entre los indígenas como parte de un símbolo de poder sobre los territorios indígenas y en áreas de presencia de esclavos africanos (Caro Baroja 1979; Martínez 2001; Díaz et al. 2020). Desde tiempos coloniales, la fiesta en honor a la Cruz guarda una estructura interna que integra el símbolo catequístico con las devociones que las poblaciones autóctonas despliegan al momento de la conmemoración (Millones 2001: 67); incluso ha sido celebrada en el sur chileno con procesiones y dádivas a la Cruz (Sáez 2005; Uribe 2008).

Actualmente, las comunidades andinas y afrodescendientes se congregan cada mes de mayo en los pueblos, valles o sectores cordilleranos del norte chileno para realizar una serie de prácticas rituales y celebrar una cruz familiar o comunitaria erigida en un cerro

^A Alberto Díaz Araya, Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. ORCID: 0000-0001-5080-1672. E-mail: albertodiaz@academicos.uta.cl

^B Wilson Muñoz, Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. ORCID: 0000-0002-6496-500X. E-mail: wilsonsocio@gmail.com

^C Paula Martínez Sagredo, Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. ORCID: 0000-0002-7881-3859. E-mail: pmartinezsagredo@gmail.com



Figura 1. Mapa de las localidades mencionadas en este artículo. *Figure 1. Map with the localities mentioned in this article.*

próximo o en las cercanías de las chacras junto a paisajes liminales significativos y apachetas (Galdames et al. 2016). De igual forma, la fiesta de la Cruz es parte de un fenómeno mayor de congregacionalismo ritual, las que han permitido que las comunidades andinas disgregadas en las ciudades nortinas se rearticulen al retornar a sus localidades de origen para las celebraciones.

Durante esta fiesta, es clave la participación de músicos que conforman agrupaciones tales como bandas de bronces, tropas de *lakitas* (zampoñeros) y cantores, quienes, reunidos junto a la comunidad celebrante, desarrollan una serie de actividades rituales en honor a la Cruz con una sonoridad propia y distintiva. Al respecto, exploramos la dimensión sonora que contiene la fiesta de la Cruz de Mayo, relevando los elementos sociomusicales que marcan los tiempos de las festividades en los valles de Arica (Díaz et al. 2013).

LA CRUZ EN LOS ANDES

La literatura sobre la fiesta de la Cruz posee reconocida trayectoria en los estudios mesoamericanos (Solís 2004; Gómez 2012) y en los Andes (González 1992a, 1992b; Molinié 1997; Kuon 2007; Ramírez 2009; Millones & Tomoeda 2011), con una variedad de enfoques y reportes etnográficos acerca del simbolismo, las peregrinaciones y su organización. En Chile existen tratativas sobre celebraciones en varias regiones campesinas de la zona central (Sáez 2005; Uribe 2008). Para el caso del norte chileno, son fundamentales los aportes de Van Kessel (2006) para acercarse a lógicas aymaras y litúrgicas en la celebración de la Cruz de Mayo, como, a su vez, las valiosas contribuciones desarrolladas por Barrientos (1984) para el valle de Azapa con importantes registros de partituras sobre cánticos a la cruz y las referencias de Dannemann y Quevedo (1994-1995); además del

culto los de afrodescendientes en los territorios, junto a sus linajes y cruces (Díaz et al. 2020). Adicionalmente, existen antecedentes sobre el rol que desempeñan la conformación de agrupaciones musicales de la zona norte (bandas de bronces, bandas de *lakas*, grupos de cumbia), el despliegue de manifestaciones sonoras y la utilización de determinados instrumentos musicales para el desarrollo de un sinnúmero de festividades. Estos roles se vinculan con un sistema de cargos religiosos como alféreces, mayordomos o cabecillas, en los poblados precordilleranos o valles de las regiones de Arica y Parinacota, y Tarapacá (Mamani 1988-1989; Díaz 2009).

Si bien existen algunas diferencias en sus manifestaciones, sabemos que, en general, durante la celebración de la Cruz de Mayo se siguen tópicos rituales propios de las fiestas patronales, constituyendo la dimensión sonora un vector para el desarrollo de las fases que abarca la festividad. Así, con la presencia de bandas de bronces,¹ *lakitas*, orquestas de cumbia y cantores, se reestructura la celebración entre el campo y la ciudad, transformando el mapa y el calendario sonoro del norte chileno al utilizar diversos medios para intensificar la comunicación, con marcadores asignados por los músicos, pasantes (alféreces o mayordomos) o comuneros de los valles nortinos como Lluta, Azapa y Codpa. Las etnografías que sintetizan las fases rituales y sus correspondientes sonoridades de bandas de bronces en contextos festivos, se presentan a continuación (Tambiah 1985; Díaz et al. 2013).

Cruz de Mayo en Lluta

Al norte de la ciudad de Arica se encuentra el valle de Lluta, lugar con amplios sectores destinados a la agricultura de maíces y con una alta presencia de población indígena, sobre todo en los sectores altos. En dicho lugar, la Cruz enclavada en las laderas de los cerros es celebrada en las cercanías de los campos de cultivos o en caseríos a lo largo de todo el valle, teniendo correspondencia con las áreas de cultivos de familias indígenas o afrodescendientes, con un repertorio amplio de festejos para carnavales y cruces. Para el caso de este estudio, se trabajó en el área de Chapisca, que corresponde a un caserío ubicado a 55 km de Arica (fig. 1). Su población se reduce a un pequeño número de familias que poseen terrenos agrícolas y que suelen retornar para los períodos de siembra y cosecha, ya que el resto del año residen en la ciudad o en sectores costeros. Durante los primeros

días del mes de mayo, la comunidad se congrega para celebrar la fiesta de la Cruz. A diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los pueblos andinos, en este lugar no existe la advocación a un santo patrono para conmemorar o festejar.

De acuerdo con los reportes realizados por Manuel Mamani entre 2005 y 2015, la comunidad expone que la celebración de la Cruz data aproximadamente de la década de 1960, momento en que el matrimonio compuesto por Martín Mamani y Herminia Zárate trajo la Cruz al sector de Chapisca. Se inauguró así la tradición de honrar la Cruz, la que, a decir de los devotos, concede milagros y favores. Por ello deben festejarla y entregarle ofrendas, de modo que provea de abundante agua y asegure una buena producción agrícola.

La festividad puede realizarse durante varias fechas o fines de semana a lo largo del mes de mayo, de acuerdo con el programa que establezcan los alféreces, mayordomos o pasantes, cargos religiosos que reciben estas denominaciones. Para sintetizar, describiremos la fiesta con sus diferentes momentos en Chapisca: el día 1 de mayo, los alféreces, junto a su familia más cercana, bajaron una de las cruces desde su lugar original en la cima de un cerro cercano del caserío, para trasladarla luego hasta una casa en Arica. En este caso, los alféreces se encargaron no solo de costear la festividad, sino también de realizar los cuidados de la cruz. En pueblos precordilleranos, como Socoroma, cada cruz posee una pareja de mayordomos que se encargan de su cuidado y mantención, además de preocuparse de atender a los fieles devotos que la acompañan durante toda la celebración. Hay poblados en los que, al bajar la cruz durante la Semana Santa, la dejan en custodia en la capilla del poblado hasta el momento de la celebración en el mes de mayo, dependiendo siempre de la organización de los pasantes.

En Chapisca, la fiesta comienza en la víspera del 13 de mayo, en este caso, la tarde del sábado 12. Cerca del mediodía, el alférez y parte de su familia trasladaron la cruz desde Arica hasta Lluta para dejarla en la casa de uno de los tíos del alférez, quien a su vez está emparentado con los fundadores del caserío. Debemos consignar que en Chapisca no existe capilla católica y se rinde tributo a dos cruces: una principal denominada “El Carmen” (la cual fue llevada a la ciudad), y una cruz menor llamada por los pobladores “San Martín”. Ambas fueron ataviadas y “vestidas” con una tela blanca y adornadas con flores plásticas blancas y naranjas. En la vivienda



Figura 2. Melodía ejecutada por banda de bronce durante la procesión. *Figure 2. Melody performed by brass band during the procession.*

señalada se desarrollaron la mayoría de las actividades de la celebración, como también la decoración de la casa y la preparación de alimentos. La festividad se inició cerca de las siete de la tarde, cuando se produjo el arribo de la banda de bronce a las afueras de Chapisca y la gente salió con la Cruz adornada a recibir a los músicos.² Los músicos participan al ser contratados por algún miembro de la comunidad o familiar del pasante, quien recibe la denominación de “cabecilla de banda”. Las personas que ostentan este cargo deben aportar voluntariamente con la música para la fiesta y costear todos los gastos que esto implica. Se trata de un compromiso adquirido un año antes, cuando el nuevo alférez asume su cargo. La banda de bronce estaba conformada por una agrupación de residentes andinos en Arica.³ Si bien muchas de estas bandas poseen nombre, en algunas ocasiones se reúnen diferentes músicos de otras agrupaciones o independientes para tocar exclusivamente en alguna festividad, generando agrupaciones *ad hoc*, como ocurrió en este caso. Esta vez, 10 varones, jóvenes y adultos, conformaban la agrupación, distribuidos en un bombo, una caja, platillos, cuatro trompetas y tres tubas.

Al atardecer se realizó el recibimiento a los asistentes.⁴ Al llegar, las personas se dirigieron a la residencia del antiguo vecino donde permanecían las dos cruces. Ambas fueron ubicadas sobre un aguayo tradicional que contenía hojas de coca, incienso, copal y flores. De fondo, se colocó un manto blanco en la pared y, frente a las flores, un candelabro con velas encendidas. Al llegar a la casa, saludaron y felicitaron a la pareja de alférezes con abrazos y luego se ubicaron frente a la Cruz, persignándose al saludarla y, vela en mano, alzaron rogativas y peticiones de prosperidad y bendición. Posteriormente,

encendieron las velas en el candelabro, a la par que la madre del alférez echaba copal a las brasas y sahumaba alrededor de la Cruz y los visitantes.

Mientras parte de la familia del alférez preparaba la comida, la banda de bronce saludó a la Cruz con una melodía andina religiosa (fig. 2), después de lo cual los pasantes invitaron a los asistentes a iniciar inmediatamente la procesión por el caserío. Los participantes no superaban las 30 personas, incluyendo a alférezes y músicos, la mayoría provenientes de Arica o de otras zonas del valle. El alférez sacó la Cruz principal de la casa y la ubicó en medio del camino. Con ayuda de algunos miembros de la comunidad se preparó para la procesión, cargando en su espalda un aguayo en el cual portaba los elementos rituales que utilizaría luego en la celebración: hojas de coca y licor. El aguayo es un indicador del cargo que ostenta el pasante. Luego, cada uno de los alférezes tomó una cruz –el varón la Cruz principal; la mujer la Cruz menor–, y la madre del alférez encendió incienso y lo esparció, lo mismo que el copal, durante toda la procesión (fig. 3). El resto de la comunidad y la banda los siguieron, amenizando con su melodía. Dichas melodías suelen ser ejecutadas en honor a una imagen religiosa, sea dentro de una iglesia o en las procesiones que se realizan a los santos patronos de los pueblos andinos. La melodía, de estructura binaria, estaba en ritmo binario de 2/4, en tonalidad menor (re menor para la banda de bronce).⁵ Solo después de que la banda entonó esta pieza, se inició propiamente la procesión al ritmo de la música.

Durante el trayecto, la banda siguió con su interpretación hasta que los alférezes se detuvieron y apoyaron las cruces en un determinado lugar. Luego,



Figura 3. Alféreces sacan las cruces en procesión desde la casa en Chapisca. *Figure 3. Standard-bearers take the crosses in procession from the house in Chapisca.*



Figura 4. Melodía ejecutada por la banda de bronces mientras la comunidad saluda a la Cruz. *Figure 4. Melody performed by the brass band while the community salutes the Cross.*

el alférez descargó el aguayo y lo extendió en el suelo al tiempo que la banda dejó de tocar. Durante el silencio, los familiares alistaron y acomodaron los elementos rituales necesarios para *chaltar* (esparcir licor) y *pautar* (esparcir hojas de coca). Las cruces se apoyaron sobre el aguayo, agregándose a la mesa ritual botellas de vino, aguardiente y hojas de coca puestas alrededor. Durante la ceremonia de *pautar* y *chaltar*, la alférez tomó el copal y comenzó a desplegarlo en un brasero para que saliera humo, sahumando así el sitio en torno a la Cruz. El

resto de la comunidad se ubicó alrededor, en silencio, esperando su turno para rendir culto.

Los alféreces pasaron a *chaltar* y *pautar* la Cruz mientras pedían por el bienestar de la comunidad. En ese instante, la banda de bronces interpretó una nueva melodía que envolvió el ambiente, intensificando el sentido solemne de la ceremonia (fig. 4). Se trataba de música religiosa andina que suele ser ejecutada en los pueblos andinos en honor a una imagen religiosa dentro de una iglesia. La melodía estaba en ritmo binario de



Figura 5. Melodía ejecutada por la banda de bronces para culminar la ceremonia. *Figure 5. Melody performed by the brass band to conclude the ceremony.*

2/4, de tonalidad pentafónica, y la estructura era simple y binaria, al igual que la pieza ejecutada anteriormente.

Luego, cada uno de los asistentes realizó el mismo ritual en honor a la Cruz. Una vez que todos lo hicieron, la banda interpretó una marcha (fig. 5), indicando con ello el final de la actividad, después de lo cual continuó el traslado de las cruces.

En los pueblos andinos es una tradición que las bandas interpreten marchas al iniciar y terminar algún acto de carácter religioso o social (Díaz 2009), y para acompañar a los personajes rituales, como el alférez o mayordomo. Esta melodía también tiene un ritmo binario de 2/4, de tonalidad mayor (fa mayor para la banda de bronces) y una estructura cuaternaria.⁷

Al oír la música, los alféreces se aprestaron de inmediato a tomar las cruces para retornar a la casa. Luego de esta señal melódica, la comunidad también retomó la procesión, mientras algunos de sus miembros reventaban petardos en un ambiente de pólvora y estruendos. Una vez en la casa, los alféreces ubicaron las cruces en un

altar levantado para la ocasión, acompañados en todo momento por la banda. Se encendieron velas en honor a la Cruz, dando término así a esta fase ritual. El momento fue seguido por una enérgica celebración con música y baile comunitario producto de la irrupción de dianas o fanfarrias, continuadas por la interpretación de una cueca nortina (fig. 6), la que fue bailada por la pareja de alféreces junto con los “cabecillas de banda” y vecinos del sector. Es importante señalar que la cueca también es un género melódico de tipo social, que se incorporó en el área andina durante la época de la chilenización y suele ser interpretada y bailada en actos públicos y religiosos (Díaz 2009). En este caso, las primeras cuecas ejecutadas fueron destinadas exclusivamente para que bailaran quienes poseen o poseyeron recientemente algún cargo en la festividad. Esta melodía poseía un ritmo binario compuesto de 6/8, de tonalidad menor (re menor para la banda de bronces) y con una estructura binaria.⁸

Terminadas las cuecas, la banda interpretó algunos huaynos (fig. 7), uniéndose al baile otros miembros de la

The image shows a musical score for a Northern cueca, written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The second staff starts with a measure rest (7) and contains a repeat sign with a double bar line and a repeat sign. The third staff starts with a measure rest (11). The fourth staff starts with a measure rest (16). The fifth staff starts with a measure rest (21) and includes the instruction "Se repite 3 veces y finalizar" above the staff, followed by a repeat sign and a double bar line. The word "Finalizar" is written above the staff at the beginning of the fifth staff.

Figura 6. Cueca nortina ejecutada por la banda de bronce. *Figure 6. Northern cueca performed by the brass band.*

The image shows a musical score for a Huayno, written in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The second staff starts with a measure rest (7). The third staff starts with a measure rest (14). The score ends with a double bar line.

