

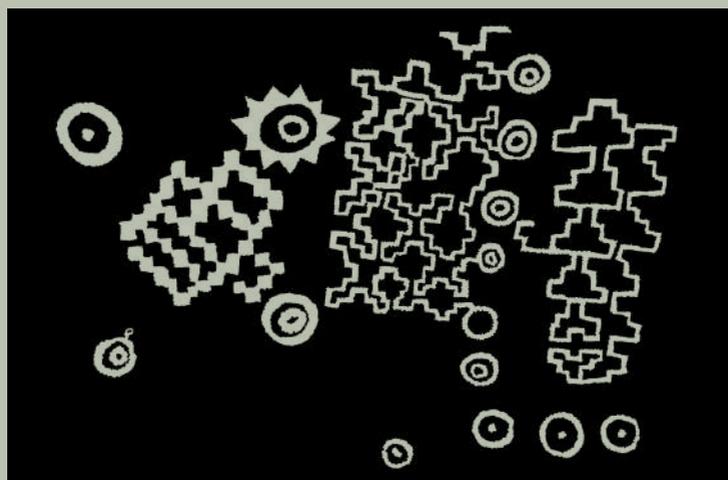
VOL.27

NO.2

Santiago, Chile

2022

# Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino



MUSEO CHILENO  
DE ARTE  
PRECOLOMBINO



UNIVERSIDAD ADOLFO IBAÑEZ

# BOLETÍN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Volumen 27, número 2, julio-diciembre 2022

ISSN: 0718-6894

DOI: doi.org/10.56522/BMCHAP.0270020002

<http://boletinmuseoprecolombino.cl>

## EDITOR

**BENJAMÍN BALLESTER RIESCO**

Museo Chileno de Arte Precolombino  
bballester@museoprecolombino.cl

## COEDITORES

**MARCELO ALARCÓN ÁLVAREZ**

Museo Chileno de Arte Precolombino  
boletin@museoprecolombino.cl

**ALESSANDRA CAPUTO JAFFE**

Universidad Adolfo Ibáñez  
alessandra.caputo@uai.cl

**ALEXANDER SAN FRANCISCO ARAYA**

Museo Chileno de Arte Precolombino  
asfrancisco@museoprecolombino.cl

## COEDITOR GRÁFICO

**VÍCTOR JAQUE FAÚNDEZ**

vjaque@museoprecolombino.cl

## CORRECTORA DE ESTILO

**ISABEL SPOERER VARELA**

svisabel@yahoo.es

## COMITÉ EDITORIAL

**FERNANDO GUZMÁN SCHIAPPACASSE**

Universidad Adolfo Ibáñez  
fernando.guzman@uai.cl

**JOSÉ LUIS MARTÍNEZ CERECEDA**

Universidad de Chile  
jomarcer@u.uchile.cl

**OLAYA SANFUENTES ECHEVERRÍA**

Pontificia Universidad Católica de Chile  
osanfuentes@gmail.com

**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

**MARGO 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

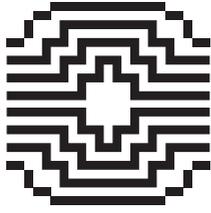
**ANDRÉS TRONCOSO**

Departamento de Antropología,  
Universidad de Chile, Chile

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

El indicador SCImago Journal and Country Rank (SJR) que mide la calidad de las revistas, sitúa al Boletín en el primer lugar de América Latina en Archaeology (arts and humanities) y en Visual Arts and Performing Arts, con una clasificación Q1 en ambas categorías. Además, en la segunda se ubica en el tercer lugar en el mundo en revistas Open Acces. El Boletín es hoy uno de los mejores destinos de publicación a nivel internacional para arte y simbolismo precolombino.





# BOLETIN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

# Contenido

## 7-9 Editorial

Benjamín Ballester Riesco

## Artículos

- 11-31 **El linaje simbólico de sol y luna en culturas de la familia lingüística chon y sus calcos**  
*Symbolic lineage of sun and moon in chon language family cultures and its calques*  
Rodrigo Moulian, Carolina Lema, Pedro Araya, Jaqueline Caniguan & Pedro Mege
- 33-51 **Saber enciclopédico y medicina nahua. Una aproximación al capítulo 28 del libro x de la *Historia general de las cosas de Nueva España* (1577)**  
*Encyclopedic knowledge and nahua medicine. An approach to chapter 28, book x of *Historia general de las cosas de Nueva España* (1577)*  
Alejandro Viveros Espinosa & Julio Vera Castañeda
- 53-67 **El cantar histórico sobre los gobernantes incas del manuscrito Galvin (1590)**  
*The historical song about the inca rulers of the Galvin manuscript (1590)*  
Paula Martínez Sagredo
- 69-88 **El arpa en la piedra. Su presencia en los templos coloniales en el norte de Chile**  
*Harps on stone. Their presence in colonial churches of northern Chile*  
Tiziana Palmiero, Alberto Díaz Araya & Jean Franco Daponte
- 89-109 **Pastores y caravaneros en el arte rupestre de San Juan (Centro Oeste de Argentina)**  
*Herders and caravaneers in the rock art of San Juan (West Central Argentina)*  
Alejandro García
- 111-127 **Catacresis funeraria: uso de objetos de metal como artilugios en tumbas chimúes en Huaca de la Luna, costa norte de Perú**  
*Funerary catachresis: the use of metal objects as gadgets in chimú tombs at Huaca de la Luna, northern coast of Peru*  
Jakelyn Ciprian Quispe & Henry L. Gayoso Rullier

- 129-148 **Imágenes y prácticas en torno a las cabezas trofeo. Contribución al estudio de la colección de cerámica nazca del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti**  
*Images and practices about trophy heads. contribution to the study of the Collection of Nazca ceramics at the Juan B. Ambrosetti Ethnographic Museum*  
María Alba Bovisio & María Paula Costas
- 149-164 **Tumbar al patriarcado. Etnografía con agrupaciones femeninas de Tumbe Carnaval en Arica**  
*Overthrowing the patriarchy. Ethnography with female Tumbe Carnaval groups in Arica*  
Isabel Araya

## EDITORIAL

El segundo número del volumen 27 del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* cierra el primer año de trabajo de un nuevo Equipo Editorial en la conducción de la revista, iniciado en enero de 2022. Los desafíos fueron muchos, pero el más complejo, sin lugar a dudas, ha sido conocer y aprender a manejar una máquina por completo desconocida, cuya mecánica de acción fue heredada de nuestros antecesores. El proceso, por lo tanto, ha estado lleno de descubrimientos y sorpresas en el funcionamiento de un motor que al primer encuentro se nos presentó como una entidad misteriosa y mágica, casi indescifrable, donde solo eran visibles sus resultados (los artículos y los números), pero jamás su dinámica interna, engranajes y sistemas técnicos. Aunque difíciles, estos desafíos han sido también hermosos, pues han ayudado a pensar las fuerzas y los dispositivos que hasta entonces le daban vida al *Boletín* y, con ello proyectar cambios e innovaciones en su tecnología. La revista, en tanto aparato cultural e intelectual, se revela de manera novedosa, inédita, nunca antes vivida. Ahí yace, esperamos como Equipo, nuestro potencial de creación y reorientación hacia un proyecto futuro que nos sea propio y del cual seamos cómplices.

El presente número contiene ocho artículos y se caracteriza por su diversidad temática, disciplinar y de objetos de estudio. Reúne en un único cuerpo a códigos mesoamericanos, pinturas en iglesias coloniales, relatos y mitos orales, cantos y bailes contemporáneos, textos manuscritos, objetos precolombinos de metal, poesías, vasijas cerámicas decoradas, grabados rupestres y cabezas cercenadas. Un surtido que despierta a la luz de la historia, la música, la etnografía, la medicina, la arqueología, la traducción y la lingüística, pero en especial, del arte en su sentido más amplio y permisivo, a veces divergente, e incluso, ecléctico. Es precisamente gracias al arte, en tanto foco principal –aunque en algunos casos más evidente que en otros–, que este enjambre polisémico y heterogéneo logra convivir, articulando en un mismo soporte material lo visual, lo literario, lo acústico y lo performativo. Si bien cada texto exhibe su riqueza propia, asociados encierran un potencial asombroso de creación y expresión, de escape a las fórmulas tradicionales de la investigación con esperanza en la innovación.

El artículo que abre este número tiene en su autoría a Rodrigo Moulian, Carolina Lema, Pedro Araya, Jacqueline Caniguan y Pedro Mege, quienes ofrecen una investigación que se sumerge en las profundidades de la lengua en búsqueda del linaje simbólico del sol y de la luna. Una travesía lingüística y semiótica que cruza diferentes culturas, pueblos, épocas, textos y relatos. Un ejercicio que logra manifestar la proximidad humana y social a lo largo de generaciones en el Cono Sur del continente americano, a partir del estudio de ciertos patrones simbólicos y correlatos en las constelaciones semióticas de estos astros en las culturas de la familia lingüística chon.

El segundo trabajo trata sobre el saber enciclopédico y la medicina nahua a través del análisis de uno de los capítulos de la famosa obra de Bernardino de Sahagún *Historia general de las cosas de Nueva España*, de 1577. Sus autores, Alejandro Viveros y Julio Vera, proponen un ejercicio de reflexión acerca de la traducción cultural ocurrida en las primeras décadas de contacto entre el mundo mesoamericano y la Europa colonial, expresado, en este caso, en el conocimiento de la medicina nahua. Desde imágenes y textos, el artículo devela el cruce y la confrontación de saberes y tradiciones distintas, que gracias a ciertas negociaciones lograron ser fundidas en el cuerpo material de un libro, de la mano del cronista y sus colaboradores indígenas.

Paula Martínez es responsable de la tercera contribución de este número. La autora invita a observar el manuscrito Galvin de Fray Martín de Murúa de una manera inusual, desviando la mirada de las llamativas y coloridas imágenes que deslumbran a primera vista, para orientarla ahora hacia sus contornos, en dirección a los textos que acompañan cautelosamente los dibujos y pinturas. Martínez propone que esos versos corresponderían a un cantar histórico sobre los gobernantes incas, una poesía oral destinada a mantener la memoria dinástica en época colonial, que además posee una manera particular de ser leída. Como en el artículo anterior, el debate acerca de la continuidad de las tradiciones indígenas y la irrupción de las fórmulas europeas toma fuerza, y en casos excepcionales como estos, se revela nítidamente el impacto en el campo cultural del choque de ambos mundos.