Figura 7. Huayno ejecutado por la banda de bronce. *Figure 7. Huayno performed by the brass band.*

comunidad y visitantes. El huayno, o *wayñu* en aymara, es un género musical andino con su propio uso social y ritual, que suele ser danzado en diversas ceremonias, especialmente en las fiestas patronales de los pueblos. En esta ocasión, su melodía estaba en ritmo binario de 2/4, de tonalidad menor (sol menor para la banda de bronces) y de estructura cuaternaria.⁹

Una orquesta de música tropical andina aguardaba su turno a un costado de la residencia. Tal como la banda de bronces, se trataba de una agrupación de residentes indígenas de la ciudad de Arica, quienes fueron contactados con un año de antelación para acompañar a los alféreces. Esta banda estaba integrada por cinco varones adultos, quienes portaban guitarras, teclados, bajo y batería eléctrica. Una vez que la banda de bronces interpretó la última cueca, el vocalista de la orquesta invitó a bailar un huayno a los “cabecillas de banda”, extendiéndose la música y el baile durante media hora más.

Los alféreces, acompañados de sus parientes y donantes, ubicaron en el centro de la casa una mesa ritual cubierta con un aguayo, sobre el cual depositaron bebidas, hojas de coca y una bandeja con encintados grabados con la fecha de la fiesta y los nombres de los alféreces. Los pasantes fueron los encargados de poner la banda tricolor a los alféreces entrantes. Además, hicieron pasar a la mesa a los “cabecillas de banda” y a otros miembros que habían cooperado con la fiesta para entregarles los encintados como reconocimiento al aporte realizado. La banda de bronces entonó una diana cada vez que alguien recibió el distintivo. Luego, distintas familias de Chapisca hicieron donaciones voluntarias, como alimentos (papas, choclos, cebollas, arroz, azúcar) y bebidas (cerveza), ubicándolas junto a la mesa que acompañaba la ceremonia. Otros prendieron billetes en la solapa de los alféreces. En este caso, también, el alférez solicitó a la banda una diana en señal de gratitud.

El rol de la banda de bronces fue clave en el encintado y la celebración que se realizó durante aquella primera noche de vísperas en Chapisca, pues sus melodías fueron señalando las pautas de acción y su sentido ritual. Esta experticia músico-ritual es un prerrequisito que deben cumplir todas las agrupaciones participantes y es un supuesto conocido por los “cabecillas” a la hora de contratar sus servicios.

Una vez que terminó la ceremonia, se dio paso al baile ofrecido por la orquesta que interpretó cumbias andinas hasta altas horas de la madrugada. Es intere-

sante señalar que la práctica de contratar orquestas electrónicas parece ser reciente. El alférez recuerda que antiguamente existían pocas agrupaciones musicales de este tipo y la principal alternativa musical provenía de las bandas de *lakitas*. Esto debido al deseo de mantener las costumbres o bien a la escasez de generadores eléctricos. A decir de los comuneros, siempre debía presentarse un grupo musical para acompañar a los pasantes de la festividad, independiente de sus características sonoras, con o sin contrato.

Al amanecer del siguiente día, el silencio en el valle fue interrumpido por “el alba”, saludo musical de la banda a la Cruz. A la actividad asistieron las personas con algún cargo comunitario, incorporándose paulatinamente los participantes de la festividad a medida que oían los sonidos de los bronces. Este momento no se extendió por más de media hora, tras lo cual la familia del alférez ofreció un tradicional plato de *kalapurka*.

Durante la mañana, después de realizar algunas oraciones, los pasantes y su parentela prepararon las cruces para llevarlas hasta la cima del cerro. Sabemos que, en otros sectores del valle de Lluta, como también en Copaquilla o Socoroma, mientras se preparan las cruces durante el día principal de la fiesta, las orquestas, los grupos tradicionales y los cantores locales elevan una serie de coplas en honor a la Santa Cruz, denominadas “cuculís”. En los estribillos los acompañan los mayordomos y comuneros.¹⁰ En esta ocasión, en Chapisca, el alférez se puso el aguayo y tomó la Cruz principal, su pareja hizo lo propio con la Cruz menor, mientras su madre esparcía incienso permanentemente y la banda interpretaba una marcha, ritmando todo el trayecto de la procesión hasta llegar a los pies del cerro. El esquema musical de la marcha representada en la partitura (fig. 8), refleja de manera clara el grado de solemnidad que revistió esta práctica ritual durante el traslado de las cruces.

Los pasantes con las cruces, la banda de bronces y la comunidad subieron al cerro, en cuya cima se ubicó un altar que adornaron con flores, lugar donde se instalan las cruces. Frente al altar, desplegaron un aguayo para una mesa ritual. En ese momento, se dio paso a la adoración a la Cruz, instante en que la pareja de alféreces y cabecilla de la fiesta realizaron el *chaltar* y *pautar* de las cruces, mientras elevaban sus rogativas. Este acto fue replicado por el resto de los asistentes, al tiempo que la banda entonaba melodías de adoración o “benditos” para acompañar la actividad.



Figura 8. Marcha ejecutada por la banda de bronce durante la procesión al cerro. *Figure 8.* March performed by the brass band during the procession to the hill.

Este acto fue realizado con solemnidad, contemplando rogativas andinas dedicadas a la Pachamama. Al finalizar, el alférez se dirigió a la comunidad para agradecer a los presentes por acompañarlos a “pasar la fiesta”. La actividad culminó con la entrega oficial de las cruces que habían custodiado y celebrado durante la festividad. Apenas terminó de hablar, los cabecillas ordenaron a la banda que entonara una diana y luego una marcha, para celebrar la labor realizada por los pasantes, mientras la comunidad aplaudía como muestra de agradecimiento. En ese momento, una joven pareja anunció su decisión de asumir el cargo de alféreces para el año siguiente. La banda de bronce celebró tal decisión con una diana, huaynos y cumbias. Posteriormente, los nuevos alféreces se ubicaron junto al altar y cada uno levantó brevemente una de las cruces. La ocasión se aprovechó también para repartir bebidas (sobre todo cervezas) con las que brindaron y compartieron. Las cruces quedaron instaladas en el lugar hasta el año siguiente, resguardando todo el sector y a la comunidad de Chapisca.

Finalmente, toda la comunidad emprendió el regreso. Ya en el caserío, la banda reinició la interpretación musical de marchas y huaynos hasta llegar a la casa de los alféreces. Una vez en su interior, los pasantes invitaron a almorzar a los visitantes para agradecer el apoyo y la presencia en las ceremonias. En este ambiente de cordialidad se dio término a la festividad. Luego, los asistentes retornaron a Arica, revitalizados por el encuentro celebrado en honor a la Cruz de Chapisca.

Cruz de Mayo en Codpa

La Cruz de Mayo es también una de las fiestas que se celebran en el valle de Codpa, con participación familiar, tal como se evidencia en el caso de Markirave, que revisaremos a continuación. Este caserío se encuentra ubicado a 2 km del poblado colonial de Codpa. Lo conforman cuatro viviendas y actualmente integran su comunidad las familias Montealegre, Tapia, Condori y Manzanares (fig. 9). Solo algunos miembros de estas familias residen todo el año en el sector. Se trata de personas adultas que se dedican al trabajo en sus chacras y sus descendientes viven en Arica u otras ciudades del país. La celebración a la Cruz se realiza en este lugar cada 2 de mayo, con la asistencia de la banda de bronce.

Muy temprano, alrededor de las 5.30 horas, diversos representantes de las familias iniciaron la fiesta en Markirave junto a la banda de bronce, subiendo hasta el calvario ubicado en la cima del cerro principal para traer de allí las cruces. Esta actividad la suelen desarrollar únicamente los varones; las mujeres, en tanto, preparan la comida. Ya en la cima del cerro cercano al caserío se dispusieron a retirar las ocho cruces pertenecientes al territorio de Markirave, limpiando sus emplazamientos y acompañándose de melodías de alabanzas a la Cruz. A decir de los comuneros, la gran cantidad de cruces en dicho sector obedece a que, antiguamente, la fiesta de todo el valle era celebrada en Markirave, acudiendo comunidades provenientes de Chitita, Guatanave,



Figura 9. Familia Montealegre cantando a la Cruz. *Figure 9. Montealegre family singing to the Cross.*

Poroma, Codpa, Ofragía y Cerro Blanco. Cada una de estas comunidades poseía una cruz ubicada en el calvario, además de la propia de la capilla de Markirave y la Cruz de la Piedra. Esta antigua tradición fue perdiéndose al celebrar a la Cruz en diferentes áreas a lo largo del valle.

Tras una serie de libaciones con licores a los altares de las cruces y acompañados de melodías de marchas, algunos de los asistentes tomaron una cruz en sus brazos y comenzaron a salir uno a uno del calvario. Durante el descenso, la banda musicalizó el trayecto hasta la capilla con una marcha.

Al son de una marcha interpretada por la banda, los cargadores ingresaron con las cruces a la capilla, ubicándolas en la parte frontal para su veneración. El sonido de los bronces entonado por la banda dentro de la capilla era intenso y estridente. Al salir del templo interpretaron el himno nacional de Chile mientras izaban la bandera. Después de saludar a los encargados de la festividad, la banda visitó a los organizadores de la celebración, quienes los esperaban con *kalapurka*, un plato típico que se come en los pueblos andinos durante

las fiestas patronales. En dicho lugar, la banda interpretó huaynos, congregando a los comuneros y animando el baile de los asistentes durante aquel día. Por la tarde, un grupo de mujeres acudió al templo para “vestir” las cruces con refinadas telas.

El 3 de mayo, las familias de Markirave y la banda de bronces se reunieron en la capilla para participar en la liturgia y la procesión. Durante la procesión, entre las oraciones se musicalizó el desplazamiento con las sonoridades de los bronces al ritmo de marchas y alabanzas, mientras la feligresía acompañaba a las personas que llevaban las cruces. En lo particular, en las oportunidades en las cuales se ha participado, los jóvenes de la familia Montealegre cargaron las dos cruces principales, las más grandes, ataviadas o “vestidas” –como suele llamarse– el día anterior con un llamativo satín azul, cintas de colores, espejuelos y otros adornos. Al costado de la cruz principal se ubicó la Cruz de la Piedra, la única que estaba vestida por un visillo amarillo y que era cargada por un joven de la familia Tapia. Al otro costado, un niño de la familia Montealegre llevaba una de las cuatro cruces



Figura 10. Melodía de los cantos (alabanzas) interpretados en honor a la Cruz en Markirave. *Figure 10. Melody of the songs (praises) performed in honor of the Markirave Cross.*

menores que se ubican en las esquinas del calvario y están vestidas con un satín azul. Las marchas hacían eco en el estrecho valle, marcando el avance de los devotos que caminaban con paso firme y seguro.

Una vez que arribaron a la casa de la familia Montealegre, la primera estación del caserío, los asistentes y músicos se congregaron frente a la vivienda. Por su parte, adultos, niños y niñas que cargaban las cruces del calvario –dos principales y cuatro pequeñas– y la Cruz de la Piedra se situaron de espaldas a la casa, con las cruces sobre una manta de color gris. Las cruces del calvario quedaron en el centro, a la derecha la Cruz de la Piedra y detrás de ella una de las cruces “esquineras”. Las tres restantes, transportadas por niños, se ubicaron delante de las cruces mayores. Después de que los músicos dejaron de tocar, el diácono inició la oración con la señal de la cruz y elevó una súplica por el perdón de los pecados de los presentes y por el bienestar de las familias del caserío. A continuación, invitó a rezar el padrenuestro con todos los fieles tomados de las manos y a cantar alabando a la Cruz.

Según don Francisco Zenis, antiguo codpeño, el cargo oficial de cantor no existe en Markirave desde hace ya varios años. Por ello, otras personas asumen esta función provisoriamente. Las letras de las canciones son registradas en cuadernos que se guardan en el templo y son interpretadas por un/a eventual cantor/a, quien lleva la primera voz en la estrofa principal y el resto de los asistentes repite el coro o estribillo. Este patrón musical se reitera en la festividad. Últimamente, son cantoras quienes llevan el corpus de melodías para las cruces en

Markirave. El detalle del cántico es el siguiente:

La Cruz es la principal [cantora]
que debemos de adorar,
todos los fieles cristianos
digamos por la señal.

Alabado sea el Santísimo [coro]
Sacramento del altar
y la Virgen concebida
sin pecado original.

Santísima Cruz de Mayo [cantora]
que estás en el monte Calvario,
donde está nuestro Señor
a quienes sus manos clavaron.

Alabado sea el Santísimo [coro]
Sacramento del altar
y la Virgen concebida
sin pecado original.

El canto y las melodías procesionales en Markirave (fig. 10) corresponden a una de las alabanzas típicas interpretadas en honor a la Cruz en diversos poblados andinos del norte de Chile. Esta práctica consiste en que el cantor tradicional –que, en ocasiones, también es un guitarrero– interpreta una estrofa y luego los asistentes repiten el coro con la misma melodía. Esta alabanza se suele ejecutar a lo largo de toda la festividad, variando únicamente las estrofas que entona el cantor. Además,

pueden existir diferencias en las entonaciones o los acentos que cada intérprete le asigna en su lírica. El giro melódico de esta pieza se inscribe en mi mayor, en ritmo binario y posee un esquema también binario.¹¹

Continuando con la fiesta, a los pocos minutos la procesión arribó hasta la segunda parada: la casa de la familia Tapia, donde se reiteró el rito. El diácono preguntó si sabían quiénes habían iniciado la fiesta de la Cruz, ante lo cual una mujer respondió tímidamente “nuestros bisabuelos”. Acto seguido, entre varias oraciones, la cantora entró con los siguientes versos:

Asómate a la ventana [cantora]
y verás lo que no has visto,
y verás a Magdalena
limpiando los pies de Cristo.

Alabado sea el Santísimo [coro]
Sacramento del altar
y la Virgen concebida
sin pecado original.

Al alzar la vista al cielo [cantora]
y verás al niño Dios,
vestido de raso blanco
que nació para la Cruz.

Alabado sea el Santísimo [coro]
Sacramento del altar
y la Virgen concebida
sin pecado original.

De esta forma, el canto no solo permite recrear el sentido que poseen las distintas estaciones que la comunidad va realizando, sino que, al ser interpretado por la banda de bronces como una alabanza, es desplegado también como una forma de loa colectiva, evidenciando la importancia de la música durante la festividad.

Señor Mío, Jesucristo [cantora]
échanos tu bendición,
así como se la echaste
en la Cruz al buen ladrón.

Alabado sea el Santísimo [coro]
Sacramento del altar
y la Virgen concebida
sin pecado original.
Sangre fresca, sangre de Cristo [cantora]

derramada en la Cruz,
la ofreció al eterno Padre
para nuestra salvación.

Alabado sea el Santísimo [coro]
Sacramento del altar
y la Virgen concebida
sin pecado original.

Esta doy por despedida [cantora]
la que dio Cristo en Belén,
distinguiendo a tres personas:
Jesús, María y José.

Alabado sea el Santísimo [coro]
Sacramento del altar
y la Virgen concebida
sin pecado original.

Después de los actos litúrgicos y los festejos realizados durante el día, por la tarde se programa la “subida de las cruces”, las que, en algunas ocasiones, son llevadas el día 4 de mayo a los cerros. En casa de los celebrantes se reúnen familiares y amigos. Algunos acuden a limpiar la capilla desde donde saldrán las cruces, mientras un grupo de varones va al río a cortar ramas para adornarlas.

Después de que el toque de la campana del templo anunció el traslado de las cruces, se congregaron los peregrinos y comenzaron a sacar una cruz que se ubica regularmente en una gran piedra situada en la plaza frente a la capilla, al costado del camino; cruz a cargo de la familia Tapia. Posteriormente, los comuneros hombres y niños ayudaron a cargar las cruces, conformándose una procesión hacia el calvario siguiendo el ritmo de marchas.

Primero salieron con las cruces grandes, seguidos por los cargadores de cruces pequeñas, y, entre estas, una pequeña llamada “limosnera”. Si bien la banda interpretó una marcha inicial, luego dejó de tocar y acompañó en silencio. Después de caminar aproximadamente 100 metros por el serpenteado camino, la procesión llegó a los pies del cerro donde se ubicaba el calvario. Todos se detuvieron, bajaron las cruces y esperaron a la banda y al encargado de la celebración, quien encendió un petardo y una bengala, cuyo sonido retumbó en todo el valle. Luego del estruendo, la banda entonó la melodía “Alabado sea el Santísimo”. Todos los músicos se ubicaron frente a la Cruz, al tiempo que quienes portaban cruces

se giraron para observar reverencialmente el calvario. Al terminar la alabanza, uno de los abuelos de la comarca dio la señal para subir el cerro. Uno a uno, comenzando por quienes llevaban las cruces más grandes y luego las más pequeñas, subieron por un sendero pedregoso y escarpado. En ese instante, la banda interpretó nuevamente una marcha que se extendió hasta que todos los cargadores iniciaron el trayecto.