Le sigue el artículo de Tiziana Palmiero, Alberto Díaz y Jean Franco Daponte, acerca de la presencia de arpas en ciertas representaciones rupestres de época colonial en el desierto de Atacama, específicamente del sitio arqueológico de Chillaiza II, ubicado en la región de Tarapacá. Evidencia visual que se compara y discute con otros correlatos gráficos, tales como pinturas murales en iglesias, láminas de libros e imágenes figuradas sobre objetos, todos ellos también plasmados sobre soportes del período colonial. Complementan su análisis con información documental de la época y el registro actual de arpas de las principales iglesias altoandinas de la región. Un estudio que ejemplifica de manera elocuente la naturaleza de este número del *Boletín*, pues emplea múltiples fuentes para abordar un mismo problema.

El quinto trabajo de este número también versa sobre arte rupestre, aunque enfocado hacia otros referentes. Alejandro García centra su atención sobre una serie de motivos grabados en piedra que, de acuerdo a su propuesta, serían representaciones de llamas ligadas a pastores y al uso de caravanas, en la provincia de San Juan, en el Centro Oeste de Argentina. Un debate necesario, considerando la escasa evidencia de estos animales en el registro faunístico de la región. El argumento del autor se basa en la morfología de los animales y el estilo de los motivos, pero en especial, en el hecho de que algunos de estos animales aparecen montados por personas, no en su lomo como es habitual con los equinos, sino en sus ancas, tal como lo han documentado algunos cronistas en época colonial.

El siguiente artículo se concentra en la costa norte de Perú y en contextos arqueológicos de la cultura Chimú. Jakelyn Ciprian y Henry Gayoso estudian la costumbre funeraria de situar pequeños objetos de metal en determinadas partes de los difuntos. Lo hacen a partir de una cantidad importante de tumbas excavadas en el patio principal del Templo Viejo de la Huaca de la Luna. El gran tamaño de la muestra les permite generar diversas comparaciones y correlacionar algunas variables, tales como la edad y el género del difunto, con la parte del cuerpo donde se hallan las ofrendas de metal, así como el tipo específico de objeto depositado. El análisis arqueológico es acompañado de información histórica y etnográfica de esta misma costumbre en la región, lo que les ayuda a dar mayor peso y solidez a sus interpretaciones sobre este fenómeno, ligado, según Ciprian y Gayoso, a factores mágicos y simbólicos, donde estas piezas habrían cumplido el rol de artilugios propiciatorios en el proceso de la muerte.

María Alba Bovisio y María Paula Costas firman el séptimo artículo que compone el presente número del *Boletín*. En él, las autoras investigan el fenómeno de las cabezas trofeo en la costa sur de Perú a partir de las representaciones plasmadas en una colección de vasijas cerámicas de la cultura Nazca depositadas en el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en Argentina. El análisis de las piezas se realiza con una metodología esencialmente iconográfica, que se complementa al momento de la interpretación con antecedentes arqueológicos similares para la región, además de relatos sobre esta práctica identificados en la documentación etnohistórica de la época de contacto con los europeos. Las autoras proponen que las cabezas trofeo estarían asociadas a la renovación de los ciclos vitales de la comunidad y funcionarían como ofrendas/*wakas* poseedoras de *camay*, la fuerza vital que permite engendrar. En particular, aquellas que pertenecen a varones adultos jóvenes se identificarían con el poder o autoridad del grupo, “cabeza de linaje”, así como con el ancestro que da origen a esa comunidad, confiriendo de este modo el sentido cosmológico de las cabezas trofeo Nazca.

Cierra el número el texto de Isabel Araya, quien plantea una propuesta crítica acerca del papel de la danza y la música afrolatinoamericana en los procesos de reivindicación política e identitaria en la zona de Arica, en el norte de Chile. Mediante una etnografía comprometida e involucrada, la autora señala que el Tumbe Carnaval sería una herramienta artístico-política para la denuncia de abusos, la reparación de injusticias y la reconfiguración de los roles a nivel de género y de reconocimiento de las comunidades afrodescendientes. Un trabajo que recuerda el poder de la expresión artística más allá de la estética y la contemplación, como un insumo material consciente y eficaz en la lucha por una sociedad distinta.

Agradecemos a autoras y autores, tanto de aquellos artículos que llegaron a ser publicados en este número, como de los que quedaron en el camino y de quienes continúan mejorando sus manuscritos. Estamos en deuda con ustedes, pues editar, más que una tarea de seleccionar y publicar artículos externos, es un compromiso profundo e íntimo con la escritura de otras

y otros, en el que inevitablemente generamos un vínculo y cierto nivel de cercanía, con sus investigaciones, intereses y formas de expresión. Como equipo, hemos crecido con cada manuscrito que ha pasado por la revista, con cada evaluación y corrección, con cada intercambio de correo o diálogo en pro o en contra de argumentos, posturas y soluciones durante el proceso editorial. Por eso y mucho más, gracias por seguir colaborando con el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*.

Benjamín Ballester Riesco



# El linaje simbólico de sol y luna en culturas de la familia lingüística chon y sus calcos

## *Symbolic lineage of sun and moon in chon language family cultures and its calques*

Rodrigo Moulian<sup>A</sup>, Carolina Lema<sup>B</sup>, Pedro Araya<sup>C</sup>, Jaqueline Caniguan<sup>D</sup> & Pedro Mege<sup>E</sup>

**Recibido:**  
noviembre 2020.

**Aprobado:**  
mayo 2022.

**Publicado:**  
diciembre 2022.



### RESUMEN

En el presente artículo registramos correlatos en las constelaciones semióticas de sol y luna en las culturas de la familia lingüística chon que informan de un linaje simbólico, es decir, representaciones culturales de estos astros que llevan las marcas de un origen común. A partir de la comparación de los niveles de modelización sociosemiótica –lingüístico y cultural– en la designación y representación de los astros, discutimos las relaciones interculturales de los pueblos en el área de Patagonia y Tierra del Fuego. El método de investigación empleado es el análisis de correlaciones de las series de relaciones de significación que se articulan en torno a los términos y conceptos de sol y luna, designadas aquí como constelaciones semióticas. Los resultados muestran una filiación común en la elaboración de estos motivos simbólicos de la familia chon y correlatos que evidencian contactos interculturales areales de larga data.

**Palabras clave:** linaje simbólico, sol, luna, lenguas chon.

### ABSTRACT

*In this article we record the correlates in the semiotic constellations of sun and moon in the Chon language family cultures that indicate a symbolic lineage, that is, cultural representations of these heavenly bodies that bear the marks of a common origin. By comparing the levels of socio-semiotic modeling –linguistic and cultural– in the designation and representation of the stars, we discuss the intercultural relations of ethnic groups in Patagonia and Tierra del Fuego. The research method used is the analysis of correlations in the series of meaning relations that are articulated around the terms and concepts of sun and moon, designated here as semiotic constellations. The results show the common affiliation of these symbolic motifs of the Chon family and correlates that show long-standing areal intercultural contacts.*

**Keywords:** symbolic lineage, sun, moon, Chon languages.

<sup>A</sup> **Rodrigo Moulian**, Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Chile. ORCID: 0000-0002-7879-2285. E-mail: rmoulian@hotmail.com

<sup>B</sup> **Carolina Lema**, Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos del Cambio, CONICET, Universidad Nacional de Río Negro. ORCID: 0000-0001-7435-3739. E-mail: carolina.lema2@gmail.com

<sup>C</sup> **Pedro Araya**, Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Austral de Chile. ORCID: 0000-0003-3412-2076. E-mail: pedro.araya@uach.cl

<sup>D</sup> **Jaqueline Caniguan**, Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación, Universidad de La Frontera. ORCID: 0000-0001-8310-7310. E-mail: jacqueline.caniguan@ufrontera.cl

<sup>E</sup> **Pedro Mege**, Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIIR), Pontificia Universidad Católica de Chile. ORCID: 0000-0002-7807-7791. E-mail: pmeger@uc.cl



En este artículo se presentan los resultados de un estudio comparativo de los patrones simbólicos del sol y la luna en culturas adscritas a la familia lingüística chon (Lehmann-Nitsche 1913; Suárez 1988; Viegas 2015). Los grupos étnicos comprendidos en la investigación corresponden a pueblos cazadores recolectores de la Patagonia y Tierra del Fuego, habitantes del extremo sur del continente sudamericano, entre los paralelos 42 y 55 S. Se trata de las culturas teushen y aonek'enk,<sup>1</sup> conocidas genéricamente como tehuelche,<sup>2</sup> así como las selk'nam y haush, denominadas onas. Entre los descendientes de los aonek'enk y selk'nam se advierten procesos de revitalización lingüística, no así en las lenguas teushen y haush, que han perdido vigencia.

Para restituir, en parte, su historia y analizar las relaciones de filiación y contacto cultural de los pueblos chon con los grupos étnicos adyacentes, comparamos el simbolismo del sol y la luna. Nuestro trabajo se propone como un ejercicio de etnosemiótica histórica, en tanto emplea la información codificada en los sistemas de significación para discutir la historia cultural de Patagonia y Tierra del Fuego. El método de investigación empleado es un estudio contrastante de correlaciones en las constelaciones semióticas de los símbolos. Se entiende por constelaciones semióticas las series de relaciones de significación que permiten el funcionamiento e interpretación de las unidades de sentido de diverso nivel, desde el signo al texto (Moulian et al. 2018a, 2018b).

Este concepto refiere al funcionamiento reticular de la semiosis, que opera sobre la base de redes de relaciones establecidas en los códigos y en los sistemas sociales de conocimiento que producen. Su estudio supone atender a los procesos de modelización sociosemiótica primarios o lingüísticos, tanto como a las prácticas de modelización sociosemiótica secundarias o culturales y sus usos sociales. Siguiendo a Lotman (1982) y a Lotman y Uspenski (2000), se entiende aquí por modelización primaria la codificación de información en las lenguas naturales que organizan la designación de elementos en el mundo, constituyendo un campo de referencia. En este caso, remite a las relaciones paradigmáticas de las voces que denotan a los astros en las lenguas de los pueblos comprendidos en el estudio. La modelización secundaria comprende la acción codificante de otros sistemas de significación, propios de los distintos do-

minios culturales, que incorporan un segundo nivel de organización de la información de complejidad creciente.

En este estudio, se analizan las relaciones de significación en los sistemas de conocimiento de las culturas abordadas. Con dicho propósito sistematizamos los antecedentes sobre los significados presupuestos y connotados, que configuran las representaciones sociales de los astros (Moscovici 1979; Jodelet 1986). Nos situamos aquí en las estructuras de conocimiento elaboradas en los contextos del mundo de vida de las comunidades. En tercer término, nuestro análisis atiende a los usos de estos conocimientos en las performances rituales de los grupos humanos estudiados.

En una primera fase, el trabajo se orienta a la reconstrucción de las constelaciones semióticas de los astros en las culturas estudiadas, tomando en consideración los datos disponibles. Luego, un análisis comparativo de las relaciones de significación según los niveles de modelización de los símbolos naturales y sus usos. Desde este ejercicio contrastante se discuten las relaciones interculturales expresadas en la semiosis. Cuando los datos muestran la correlación sistemática de patrones de modelación en el nivel lingüístico y cultural de los símbolos, se infiere su deriva de un ancestro común, es decir, la existencia de un linaje simbólico. Este término designa al conjunto de manifestaciones transculturales de motivos simbólicos que tienen un origen o filiación cultural común. Cuando los datos evidencian correlaciones sistemáticas solo en el nivel de las representaciones sociales, nos encontramos ante un calco simbólico, consistente en la reproducción de patrones de modelización secundarios. Ello se considera un indicador de relaciones de contacto cultural, por el paralelo en las elaboraciones semánticas.

## LENGUAS CHON

La familia lingüística chon se establece en el marco de los sistemas clasificatorios de las lenguas indígenas sudamericanas como resultado del trabajo de comparación léxica realizado por el etnólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche (1913). Su nombre proviene de los términos *chonk* y *chon*, el primero del aonek'enk, que significa "gente"; el segundo del selk'nam, que denota "humanidad". El misionero metodista Thomas Bridges,

meticuloso documentador del idioma yagán, reconoció previamente la familiaridad entre las lenguas patagónicas y las fueguinas (Cooper 1917; Bascopé 2019). Ramón Lista (1887: 82) ofrece un primer listado comparativo de términos selk'nam y aonek'enk, que denomina ona y tehuelche, respectivamente. Lehmann-Nitsche (1913) registra cinco entidades lingüísticas correlacionadas: teushen, peneken, aonek'enk, selk'nam y meneken, esta última más conocida como haush. De ellas, peneken y aonek'enk corresponden a variantes dialectales norte y sur, respectivamente, de la llamada "lengua tehuelche", siendo la variante sureña la predominante (Fernández 1998).<sup>3</sup> De ahí que Suárez (1988), en su análisis de la clasificación interna de la familia distingua en ella cuatro lenguas: teushen, tehuelche, selk'nam y haush. Sobre la base de los repertorios lingüísticos de las mismas, Viegas (2000-2002, 2015) propone una reconstrucción de la protolengua de este grupo lingüístico y una discusión de las relaciones históricas inferidas de los posibles cognados.

Otra lengua que ha sido vinculada de modo recurrente al grupo chon es el gñün a iajüch del pueblo gñün a küna (Escalada 1949; Casamiquela 1956; Viegas 1992; Malvestitti & Orden 2014; Orden 2017), aunque –según Suárez (1988)– los datos muestran un mayor distanciamiento. Escalada (1949) denomina "complejo tehuelche" a este conjunto integrado por los pueblos de habla chon y el gñün a küna. Viegas (1992) postula la "familia tehuelche" compuesta por las anteriores además del querandí. En cuanto a la filiación chon con otros grupos lingüísticos amerindios, Swadesh (1962) la vincula al moseten dentro de lo que denomina el grupo "tacapano". Suárez (1988) ratifica esta relación con las lenguas pano-tacana, lo que igualmente es planteado por Keyy Clairis (1978). Por su parte, Greenberg (1987) sitúa estas lenguas junto al gñün a küna, mapudungun, yagán y kawésqar, constituyentes del grupo meridional andino, a su vez inscrito en el tronco de las lenguas andinas.

En términos geográficos, esta familia lingüística se distribuye entre los paralelos 42 y 55 S, aproximadamente, comprendiendo los territorios de Patagonia y Tierra del Fuego (fig. 1). Casamiquela (1965) identifica el espacio situado entre los ríos Chubut (43 S) y Santa Cruz (50 S) como el área de distribución histórica de la lengua teushen, señalando algunos desplazamientos



Figura 1. Mapa de distribución aproximada de lenguas chon.  
*Figure 1. Approximate distribution map of chon languages.*

septentrionales hacia la zona de Río Negro (40 S) y las inmediaciones de Buenos Aires. Esta delimitación geográfica ha sido aceptada por los especialistas en las lenguas chon (Fernández 1998; Viegas 2015). Previamente, Escalada (1949) había identificado a los chehuache-kénk, o tehuelche septentrionales de Musters (1911), como portadores de este idioma. En contraposición, Casamiquela (1965) argumenta que ellos eran hablantes de gñün a iajüch y propone la denominación de "tehuelches meridionales" para los hablantes de teushen. La primera mención sobre esta entidad lingüística la ofrece Burmeister (1891: 280). Para entonces, la vigencia de la misma ya había retrocedido por el avance del aonek'enk desde el sur y el mapudungun desde el norte. Su documentación se restringe a algunos vocabularios dispersos (Viegas 1993).

El aonek'enk o sureño, también denominado tehuelche (Fernández 1998), se habló originariamente en el área comprendida entre el Estrecho de Magallanes y el río Santa Cruz (Casamiquela 1965; Fernández 1998; Viegas 2015). Desde el siglo XVIII y durante el siglo XIX, este se extiende hacia el norte,

desplazando al teushen. A diferencia de esta última lengua, la documentación lingüística del aonek'enk cuenta con el trabajo sistemático de profesionales que han producido gramáticas (Delahaye 1983; Fernández 1998) y diccionarios (Delahaye 2000; Fernández 2004) validados disciplinariamente. Cabe destacar que tanto los llamados “tehuelches meridionales”, hablantes de teushen, como los “australes” o aonek'enk (Casamiquela 1965), fueron pueblos cazadores recolectores cuyo modo de producción se caracterizó por patrones de asentamiento estacionales y desplazamientos cíclicos de carácter anual, con movimiento entre las temporadas de invierno y verano. En el ecosistema patagónico, la trayectoria asume un carácter predominantemente longitudinal este-oeste, con asentamientos invernales en los espacios centrales o costeros y estivales en los valles cordilleranos. Dado que las sociedades se mueven, lógicamente sus lenguas también (Bascopé 2019). En consecuencia, en un mismo territorio se pueden identificar distintos estratos lingüísticos establecidos en diversos momentos.

La dinámica de movimientos, encuentros, mezclas, emplazamientos mutables y desplazamientos periódicos hacen del panorama étnico de la Patagonia un tema complejo, como acertadamente lo enunciara Escalada (1949) y lo muestra Casamiquela (1965, 1969, 1985, 1995). En los últimos siglos, el espacio patagónico ha sido ocupado por entidades socioculturales porosas, con fronteras difusas y en proceso de transformación (Vezub 2006, 2015; Vezub & Mazzalay 2016). Por lo tanto, las distinciones étnicas y delimitaciones territoriales tienen un rango contextual restringido. Las distinciones idiomáticas, empleadas como marcador identitario, se complejizan por las variables dialectales y el carácter deíctico que asumen las denominaciones. En algunos casos, estas designan las diferencias, estableciendo denominaciones que, parafraseando a Nacuzzi (2005), resultan impuestas para los grupos de referencia.

En contraste, la delimitación étnica de los grupos de habla chon de Tierra del Fuego es, comparativamente, menos compleja que la patagónica. El término selk'nam es el etnónimo con el que se autodesignan los grupos cazadores recolectores pedestres que ocuparon la mayor parte del territorio interno de la isla. Su lengua se encuentra documentada por la lingüística misionera (Beauvoir 1915; Tonelli 1926) y profesional (Najlis

1973, 1975). En tanto, en la península Mitre, situada en el extremo sureste de Tierra del Fuego, se ubican los haush o menek'enk, reducidos a una pequeña franja de territorio. Los antecedentes de su lengua se registran en vocabularios recolectados por viajeros, misioneros y colonos de este territorio. Pese a la reducida extensión de este corpus, muestra que su habla constituye una entidad lingüística diferenciada, pero con vínculos de filiación con la anterior.

## VOCES Y REPRESENTACIONES DE SOL Y LUNA

Viegas (2000-2002) ubica los términos que designan a sol y luna dentro de las series de cognados de la familia lingüística chon, evidenciando la filiación entre estos idiomas. En tal caso, no se trata de cognados léxicos sino gramaticales, puesto que en todas las lenguas del grupo las voces de los astros llevan las marcas de género que identifican al sol como masculino y a la luna como femenino. Para nosotros esto es relevante, porque estas culturas asignan a las representaciones simbólicas de los astros, de modo coincidente, los mismos atributos de género, a partir de los que se organizan las relaciones sociales en estos grupos étnicos. Como argumentaremos, la serie de correspondencias en este doble nivel de modelización configura un linaje simbólico.

Según advierte Viegas (2000-2002), en cada lengua los nombres de los astros se componen, predominantemente, de una misma raíz léxica, a la que se agregan los marcadores de género masculino o femenino. Este autor (2000-2002, 2015) propone los protomorfemas *-nk* y *-on*, con carácter de sufijos para distinguir los sustantivos dinámicos masculino y femenino, respectivamente. Variantes de los mismos (*-nk ~-nn*; *-on ~-en ~-n*) se expresan en los nombres de los astros, con algunas excepciones en que se marca solo uno de los miembros de la pareja de términos. En teushen sol es *shewen*; luna, *shewen-on*. En aonek'enk sol se designa *qeengenken*; luna, *qeengenk-on*. En selk'nam, sol se denomina *kre-nn*; luna, *kre-en*. En tanto en haush el nombre de sol es *anye-nk* y el de la luna, *anye-n*.