Los cargadores arribaron a una planicie ubicada antes de la última pendiente que desemboca en el calvario. Al detenerse, esperaron a los músicos para que los compases de las marchas siguieran marcando el desplazamiento hacia el calvario. Ya en la cima del cerro, las cruces fueron ubicadas a los pies del calvario, las más grandes en el centro y el resto alrededor, la mayoría orientadas hacia el pueblo de Guatanave. Un grupo de mujeres de la comunidad llevaron del valle un manto blanco con encajes –que extendieron cuidadosamente en el suelo, a un costado de las cruces–, flores y ramas. Sobre el manto se desplegó un mantel de color blanco con igual cuidado. Algunas de las participantes tomaron después las cruces grandes y pequeñas y, con la ayuda de otras mujeres y niños, comenzaron a desvestir las cruces de los ropajes usados en la celebración. Esta labor fue acompañada por diversas melodías de alabanzas al llegar la noche.

Luego, comenzaron a vestir las cruces. La tarea de cubrir y adornar las cruces con ramas y flores es un trabajo colectivo que requiere cooperación entre las mujeres. En paralelo, siempre con melodías piadosas que tocaba la banda, los demás participantes compartieron algunas vivencias comunitarias bebiendo vino Pintatani.¹² Terminado el revestimiento de todas las cruces, los varones procedieron a instalarlas en sus respectivos altares del calvario. El sitio estaba iluminado por velas y la luz de la luna. Mientras esto ocurría, la banda entonaba “Alabado sea el Santísimo”. Al finalizar las ceremonias de “subida de las cruces”, una cantora se dispuso a cantar:

Buenas noches, Cruz divina, [cantora]
buenas noches, Cruz del cielo,
las noches te vengo a dar
con mi más profundo anhelo.

Alabado sea el Santísimo [coro]
Sacramento del altar
y la Virgen concebida
sin pecado original.
Adoremos esta Cruz [cantora]

que es tan lindo madero,
que nos ha de acompañar
hasta nuestra sepultura.

Alabado sea el Santísimo [coro]
Sacramento del altar
y la Virgen concebida
sin pecado original.

Cuando pases por la Cruz [cantora]
te has de quitar el sombrero,
donde juntó sus espaldas
al [no se entiende] divino cordero.

Alabado sea el Santísimo [coro]
Sacramento del altar
y la Virgen concebida
sin pecado original.

Esta doy por despedida [cantora]
la que dio Cristo en Belén,
distinguiendo a tres personas
Jesús, María y José.

Alabado sea el Santísimo [Coro]
Sacramento del altar
y la Virgen concebida
sin pecado original.

Al finalizar el canto, la mujer pronunció un “ave María purísima”, que repitió dos veces y que fue replicado por todos los asistentes: “sin pecado concebida”. Luego todos se persignaron mientras se pidió que pasaran a *pawar*¹³ la ropa de las cruces. Los asistentes se dirigieron hacia el lugar donde estaban los hermanos Condori, quienes tenían a sus pies los ropajes de la cruz envueltos en un mantel blanco. Cuidadosamente, los hermanos habían extendido también un pequeño manto al costado de los ropajes, sobre el cual habían colocado mangos, guayabas, membrillos, naranjas y hojas de coca. Se formó una fila frente a los ropajes de las cruces. En algunos casos se tomaron luego las hojas de coca y se vertieron sobre el paño, los abuelos comenzaron a realizar una lectura interpretativa según la forma en que caía la coca, cómo se distribuían las hojas y sus características. Uno de los principales de la comunidad hizo una lectura para responder preguntas de los asistentes sobre su situación amorosa y sobre diversos aspectos del futuro del pueblo;

todo ello en un clima solemne, al cual se sumaron los músicos para *pawar*, según la costumbre.

Mientras se desarrollaba esta práctica, se solicitó a la banda que tocara un huayno, a lo que los músicos respondieron al unísono con melodías alegres para conformar una danza entre los asistentes. Se formó una rueda alrededor del calvario, y las personas giraron tomadas de la mano, riendo y bromeando. Fue un momento de algarabía. Tras el jolgorio provocado por los sonidos de huaynos y cumbias, se dio por finalizada la fiesta de la Cruz al ritmo de la *cacharpaya*¹⁴ entonada por la banda de bronces.

CONSIDERACIONES FINALES

Las sonoridades son un fenómeno clave para el desarrollo de las festividades de la Cruz de Mayo en los valles de Arica y, tal como se ha constatado, esta celebración las incorpora durante todo el proceso ritual. La indagatoria durante años de trabajo en fiestas nos ha permitido verificar que las cruces honradas obedecen a distintos criterios de organización. Como se ha descrito, tanto en Lluta como en Codpa la celebración está vinculada a determinados sectores agrícolas y con algunas familias o linajes históricos de la zona. De hecho, la función originaria o fundacional de una familia se verifica en Chapisca, donde la comunidad reconoce que la tradición se inició en la década de 1960 debido al ímpetu del matrimonio Mamani Zárate, quienes, al parecer, comenzaron a celebrar la fiesta trayendo la costumbre de sus experiencias en la precordillera andina. Desde entonces, son una familia de referencia para la celebración, formando parte de la memoria festiva que reactualiza cada año dicho acontecimiento fundante. La tradición es mucho más antigua en Markirave, y aunque su origen es difícil de rastrear, este podría corresponder a épocas coloniales tardías asociadas a procesos catequísticos vinculantes a la doctrina de Codpa. Con todo, es un examen histórico que aún debe evaluarse (Díaz et al. 2013).

A diferencia de lo que ocurre en otros lugares del valle, una sola familia se hace responsable de gestionar la festividad en Markirave. La mayoría de los gastos, las labores necesarias para rendir un culto adecuado a las cruces, la música y la ejecución de cantos son responsabilidades de esta familia. Así, el carácter familiar que adquiere la fiesta está dado por el tipo de organización que sustenta la celebración, tal como sucede en el valle

de Azapa con las comunidades afrodescendientes y migrantes andinas que ritualizan su linaje en torno a cruces familiares. Ciertamente, los diversos asentamientos en sectores de cultivos –y no necesariamente en poblados de data colonial– permiten territorializar dichas áreas con atributos de identidades étnicas y familiares al venerar las cruces durante la medianía de cada año (Díaz et al. 2020).

También es importante destacar que, en algunos casos, la gestión de la festividad depende de la institución del alferazgo o la mayordomía, según el poblado y la región que corresponda. El cargo funciona como un dispositivo que representa a la comunidad y materializa la fiesta, pues no es solo su sostenedor económico, sino que, además, cataliza una serie de relaciones parentales y redes sociales que permiten articular la festividad durante el resto del año. En Chapisca, el alférez opera de manera explícita y debe ser asumido año a año por diferentes personas. Pero en Markirave no se ha constatado un sistema de cargos como el alferazgo, pues aquí, como en otras zonas del valle de Codpa, Azapa o Lluta, un linaje familiar se encarga de la celebración. Debemos considerar que el dueño de casa o líder de la familia es reconocido como “cabecilla de banda”, coordinando la fiesta en gran medida junto con su parentela. En cualquier caso, estas figuras poseen una clara responsabilidad social y ritual dentro de la fiesta, asumiendo aspectos relevantes, como asegurar siempre la presencia de música durante todo el evento.

Dicho esto, debemos destacar el rol que poseen las bandas de bronces en las fiestas a las cruces. Son ellas las que, hace varias décadas, acompañan las fases rituales (ascenso al cerro, retiro de las cruces, descenso de las cruces, procesiones, vestimenta de las cruces, etc.) con diversas piezas musicales (adoraciones, alabanzas, himnos, huaynos, cumbias), marcando el ritmo y dotando de sentido a cada una de estas actividades ceremoniales. Cuando otros conjuntos o músicos (*lakitas*, orquestas) están presentes, rotan la participación articuladamente con las disposiciones de los “cabecillas” o del alférez. Los cantores locales también merecen una mención, pues se encuentran en Azapa, Codpa, Lluta y pueblos precordilleranos como Copaquilla, Socoroma, Pachama, Belén, Putre, Ticnamar, entre otros. Esta tradición colonial se sigue manteniendo e incluso se ejecutan cánticos en honor a la Cruz de Mayo distintivos de cada zona. Finalmente, las orquestas de cumbia andina también son una de las manifestaciones claves a la hora de realizar

los momentos bailables durante la festividad y, si bien en Markirave no se presentan agrupaciones de este tipo, pues, como nos dijeron, “se aleja de su tradición”, se interpretan cumbias con las bandas de bronces.

Sobre los campos sonoros para la congregación festiva, uno de los aspectos distintivos es su carácter performativo. La comunicación musical desplegada por las bandas, los cantores o la comunidad, puede ser entendida como una práctica que influye pragmáticamente en el ritual. Esto se constata en la función que posee la música y los sonidos al iniciar, marcar y diferenciar las distintas fases de las ceremonias, estableciendo fronteras temporales, espaciales y sociales. Así, la interpretación de una marcha, con todos sus atributos sociopolíticos o “chilenizadores”, simboliza ahora en el despliegue del rito religioso el fin de una fase e inicio de otra, actuando como marcador temporal. Recordemos que, cuando se deben alzar las cruces (práctica) y comenzar la procesión hacia otro lugar (desplazamiento espacial) con toda la comunidad, los armónicos de las marchas conducen la movilidad de los celebrantes. Agreguemos que las alabanzas ejecutadas por las bandas de bronces o cánticos van marcando también los momentos de desplazamiento o detención en lugares sígnicos que la comunidad reconoce, donde los sitios silentes o silencios sonoros poseen atributos liminales al recorrer el paisaje andino.

Otra de las dimensiones es la escenificación. Como señalamos, la música es un acto que, en sí mismo, dado su contenido y estructura, hace posible el inicio y desarrollo de determinadas operaciones y fases rituales. No obstante, dicho despliegue sonoro debe ir acompañado de movimientos corporales, atuendos, reverencias, etc., como parte de una puesta en escena ritual. Es por ello que en el ingreso a los lugares considerados sagrados (cerros, calvarios, capillas), los saludos se expresan musicalmente a la Cruz y a las familias realizando venias y genuflexiones. Del mismo modo, las movilizaciones y los tránsitos durante las procesiones, las danzas tradicionales o melodías bailables (cumbias, huaynos), y un sinfín de otros elementos festivos, están indisolublemente vinculados a la ejecución sonora. No se trata de un aspecto secundario, sino que, muy por el contrario, forma parte de su ejecución ritual, permitiendo el desarrollo de las etapas de la fiesta. Estos movimientos corpóreos, esquemas o coreografías y dramatizaciones adquieren incluso una dimensión pedagógica, en la medida en que muchos de los asistentes reconocen en el despliegue de los músicos las pautas que deben seguir durante la

celebración. No es menor el hecho de que los “cabecillas de banda” o alféreces contraten siempre bandas que conozcan todas las tradiciones comunitarias, que estén dispuestos a subir los cerros en procesión y danzar; es decir, que puedan realizar todas las costumbres andinas que van armónicamente unidas a la música.

Gracias al despliegue de esta dimensión musical es posible reforzar la asignación de roles dentro de los distintos ritos que se realizan durante la festividad. De esta manera, las prácticas musicales no solo son un indicador de lo que se debe hacer, sino que operan como un marcador asignado *a* y *por* los/as comuneros/as, reforzando los papeles que los indígenas asumen con los cargos religiosos. En Chapisca y otros pueblos andinos, la banda de bronces saluda al alférez y al “cabecilla” al llegar a la localidad, ratificando el protagonismo ritual de estos actores y el reconocimiento público del cargo que asumen al ‘pasar fiestas’.¹⁵ Algo similar ocurre cuando la banda entona los primeros “pies de cueca” destinados a los alféreces durante la fiesta, quienes deben bailar (sabiendo o no la coreografía) como parte del reconocimiento comunitario.

En definitiva, son todas estas dimensiones de sonoridades instaladas en el repertorio festivo y musical andino del norte chileno, en un contexto caracterizado por entramados de relaciones familiares, sociales y étnicas, las que se materializan en cada festividad, al subir los cerros sagrados para celebrar la Cruz de Mayo en los fértiles valles de Arica.

RECONOCIMIENTOS Este trabajo se efectuó en el marco de los proyectos FONDECYT n.º 1181844 y 1191869, y UTA Mayor 5792-21.

In memoriam yatichiri y colega Manuel Mamani, académico especialista en música aymara, con quien compartimos durante extensas jornadas de trabajo de campo y en numerosas reuniones en torno al estudio de las festividades y la música andina.

NOTAS

¹ Las bandas de bronces son un fenómeno social que está presente en diferentes poblaciones indígenas, campesinas o aldeanas de Latinoamérica y Europa. Cada una posee matices culturales e históricos propios, influenciados por elementos externos como las expresiones militares (Cohen 1997; Brufal 2008). Los casos de las bandas de bronces en Chile, Perú y Bolivia poseen características muy similares, pues la influencia musical alemana gravitó en su surgimiento en los tres países, respondiendo cada una a contextos socio-

históricos particulares. Al respecto, véase D'Harcourt (1925), Romero (1998), Robles (2000) y Díaz (2009).

² Según el alferez, "la Cruz sale a recibir a la banda porque la banda tiene que hacer su entrada, porque también se presenta el cabecilla, que es la persona que está trayendo la banda, también presenta la banda". Las ceremonias que se realizan para el recibimiento de los músicos poseen una tradición de larga data en el área andina. Tiempo atrás, cuando se celebraban las fiestas patronales, los pobladores de comunidades cercanas acudían a la celebración invitados por los alféreces o mayordomos. Igualmente, asistían comparsas de *lakitas* de otros pueblos, por lo cual el pasante les brindaba la bienvenida en los calvarios y agradecía la participación con la "mesa ritual", en la cual todos compartían. Los músicos no recibían estipendio por su participación, solo la devoción a los santos los hacía movilizarse por las distintas localidades andinas, requiriendo la atención en alimentos. Los alféreces o mayordomos les daban frutos y verduras que cosechaban en las chacras consagradas a los santos, las que permitían solventar las festividades (Díaz et al. 2013).

³ En pueblos como Socoroma, Belén o Putre, además de las bandas de bronce provenientes de las urbes, participan músicos y cultores locales que ejecutan melodías distintivas en honor a la Cruz de Mayo, e incluso cantan con guitarras y violines.

⁴ En pueblos precordilleranos, como Copaquilla, la comunidad suele utilizar la sede social para la celebración, mientras que en Socoroma, las cruces son dejadas al interior del templo.

⁵ Esquema de la estructura binaria ejecutada: A: antecedentes y B: consecuente (A---- B----).

⁶ Todas las transcripciones de la música a partituras corresponden a Manuel Mamani, quien dejó sus informes durante los últimos años de trabajo en terreno. Testimoniamos su legado con este tipo de estudios.

⁷ Esquema de la estructura cuaternaria ejecutada: A: antecedentes y B: consecuente (A---- B----), C: antecedentes y D: consecuente (A--- B----, C---- D----).

⁸ Esquema de la estructura binaria ejecutada: A: antecedentes y B: consecuente (A---- B----).

⁹ Esquema de la estructura cuaternaria ejecutada: A y B, C y D (A---- B---- C---- D----).

¹⁰ De acuerdo con Rodomiro Huanca, cantor de Socoroma, una de las coplas del "cuculís" interpretadas durante la Cruz de Mayo es la siguiente: "Ahora sí que cantaremos, ahora sí que bailaremos / Ahora sí que cantaremos, ahora sí que bailaremos, cuculís, culis, culis / Canten, canten bailadores, verso no les faltará / Canten, canten bailadores, verso no les faltará, cuculís, culis, culis / Desde lejos he venido buscando flores de Mayo / Desde lejos he venido buscando flores de Mayo, cuculís, culis, culis / Buscando flores de Mayo, para coronar tu día / Buscando flores de Mayo, para coronar tu día, cuculís, culis, culis".