Los repertorios léxicos de las lenguas chon identifican, igualmente, otros lexemas para nombrar a los astros. Entre las variantes de sol se encuentran *kokena*

(Outes 1913) y *chuina* (La Grasserie 1906), que según Viegas (2017) corresponderían a lexemarios teushen; *calexchem*, voz arcaica recogida por Pigafetta, y más tarde registrada por Llaras-Samitier (1950) como *xaleshem*. Entre las variantes de luna se cuentan *amania* (Outes 1913) y *terroch* (Viedma 1837), cuyas fuentes se atribuyen igualmente al teushen. La abundancia de variantes y las diferencias léxicas entre las distintas lenguas de la familia se explican como efecto dinamizador del tabú de proscripción lingüística tras la muerte (Burmeister 1891; Musters 1911 [1871]; Suárez 1988; Lista 1998 [1894]). Además, existe aquí la costumbre de emplear como antropónimo los términos que designan a los elementos de la naturaleza, de ahí que al fallecer un integrante del grupo se impone la prohibición de mencionar su nombre y los objetos con los que este se encuentra relacionado. Ello da lugar a procesos de creación léxica y casos de sinonimia absoluta (Suárez 1988). Los mecanismos de producción léxica se dejan entrever en la lengua selk'nam, donde sol y luna se designan *k-re-nny* y *k-re-en*, que significan respectivamente “el que camina”, “la que camina” (Viegas 2000-2002: 628). En la misma lengua, a la luna también se la llama *sho'on tam*, “hija del cielo” (Chapman 2002: 103).

Con excepción de las variantes léxicas señaladas, la presencia de las marcas de género en los nombres de los astros se evidencia de modo consistente (Najlis 1973; Fernández 1993, 1998). La vigencia de este rasgo para el conjunto de la familia se encuentra lingüísticamente fundamentada (Viegas 2000-2002, 2015). Los datos respecto de este primer nivel de modelización resultan concordantes con las representaciones sociales de los cuerpos celestes, expuestas en las narrativas míticas de las mismas culturas. Entre los aonek'enk, por ejemplo, sol y luna son una pareja de amantes primordiales. Según el *Primer ramillete de fábulas y sagas de los antiguos patagones* (Llaras-Samitier 1950), ambos fueron creados en el comienzo de los tiempos por el dios Kóoch (que literalmente significa “cielo”), para producir la luz del día y de la noche. Kóoch alzó su mano y rasgó las tinieblas, generando una chispa que iluminó el escenario. De ese modo nació Xáleshem, el sol brillante. Luego fue creada la luna, llamada Kéenyenkon, con el propósito de “atenuar la obscuridad que envolvía a la Tierra cuando el sol se retiraba a descansar” (Llaras-Samitier 1950: 188). Inicialmente

sol y luna eludían verse, pero el comentario de las nubes que recorrían el día y la noche los llevó a dialogar, después a encontrarse. A tanto llegó el acercamiento, que terminaron por desaparecer juntos en el horizonte. Cuando sol y luna se unían, Tons, la noche, acudía a envolver la tierra con su manto de oscuridad, hasta que los amantes se distanciaban, permitiendo el retorno de la claridad.

Si bien el trabajo de Llaras-Samitier (1950) ha sido criticado por la pobre información de sus fuentes y la falta de confiabilidad de algunos datos, las representaciones de sol y luna como pareja que este ofrece, se encuentran confirmadas por los resultados del trabajo de campo de Bórmida & Siffredi (1970), expuestos también en Siffredi (1968a, 1968b, 1970). Al respecto, afirma que entre los tehuelche la representación de sol y luna como esposos “es constante en las versiones recogidas por Bórmida, Casamiquela y nosotros” (Siffredi 1968a: 126). La misma autora remite a otras fuentes que proveen información concordante en este punto, como Lista (1998 [1894]) o Hughes (1967 [1927]). El carácter predominante de estos atributos se constata en la compilación etnoliteraria de Wilbert y Simoneau (1984), que reúne los trabajos de los investigadores en este campo.

En el repertorio narrativo aonek'enk, sol y luna son protagonistas del ciclo mítico de Elal, héroe civilizador de los tehuelche, creador de la humanidad, quien toma como mujer a la hija de los astros. Denominada *kalemen kengenken*, que significa literalmente “la hija del Sol” (Siffredi 1968a: 126), a esta figura se la identifica con el lucero. Sol y luna se muestran humanizados en esta trama dramática (Siffredi 1968b), asumiendo el rol de antagonistas del héroe, como suegros reticentes que someten al pretendiente de su hija a una serie de pruebas extremas que buscan evitar la alianza. No conforme con ello, cuando fracasan en su propósito intentan el engaño, entregando a otra consorte de menor rango. Al darse cuenta de esta situación, Elal expulsa a sus suegros de la tierra, condenándolos a vagar perpetuamente por el espacio (Siffredi 1968b; Siffredi & Matarrese 2004). Como advierte Hernández (2003), variantes de estos relatos identifican a sol y luna como ancestros comunes de los aonek'enk y selk'nam, que se presentan emparentados por esta genealogía mítica. En versiones referidas por Hughes (1967 [1927]) y Wolf (en Hernández 1992), sol y luna tuvieron dos hijas. Una de ellas se casó con Elal,



**Figura 2.** Campamento aonek'enk con sus toldos orientados hacia el naciente del sol (FitzRoy 1839, vol. 2: 136-137). **Figure 2.** Aonek'enk camp with its tents oriented towards the rising Sun (FitzRoy 1839, vol. 2: 136-137).

de cuya progenie descienden los tehuelche. De la otra hija, denominada Aira, nacerían los onas.

Se disponen pocos antecedentes sobre las actitudes rituales aonek'enk relativas a sol y luna. Musters (1911 [1871]: 277) afirma que en la religión tehuelche no se encuentra “el más mínimo vestigio de adoración al sol”. Este autor advierte que en esto se distinguen de los mapuche y gñün a küna. En contraste, Gardiner (1852: 24) registra la asociación del sol con un espíritu benigno al que llaman *Kek-a-onces*, también *Tchur*. Al respecto, señala que en el marco de los rituales mortuorios los deudos se hacen cortes en las manos y esparcen su sangre en dirección al sol. Dumont registra una actitud ritual similar que se podría considerar “un acto de adoración al astro del día” (1842: 267). El texto describe una ceremonia realizada por un jefe tehuelche al momento de abordar un barco al amanecer, “con el rostro vuelto hacia el sol, con un recogimiento que tenía cierta solemnidad, agitó varias veces, inclinándose, un ramo de plumas de avestruz que sostenía en la mano”. Cabe señalar que el naciente se designa *peenkook* (Malvestitti 2014) o *penkoken* (Lista 1998 [1894]; Beauvoir 1915). Se

trata de un punto cardinal priorizado en términos de la proxémica tehuelche (fig. 2). Hacia este se orientan las entradas de los toldos o *kau* (Butto et al. 2015).

Los antecedentes en relación con la luna son más consistentes. Según Musters (1911 [1894]: 277), los tehuelche saludan a la luna nueva “con ademán respetuoso acompañado de unas palabras murmuradas en voz baja”. Previamente, Sánchez Labrador (1936 [1772]) afirma que los habitantes de las pampas elevan plegarias en plenilunio. Los informantes de Siffredi (1968a) revelan la vigencia de invocaciones a la luna para pedir bienestar y buen tiempo, y el uso de canciones dedicadas a ella. Cuando había eclipse de luna, las mujeres entonaban cánticos rogándole que regrese a iluminar el mundo (Siffredi 1987). Adicionalmente, algunas fuentes de la misma autora localizan en el astro nocturno la residencia de una divinidad benefactora denominada Usha, que literalmente denota “nuestro” (1968a: 127). Casamiquela (1988: 115) señala haber recogido esta misma referencia como “el dios de usuwá”, es decir “el dios de nosotros”, lo que resalta la importancia concedida a esta entidad astronómica. En la síntesis sobre la religión tehuelche

que ofrece Siffredi (1987: s.p.), “luna es una deidad femenina que gobierna los procesos periódicos y alternos: menstruación, gestación, ciclo de vida y mareas”.

## EMPLAZAMIENTO RITUAL DE LA MEMORIA MÍTICA

Entre las culturas de habla chon, la selk'nam es la que se encuentra mejor documentada en términos etnográficos, gracias al extenso y minucioso trabajo de campo de Martín Gusinde (2008a, 2008b) y la investigación antropológica retrospectiva de Anne Chapman (1982). Sus estudios ponen en evidencia la articulación entre los relatos míticos de la pareja sol-luna y los ritos de paso encargados de reproducir la estructura de las relaciones de género. En ellos se expresa una memoria profunda, que remite a tiempos primordiales, donde el orden social era inverso al patriarcado histórico. Una síntesis comprensiva de su sistema cosmovisionario se encuentra en el trabajo de Quiroz y Olivares (1996).

La mitología selk'nam distingue dos soles: el hombre-sol viejo y el hombre-sol joven. Así lo consigna Gusinde (2008a: 214): “Al principio de todos los tiempos estaba el viejo hombre sol. Éste era muy fuerte y poderoso. Se mantenía casi todo el tiempo en el cielo. Solo por un breve lapso había oscuridad [=noche]. Durante el resto del tiempo siempre brillaba aquel fuerte sol. Por eso había mucha claridad”.

*Kraṇaḵhātaix* es el nombre del sol anciano, de acuerdo con la transcripción del etnógrafo alemán. Literalmente ello significa “padre de *Kraṇ*”, el sol joven. Su hijo vivía en la tierra, al servicio de su mujer –la luna–, denominada *Kra* (*Kre-en*, según la notación normalizada por Najlis [1973, 1975]). Predominaba entonces un matriarcado original, “los hombres estaban subordinados y se sometían obedientemente a las mujeres” (Gusinde 2008b: 96). En este sistema, las decisiones las tomaban las mujeres, quienes impartían órdenes e imponían las tareas a sus esposos. La mujer-luna era la más influyente y temida de todas, considerada una poderosa *xon* o chamán.