¹¹ Esquema de la estructura binaria ejecutada: A + B.

¹² El Pintatani corresponde a un tipo de vino dulce producido en el valle de Codpa desde la época colonial. Se consume principalmente en algunas festividades religiosas en la precordillera de Arica.

¹³ La *pawa* (*phawa*), corresponde a una ceremonia aymara en la cual se extiende una *llijlla* o manto en el piso o en una mesa, según el lugar, y se depositan sobre ella hojas de coca, dulces, cigarrillos, botellas con alcohol y vino. Cuando se despliega la *llijlla*, recibe el nombre de mesa ritual, y en ella los pasantes –siempre un hombre y una mujer– y los asistentes por turnos y en parejas se acercan a la mesa ritual, piden a los *mallkus*, a la *pachamama* y a Dios que protejan a la comunidad y que se bendiga las ofrendas (telas para las cruces), para libar los licores a los cuatro puntos de la mesa, compartir las hojas de coca y esparcirlas. En ocasiones se acompaña con incienso y copal, junto a la música de las bandas.

¹⁴ *Cacharpaya*: momento de despedida y finalización de la festividad. También se le denomina *cacharpaya* a los ritmos de huaynos o "trotecitos" de despedida que interpretan los músicos durante esta fase de la fiesta.

¹⁵ "Pasar las fiestas" significa asumir la responsabilidad de organizar las festividades en todas sus dimensiones y se inserta en el sistema de cargos religiosos, tales como alferez o mayordomo. Cuando una persona está iniciando la festividad, se utiliza la expresión "pasante", para indicar el rol y el significado ritual que ella posee durante los días de celebración.

REFERENCIAS

- BARRIENTOS, L. 1984. La Cruz de Mayo: Un ritual aymara en el interior de Arica. *Revista Musical Chilena* 38 (162): 119-124.
- BRUFAL, J. 2008. Estudio de la trayectoria en educación musical de los componentes de sociedades musicales de Alicante: Vega Baja, Medio y Alto Vinalopó. Tesis para optar al grado de Doctor en Educación, Universidad de Alicante. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/estudio-de-la-trayectoria-en-educacion-musical-de-los-componentes-de-sociedades-musicales-de-alicante-vega-baja-medio-y-alto-vinalopo-0/>> [consultado: 12-07-2021].
- CARO BAROJA, J. 1979. *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*. Madrid: Taurus.
- COHEN, R. 1997. The musical society community bands of Valencia, Spain: a global study of their administration, instrumentation, repertoire and performance activities. Tesis para optar al grado de Doctor en Música, Northwestern University.
- DANNEMANN, M. & M. QUEVEDO 1994-1995. Música folklórica chilena: formas representativas actuales. *Oralidad* 6: 28-43.
- D'HARCOURT, R. 1925. *La música de los incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation.
- DÍAZ, A. 2009. Los Andes de bronce, conscripción militar

- de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile. *Historia* 42 (2): 371-399.
- DÍAZ, A., L. GALDAMES & R. RUZ 2013. *De fiesta en fiesta. Calendario de festividades religiosas del norte de Chile*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- DÍAZ, A., O. CORVACHO, W. MUÑOZ & C. MONDACA 2020. Territorio, etnicidad y ritualidad afrodescendiente. La Cruz de Mayo en el valle de Azapa, norte de Chile. *Interciencia* 45 (3): 132-141.
- GALDAMES, L., C. CHOQUE & A. DÍAZ 2016. De apachetas a cruces de mayo: identidades, territorialidad y memorias en los Altos de Arica, Chile. *Interciencia* 41 (8): 526-532.
- GÓMEZ, R. 2012. El ritual y la fiesta de la Cruz en Acatlán, Guerrero. *Elementos* 86: 33-40.
- GONZÁLEZ, L. 1992a. Cuando nace la solidaridad: la cruz en las barriadas de Lima. En *Cristo crucificado en los pueblos de América Latina: antología de la religión popular*, F. Damen & E. Judd Zanon, eds., pp. 235-250. Lovaina: Stauros-International.
- GONZÁLEZ, L. 1992b. El comunero principal. La cruz en la vida campesina. En *Cristo crucificado en los pueblos de América Latina: antología de la religión popular*, F. Damen & E. Judd Zanon, eds., pp. 211-234. Lovaina: Stauros-International.
- KUON, E. 2007. Cuzco: a las cruces las visten de fiesta. En *Memoria del Cuarto Encuentro Internacional sobre Barroco: la fiesta*, N. Campos, ed., pp. 193-202. La Paz: Siglo de Oro.
- MAMANI, M. 1988-1989. Rol de la música en el ritual, marca y floreo del ganado en el altiplano chileno. *Diálogo Andino* 7-8: 26-42.
- MARTÍNEZ, I. 2001. Los Mayos y las fiestas de primavera. *Zenizate* 1: 31-53.
- MILLONES, L. 2001. La fe y el espectáculo. Breve historia de la vida ceremonial andina. En *Perú: el legado de la historia*, L. Millones, J. Villa Rodríguez & D. Y. Arnold, eds., pp. 87-106. Lima: Universidad de Sevilla-Fundación El Monte-PromPerú.
- MILLONES, L. & H. TOMOEDA 2011. *La cruz del Perú*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MOLINIÉ, A. 1997. Buscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecha rito. En *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, R. Varón & J. Flores, eds., pp. 691-708. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- RAMÍREZ, B. 2009. La Fiesta de las Cruces, expresión del sincretismo cristiano-indígena. *Revista del Instituto de Investigaciones Histórico Sociales* 13 (22): 195-225.
- ROBLES, R. 2000. *La banda de músicos: las bellas artes musicales en el sur de Ancash*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ROMERO, R. 1998. Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú. En *Música: danzas y máscaras en los Andes*, R. Romero, ed., pp. 21-60. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SÁEZ, I. 2005. Movimientos populares, siglos XIX y XX. "Soy campesino y soy cantor", la fiesta de la Cruz de Mayo, un espacio de sociabilidad y conformación de identidad campesina, Aculeo 1960-2005. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Universidad de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/110191/saez_i.pdf?sequence=3&isAllowed=y> [consultado: 12-07-2021].
- SOLÍS, E. 2004. *Gotas de maíz: jerarquía de cargos y ritual agrícola en San Juan Tetelcingo, Guerrero*. Ciudad de México: CIESAS.
- TAMBAIAH, S. J. 1985. A performative approach to ritual. En *Culture, thought, and social action: an anthropological perspective*, pp. 123-166. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- URIBE, H. 2008. La Cruz de Mayo, herencia cultural hispana. Breve estudio sobre su desarrollo en Lota, región del Biobío, Chile. *Revista de Folklore* 334 (28): 134-140.
- VAN KESSEL, J. 2006. 'Las cruces de Mayo', fiesta tradicional de los agricultores de Azapa. En *Los santos íconos de Chile. Cuaderno de Investigación en Cultura y Tecnología Andina* 24, pp. 17-28. Iquique: IECTA. <<https://iecta.cl/wp-content/uploads/2020/03/Iecta-Cuaderno-de-Investigacio%CC%81n-en-Cultura-y-Tecnologi%CC%81a-Andina-N%C2%BA-24.pdf>> [consultado: 17-05-21].



ALEGORÍAS CINEMATOGRAFICAS DE LA CONQUISTA DE AMÉRICA. DEL APOCALIPSIS DE LOS IMPERIOS PRECOLOMBINOS AL ALBA DEL COLONIALISMO IMPERIAL

FILMIC ALLEGORIES OF THE CONQUEST OF AMERICA.
FROM PRE-COLUMBIAN APOCALYPSE TO THE DAWN OF
COLONIALIST IMPERIALISM

VÍCTOR ITURREGUI-MOTILOA^A & IGNACIO GAZTAKA-EGUSKIZA^B

El análisis filmico de las películas *Retorno a Aztlán*, *Apocalypto*, *Alba de América* y *1492. La conquista del paraíso* servirá para identificar distintas maneras de representar la conquista de América desde diversas perspectivas a cada orilla del Atlántico. Nos centraremos en los temas, las estructuras narrativas y las expresiones formales que plantean estas cuatro obras. Así, las primeras conforman la mirada meso- y norteamericana y las dos últimas, el punto de vista español-europeo. Esta investigación concluye que en ambos continentes se utiliza el contexto cultural de Mesoamérica precolonial y poscolonial para moldear discursos político-ideológicos más cercanos a su propia realidad contemporánea que al pasado que recrean ficcionalmente.

Palabras clave: análisis cinematográfico, estudios hispánicos, estudios mesoamericanos, conquista de América, cine histórico, alegoría.

In this article, the film analyses of Retorno a Aztlán, Apocalypto, Alba de América, and 1492. Conquest of Paradise will be used to identify several ways in which the conquest of America is represented from a variety of perspectives on both Atlantic coasts. The study focuses on the themes, narrative structures, and formal expressions used in these four films. Thus, the first two films present the Mesoamerican and North American point of view, while the other two represent the Hispanic-European perspective. It is concluded that in both continents the cultural contexts of precolonial and postcolonial Mesoamerica are used in these films to shape ideological discourses, which are more related to their contemporary reality rather than to the past times they depict.

Keywords: film analysis, Hispanic studies, Mesoamerican studies, conquest of America, historical film, allegory.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de la investigación es analizar cuatro formas de representación cinematográfica de un mismo acontecimiento primordial de la cultura hispánica y mesoamericana: la llegada de Cristóbal Colón a América en 1492. En concreto, las obras seleccionadas son *Retorno a Aztlán* (Mora Catlett 1990), *Apocalypto* (Gibson 2006), *Alba de América* (Orduña 1951) y *1492. La conquista del paraíso* (Scott 1992). Se intenta demostrar que las imágenes que ilustran el descubrimiento y la conquista del llamado “Nuevo Mundo” y la forma en que se narran ejecutan un movimiento retórico-político desde ideologías claras y diversas por parte de las naciones involucradas en las efemérides. Analizaremos esta selección de relatos que emplean la potencia historicista del cine en relación con los cometidos políticos de la época en la que se produjeron. Esto permite catalogarlos como cine político, aunque a simple vista (por su aspecto iconográfico) no se enmarquen fácilmente en esta etiqueta. Estas cuatro obras demuestran que lo político del cine es perceptible en el contenido y en la expresión.

El cine despliega representaciones políticas fundadas en relatos provenientes de imaginarios, tradiciones y mitos. Como mecanismo masivo generador de signi-

^A Víctor Iturregui-Motiloa, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao, España. ORCID: 0000-0002-8443-0790. E-mail: allotururro11@gmail.com

^B Ignacio Gaztaka-Eguskiza, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao, España. ORCID: 0000-0001-9111-7316. E-mail: gatazka93@gmail.com

ficados, se considera un medio de comunicaci3n m1s que apropiado para moldear un discurso ideol3gico o pol3tico al gusto del emisor (y del espectador). Tal como se1ala Huguet (2002: 10), “la historia no puede entenderse sin esta memoria com1n edificada sobre im1genes, ficci3n, f1bulas o mitos”. En suma, “el paso del tiempo modifica la visi3n o lectura de una pel3cula de g1nero hist3rico” (Huguet 2002: 19), por eso cuesta comprender las huellas del contexto anacr3nicamente. De modo que solo desde el presente, y dando cuenta de la construcci3n filmica, se puede extraer ese sentido pol3tico que se esconde en estas narraciones de aventuras coloniales. El arte cinematogr1fico es, en definitiva, una herramienta pol3tica capaz de forjar simb3licamente pensamientos muy arraigados y de transmitir ideas de un modo comunicativamente eficaz para los miembros de una comunidad concreta (espectadores). Este texto no busca hacer ning1n tipo de valoraci3n hist3rico-1tica de los acontecimientos en cuesti3n. M1s bien se centra en se1alar las ideolog1as presentes en las distintas narraciones convocadas, identificando qu1 temas tratan, qu1 estructuras emplean y qu1 propuestas estil3sticas exponen.

Para desgajar esos contenidos hemos realizado un an1lisis filmico-narratol3gico. Como se1ala Zunzunegui (2016: 178), el an1lisis de la escena cinematogr1fica permite interpretar c3mo “un principio tem1tico se transforma en un principio formal”. Por su parte, Casetti y Di Chio (1991: 25) caracterizan el an1lisis del filme como el desarrollo de una “hip3tesis explorativa”, que, en nuestro caso, rastrea los significados ya se1alados entre los significantes cinematogr1ficos. Aqu1 trataremos de hallar los mecanismos cinematogr1ficos que dan forma audiovisual a las ideolog1as que se ocultan en cada una de las narraciones escogidas. Por tanto, abordaremos el an1lisis formal apuntando hacia el n1cleo pol3tico que queremos extraer: del lenguaje cinematogr1fico al ideario pol3tico; del contexto presente a los hechos hist3ricos pasados que se pretenden recrear.

HISTORIA, NARRACI3N, POL3TICA (MARCO TE3RICO)

La representaci3n ficcional de “acontecimientos” y “hechos” hist3ricos lleva consigo numerosos problemas pr1cticos y te3ricos. En primer lugar, el verbo *acontecer* proviene de su variante en desuso *contecer*, derivado a su

vez del lat3n *contingere*, y es decir, contingencia, lo que no es universal ni necesario; lo deducible desde el presente generando una hip3tesis hist3rica. De all3 se desprende una modalidad espec3fica de historicismo retroactivo: aquella que crea acontecimientos a partir de los hechos. En este sentido, Popper (2014: 29) se1ala que el historicismo (corriente filos3fica que cree en la predici3n hist3rica) “afirma que nada tiene mayor importancia que el nacimiento de un per3odo realmente nuevo”. Dicho esto, todo discurso, lejos de representar los hechos a los que alude, los reproduce, construye el acontecimiento, resignific1ndolo, filtr1ndolo por una mirada, una ideolog1a. Este proceso de significaci3n que convierte lo contingente y particular (el hecho) en universal y necesario (el acontecimiento) est1 condicionado y posibilitado por la narraci3n. As3 pues, “la trama es la mediadora entre el acontecimiento y la historia. Lo que significa que nada es un acontecimiento si no contribuye al avance de una historia” (Ricoeur 1997: 481), la de (cierta) Espa1a y (cierta) Am3rica. Todo esto teniendo en cuenta que los relatos se basan a su vez en otro metarelato: el de la invenci3n/conquista del nuevo continente, que se toma como fuente principal.

Estas pel3culas *traman* propuestas narrativas, fabulaciones sobre el presente, por medio del pasado. Profundizando en esta idea, L3vi-Strauss (1995: 218) sostiene que “la t3cnica del relato busca, pues, restituir una experiencia real”. Este car1cter m3tico se ve asimismo reflejado en los filmes que hemos analizado: la dial3ctica entre la cultura y la naturaleza (Greimas 1973: 167). Esa restituci3n mitificada utiliza a los protagonistas de la llegada a Am3rica para narrar una historia, “similar a la real”, pero basada en el presente. Todas las civilizaciones conocidas han necesitado narrar para construir su identidad, dando sentido a su vida, escribiendo una historia de ellas mismas y, por ende, de sus historias. A ojos de Hayden White (1992: 11), “la narrativa [...] supone determinadas opciones ontol3gicas y epistemol3gicas [...] e incluso espec3ficamente pol3ticas”. Asimismo, Barthes (1970: 9) apunt3 la imposibilidad antropol3gica de una cultura sin historias: “no hay ni ha habido jams1 en parte alguna un pueblo sin relatos”. Desde la perspectiva del presente las pel3culas hist3ricas “tienden a comprimir el pasado [...] normalmente con una sola interpretaci3n” (Rosenstone 1995: 22). Esto nos conduce a nuestra hip3tesis principal: la narrativizaci3n ficcional de hechos hist3ricos es correlativa a una politizaci3n de los contenidos y las formas empleadas.

Dicho esto, no parece descabellado plantear la idea del visionado de un filme como una suerte de ejercicio retórico-audiovisual para convencer a un “auditorio” contemporáneo. El cine se presenta como una herramienta programática más de los intereses de un Estado o conjunto de naciones, para afianzar sus cimientos ideológicos y sociales. Es decir, un arte y, a la vez, un medio de comunicación gregario y público al servicio de un beneficio particular; ideología (teoría, o el contenido y el argumento de un filme) y política (praxis, donde entraría el lenguaje cinematográfico que lo articula). Porque “las imágenes no son inocentes” (Camarero 2002: 5), ni neutrales; a todo plano que recorta la realidad antecede una postura que determina el sentido de la imagen.

LA MIRADA MESO- Y NORTEAMERICANA: *RETORNO A AZTLÁN* Y *APOCALYPTO*

Esta parte de la investigación estudia dos películas rodadas completamente en náhuatl, ambientadas en el período prehispánico tardío. Ambas abordan la conquista de América focalizada en los nativos americanos desde perspectivas opuestas al tiempo que complementarias: *Retorno a Aztlán* de Juan Mora Catlett (1990) y *Apocalypso* de Mel Gibson (2006). Este análisis comparativo presta atención a una mirada que puede tildarse de “puramente” americana sobre la representación realizada acerca del asunto que nos ocupa. Tratadas desde una posición poética y otra comercial, ayudarán a configurar aquello que Navarrete-Linares (2018: 11) define como “la cosmovisión y el mito [mesoamericano], [para] [...] abrir nuevos caminos de interpretación y comprensión”.

Retorno a Aztlán responde a una necesidad artístico-política por parte de algunos intelectuales mexicanos. Cabe sugerir que, con este filme, Mora Catlett recoge la herencia de la tradición de los pintores muralistas surgidos durante la primera mitad del siglo xx, algo que ya trabajaron Sergei Eisenstein y Grigori Aleksandrov en el filme maldito e incompleto; *¡Que viva México!* (1932), en tanto que ambas obras retratan escenas pintorescas de las tradiciones indígenas y de la geografía mexicana (Albano 2008: 152) con una tonalidad general de marcado carácter sociopolítico y revolucionario. Tal como afirma Mignolo (2010: 14), Mora Catlett monta un ensayo filmico erigido sobre una “reconstrucción y restitución de historias silenciadas, subjetividades

reprimidas, lenguajes y conocimientos subalternizados”. *Retorno a Aztlán* “muestra la posibilidad de [...] trabajar con la memoria colectiva, hacia un reconocimiento del pasado que no produzca desconocimiento y alienación” (Rosenstone 1995: 17). Mora Catlett afirmó que su obra satisface la idea de realizar un cine que “en su tema, materia y forma estuviera profundamente enraizado en su cultura [...] Así, la dramaturgia mexicana tiene que nacer del análisis del mito mexicano [...] el más antiguo de los mitos prehispánicos” (citado en Amit 2017: 8).

Apocalypso, por su parte, es una película que puede pensarse en términos de “anticonquista” (Pratt 2011; Méndez Mihura 2019: 6). Concretamente, se plantean las trágicas consecuencias que trajo consigo la ocupación y el dominio de un continente ya en declive. El propio relato abre con la cita del historiador y filósofo William Durant: “Una gran civilización no es conquistada desde afuera sin que antes no se haya destruido desde adentro”. Así, Gibsonedulcora la Leyenda Negra española¹ y “para ello se escuda en la crueldad del imperio precolombino” (Méndez Mihura 2019).

Retorno a Aztlán

Juan Mora Catlett ha oscilado entre los cortometrajes de ficción y los documentales. Ello queda plasmado en sus largometrajes, que destacan por el equipo de rodaje ligero, el bajo presupuesto y el tratamiento poético-mítico de sus historias. Este filme no llegó a impactar a nivel global, ya que se aleja de los estándares de cine comercial (Ebel 1996: 14), amén de que no es apto para un público no iniciado en estudios, historias y narraciones mesoamericanas. El argumento no se comprendería sin un previo conocimiento del mito de Aztlán, que relata el éxodo de sus habitantes hasta Tenochtitlán (Ciudad de México), donde finalmente se establecieron (Castañeda de la Paz 2005).

Mora Catlett sacrificó los réditos económicos de este filme en beneficio de una independencia creativo-artística que ofrecía el cine independiente. Así, entendiendo “sacrificar” como el acto de hacer algo sagrado, esta película sacraliza cinematográficamente lo relatado en *La tira de la peregrinación*. De hecho, la fórmula empleada por Mora Catlett para denunciar el poder de las élites y la manipulación histórica consiste en exhibir y esconder el sacrificio. Primero, porque no muestra explícitamente ninguno: el protagonista –Ollin, joven miembro de una tribu– debe sacrificarse por los suyos,



Figura 1. Fotograma de *Retorno a Aztlán* (Mora Catlett 1990). El sol juega un importante papel simbólico respecto al nacimiento y muerte de los imperios. *Figure 1.* Frame of *Retorno a Aztlán* (Mora Catlett 1990). The sun plays a significant symbolic role, representing the rise and fall of empires.

encaminándose hacia un viaje a Aztlán del que, contra todo pronóstico, sale ileso. Y, además, porque, en lugar de ser recompensado, es asesinado; es decir, sacrificado.

Deconstruyendo el éxodo que hicieron sus ancestros, Ollin debe rehacer los pasos de sus antepasados para alcanzar el origen de su civilización, entregar una ofrenda a Coatlicue, madre del dios guerrero Huitzilopochtli, con el fin de detener la sequía que está provocando problemas económicos (falta de alimento), sociales (reproches a las élites mayas) y religiosos (ofrendas a otras deidades). Al final alcanza su objetivo, trae de vuelta las lluvias y lleva a las autoridades de Tenochtitlán el mensaje de la diosa madre: está enfadada por haber sido abandonada y por el ansia bélica de Huitzilopochtli. Tras su asesinato, Ollin accede al mundo de las deidades y, en común acuerdo, deciden que sea el sucesor de Moctezuma, el nuevo y quinto sol, “el del movimiento”, en homenaje a su odisea. De hecho, su arco de transformación refleja la evolución que vivió la comunidad maya: “Aztecas eran los pobladores de Aztlán; como mexitin se reconocieron durante la peregrinación y mexicas cuando adoptaron su condición guerrera” indica Stoopen Galán (2015: 144-157). Al igual que Ollin, esta civilización pasó de pacífico-nómada a bélico-sedentaria.

Durante su solsticio-reinado, Ollin destruirá el reino de Moctezuma, en castigo por su carácter opresor. “Este proceso de herencia cosmológica señala la índole cíclica en la que se sitúan tanto el Alpha, Aztlán, como el Omega: Tenochtitlan” (Johansson 2016: 114). Tiene así su eco en la estructura narrativa de la obra, que al igual que los mitos, en lugar de cronológica y lineal, es cíclica. Por ello, la narración se abre y cierra con las deidades y Ollin, situados en círculo, alrededor de la hoguera. Dicha reunión recrea el paso entre el mundo terrenal y el celestial, el portal al mundo de los vivos que, desde el lado opuesto, resulta ser el mismo sol. El montaje muestra primero a Ollin frente a la hoguera, zambulléndose en ella para, en contraplano, mostrar un ocaso enmarcado entre dos cactus que simulan ser pilares (fig. 1). Y es que con el fuego –y la acción de quemar– se buscaba la recreación de un mito cosmogónico para regenerar el mundo (Nájera Coronado 2019: 91).

Por este motivo, a medio camino se hallan los sacerdotes y brujos mayas, quienes enlazan el mundo físico con el espiritual. Signo de esa posición intermedia es el maquillaje que los divide verticalmente. Alegóricamente, expresa el medio sol que Mora Catlett filma



Figura 2. Fotograma de *Retorno a Aztlán* (Mora Catlett 1990). El fuego, las cenizas y el alba; pasado, presente y futuro; historia y memoria. Figure 2. Frame of *Retorno a Aztlán* (Mora Catlett 1990). Fire, ashes, and dawn; past, present, and future; history and memory.

en varias ocasiones. El rojo corresponde al astro, a lo divino, mientras que el negro, a su sombra, siempre anexionada a la tierra, a lo humano.

Al final de la cinta, estos hechiceros también alcanzan Aztlán. Se topan con uno de los primeros habitantes del lugar, vestido con harapos y carentes de maquillaje. Se burla de ellos, pues no pueden alcanzarlo mientras sube hasta lo alto de un cerro. Luego regresa rejuvenecido, mostrando su inmortalidad, su condición atemporal: una encarnación del mito. Los que se quedaron en Aztlán y no salieron a guerrear son los auténticos descendientes de los dioses y, como ellos, inmortales. Este hombre les entrega un taparrabos modesto para que Huitzilopochtli lo vista, como seña y recuerdo de sus orígenes.

Esta superioridad, humilde e inquebrantable, es una alegoría política que la película no se molesta en ocultar. Todo este conflicto económico-religioso, articulado mediante transgresiones narrativas y escenificaciones etéreas, es la herramienta de Mora Catlett para construir su discurso ideológico: narrar la historia de las naciones emergentes (re)creando una nueva imagen y los valores que correspondían a sus proyectos, como aquellas obras chicanas del siglo XIX; en especial, la novela *Peregrinos de Aztlán* (Méndez 1974), cuyo fin era “plasmear la historia de un pueblo para darle legitimidad y conciencia, apro-

ximándose en este sentido a las ficciones fundacionales” (Páez Lotero 2019: 24), haciendo de Aztlán la Jerusalén mesoamericana.

El último plano de película expresa formalmente todo lo expuesto con anterioridad. El brasero, aún humeante, en el que Tlacaélel (consejero de Moctezuma) ha destruido la memoria documentada de Ollin (para que nadie conozca sus hazañas, impidiendo así que la historia lo reconozca como verdadero salvador de su cultura, honor atribuido injustamente a su rey) se alinea horizontalmente con un sol naciente, un nuevo dios surgido de esas cenizas redentoras, que ahora desaparecen. Estas representan la memoria que se desvanece, el pasado; el humo equivale al presente y el alba apocalíptico es aquí el futuro. Quedan ordenadas, así, en un mismo encuadre, las tres formas del tiempo (fig. 2). Ahí radica exactamente la denuncia de Mora Catlett contra la manipulación histórica de las élites de las naciones.

Sin embargo, Ollin tiene que luchar para derrotar a Moctezuma. El rey maya, maquillado de color azul y atribuido con el escudo de plumas y la espada de sílex –tal y como corresponde a los motivos iconográficos de Huitzilopochtli (Sahagún 1963 [1577]), dios padre de la guerra maya–, reconoce en lo alto del firmamento a este



Figuras 3. Fotogramas de *Retorno a Aztlán* (Mora Catlett 1990): a) Moctezuma cegado por los rayos del Sol; b) los rayos se imponen a la sombra de Moctezuma. **Figure 3.** Frames of *Retorno a Aztlán* (Mora Catlett 1990): a) Moctezuma blinded by the Sun's rays; b) the rays prevail over Moctezuma's shadow.

nuevo dios Ollin, su enemigo. Unos tambores de guerra dan cuenta de la batalla simbólica que está celebrándose, más allá de lo meramente visual, una lucha alegórica entre este joven y resplandeciente sol y el anciano y encorvado rey, apodado “el viejo”, a quien vence. El contraluz expresa

plásticamente esta confrontación entre luminosidad y oscuridad. Los rayos abrasan y ciegan a Moctezuma, se imponen a su sombra. Él intenta defenderse con sus armas, pero es finalmente derrotado y se desploma, dando paso a una nueva era (fig. 3).

Retorno a Aztlán plantea una crítica a la situación de aquellos mexicanos que han emigrado a Norteamérica –comprendida aquí como la nueva Tenochtitlán– en aras de mejorar su situación económico-social, porque “ya no creen que la economía mexicana vaya a mejorar y, aun cuando lo hiciera, la elite mexicana se apropiaría de la nueva riqueza. Estos inmigrantes saben que ‘la marea alta no salva todos los barcos’” (Smith 2002: 5). Es, a su vez, inevitable asociar *Aztlán* con el movimiento chicano y su lucha por mejorar las condiciones de vida de sus gentes (Maciel et al. 1980: 105), en pos de crear un “Nuevo-Nuevo Mundo”. Mora Catlett parece sumarse a ellos en esta denuncia en contra del imperialismo del pasado mexicana.

El filme mexicano expone la situación de una sociedad decadente por culpa de la gestión de la élite regional (ejército y religión). La población decide huir de los núcleos urbanos, por ello las ciudades se muestran vacías y semiderruidas, como si las ruinas en las que fueron rodadas las escenas perteneciesen al contexto real y sincrónico del relato. Hombres como Ollin deben realizar un éxodo hacia tierras desconocidas, sorteando los graves peligros que aparecen al paso con la única intención de obtener una oportunidad de mejorar el entorno económico-social de la gente que se ha visto obligada a dejar atrás. Mora Catlett logra realizar una denuncia en clave artístico-política, aunando una nueva forma de arte más propia de las inquietudes y de la cultura de su nación. Esto es, una manera mexicana de hacer cine para tratar temas sociales, políticos e intelectuales propiamente mexicanos.

Apocalypto

Apocalypto cuenta la partida y el regreso de Garra de Jaguar (protagonista), miembro de una tribu de cazadores que habitan aislados en lo más profundo de un bosque tropical mesoamericano. Mientras tanto, la civilización maya se ha impuesto por la fuerza y amenaza al resto de las pequeñas comunidades que pueblan la zona. Garra y sus compañeros cazadores tropiezan con una tribu vecina empujada al éxodo, “infectados con el miedo”, tal y como señala Cielo de Sílex (padre del protagonista). Su aldea ha sido devastada por unos asaltantes militarmente superiores. A la mañana siguiente, Lobo Cero –líder del grupo maya encargado de secuestrar hombres para los sacrificios rituales de su pueblo– asesina a Cielo de Sílex, destruye la aldea y rapta a los hombres más

jóvenes. Antes de ser derrotado, Garra esconde a su mujer embarazada y a su hijo en el fondo de un pozo. Tras sobrevivir a la huida del hogar, logra evadir la muerte y abandonar la ciudad maya, asesinando antes a Roca Pulida cuyo padre, Lobo Cero, emprende una persecución contra él, que retorna a la selva, su hogar. Garra vence a sus perseguidores y rescata a su mujer, que ha dado a luz en mitad de una tormenta que ha estado a punto de ahogarla.

La preservación de la naturaleza, la cooperación, la unidad familiar y la lucha contra la explotación de los recursos naturales son temas que aborda la cinta de Gibson (2006). En ella destacan dos espacios claramente delimitados que, junto al resto de disposiciones narrativas y formales, confrontan todo aquello relacionado con la naturaleza, comprendida aquí como selva amazónica, y la civilización, plasmada en la ciudad maya. Un juego de constantes simetrías vertebrada la estructura de la narración, contraponiendo dos estilos de vida que, si bien comparten un mismo continente, nada más tienen en común respecto de su contenido. Sin valorar el discurso histórico-filosófico propuesto por Gibson, Lacadena (2007: 250) pertenece a la corriente que opina que:

Apocalypto no hace más que reproducir [...] el tópico renacentista de la excelencia de la vida natural frente a la urbana, la idea ilustrada [...] de la superioridad moral y cultural de los occidentales justificadora del colonialismo, todo ello hábilmente aderezado con la recientemente adquirida sensibilización ecológica: [...] la satisfacción de las necesidades materiales de la civilización urbana lleva a la destrucción del medioambiente y a la alienación del ser humano.

Todo guarda un significado vinculado al sujeto dominador y al objeto dominado, pues, en esta narración, una vez que un ser vivo es capturado, pasa de ser “humano” a ser “sacrificado”. Una variable marca la identificación de cada elemento: el miedo que, en su transcurso pendular, pasa de un bando al otro. Cielo de Sílex advierte: “el miedo es una enfermedad que pudre el alma”. Esta máxima articula tanto los actos heroicos como los crueles de la cinta de Gibson.

Así se muestra al decadente, masificado y explotador Imperio maya, “los hijos del Sol”, como se autodenominan. Una gran sequía ha provocado una fuerte crisis de la que, presuponen, solo podrán salir compensando la falta de agua con sangre de los sacrificios. Estos se celebran en lo alto de los templos piramidales, lo más cerca posible de su divinidad solar en su eje más vertical:



Figura 4. Fotograma de *Apocalypto* (Gibson 2006). El corazón y el pueblo coinciden en un mismo espacio. Ambos mantienen vivo el ritual sacrificial. *Figure 4.* Frame of *Apocalypto* (Gibson 2006). The heart and the people happen to be in the same space. Both of them keep the sacrificial ritual alive.

al mediodía. Deben abastecer diariamente a la divinidad con vidas y, sobre todo, con corazones. Este último se lo otorga su chamán, en muestra de respeto, de jerarquía, el mayor honor es otorgar el corazón. En cierto sentido, parece que estos acontecimientos alimentan también la esperanza del pueblo, por eso la cámara se sitúa de manera que el gentío y el corazón despojado quedan encuadrados en un mismo plano (fig. 4). Es decir, los sacrificios son el corazón del pueblo, pues lo bombean y lo mantienen “vivo”.