La perpetuación de este sistema se aseguraba a través de la ceremonia de iniciación femenina, realizada en torno a una gran choza denominada *hain*,<sup>4</sup> orientada hacia el este y cuya estructura arquitectónica simboliza

el universo selk'nam. Durante este proceso ritual, las mujeres se disfrazaban de espíritus que amenazaban a los varones en caso de desobediencia. Ellas “hacían creer a los hombres que ciertos espíritus surgían dentro de la gran choza desde las entrañas de la tierra para tomar parte en la ceremonia, mientras otros bajaban desde los cielos introduciéndose en la choza durante la noche” (Chapman 2009: 16). Enmascaradas, y con sus cuerpos pintados, las mujeres daban vida a estos seres extraordinarios que se encargaban de reafirmar el orden matriarcal establecido por los entes rectores del universo y amenazaban a quienes se atrevieran a transgredirlo. Aquellos hombres que mostraran una conducta renuente a la autoridad femenina eran señalados y recibían el castigo de un espíritu llamado Shoort que diariamente hacía incursiones en el campamento masculino.

Un día, cuando el joven hombre-sol regresaba de sus actividades de caza, en las inmediaciones de una laguna escuchó casualmente una conversación sobre los preparativos del engaño. El descubrimiento de la farsa desencadenó una violenta respuesta de parte de los varones que asesinaron a la mayor parte de las mujeres. Las pocas que lograron escapar se transformaron en aves. La mujer-luna huyó hacia el cielo con marcas en el rostro por los golpes de su esposo. El joven hombre-sol partió tras ella, persiguiéndola en el cielo, sin poder darle alcance hasta el día de hoy (Coiazzi 1914; Bridges 1952; Gusinde 2008b). Desde entonces, los hombres selk'nam consideraron a la luna su enemiga, le atribuyen sus muertes, creen que se alimenta de sus niños. El sol, en cambio, era una entidad propiciadora y benefactora. Si la pesca no fructificaba se dirigían a él: “Krañ dame algunos peces. Tengo hambre” (Gusinde 2008a: 400). Al poco tiempo, este proveía el alimento.

Los eclipses lunares les producían especial inquietud, porque durante estos la faz de la luna se torna roja. Para los selk'nam, ello era expresión de “la sangre de los hombres que ella había condenado a morir en futuras batallas” (Chapman 2002: 110). Para aplacar su ira desplegaban una compleja performance compuesta de cantos y prácticas extáticas en las que los *xon* o chamanes debían viajar espiritualmente hasta el astro poniendo en riesgo sus vidas (Chapman 1997, 2002). Provisto de un tocado de plumas de águila, con su rostro pintado con manchas de arcilla roja que representaba la luna, el *xon* cantaba: “Vámonos a la Hija del Cielo”



**Figura 3.** Chamán selk'nam ataviado para enfrentar un eclipse de luna. Ilustración de Gustavo Álvarez basada en datos etnográficos de Anne Chapman y fotografías de Martín Gusinde. Acuarela sobre papel, 14 × 19 cm, producido en 2022 para ilustrar este artículo. *Figure 3. Selk'nam shaman dressed to face a lunar eclipse. Illustration by Gustavo Álvarez based on ethnographic data by Anne Chapman and photographs by Martín Gusinde. Watercolor on paper, 14 × 19 cm, was produced in 2022 to illustrate this work.*

(fig. 3). El chamán visualizaba su vuelo en forma de aguilucho, emitiendo chillidos similares al ave. La luna debía acogerlo, de lo contrario pronto moriría. En ese caso cantaba: “Estoy allá. Mi cabeza está en la sombra/ Estoy agarrado por la Hija de Cielo. Estoy debajo de sus rodillas/ Alguien me matará. Estoy agarrado por la luna” (Chapman 2002: 111).

El *hain* de las mujeres es parte de la memoria mítica. El *hain* masculino se inscribe en la memoria histórica. El violento término del matriarcado originario dio paso a un orden patriarcal. Los hombres se apropiaron de la ceremonia de iniciación realizada en la gran choza (fig. 4). Esta performance simbólica también recibe el nombre de *kloketen*, que designa a los jóvenes que van a pasar a la condición de adultos. En el marco de este

proceso ritual, los varones se encargan de representar a través de personajes enmascarados y con sus cuerpos pintados a una cohorte de espíritus que aterrorizan a las mujeres y las amenazan para mantenerlas sometidas al orden patriarcal.

Cuando Gusinde realizó su trabajo etnográfico, entre 1918 y 1924, haush y selk'nam participaban en conjunto de estas ceremonias, que constituían un patrimonio cultural común. En palabras del etnógrafo, las representaciones de los haush “acerca de la luna y del sol, como así también del actuar de los *xon*, coinciden exactamente en todos sus detalles con las ideas de los selk'nam” (2008a: 222). El mismo autor (2008b) recoge un mito respecto del proceso de difusión de la ceremonia de iniciación masculina *hain* o *kloketen*, desde el sureste



**Figura 4.** Danza propiciatoria en el contexto de la ceremonia del *hain* masculina, inaugurada gracias al sol. Fotografía de Martín Gusinde, registrada en 1923 (Gusinde 2015: 85). **Figure 4.** Propitiatory dance in the context of the male *hain* ceremony, inaugurated thanks to the sun. Photograph by Martin Gusinde, taked in 1923 (Gusinde 2015: 85).

(territorio haush) hacia el norte (territorio selk'nam), lo que podría indicar un orden de precedencia. Se debe destacar, además, que el ritual de reproducción de la dominación masculina y los mitos sobre el sol presentan elementos calcados entre los yagán, también llamados yámana (Gusinde 1986), pueblo canoero del extremo sur de Tierra del Fuego. Ello perfila un área geográfica-cultural donde se reproducen representaciones y prácticas homólogas sobre sol y luna.

La figura del hombre-sol viejo recibe entre los yagán el nombre *Taruwalem*, considerado un personaje poderoso y despótico. Su hijo, el hombre-sol joven, se denomina Lëm, que en contraste, era apreciado por su carácter benevolente. Al igual que entre los selk'nam, en el tiempo mítico las mujeres tenían el control del orden social, que perpetuaban a través de una ceremonia llamada *kina*, para la que se construía una gran choza. Durante este evento, las mujeres se convertían en espíritus con el fin de amedrentar a los hombres. Desde la casa ritual salían con sus cuerpos completamente pintados, con máscaras sobre sus cabezas identificando

a viva voz los nombres de estos seres sobrenaturales. De este modo, ante la mirada crédula de los varones, una cohorte de espíritus emergía desde la choza para amenazarlos con su potencia numinosa.

Un día Lëm, casualmente, descubrió la trama. Como resultado de ello “todas las mujeres fueron ultimadas o transformadas en animales” (Gusinde 2005: 26). Tras la rebelión masculina, Lëm ascendió al cielo. También lo hizo Hánuxa, la mujer-luna, quien era esposa del arcoíris, Akainix, hermano del sol. En contraste, entre los kawésqar, pueblo canoero de los archipiélagos de la Patagonia occidental, sol y luna son hermanas (Aguilera & Tonko 2009; Acuña 2020), denominadas respectivamente Akéweksélas y Arkaksélas (Aguilera 1978). Entre ellas priman las relaciones de sororidad.

Gusinde (1991) identificó elementos figurativos del kloketen selk'nam en una ceremonia aonek'enk. No obstante, como advierte Martinic (1995), no hay antecedentes que confirmen la existencia de este ritual entre los tehuelches australes. Asimismo, son escasos los datos sobre las concepciones cosmovisionarias del

grupo teushen. Mascardi (citado en Vignati 1963: 502) informa que los poyas del sur del Nahuelhuapi, creen “que el Sol fue hombre y la Luna fue su mujer y de la tierra subieron al cielo”. El mismo autor se refiere a la existencia en esta cultura de “una casa de la luna”, localizada en una cueva rodeada de empalizadas, donde se encontraba la imagen de una anciana con un hijo en brazos. Vignati (1939) y Canals-Frau (1953) identifican a los poyas como tehuelche, Casamiquela (1965) especifica que se trata de tehuelche meridionales, de habla teushen. Ello confirma la comunidad de representaciones sobre los astros entre los distintos grupos tehuelche.

Al respecto, es interesante constatar que, hasta el presente, en el área de Nahuelhuapi circulen en las comunidades mapuche narrativas parcialmente calcadadas del mito selk’nam que representa a sol y luna como cónyuges desavenidos. Así lo registra Koessler-Ilg (2000 [1954]: 95-96):

Nuestro padre sol sufre mucho por no poder alcanzar a Kuyen, la luna, su mujer, aunque la persigue sin desfallecimiento [...]. Cuando Antü la quiere asir, Kuyen retrocede sonriendo y mostrándole manchado su rostro y amoratado su ojo, producto de un mal golpe que le propinó su esposo [...]. Kuyen no se reconciliará con su esposo mientras no hayan desaparecido las manchas de su rostro [...]

## DISCUSIÓN

La recurrencia en las formas lingüísticas que marcan el género gramatical de las voces que designan a sol y luna en las lenguas chon resulta concordante con las representaciones sociales de estos astros como una pareja primordial, donde sol asume el rol masculino y luna el femenino. Para los casos aonek’enk y selk’nam los antecedentes al respecto son consistentes y se encuentran documentados en diversas fuentes. El volumen de información disponible sobre el tema para los casos teushen de la Patagonia y haush de Tierra del Fuego es significativamente menor, pero existen evidencias sobre la vigencia de similares patrones de modelización sociosemiótica de estas entidades astronómicas en sus culturas. Los investigadores de estos pueblos plantean de modo concurrente la comunidad de elementos culturales entre los grupos teushen y aonek’enk (Casami-

quela 1965; Siffredi 1968a), y selk’nam y haush (Coiazzi 1914; Chapman 1982; Gusinde 2008a, 2008b). Como sostiene Viegas (2000-2002), la filiación lingüística chon se proyecta en el plano cultural.