Por esto mismo, al comienzo de la obra la cámara se adentra en el corazón de la selva, la auténtica protagonista. En la oscura profundidad se escenifica una partida de caza liderada por Garra de Jaguar y los suyos. Rana de Humo –el más valiente– recibe el corazón, y Torpe –el menos respetado–, los testículos del animal, para sanar su cobardía. Esa falta de valor es una forma de miedo que poco a poco irá contaminando el alma de toda la tribu, infectando primeramente a Garra, tal y como su padre diagnostica, tras encontrarse con la tribu vecina despojada de su hogar.

En esta tribu, la disposición formal que adoptan todos los miembros los sitúa en un mismo estrato social, esto es, en un círculo alrededor de una gran hoguera,

símbolo de su unión como comunidad, y a un mismo nivel, a los pies de la naturaleza. Esto a diferencia de la ciudad maya, pues las pirámides –con sus ángulos rectos, altura y majestuosidad– son símbolo de la disposición jerárquica de su sociedad, dividida entre lo superior y lo inferior, lo divino y lo terrestre o, sencillamente, las élites (hombres religiosos y monarquía) y el pueblo llano. Aunque ellos se consideran hijos del Sol, la aldea de Garra de Jaguar se erige como hija de la Luna, ya que bajo su luz consultan a sus dioses en busca de consejo. Además, el líder espiritual de la tribu es manco –su don está en la palabra, no en las armas–, hecho formal que contrasta con el gran cuchillo ceremonial que empuña el chamán maya.

De hecho, si bien la cima de la pirámide es el lugar de las ejecuciones, la muerte, el peligro o la violencia más expuesta, lo contrario ocurre con el pozo en el que el protagonista esconde a su familia. Del mismo modo que la madre preserva la vida de su hijo nonato, el otro –Paso de Tortuga– también es protegido bajo un útero velador, pues el pozo en el que se hallan, contrapuesto a la cuadrangular pirámide, es profundo, oscuro, circular: el lugar de la paz y la protección, el vientre de la selva. Incluso la grieta que abre esta cueva, en su estrechez



Figura 5. Fotograma de *Apocalypto* (Gibson 2006). La cueva, el útero materno, lugar de la paz y la protección. *Frame of Apocalypto* (Gibson 2006). *The cave, the mother's womb; a place of peace and protection.*

y horizontalidad, guarda forma similar al órgano reproductor femenino, el cual choca con la verticalidad fálica de la estructura piramidal (fig. 5). De esta forma, lo masculino queda conectado a lo bélico, destructor y mortal, y lo femenino a lo pacífico y vital. En definitiva, la extinción enfrentada a la reproducción.

Todos estos motivos sirven para comprender el augurio que una niña infectada profetiza contra los soldados mayas mientras llevan a Garra de Jaguar y al resto de cazadores a la pirámide sagrada. “Guárdate de la oscuridad del día [...] El día será noche y el hombre jaguar os conducirá a vuestro fin”, les advierte refiriéndose al eclipse que se avecina. Y es que durante el sacrificio al que están a punto de someter al protagonista, un acontecimiento inusual tiene lugar: el eclipse solar. La muchedumbre –antes expectante, eufórica, ruidosa y sedienta– se torna silenciosa, inquieta y temerosa ante el fenómeno. Efectivamente, la luna oculta al sol, la luz da paso a la sombra, esta ocupa su lugar: la luna reclama la vida de uno de sus hijos. El chamán lo comprende y detiene el ritual. Pese a que estos mayas son vinculados con la luz del sol, la claridad y la violencia como espectáculo, Garra de Jaguar y los suyos pertenecen a la sombra, la oscuridad y la intimidad. De este modo, el miedo, esa enfermedad que pudre el alma, comienza

a cambiar de bando, como bien señalaba Cielo de Sílex. El arco de transformación que vive Garra de Jaguar comienza a producirse gracias al eclipse total.

Entonces los prisioneros son liberados y se les permite marchar si pasan por una prueba de puntería, organizada por Lobo Cero como entretenimiento. Garra de Jaguar es el único que logra huir, no sin la ayuda del moribundo Torpe que, en un último acto de abnegación, auxilia a su compañero y entre ambos abaten a Roca Pulida, último impedimento en el camino a la salvación. Esta escena es la otra cara de la moneda que supone el concepto de sacrificio, más digno que el expuesto en escenas anteriores. Al verlo, Lobo Cero emprende una persecución hacia lo profundo de la selva, buscando vengar el asesinato de su hijo. Esta última partida de caza rima con la vista al comienzo de la obra, la organizada por Garra, solo que, en este caso, el cazador se ve ahora en el papel de la presa, rol que anteriormente se ha repetido. En efecto, en el paralelismo que situaba a Garra de Jaguar y los suyos, apresados y atados al igual que ellos hicieran con el animal (un jabalí) en la salida de caza del día anterior, pasan repetidamente de cazadores a presas.

Una vez dentro de su hogar, la selva, Garra toma la iniciativa y se cierra su arco de transformación, for-



Figura 6. Fotogramas de *Apocalypto* (Gibson 2006): a) el jaguar, guardián de la selva y de la noche; b) Garra renace como el temible depredador. **Figure 6.** Frames of *Apocalypto* (Gibson 2006): a) the jaguar, guardian of the jungle and the night; b) Garra comes back to life as this fearsome predator.

malmente retratado en la escena donde tropieza en un pozo de lodo que, en lugar de matarlo, lo hace renacer portando la piel de la pantera (o jaguar): negra, oscura, cazadora, otra hija de la selva y de la noche (fig. 6). Un soldado de Lobo Cero comprende el error cometido, tras ver el cadáver de un compañero bajo las garras de

este felino. La niña antes citada les advirtió: “Cuidate del hombre que traiga un jaguar. Considéralo renacido del barro y la tierra”.

Garra de Jaguar emplea sus saberes de cazador para acabar con todos sus captores. El miedo vuelve a balancearse, a transmitirse al bando maya. De este modo,

el Jaguar y el Lobo se encaran en un último duelo que se salda guardando la simetría que ha caracterizado toda la narración: una de las trampas empleadas durante generaciones por Garra y sus ancestros es activada por Lobo Cero, quedando atrapado y muerto al instante. La selva protege al protagonista, al igual que hizo al comienzo alimentando a la tribu.

El final de la persecución coincide con la llegada de nuevos invasores: los conquistadores españoles. La niña lo pronosticó: “el hombre jaguar os conducirá a vuestro fin”. Así pues, en la playa –el límite del mundo conocido por esta población– Garra de Jaguar asiste al gran cambio en la historia de la cultura mesoamericana. Este giro en los acontecimientos es formalizado mediante un movimiento de cámara de 180° que rodea y aprisiona al protagonista, mostrando primero a los dos últimos perseguidores de Garra, detrás de él, y finalizando, delante, con una balsa repleta de hombres vestidos en metal, barbudos y venidos en unas naves inmensas.

La gran llegada del hombre occidental está relacionada con la cita de William Durant –mencionada al inicio del análisis– que abre la obra y comparte nexo con la profecía del líder espiritual de la tribu de Garra: “[La tierra dijo] ya no soy nada, nada tengo que dar”. Ahí estriba el mensaje político-social que Gibson pretende lanzar al público, en boca del hombre más sabio de la narración: los excesos y la insaciabilidad del ser humano, una crítica metafórica de la cultura occidental contemporánea, formalmente (re)presentada en la cultura maya de la película.

COSTA A LA VISTA: ALBA DE AMÉRICA Y 1492. LA CONQUISTA DEL PARAÍSO

Las siguientes obras relatan un evento capital en el devenir geopolítico y cultural de Europa, y sobre todo de España y de América. En este punto surge una de las cuestiones que queremos dilucidar: ¿cuál es la razón, el “contexto pertinente” (Courtés & Greimas 1982: 86), que mueve la producción de obras de ficción acerca de Cristóbal Colón cinco siglos después de los hechos acaecidos?

Amanecer de España, alba de América

El filme español *Alba de América* dirigido por Juan de Orduña y estrenado en 1951 comporta una serie de condiciones asociadas a su panorama político y a

su industria cinematográfica que deben ser resueltas. En primer lugar, hay que señalar que se trató de un encargo del Instituto de Cultura Hispánica, dependiente del Gobierno, “como respuesta a la ‘provocación’ que suponía una producción británica de 1949, *Christopher Columbus* (dir. David Macdonald)” (De España 2002: 66). Previo concurso público, la responsabilidad fue a parar a la Compañía Industrial de Film Español, S. A. (CIFESA), abanderada del cine histórico nacional de “gola y levita” y conocida por ser la productora que contó la historia española en el cine (García Escudero 1970: 149). Por su parte, el aparato franquista emprendió desde sus inicios una cruzada político-cultural fundamentada en un “España contra todos”, traducido en una cerrazón económica, y un “España por encima de todos” (*Arriba, no Viva España*), ilustrado por el ensalzamiento del gran arte español de los siglos XVII y XVIII. De este modo, Franco quiso combatir la Leyenda Negra con una Historia Blanca, hablar bien de Colón para hablar mejor, irremediablemente, de España, y de paso dar cuenta de las preocupaciones, miedos y enemistades del Estado franquista de los años cincuenta.

Es evidente que *Alba de América*, con gran despliegue de medios y producción, cumple las características apuntadas por Pedro Uris (1999: 30) sobre el cine político franquista: la localización de “dilemas de carácter político” en parajes exóticos y lejanos de corte aventurero, con un héroe occidental a la cabeza; una “épica grandilocuente e imperial para contar [...] los hechos del pasado con la voluntad de reinterpretar la Historia al servicio de los intereses del Régimen”, de “trascendencia espiritual” y que eleva los hechos y los personajes a la categoría de valores eternos, en manos de salvadores o heraldos (Uris 1999: 40-41).

Ya desde los títulos de crédito iniciales el filme hace una entrada triunfal: impreso sobre unos majestuosos planos de los navíos, *Alba de América* nos dice que “es una superproducción”, afirmación que busca legitimar todo lo que a continuación será relatado. El diseño narrativo del filme estructura sus acontecimientos con una alta fidelidad a las fuentes que documentaron el viaje y con un enfoque casi total en el celeberrimo navegante. La narración otorga primero la palabra a los pensamientos dubitativos de Colón. Sin embargo, inmediatamente esta focalización se suspende. Ante la desconfianza de los marineros hacia su patrón a causa de su nacionalidad extranjera y de su sospechoso optimismo, Pinzón arrebató todo posible control narrativo a Colón



Figura 7. Fotograma de *Alba de América* (Orduña 1951). Colón se debate entre la tierra y el cielo durante la preparación del viaje. **Figure 7.** Frame of *Alba de América* (Orduña 1951). Columbus struggles between earth and heaven during the preparation of his expedition.

y se inicia un *flashback* que va a narrar la historia del genovés desde su llegada a la península hasta la partida en las tres naos. En suma, el relato centrará todos sus esfuerzos en contar al espectador las causas políticas de la expedición, la historia de una lucha administrativa, bélica, contra la ignorancia y la desconfianza del otro, y en narrar la reconquista de los territorios ocupados por los musulmanes. Así se constatan las claras analogías con la guerra civil española, con las que *Alba de América* quiere excusar también la violencia del frente y la posterior represión del franquismo, alegando la necesidad de la causa española. La voz en *off* de Colón vuelve al final representada por la escritura de una bitácora. De esta forma, el relato, la historia, pertenece al héroe, porque él es quien escribe y protagoniza la leyenda.

Observemos ahora las composiciones frontales del mar y su unión con el cielo en el horizonte filmadas por Orduña. Estas imágenes, en las que predomina una luz divina que atraviesa las nubes, se utilizan como una especie de transición-presagio del histórico hallazgo. Con estos mecanismos compositivos, Orduña está confiriendo importancia a lo marino o a lo celestial, en función de los avances y retrocesos y los altibajos de la empresa de Colón. Y en el horizonte, donde ambos se juntan, surge el Nuevo Mundo, la nueva España. En consonancia con lo anterior, cuando Colón comienza a orquestar

su viaje, en estas vistas el mar adquiere preponderancia espacial sobre el cielo. Más tarde, en un instante decisivo antes de conseguir emprender al fin el viaje, el cuerpo del navegante, en tierra y pensativo, dubitativo, ocupa el espacio compositivo igualado del agua, con el cielo sobre su cabeza. Aunque Colón mire al mar, Orduña (y su cámara) también mira al cielo (fig. 7).

Otro tanto ocurre con la morfología de los mástiles y la manera de encuadrarlos a guisa de una gran cruz cristiana.² A nadie escapará que la suma del mástil (vertical) y la verga mayor (horizontal) dibujan una figura cruzada que preside el centro del barco (fig. 8). De ello se desprende que el palo fundamental que hace moverse al navío no es sino el símbolo del hijo de un Dios que empuja las velas con su voluntad (el viento marino). Para continuar con la representación de motivos cristianos también se puede hallar un recurso fotográfico, basado en la escala del plano y el ángulo de la cámara. Gran parte de los planos que enmarcan a Colón se toman desde abajo, en ligero contrapicado, glorificado. Al lado de esta idea, otra de igual realce: se constata una recurrencia de encuadres cuyo fondo celestial recorta su figura, mientras el navegante entona una de sus numerosas digresiones poéticas y filosóficas acerca de su proyecto: su palabra es la de Dios, que siempre lo respalda (invisible) al fondo de la imagen.



Figura 8. Fotograma de *Alba de América* (Orduña 1951). Los mástiles y las vergas de los barcos se asemejan estructural y compositivamente a las cruces cristianas. *Figure 8.* Frame of *Alba de América* (Orduña 1951). The ships' masts and yard-arms resemble Christian crosses in structural and compositional terms.

A efectos narratológicos, es la religión (la fe) la que convence a Colón –en uno de sus pocos momentos de debilidad– de que solo Castilla (España) puede ayudarle. La religiosidad del nacionalcatolicismo se muestra en calidad de “razón última e irrefutable” de los personajes y sirve de modelo narrativo, a modo de calvario que el protagonista debe atravesar para revelar el mensaje (Uris 1999: 40-41). El retrato de Colón es el de un hombre puro que no deja que lo manipulen, desde cuyo nombre se le confiere ya ese poder divino que todo lo resuelve: Cristóbal, el portador de Cristo. En el último plano del horizonte (fig. 9), una sobreimpresión funde la cabeza de Colón con el Sol, donde predomina finalmente el cielo sobre el mar. A este respecto, llama la atención esta exageración del catolicismo del navegante: un héroe cinematográfico católico cuyo cuerpo esplendoroso se torna la superficie idónea para que los espectadores españoles de la época se proyecten y asuman la brújula religiosa y social del régimen.

Cuando se consuma la reconquista (no un final sino un inicio para Colón, un alba) un consejero real dice que “España ya está completa”. Sin ánimo de discutir la veridicción del término España, utilizado para hablar del Reino de Castilla, sorprende la manera contundente y extendida con que los diálogos enuncian esa palabra. La representación que Orduña da del sentimiento de

Colón al descubrir América es un ejercicio especulativo, revisionista e historicista. Desde la perspectiva privilegiada del presente puede hacer pensar a un Colón ficticio que su hallazgo fue extraordinario, cuando ni siquiera sabía de las consecuencias históricas, económicas y geopolíticas del acontecimiento.