La matriz cultural chon expresa las concepciones de sol y luna en un sistema de transformaciones en un continuum simbólico. La presencia de patrones transculturales recursivos en los niveles primario (lingüístico) y secundario (cultural) de modelización sociosemiótica, en la designación y representación de estos astros, configura lo que denominamos un linaje simbólico (Moulian 2019). Con esta categoría denotamos el conjunto transcultural de manifestaciones de un motivo simbólico que muestra un origen común, expuesto en el correlato de sus formas lingüísticas y elaboraciones cognitivas. Este concepto se plantea para abrir un diálogo contrastante entre la etnosemiótica histórica y la lingüística histórica, orientado al cotejo y análisis contextual de correlatos en diversos niveles de modelización. Ello, por ejemplo, resulta útil para discutir las diversas hipótesis de relación entre las lenguas de la familia chon y otras familias o ramas lingüísticas. Al respecto, recordemos que Greenberg (1987) sitúa a la familia chon en la rama andina, constituyendo junto con los mapuche el grupo andino meridional. Swadesh (1962), Suárez (1988), Key y Clairis (1978) la vinculan al tronco lingüístico pano-tacana.<sup>5</sup>

En términos de las adscripciones de género, las concepciones de sol y luna en las culturas chon coinciden con la representación mapuche de los astros, como una pareja sexuada, donde sol asume los atributos masculinos y luna los femeninos. Ellos son considerados miembros de una familia divina, donde el sol aparece como la figura paterna, superior y la luna como la materna, jerárquicamente subordinada. Los luceros del amanecer y atardecer constituyen el hijo y la hija de esta pareja. Se conjugan en este paradigma representaciones religiosas, de vínculo social y un modo de estructuración de las relaciones de género.

En contraste, entre los pueblos pano predominan representaciones de género masculinas de estos cuerpos celestes. Así se ha documentado entre los shipibo conibo (Girard 1958; Roe 1996; Morin 1998),<sup>6</sup> uni o cashibo (Frank 1994), cashinawa, (Abreu 1914; d’Ans 2017), yaminahua (Naveira 2007; López 2016) y saranahua (Siskind 1973). El sol se concibe como una

divinidad propiciatoria, mientras que la luna se asocia mitográficamente al incesto y al adulterio. Luna es un varón que sufre el engaño de su mujer por lo que se exilia en el cielo, o bien un joven que aprovecha la oscuridad de las noches para acostarse con su hermana. Tras ser descubierto, resulta decapitado en una excursión guerrera y su cabeza se transforma en luna. Si bien las representaciones simbólicas chon y pano de los astros difieren notoriamente, ello no descarta la posibilidad de una filiación lingüística. Por lo demás, los datos sobre los diversos niveles de modelización pueden corresponder a distintos momentos históricos.

En nuestro estudio de caso, identificamos dos voces selk'nam cuyas afinidades con las formas léxicas pano informan de posibles cognados. Así sucede con el término *hain*, dado a la choza levantada para la realización de los ritos de iniciación, originalmente femeninos. Dicho de otro modo, el *hain* es el lugar donde las niñas devenían mujeres. En las lenguas pano, la protoforma /*ɰawin*/ [*hawin*] se propone como el lexema ancestral para la designación de esposa (Shell 2008: 84). En shipibo conibo, por ejemplo, el término correspondiente a mujer es *ainbo* (Loriot et al. 2008: 500); en cashinawa, *ainbu* (Montag 2008: 505). En tanto, esposa es *ain* (Montag 2008: 472), una voz casi idéntica a la selk'nam. Otro tanto sucede con los espíritus del bosque, denominados por los selk'nam *yoshi*. La expresión es afín a la protoforma pano *yoshini*, que designa al espíritu. En capahuana, *yoshin* denota tanto "espíritu" como "máscara" (Shell 2008: 191). En selk'nam, *yoshi kos* /jó:ši k'óš/, que es literalmente "cara del espíritu" (Viegas 2015: 354), significa "máscara" (Najlis 1975: 98). Como sabemos, los personajes enmascarados asumen un papel central en el *hain* como representaciones de los espíritus. Se advierte con estos ejemplos que las relaciones lingüísticas entre las familias chon y pano-tacana es un tema abierto a investigación.

Por otra parte, el sistema de transformaciones en las representaciones de sol y luna al interior del grupo lingüístico chon, muestra el carácter pragmático y agencia contextual en configuración y usos de estas, presentando variantes y diferencias significativas. Las representaciones de los astros en el ciclo mítico aonek'enk de Elal exhiben un modelo de familia nuclear próximo al registrado en la cultura mapuche. En contraste, los selk'nam conciben los astros como una

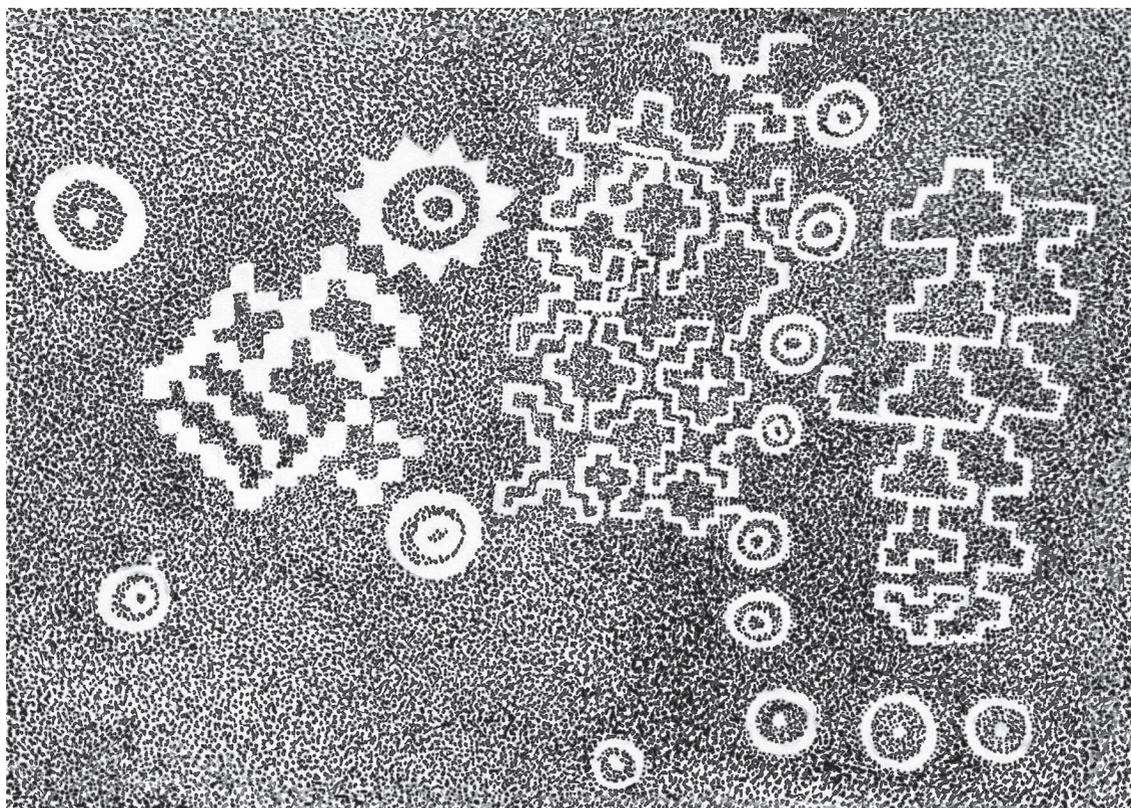
pareja desavenida. Los mitos del origen del mundo aonek'enk narran el encuentro y enamoramiento de los astros. Los mitos selk'nam de cambio de época, que informan la disolución del matriarcado, narran el distanciamiento de sol y luna. No obstante, este último relato muestra una circulación extendida en el área patagónica, al punto que este motivo aparece incorporado en narrativas mapuche recolectadas por Koessler-Ilg (2000 [1954]) a mediados del siglo pasado, lo que expone la capacidad potencial de los sistemas simbólicos para integrar las diferencias.

En cuanto a las actitudes y prácticas rituales hacia los astros, los antecedentes documentales son escasos en comparación con el corpus mítico. Las prácticas simbólicas se encuentran más claramente identificadas con respecto a luna que a sol. A través de ellas se perfila de modo nítido su carácter numinoso, como una figura respetada y temida. Entre los aonek'enk las actividades cülticas asumen un carácter propiciatorio. Entre los selk'nam, predominan las prácticas conjuratorias. Si bien en esta cultura se han registrado invocaciones al sol, estas no tienen el carácter central que asumen en el mundo mapuche. En tanto, las evidencias de este patrón entre los aonek'enk son fragmentarias y contradictorias. Martinic (1995) reúne algunos antecedentes documentales dispersos al respecto, pero Musters (1911 [1871]), en su calidad de testigo de la vida de este pueblo, niega la existencia de algún indicio de culto al sol.

En contraste, Sánchez Labrador (1936 [1772]: 65) señala respecto de las agrupaciones mapuche del puelmapu: "Muluches, Vilimoluches, Picunches, Penguenches y Sanquelches [...] solamente al Sol reconocen como Ser Superior atribuyéndole los buenos efectos y prosperidades". Por su parte, Muñiz (1917: 212) sostiene:

Sol y luna son gualichús benéficos, y obsequian al primero cuando toman aguardiente, mojado en ella la punta de sus dedos sacudiéndolos acá el cuando hay eclipse de luna dan alaridos y se golpean la boca hasta q<sup>e</sup> la vuelva á ver.

Las notas etnográficas de este último autor exponen el proceso de transculturación de creencias mapuche y tehuelche meridionales, como resultado de una larga interacción cultural. Se trata de un proceso generalizado en la Patagonia septentrional, puesto que para el siglo XIX los grupos étnicos dejaron de ser entidades discretas claramente diferenciables.



**Figura 5.** Pinturas rupestres de la península Huemul, lago Nahuelhuapi. Dibujo de Elvira Latorre. **Figure 5.** Rock art paintings of the Huemul Peninsula, Lake Nahuel Huapi. Drawing by Elvira Latorre.