A fin de cuentas, se puede convenir el sentido implícito en las imágenes de *Alba de América*: la gesta de Colón en busca del Nuevo Mundo es equiparable, en su desarrollo e historicidad, a la victoria del bando nacional en la contienda de 1936 a 1939: la dominación de un imperio sobre otro, con la del fascismo militarista sobre el pueblo español. Por medio de una doble imposición, religiosa y cultural, sujeta por la fuerza armada, tanto los Reyes Católicos, hazaña de Colón mediante, como Franco (re)conquistaron un territorio en manos del enemigo o del desconocido. Por un lado, narrativizada en la confrontación con Martín Alonso Pinzón, un hombre de ciencia y trabajo, de saber, y Colón, el hombre de la creencia, iluminado por la luz de Dios. Por otro, con la cámara de Orduña que retrata a los indígenas confundidos y animalizados en la selva. De este retrato se desprende la segunda imposición: el proceso de evangelización y civilización experimentado por los nativos americanos, análogo a la imposición castellana (y franquista) que ordena y bendice en tierras



Figura 9. Fotograma de *Alba de América* (Orduña 1951). La sobreimpresión diviniza a Colón, fundiendo su imponente figura con el sol sobre el horizonte. *Figure 9.* Frame of *Alba de América* (Orduña 1951). Columbus is deified by a superimposition, which merges his magnificent figure with the sun over the horizon.

plagadas de “enemigos”. Dicho de otro modo: la extensión del nacionalcatolicismo por la población y la sociedad españolas de la posguerra y el franquismo.

1492: la consolidación del paraíso

Pese a que *1492. La conquista del paraíso*, epopeya dirigida por Scott, es considerada una obra de nacionalidad británica y coproducida entre Francia, España y Reino Unido. El relato se inviste de los ropajes del gran cine épico hollywoodiense. Como bien señala De España (2002), ha resultado históricamente casi imposible que tanto Hollywood –por ser un asunto mayoritariamente hispánico– como las cinematografías latinoamericanas –la herida colonial sigue abierta– dibujen un retrato que magnifique la figura de Colón. Entonces, ¿cuál es el sentido histórico y cultural de esta película que contribuyó a la celebración del quinto centenario de la efeméride?

Las palabras que inauguran el relato, escritas a mano y superpuestas a unos grabados que representan escenas cotidianas del Nuevo Mundo, describen a Colón como un héroe divino enfrentado a la superstición y la violencia de la religión católica, “consciente de su destino”. Un *zoom in* penetra en el ojo de un indígena, plano que se funde con un barco en el horizonte. Este navío se encuentra en el absoluto centro de la imagen:

el horizonte parte el cuadro en dos casi mitades exactas (fig. 10). Este recurso expresivo, unido al énfasis humanista con que el texto describe a Colón, establecen la base ideológica del relato: un etnocentrismo europeo que une lo terrenal-marino con lo celestial, la ciencia y la creencia.

1492 también conlleva una serie de condicionantes industriales: se ha visto que el texto del principio está escrito en francés, pero el idioma hablado por los actores es el inglés. Asimismo, en algunos momentos se escucha el castellano sin ninguna justificación aparente. Por si lo plástico no fuera suficiente, lo verbal incide en esa idea de Europa como núcleo cultural del mundo moderno: el narrador diegetizado sostiene que el Nuevo Mundo, el paraíso, no existía (eso sí, fuera de la mirada limitada europea que lo inventó).

A Scott no le interesa el antes, sino el durante y el poco después de la conquista, es decir, los elementos épicos. Para explicar a su hijo que la tierra es redonda, este Colón también utiliza una naranja que está pelando. No es baladí señalar que el navegante pela la mitad de la fruta; esto es, divide el mundo en dos mitades, el viejo y el nuevo, “arrasando” este último (fig. 11). En referencia al desarrollo narrativo, se advierte que la trama es muy parecida a la de *Alba de América*. Lo que cambia es la extensión del contenido y el orden cronológico: en



Figura 10. Fotograma de 1492. *La conquista del paraíso* (Scott 1992). El discurso europeísta del filme sitúa a Colón en el centro del mundo, entre el cielo y la tierra. **Figure 10.** Frame of 1492. *Conquest of Paradise* (Scott 1992). The pro-European discourse of the film places Columbus at the center of the world, between heaven and Earth.



Figura 11. Fotograma de 1492. *La conquista del paraíso* (Scott 1992). La naranja ilustra el mundo nuevo “arrasado” por el mundo viejo. **Figure 11.** Frame of 1492. *Conquest of Paradise* (Scott 1992). The orange represents the new world “devastated” by the old world.

1492 no hay ninguna analepsis, pero también cohabitan dos narradores. El hijo pequeño de Colón, que abre el relato en voz *over*, y el propio Cristóbal por medio de un diario (al igual que en el filme español). Hasta que la narración no llega al descubrimiento, Colón no tiene voz en el relato. Al final su hijo retoma la responsabilidad: concluye la leyenda y empieza la historia. No obstante, esa crónica fidedigna de los eventos pasados no es tal: el padre dicta (“*I remember...*”, “Yo recuerdo...”) y el hijo transcribe. En lugar de asociarlo al testimonio presencial “yo he visto” (Lozano 1987: 15-58), se da un discurso

viciado que vincula la memoria imaginativa al saber de primera mano. Como *Alba de América*, 1492 no se puede resistir a fusionar el hecho y el acontecimiento, la historia (el documento) infalible, contra la memoria (la imagen) falible.

Scott propone un Colón dibujado como un hombre que recela de la religión, más cercano al pensamiento científico, que no cree en fantasías, que desconfía de los religiosos (muy diferente al personaje de Orduña). Al Colón de 1492 no solo le importan el oro y la gloria, sino también la apertura y el pistoletazo de salida que



Figura 12. Fotograma de 1492. *La conquista del paraíso* (Scott 1992). El formato panorámico abarca enormes espacios que hacen aparecer más espectaculares los navíos. **Figure 12.** Frame of 1492. *Conquest of Paradise* (Scott 1992). *Covering huge space, the panoramic format heightens the majesty of the ships.*

supondría la epopeya para hacer de “España” –y por inercia, de Europa– un imperio. En este caso es Pinzón (y no los frailes, como en *Alba de América*) quien posibilita al marino hablar con los Reyes Católicos vía un banquero con el que tienen una deuda. Se incide, de este modo, en la importancia de la economía. En suma, la parte bélica previa brilla por su ausencia, apenas unas escenas contextuales como la reconquista de Granada, en la que “se pierde una gran cultura”.

Si bien el filme de Orduña se vale de la iconografía religiosa para fortalecer la analogía heroica con la victoriosa España franquista, *1492* opta por una épica del progreso científico y geográfico europeo, por medio de espectaculares vistas marinas que sirven para engrandecer aún más la hazaña, estrategia apuntalada por la utilización del formato panorámico (2.35: 1). Mediante esta óptica se pueden abarcar grandes espacios: así, el horizonte del mar enorme, que ocupa toda la pantalla, representa la expansión del futuro Imperio español (fig. 12). En consecuencia, no es Dios, sino el ojo (la cámara) del ser humano el que expande su mirada. De idéntica forma, Scott abusa del ralentí y de una música cada vez más pronunciada y omnipresente. Siguiendo la estela de una programación narrativa clásica (la calma que precede a la tormenta), la película sigue los códigos del cine hollywoodiense, con estallidos de violenta y sangrienta acción fuera del tono pausado dominante del relato.

Como puede observarse, *1492* manifiesta una exaltación imperialista y católica de la españolidad,

gran potencia colonial a modo espejo en el que mirarse desde el contexto de los años noventa, poniendo el foco en la gesta histórica y minimizando los pasajes más oscuros (que son someramente mostrados). Con la consiguiente paradoja que, dicho sea de paso, acarrea esta postura cinematográfica: el hecho de que una producción británica (país predominantemente protestante) vanaglorie lo español y, por ende, el mérito de un imperio católico. También es posible identificar un sustrato vinculado a la política europea de su época. Poco importan las disensiones cuando de la unión de contrarios surge una fuerza que beneficia políticamente a todos. En ese año se firmó el crucial Tratado de Maastricht, que consolidó la Unión Europea, en un continente acuciado por la cruenta guerra de los Balcanes, la unificación alemana y el nacimiento de nuevas naciones resultantes de la disolución soviética. En un plano cultural, el Festival de la Canción de Eurovisión premiaba el tema del artista italiano Toto Cutugno “Insieme: 1992”, cuya letra proclama: “Juntos, unidos, unidos” se puede alcanzar una Europa que “no está lejos”. La música compuesta por el artista griego Vangelis para la película de Scott marca la esencia europea en la nacionalidad de su autor: lo helénico como cuna de la cultura europea.

1492. La conquista del paraíso formó parte (extraoficialmente) de una sucesión de celebraciones socioculturales con motivo del v Centenario del Descubrimiento de América promovidas por la Junta de Andalucía. Es



Figura 13. Fotograma de 1492. *La conquista del paraíso* (Scott 1992). La confluencia de la cultura europea con la americana se representa por medio de aguas turbias y limpias. **Figure 13.** Frame of 1492. *Conquest of Paradise* (Scott 1992). *Convergence of the European and American cultures is represented by means of murky and clean waters.*

decir: este rescate cinematográfico del marinero como ciudadano del mundo, junto con un discurso que amalgama lenguas, actores y actrices españoles con ingleses, convoca un paralelismo entre la etapa colombina y la reconquista del paraíso prometido por el proyecto europeo. Otro tanto ocurre con un injerto narrativo por el que se da a entender que los planos de las primeras construcciones domésticas del Nuevo Mundo se basaron en planos de Leonardo da Vinci –el otro gran adalid del orgullo continental–, en posesión de Colón.

En definitiva, *1492* es la historia secularizada, espectacularizada, desnacionalizada (por su naturaleza de coproducción), politizada y políglota de la gesta de la conquista. Una herramienta histórico-audiovisual empuñada en un momento significativo de la Europa posmuro de Berlín. Se consolida, por tanto, que lo que antaño fue utilizado con intereses políticos individuales y totalitarios mutó en una propuesta pacífica y unificadora. A pesar de que esa unión de corrientes –por cuyo caudal corren sujetos y objetos en continuo conflicto, tanto en el descubrimiento y la conquista de América como en la reconstrucción en Europa– sea representada en el filme con la confluencia de ríos turbios y claros (fig. 13).

CONCLUSIONES

En el caso de las obras que recrean la cultura de la Mesoamérica tardía, concluimos que tanto Mora Catlett como Gibson se valen de todos los estereotipos y arquetipos dibujados por la tradición cinematográfica en torno a la conquista de América. Ambos cineastas critican la falta de moralidad de la sociedad occidental contemporánea. Mora Catlett, desde una perspectiva político-artística ofrece una nueva manera de narrar historias, más acorde con la cultura, la materia, la forma y el tema puramente mexicano (tal como hicieran los soviéticos de los que Mora Catlett, en cierto sentido, bebe): un nuevo arte para una nueva intención narrativa. Gibson, desde una posición más global, señala la insaciabilidad del capitalismo más antiecológico. Una reflexión iusnaturalista-narrativa sobre el origen de la crueldad humana, tema inherente a los filósofos de la época que recrea su obra. Gibson cierra irónicamente la obra con las velas de los conquistadores acercándose desde el horizonte; el miedo de los nativos hace comprender que estos nuevos visitantes pondrán en jaque el anterior orden establecido.

En *Alba de América* se narra la (re)conquista de una España franquista, militarista y nacionalcatólica, recién vencedora en la Guerra Civil y frente al reto de convertir su territorio, a la manera del imperio de antaño, en “una, grande y libre”, donde la dominación fascista de la España franquista se emparenta con el imperialismo

de los Reyes Católicos en la época de Colón. 1492, en su celebración del europeísmo finisecular, se arroga dar el mérito a un Colón tan humano como mesiánico, de ser el primero en avistar tierra y abrir paso a un futuro prometedor para las naciones del viejo continente. Ante una Europa aún fragmentada geopolítica y económicamente, se veía necesario construir una obra que ayudase a unir simbólicamente aquellos estados disgregados hacía tan poco tiempo. En ambos filmes se constata la utilización política de un pasado falseado, en el que se simula un positivismo de personajes conscientes de la historicidad de sus hechos presentes.

A fin de cuentas, los relatos históricos y la formalización de estos discursos son “el punto de apoyo que permite, si no mover el mundo, sí hacerlo ver o crear uno nuevo al mismo tiempo” (Nadal 1986: 390). Porque América, ya sea descubierta o conquistada, fue escrita, relatada e imaginada. El cine de ficción histórico hace creer, gracias al contrato de veridicción entre el autor y el lector, que lo que cuenta sucedió *así* (Courtés & Greimas 1982: 433). Aquí reside el sentido y la eficacia de estos textos audiovisuales: en configurar la esencia de lo pasado para comunicar la apariencia de lo acontecido. Las cuatro obras demuestran que el cine de ficción histórico es un mecanismo retórico, al servicio de los intereses coyunturales de una nación o varias naciones.

En resumen, estos filmes ejemplifican que el presente puede manipularse por medio de una idealización del pasado, y para ello es necesario narrar. En gran medida, debido a que “sin ideología no puede narrarse justamente, no puede construirse composición épica justa, articulada, variada” (Lukacs 1966: 203-204). O, formulado como pregunta retórica que resume esta investigación: “¿podemos alguna vez narrar sin moralizar?” (White 1992: 39).

NOTAS

¹ Propaganda y corriente teórico-historiográfica que, a juicio de algunos historiadores, busca omitir los logros y enfatizar la crueldad del Imperio español, la religión católica y la influencia y poder de ambos en el mundo, desde la llegada a América hasta la pérdida de la mayor parte de sus territorios de ultramar.

² Conviene señalar que *Alba de América* fue estrenada en el año en que se inició la construcción de la cruz del Valle de los Caídos.

REFERENCIAS

- ALBANO, S. G. 2008. Modelos del mundo moderno: hacia un consenso de imágenes en el cine de Latinoamérica. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos* 47: 137-161.
- AMIT, J. 2017. Imágenes e imaginarios sobre la conquista. Retorno a Aztlán de Juan Mora Catlett (1991): un ejercicio decolonial en el cine histórico. En *Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano (documental y ficción)*, E. Gimeno & K. Poe, pp. 3-23. San José: Universidad de Costa Rica.
- BARTHES, R. 1970. Introducción al análisis estructural de los relatos. En *Análisis estructural del relato*, E. Verón, dir., pp. 9-43. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- CAMARERO, G. 2002. Presentación. En *La mirada que habla (cine e ideologías)*, G. Camarero, ed., pp. 5-7. Madrid: Akal.
- CASSETTI, F. & F. DI CHIO 1991. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASTAÑEDA DE LA PAZ, M. 2005. El Códice x o los anales del grupo de la *Tira de la Peregrinación*. Evolución pictográfica y problemas en su análisis interpretativo. *Journal de la Société des Américanistes* 91 (1): 7-40.
- COURTÉS, J. & A. J. GREIMAS 1982. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- EBEL, M. T. 1996. Five films of pre-Columbian culture, the discovery of the New World, and the Spanish conquest. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía, Departamento de Lenguas Modernas y Lingüística, The Florida State University. <<https://www.proquest.com/docview/304232928?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>> [consultado: 15-11-2021].
- EISENSTEIN, S. 1932. *¡Que viva México!* 84 min. Mexican Film Trust, EE. UU., México, URSS.
- ESPAÑA, R. DE. 2002. El franquismo combate la “leyenda negra”: *Alba de América* (1951). En *La historia a través del cine. Memoria e historia en la España de la posguerra*, D. Romero Campos, coord., pp. 65-91. Bilbao: Servicio Editorial UPV/EHU.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. 1970. *Vamos a hablar de cine*. Barcelona: Salvat Editores.
- GIBSON, M. 2006. *Apocalypto*. 136 min. Icon Entertainment, EE. UU.
- GREIMAS, A. J. 1973. *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- HUGUET, M. 2002. La memoria visual de la historia reciente. En *La mirada que habla (cine e ideologías)*, G. Camarero, ed., pp. 8-22. Madrid: Akal.
- JOHANSSON, P. K. 2016. La imagen de Aztlán en el Códice Boturini. *Estudios de Cultura Náhuatl* 51: 111-172.
- LACADENA, A. 2007. *Apocalypto* y la imagen violenta de los mayas. *Revista Española de Antropología Americana* 37 (2): 235-250.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1995. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.