Un ejemplo de los procesos de estratigrafía cultural y posible transculturación se advierte en un panel de arte rupestre registrado por Vignati (1944) en la ribera norte del lago Nahuelhuapi, topónimo que en mapudungun significa “isla del tigre”. El panel se encuentra en la península Huemul, en las proximidades del lugar de posible asentamiento de la Misión del Nahuelhuapi. De acuerdo con Mascardi (citado en Vignati 1963), en esta área habitaban antiguamente los puelche, identificados como hablantes de gүнүн a iajüch (Casamiquela 1965).

El diseño en cuestión (fig. 4) puede ser interpretado como una composición tetralógica de astros, integrada por sol, luna y los luceros de amanecer y anochecer. Ello corresponde al patrón mapuche de la familia divina, que en este caso se dispone rodeando una serie de grecas cruciformes. No obstante, al panel no se le puede atribuir filiación mapuche. La figura del sol se representa por un doble círculo con el perímetro exterior dentado con motivos zigzagueantes, que connotan

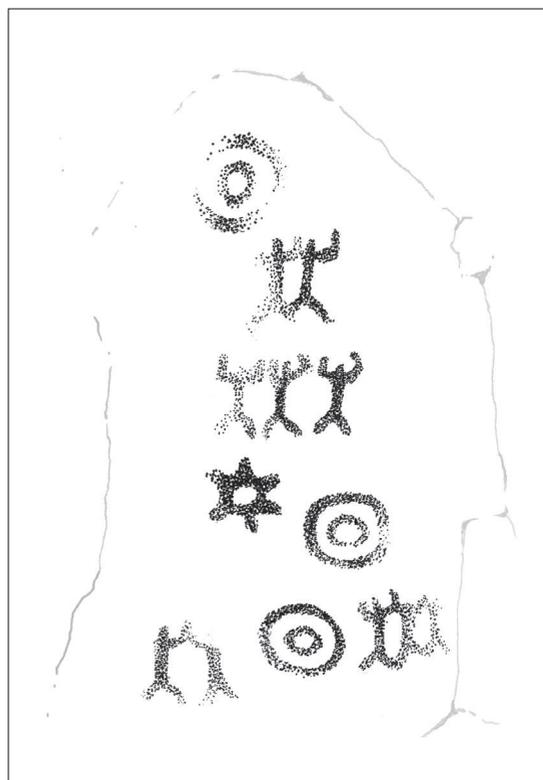
rayos luminosos. Las demás figuras astronómicas se simbolizan a través de círculos concéntricos, que pueden considerarse expresiones de masa y luminosidad. Al costado izquierdo se encuentra expuesto el motivo del laberinto, interpretado como un camino al cielo o al otro lado de la vida que se traspasa con la muerte (Casamiquela 1985; Schuster 1988). Un detalle importante de este diseño: sol se sitúa en la posición superior izquierda del panel, lo que no corresponde al paradigma proxémico asociado al género en la cultura mapuche, donde los elementos masculinos se localizan predominantemente a la derecha. En este caso, la figura interpretable como luna se ubica en la posición superior derecha del diseño, lo que resulta coincidente con los antecedentes del predominio del culto a la luna entre los aonek'enk. Esta asociación figurativa resulta excepcional en el arte rupestre del área.

El diseño del panel (fig. 5) se inscribe en el estilo Grecas (Menghin 1957) o “Tendencia abstracta geomé-

trica compleja” (Gradín 1999), que tiene una distribución predominante en la Patagonia septentrional (Pérez & Salaverry 2014) y meridional norte (Boschin 2017), de donde se considera originaria (Boschin & Llamazares 1992; Fernández 2004). No obstante, el mismo presenta algunas manifestaciones que alcanzan el área austral (Gradin 1977). El punto es relevante para esta discusión, porque la figura del sol aparece registrada como un componente de su repertorio figurativo. Scheinsohn y colaboradores (2009) identifican al astro con seis variantes expresivas. Luna, en cambio, no aparece identificada en este catastro. No se registra en este, por ejemplo, el ciclo de las fases lunares. El inventario de arte rupestre del estilo Grecas de Boschin y colaboradores (2016) incluye la representación de un eclipse solar, pero no identifica a luna como componente significativo del repertorio.

La emergencia del sol como motivo iconográfico en el repertorio del estilo Grecas ocurre en un área de intensa relación interétnica histórica entre los pueblos gñün a küna, mapuche y aonek'enk, cuyas fronteras sociales y territoriales son movibles y porosas. Los emplazamientos y desplazamientos del arte rupestre muestran una dinámica de movimientos similar. Podestá y colaboradores (2007: 431), así como Bellelli y colaboradores (2008) documentan gráficamente en el alero Pataguas del valle de Epuýén asociaciones astronómicas que, aunque con variantes sintácticas, también plantean relaciones intertextuales entre los modelos cosmovisionarios aonek'enk y mapuche. En este caso, la imagen de uno de los paneles nos presenta el diseño de un doble círculo, asignable contextualmente a luna, al que le rinden culto cinco personas, con las manos alzadas (fig. 6). Bajo los actores rituales se sitúan otras tres entidades astronómicas. Una de ellas es un círculo con líneas radiantes, atribuible a sol. Otros dos corresponden a dobles círculos que, leídos desde el código de representación mapuche, por su posición son adjudicables a los luceros.

Por su carácter tetralógico, figuraciones astronómicas claras y la presencia de siluetas humanas en actitud ritual, el conjunto resulta simbólicamente denso y productivo en términos de las posibilidades de asociación intertextuales. Vemos en este una variante modelo de la familia divina común al espacio mapuche. Por su posición superior, ubicación en la sección derecha del diseño y dedicación cültica específica, luna asume aquí



**Figura 6.** Pinturas del alero Pataguas, valle Epuýén. Dibujo de Elvira Latorre. **Figure 6.** Paintings from the Pataguas rock shelter, Epuýén valley.

un rol primordial, registrado igualmente en los datos etnográficos de la cosmovisión aonek'enk (Siffredi 1987). De modo contrastante, en el arte rupestre patagónico meridional norte y septentrional es la figura del sol la que presenta mayor frecuencia y luna no se encuentra registrada en los reportes arqueológicos. Sol, en tanto, aparece asociado a otros motivos, como cruces o elementos abstractos, como puede apreciarse en Pérez y Salaberry (2014). En contraste, las formas asociables a luna han sido identificadas excepcionalmente en el arte rupestre de Patagonia. Un ejemplo de ello son las pinturas con diseños de guanacos en la región de Aysén (Sade 2016), en escenas de propiciación de caza.

En el plano mitográfico, debe destacarse que el registro del acervo narrativo gñün a küna relevado por Lehmann-Nitsche (1919) muestra la persistencia de un relato de sol y luna que se inscribe en una tradición diferenciada respecto de las previamente analizadas, donde los astros se presentan como hermanos masculinos. De

acuerdo al texto, “antes el sol era gente, no era sol que hoy está, y la luna era su hermano menor de él y también las estrellas eran gente. Y el sol perdió el hijo que le habían robado dos pájaros negros...” (Lehmann-Nitsche 1919: 183). Sol aparece retratado como superior en edad, habilidad e inteligencia, asumiendo una posición predominante, que prescribe los comportamientos de luna. En *günün a iajüch*, sol se designa *amaha*, también *apiújük* que significa “astro” (Casamiquela 1983; Malvestitti & Orden 2014). Luna se denomina *trumun apiújük*, astro de la noche (Malvestitti & Orden 2014). En términos lingüísticos, llama la atención la falta de registro de un nombre propio para luna y el uso de una voz genérica que requiere de un sustantivo complementario para su identificación. Esto, nuevamente, resulta indicativo de una preeminencia de sol, lo que ya advertía Musters (1911 [1871]). Claraz (1988 [1865]: 33) sostiene que entre los “pampas”, como denomina a los *günün a kúna*, “el sol es un Dios”. En tanto, la luna era considerada “el sol de la noche” (Claraz 1988 [1865]: 149).

Lehmann-Nitsche (1919) plantea que la representación mitográfica *günün a kúna* de sol y luna como consanguíneos masculinos constituye un modelo diacrítico respecto de los patrones mapuche y chon. Su trabajo busca los antecedentes del mismo en la Amazonía. No obstante, se encuentra documentada la existencia de numerosos indicadores de continuidad cultural entre los patrones *günün a kúna* y *aonek'enk*, en otros ámbitos expresivos, por ejemplo, en el plano de la iconografía (Menghin 1952; Caviglia 2002; Boschin 2017) o en el religioso, en cuanto al culto a Elal (Casamiquela 1958). El estilo Grecas es uno de estos elementos que traspasa los límites étnicos y encuentra expresión en diversos soportes expresivos.

Un punto especialmente relevante en esta discusión es el anclaje de la narrativa mítica sobre los astros en la ritualidad *selk'nam*, donde las representaciones se expresan en las prácticas. Esto informa del arraigo y antigüedad de las concepciones de sol y luna en Tierra del Fuego. Los mitos son propensos a los procesos de deriva narrativa y desplazamiento geográfico en los procesos de difusión, a través de prácticas de enunciación secuenciadas que reinterpretan las versiones anteriores, a las que se agregan y excluyen componentes. En contraste, los ritos son dispositivos de codificación de información más estables en el tiempo, puesto que la reiteración y

estandarización formal son rasgos distintivos de los mismos. Lo destacable en el caso *selk'nam* es la mediación entre estos dos sistemas. El mito narra un cambio entre épocas marcadas por distintos patrones de organización social, desde el matriarcado original al orden patriarcal histórico. El rito reproduce el sistema de dominación masculino que resulta predominante hasta comienzos del siglo XX. Sol y luna son protagonistas de este cambio socioestructural y temporal, expresando en su comportamiento astronómico las tensiones en las relaciones de género. El *hain* muestra la transducción de este corpus de creencias en prácticas sociales institucionalizadas. Sus contenidos indican una memoria de larga duración.