- LOZANO, J. 1987. *El discurso histórico*. Madrid: Alianza Editorial.
- LUKACS, G. 1966. *Problemas de realismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- MACDONALD, D. 1949. *Christopher Columbus*. 99 min. Gainsborough Pictures, Reino Unido.
- MACIEL, D. R., C. IRIART DE PADILLA & A. PADILLA 1980. Los chicanos: ensayo de introducción. En *Chicanos: antología histórica y literaria*, T. Villanueva & M. de la Villa, eds., pp. 104-119. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- MÉNDEZ, M. 1974. *Peregrinos de Aztlán*. Barcelona: Al Alba.
- MÉNDEZ MIHURA, M. X. 2019. Mel Gibson y su visión de América antes de la llegada de los europeos en el cine de Hollywood. En *Humanidades entre pasado y futuro. Actas del I Congreso Internacional de Ciencias Humanas*, s. ed., s. pp. Gral. San Martín: Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín. <<https://www.aacademica.org/maria.ximena.mendez.mihura/9.pdf>> [consultado: 15-11-2021].
- MIGNOLO, W. D. 2010. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Sigmo.
- MORA CATLETT, J. 1991. *Retorno a Aztlán*. 90 min. Cooperativa José Revueltas, México.
- NADAL, J. M. 1986. La enunciación narrativa. En *Investigaciones semióticas I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, pp. 367-390. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NÁJERA CORONADO, M. I. 2019. El lenguaje ritual del fuego en los mayas del período Clásico: un acercamiento. *Estudios de Cultura Maya* 54: 91-127.
- NAVARRETE-LINARES, F. 2018. Más allá de la cosmovisión y el mito. Una propuesta de renovación conceptual. *Estudios de Cultura Náhuatl* 56: 9-43.
- ORDUÑA, J. DE. 1951. *Alba de América*. 112 min. Cifesa, España.
- PÁEZ LOTERO, C. M. 2019. Peregrinos de Aztlán: narrando los orígenes, reconociendo la nación. *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas* 8: 23-40.
- POPPER, K. R. 2014. *La miseria del historicismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- PRATT, M. L. 2011. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, P. 1997. Narratividad y fenomenología hermenéutica. En *Cuaderno Gris. Época III, 2*, G. Aranzueque, coord., pp. 479-495. Madrid: UAM.
- ROSENSTONE, R. A. 1995. *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SAHAGÚN, B. 1963 [1577]. Historia general de las cosas de Nueva España por el fray Bernardino de Sahagún: el Códice Florentino en El mito del nacimiento de Huitzilopochtli. En *Una aproximación a Coyolxauhqui*, Estudios de Cultura Náhuatl, J. Fernández, vol. IV, pp. 37-53. México: UNAM. <<https://www.inah.gob.mx/boletines/2205-el-mito-del-nacimiento-de-huitzilopochtli>> [consultado: 01-10-2021].
- SCOTT, R. 1992. *1492. La conquista del paraíso*. 155 min. Paramount Pictures, Reino Unido.
- SMITH, R. 2002. Al este del Aztlán. La migración mexicana al este de los Estados Unidos. Revista digital *Letras libres*. <<https://www.letraslibres.com/mexico/al-este-aztlan-la-migracion-mexicana-al-este-estados-unidos>> [consultado: 01-10-2021].
- STOOPEN GALÁN, M. 2015. De Aztlán a México-Tenochtitlan: mitos y presagios de la peregrinación, fundación y destrucción. En *Viajes y ciudades míticas*, A. Baraibar & M. Vinatea Recoba, eds., pp. 143-157 Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- URIS, P. 1999. *360º en torno al cine político*. Badajoz: Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones.
- WHITE, H. 1992. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- ZUNZUNEGUI, S. 2016. *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Santander: Shangrila.

GUÍA PARA LA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS EN EL BOLETÍN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* es una revista semestral fundada en marzo de 1985. Su tema central es el arte y simbolismo aborigen americano, especialmente pre-europeo. Se reciben artículos, ensayos e informes de investigación en áreas tales como arqueología, antropología, arquitectura, artes visuales, cognición, cosmología, ecología, economía, etnografía, ideología, musicología, tecnología, historia, arte rupestre y otras materias relacionadas, siempre que el contenido y el material gráfico de estas contribuciones guarden una clara y justificada vinculación con el tema central de la revista. Aquellos artículos que combinan dos o más de estas áreas temáticas son especialmente bienvenidos.

El acuso de recibo de un manuscrito es vía *e-mail* y no supone su aceptación. Todos los manuscritos son revisados por el Editor, el Comité Editorial del Boletín y, anónimamente, por al menos dos consultores externos a la revista y la institución. El proceso de evaluación puede requerir varias semanas, pero es responsabilidad de los Coeditores informar a los autores tan pronto como sea posible acerca de la aceptación o rechazo de un manuscrito.

Los trabajos deben ser originales e inéditos durante el proceso de edición en esta revista y no pueden estar bajo consideración editorial en otra publicación. Es responsabilidad de los autores el contenido de sus contribuciones, la exactitud de las citas y referencias bibliográficas y el derecho legal de publicar el material propuesto, por lo que deben obtener el permiso para reproducir figuras y datos protegidos por la legislación vigente.

Presentación del escrito

Los manuscritos se reciben en cualquier momento y serán publicados en orden de aceptación. Los trabajos deben enviarse vía *e-mail* al Editor, con copia a los coeditores, Paula Martínez y Pablo Concha, a las siguientes direcciones electrónicas:

jberenguer@museoprecolombino.cl
boletin@museoprecolombino.cl

Formalidades de la presentación

El texto debe estar en versión de procesador de textos Word (versión 6.0 mínimo), con sus páginas correctamente numeradas, en tamaño carta (216 x 279 mm), en una fuente de tamaño 12, a doble espacio y con márgenes de 3 cm en todas las direcciones de la página. Considerando todas las secciones (resumen y *abstract*, texto, referencias, notas, figuras, anexos, etc.), el trabajo no debe sobrepasar las 9000 palabras.

La primera página incluye solamente el nombre, filiación institucional (si corresponde), dirección postal y dirección electrónica del autor, así como los agradecimientos (si los hay). Esto se hace con el fin de facilitar el anonimato en el proceso de revisión.

La segunda página (previa al texto) incluye el título del artículo en castellano e inglés y un resumen de no más de 150 palabras, también en versión bilingüe. Se debe incluir además una lista de tres a siete palabras clave en ambos idiomas. Las traducciones al inglés serán revisadas por un profesional y modificadas de acuerdo a su criterio, pero con la supervisión del Editor.

Titulaciones

El título del artículo y los subtítulos en el texto deberán ser concisos, en particular estos últimos, ya que la diagramación de la revista es columnada. El Editor se reserva el derecho de modificarlos, si es necesario. Los subtítulos primarios, secundarios o terciarios deben estar claramente jerarquizados, ya sea por tamaño de letra, números u otro tipo de notación.

Numeraciones y viñetas

Los autores procurarán evitar el exceso de numeraciones (p.e., itemizaciones o descripciones “telegráficas”), en favor de un desarrollo más literario y fluido.

Notas al texto

Se acompañan en hoja aparte bajo el epígrafe de “Notas” y sus llamados en el texto se indican en forma consecutiva con números arábigos en modo superíndice. Estos últimos van siempre después de un punto seguido o punto aparte, nunca en medio de una oración. Debe evitarse el exceso de notas y limitarse su extensión. El Editor podrá reducir aquellas demasiado extensas.

Citas en el texto

Las citas textuales deben ir entre comillas y claramente referidas a la bibliografía, incluyendo paginación, según la siguiente fórmula: (Cruzat 1898: 174-178). Si en el texto se menciona el autor, su apellido puede aparecer seguido del año de publicación del título entre paréntesis, y con el número de página si la referencia lo amerita: Cruzat (1898: 174-178) afirma que... Se citan hasta dos autores. Si son más de dos, se nombra al primer autor y se agrega et al.: (Betancourt et al. 2000: 1542).

Los autores de diferentes publicaciones citados en un mismo paréntesis o comentario deben ordenarse cronológica y no alfabéticamente. Aquellas citas que excedan las 40 palabras van sin comillas y a renglón seguido del texto (hacia arriba y hacia abajo), con sangría en su margen izquierdo y con una fuente de tamaño 10, es decir, dos puntos inferior al texto general. Al

término de la cita se deberá indicar entre paréntesis la referencia correspondiente (autor, año y página). Para estos efectos no se deben utilizar notas, salvo que la cita requiera de alguna precisión o comentario adicional. En ese caso, el número de la nota va inmediatamente después de la referencia entre paréntesis.

Referencias

Libros

MURRA, J., 1978. *La organización económica del Estado Inca*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.
BERTONIO, L., 1956 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba: Ediciones Ceres.

Capítulos o artículos insertos en libros

KUBLER, G., 1981. Period, style and meaning in ancient American art. En *Ancient Mesoamerica*, J. Graham, Ed., pp. 11-23. Palo Alto: A Peek Publication.
CONKLIN, W. J., 1983. Pukara and Tiahuanaco tapestry: time and style in a Sierra weaving tradition. *Ñawpa Pacha* 21: 1-44. Berkeley: Institute of Andean Studies.

Artículos en revistas

TORRES, C. M., 1998. Psychoactive substances in the archaeology of Northern Chile and NW Argentina. A comparative review of the evidence. *Chungara* 30 (1): 49-63.

Manuscritos

SINCLAIRE, C., 2004 Ms. Ocupaciones prehispánicas e históricas en las rutas del despoblado de Atacama: primera sistematización. Informe parcial arqueológico, proyecto FONDECYT N° 10400290.

Recursos electrónicos

TRONCOSO, A. & D. PAVLOVIC, 2013. Historia, saberes y prácticas: un ensayo sobre el desarrollo de las comunidades alfareras en el Norte Semiárido Chileno. *Revista Chilena de Antropología* 27: 101-140. [Online. Citado 21-07-06].

Películas

MENESES, M., 1994. *Wichan: El juicio*. 25 min. Kien Producciones, Chile.

Figuras

Cada trabajo puede contener hasta 15 ilustraciones, considerando fotografías, diagramas, planos, mapas y dibujos. Todas las ilustraciones se denominan "Figuras", y en el texto deben ser llamadas de forma abreviada: (fig. 1), (figs. 3-7). Además, deben numerarse secuencialmente, en el mismo orden en que son citadas en el texto. En documento aparte deben entregarse los textos asociados a las imágenes, también numerados correlativamente. Los textos deben ser breves (no más de 30 palabras), pero señalando los créditos correspondientes.

Toda ilustración que lo precise debe llevar indicaciones de tamaño en sistema métrico; una escala gráfica en el caso de los mapas y dibujos, y medidas en el caso de las fotografías (ancho, largo o alto). La revista asumirá la confección de los mapas de cada artículo, para lo cual cada autor se encargará de entregar un mapa provisorio con los puntos o localidades a destacar. La calidad técnica y artística de las ilustraciones es un criterio importante en la aceptación del artículo. Las fotografías deben tener una resolución no inferior a los 300 dpi.

Tablas y cuadros

Todas las tablas y cuadros deberán entregarse en la forma de archivos del procesador de palabras Word (mínimo versión 6.0). El material debe identificarse con un breve título descriptivo, ordenarse correlativamente con números arábigos y presentarse en hoja aparte bajo el epígrafe de "Tablas" o "Cuadros". Tanto tablas como cuadros deben aparecer citados en el texto.

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* es una revista científica internacional indexada, publicada en forma continua con empaquetamiento semestral en formato digital. Fundada en 1985, es un espacio de encuentro donde, a partir del núcleo del arte y simbolismo precolombino, la arqueología y la antropología, confluyen y dialogan especialistas de las ciencias sociales, el arte, la historia y las humanidades.

El *Boletín* publica artículos, ensayos y debates en español o inglés en las áreas de arqueología, antropología, arte rupestre, etnografía, historia del arte, artes visuales, historia, arquitectura, cognición, cosmología, filosofía, ecología, economía, ideología, musicología, tecnología y otras materias relacionadas. Son especialmente bienvenidas aquellas contribuciones que combinan dos o más de estas áreas. Los artículos pueden estar enlazados a un conjunto de datos (o *data set*) que incluya material gráfico, visual, auditivo, data o texto complementario al incluido en el artículo.

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* está al cuidado del *Museo Chileno de Arte Precolombino* y de la Universidad Adolfo Ibáñez. Es una publicación de acceso abierto (*Open Access*) que no realiza cobro a los autores por derechos de publicación y es sostenida económicamente por ambas instituciones. Su representante legal es Cecilia Puga Larraín.

Las contribuciones son evaluadas por pares externos al equipo editorial, cuya labor anónima busca garantizar la originalidad, la calidad, la contribución y la pertinencia de los artículos en el ámbito de la Revista. Los manuscritos pueden enviarse en cualquier momento y serán publicados en orden de aceptación, explicitando en la primera página las fechas de recepción y aceptación. La confirmación de la recepción de un manuscrito no supone su aceptación.

Los artículos, así como las referencias, las figuras, los audios y los videos utilizados, son de responsabilidad exclusiva de sus autores y las opiniones expresadas por ellos no reflejan necesariamente el pensamiento de las entidades editoras.

Toda correspondencia con la Revista debe dirigirse a: boletin@museoprecolombino.cl

The Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino is an indexed international online scientific journal published biannually. Founded in 1985, the Boletín is a space where Pre-Columbian art and symbolism, archaeology, and anthropology come together, allowing for the discussion among specialists from social sciences, art, history, and humanities.

The journal welcomes articles, essays, debates, and investigative reports in Spanish or English on topics regarding archaeology, anthropology, rock art, ethnography, art history, visual art, history, architecture, cognition, cosmology, philosophy, ecology, economics, ideology, musicology, technology, and related disciplines. Submissions combining two or more of these topic areas are especially welcome. The texts may be linked to a data set comprising graphic, visual, and audio material, as well as data or text to supplement the article.

The Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino is an Open Access publication, funded by the Museo Chileno de Arte Precolombino and the Adolfo Ibáñez University, which are also responsible for it. The journal does not charge authors for any publication rights. The legal representative of the journal is Cecilia Puga Larraín.

Submissions are evaluated by outside anonymous reviewers, whose work is essential to ensure the manuscripts' originality, quality, contribution, and suitability for the journal. Submissions may be sent at any time, and will be published in order of acceptance, with the reception and approval dates noted on the first page. Confirmation of receipt of a manuscript does not imply its publication.

The articles as well as the references, figures, audios and videos used are the sole responsibility of the authors, and the views and opinions expressed therein do not necessarily reflect those of the publishing institutions.

Please, submit all correspondence to: boletin@museoprecolombino.cl

Contenido

EDITORIALES

7-11 35 años del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*

José Berenguer Rodríguez

13 Construyendo juntos el futuro del *Boletín*

Fernando Guzmán Schiappacasse

ARTÍCULOS

15-29 Ritualidad fúnebre e identidad en el quero y el tazón Tumilaca de Moquegua, Perú

Juan Pablo Ogalde & Nicola Sharratt

31-44 El soplo voraz. Interpretando la iconografía de venados en Tiwanaku desde las poéticas andino-amazónicas

Juan Villanueva Criales

45-60 De la cotidianidad a la ritualidad de las calabazas durante el Período Intermedio Tardío en el desierto de Atacama, Chile

Cristián Olivares Acuña

61-77 Ero-temas entre pinturas y papeles. Prácticas sexuales y géneros en la puna de Jujuy entre los siglos XIV y XVIII

María Carolina Rivet

79-105 Mapocho incaico sur: el Tawantinsuyu entre el río Maipo y el cordón de Angostura

Rubén Stehberg, Gonzalo Osorio & Juan Carlos Cerda

107-131 Los puntos claves para la comunicación por medios materiales durante el Holoceno Tardío en el centro-oeste de Santa Cruz (Patagonia meridional, Argentina)

Anahí Re, Francisco Guichón, Mariana Espinosa & Lara Martínez

133-149 La fiesta de la Cruz de Mayo. Sonoridad y ritualidad en los valles de Arica

Alberto Díaz Araya, Wilson Muñoz & Paula Martínez Sagredo

151-169 Alegorías cinematográficas de la conquista de América. Del apocalipsis de los imperios precolombinos al alba del colonialismo imperial

Víctor Iturregui-Motiloa & Ignacio Gaztaka-Eguskiza