Lo interesante del caso es que tanto la estructura de representaciones de los astros, como las formas rituales, se encuentran parcialmente calcadas entre los *yagán*, cuya lengua es considerada aislada. No se trata de una copia exacta, sino de elementos formales que se reproducen siguiendo un patrón común, sin evidencias de préstamos a nivel lingüístico. En ambas culturas se encuentra presente la distinción entre un sol anciano y un sol joven. También comparten las representaciones de género de sol y luna. Del mismo modo, coinciden en las representaciones de los astros como seres humanos que vivían originalmente en la tierra, bajo un régimen matriarcal. Entre los *selk'nam*, sol y luna son esposos; entre los *yagán*, luna es esposa de arcoíris, hermano de sol. La ceremonia de *hain* de los *selk'nam* es el medio de reproducción de la estructura de relaciones de género. Entre los *yagán*, ello ocurre a través de un ritual denominado *kina*, que garantiza el régimen de dominio masculino sobre la base del terror que infunden personajes caracterizados de espíritus. Si bien la trama de los incidentes rituales difiere en el número de personajes y orden de las acciones, la estructura performativa de sus ceremonias es concordante (Chapman 1997).

Esta replicación de patrones simbólicos en el nivel secundario de modelización y los usos sociales de los mismos da cuenta de procesos de convergencia cultural en el marco de ciclos históricos de interacción. Dado que los *yagán* disponen de una ceremonia de iniciación propia para ambos géneros denominada *ciexiaux*, la dirección del calco parece ir desde los *selk'nam* hacia los *yagán*. Así afirma Chapman (1997: 86): “El concepto básico del *Kina* y su sustento ideológico (es decir el mito del matriarcado) indudablemente ha sido aprendido desde

LENGUA	SOL	LUNA	REPRESENTACIONES
Teushen	<i>Shewen</i>	<i>Shewen-on</i>	Pareja de humanos que subió al cielo
Aonek'enk	<i>Qeengenken</i>	<i>Qeengenk-on</i>	Pareja primordial
Selk'nam	<i>Kre-nn</i>	<i>Kre-en</i>	Pareja desavenida
Haush	<i>Anye-nk</i>	<i>Anye-n</i>	Pareja desavenida
Günün a iajüch	<i>Amaha--apiüjök</i>	<i>Trumun apiüjök</i>	Hermanos masculinos. Sol es el hermano mayor
Yagán	<i>Lém</i>	<i>Hánuxa</i>	Sol masculino, luna femenina, esposa de arcoiris, hermano del sol
Kawésqar	<i>Arkaksélas</i>	<i>Akéweksélas</i>	Hermanas femeninas
Mapudungun	<i>Antü</i>	<i>Küyen</i>	Familia divina. Sol figura paterna, luna materna
Shipibo	<i>Bari</i>	<i>Oshe</i>	Pares masculinos
Cashibo	<i>Bari</i>	<i>Uxë</i>	Pares masculinos
Cashinawa	<i>Badi</i>	<i>Uxe</i>	Pares masculinos
Yaminahua	<i>Xini</i>	<i>Oxe</i>	Pares masculinos
Saranahua	<i>Fari</i>	<i>Oshu</i>	Pares masculinos

**Tabla 1.** Voces del sol y de la luna. **Table 1.** *Voices of the Sun and the Moon.*

los selk'nam". No obstante, los procesos de interacción cultural sostenidos siempre implican influencias recíprocas multidireccionales. Por ejemplo, Viegas (2000-2002) plantea que el término haush para luna (*anye-n*) constituye un préstamo lingüístico tomado desde la lengua yagán (*hánuxa*).

En contraste, el paradigma nominal expuesto en la designación de los astros resulta diferenciador de las lenguas chon, con respecto a las de sus vecinos y pueblos con los que se los ha relacionado. En esta familia lingüística, los lexemas que denotan sol y luna se constituyen a partir de una raíz común a la que se agregan las marcas de género. Urban (2009) ha estudiado la prevalencia de este sistema de nominación de los astros en las culturas del área del Pacífico. Este procedimiento difiere en el mapudungun, en el günün a kúna, en las lenguas pano-tacana y en el yagán, ya que sol y luna se denominan a partir de lexemas específicos.

## CONCLUSIONES

La correlación existente en los niveles primario y secundario de modelización sociosemiótica de sol y luna en las culturas chon perfilan un linaje simbólico de los astros. Las relaciones de filiación lingüísticas se

expresan en un cognado morfológico, que distingue el género gramatical de las voces. Las representaciones sociales de los mismos como una pareja de consortes muestran un contínuum cultural en su sistema de variantes y transformaciones. El repertorio de datos evidencia consistencia interna entre los niveles de modelización en los distintos grupos étnicos de habla chon y recurrencia transcultural de los patrones simbólicos en la denotación y representación, expresando una matriz común.

El linaje simbólico chon de sol y luna evidencia raíces ancestrales y profundidad histórica. Los mitos aonek'enk refieren a un tiempo primordial, en el cual el nacimiento de los astros produce la luz que permite vislumbrar el mundo. Sus figuras se inscriben en la narrativa cosmogónica, pero aparecen igualmente humanizadas en los tiempos heroicos en los que Elal pone a prueba sus poderes ante sus suegros reticentes, que terminan siendo expulsados al cielo. Entre los selk'nam, sol y luna son personajes de la sociedad originaria devenidos en astros. El mito sirve aquí de fundamento al ritual que organiza las formas históricas del orden social. En el primer caso, la estratigrafía mítica muestra distintos contextos narrativos –el ciclo cosmogónico y el ciclo heroico de Elal (Llaras-Samitier 1950)– que implican diversos momentos de enunciación y usos sociales

persistentes de los mismos; en el segundo, la narrativa registra los procesos sociogenéticos que fundamentan la estructura social. Su anclaje ritual vigente hasta el período histórico de contacto es indicador de su profundidad temporal.

En términos de sus afinidades culturales, el linaje simbólico de sol y luna chon es concordante con las representaciones mapuche de los astros. Nos encontramos aquí ante un calco simbólico. Ello es indicador de procesos de convergencia cultural que producen un espacio de circulación de representaciones compartidas y de transculturación en los puntos de contacto. Esta afinidad no constituye, por lo tanto, una evidencia que permita argumentar vínculos de filiación de origen entre las culturas mapuche y chon. De acuerdo con los datos emergentes en nuestra investigación, la hipótesis de la filiación pano-tacana de la lengua chon es una materia abierta a investigación que debe continuar explorándose.

Si bien el linaje simbólico de sol y luna es indicador de las relaciones de filiación lingüísticas y culturales de los pueblos chon, las secciones patagónicas y fueguinas muestran particularidades que expresan, igualmente, su distanciamiento histórico-geográfico. En la mitografía *aonek'enk* el modelo de familia lunisolar es más próximo al mapuche que al *selk'nam*, donde sol y luna son una pareja disfuncional, en términos relacionales. No obstante, esta afinidad *aonek'enk* mapuche no se expresa claramente en el plano cültico, dada la prevalencia de luna en sus prácticas simbólicas.

Por otra parte, el calco de componentes de los mitos y ritos en los pueblos *selk'nam* y *yagán* muestra la intensidad e importancia de las relaciones interculturales areales. Esto también queda en evidencia en los procesos de transculturación narrativa e iconográfica en la Patagonia septentrional. El linaje simbólico de sol y luna se muestra como un sistema de transformaciones dentro de un continuum, dinamizado por transacciones con modelos afines. Tanto las variaciones internas, como los préstamos y síntesis de patrones de modelización secundarios informados son comprensibles desde la perspectiva de análisis de la teoría sociosemiótica (Voloshinov 1992; Lotman 1996). Según esta, lo propio de estas elaboraciones es su carácter contextual, es decir, su producción y reproducción histórico-cultural en espacios sociales situados, que registran y expresan las dinámicas sociales locales.

AGRADECIMIENTOS Artículo elaborado en el marco del Proyecto FONDECYT 1200251, "Patrones transculturales en la modelización sociosemiótica de los símbolos naturales co-presentes en el Wall Mapu". Estamos en deuda con Marcia Bianchi, Romina Braicovich, María Andrea Nicoletti, Marisa Malvestitti, Rodrigo González y Joaquín Bascopé, quienes generosamente nos facilitaron parte de las fuentes bibliográficas consultadas. Agradecemos a Carolina Odone su colaboración en este mismo propósito y a Pablo Espinoza su lectura y comentarios.

## NOTAS

<sup>1</sup> Si bien la forma predominante en la escritura es "aonik'enk" adoptamos aquí la grafía propuesta por Fernández (2004), una de las principales investigadoras de la lingüística tehuelche. El término *aonek'enk*, empleado como etnónimo, designa 'sureño'.

<sup>2</sup> El término tehuelche es empleado en la actualidad como autodenominador identitario por los descendientes de los pueblos patagónicos de habla chon, pero esta voz corresponde a un exo-etnónimo, probablemente de origen mapuche, que se generaliza para denominar a diversas entidades étnicas. Para una discusión de los usos y abusos del término puede verse Bascopé (2019).

<sup>3</sup> El glosónimo es *aonek'o ajen* /*aonek'o ʔaʔjen/*, que significa "lengua sureña" (Fernández 2012).

<sup>4</sup> Gusinde denomina la ceremonia *kloketen*, que es el nombre de los jóvenes en proceso de iniciación. Chapman (1997) plantea que el nombre más apropiado para designar la ceremonia es *hain*, puesto que la choza, en torno a la que se realiza el ritual, condensa en su estructura arquitectónica componentes del universo *selk'nam*.

<sup>5</sup> En el caso de Swadesh (1962), vincula las lenguas chon en primera instancia al mosetense, dentro la rama tacapano incluida, a su vez, en la red lingüística macroquechua. Suárez (1988: 33) coteja los datos de Swadesh y afirma que, si bien los cognados entre lenguas pano y chon son poco numerosos, su hipótesis tiende a confirmarse. Key y Clairis (1978) relacionan las lenguas chon tanto con las pano como con el *kawésqar*. Nos concentramos en el cotejo de representaciones sobre sol y luna en las lenguas pano por ser



un común denominador en las hipótesis de filiación lingüística de la familia chon.

<sup>6</sup> Morin (1998) y Roe (1996) advierten sobre el carácter cambiante del género atribuido a luna en las narrativas shipibo-conibo. Girard (1958) señala también esta ambivalencia entre los cashinawa. No obstante, la masculinidad de ambos aparece como un patrón dominante en la documentación que disponemos.

## REFERENCIAS

- ABREU, J. 1914. *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ: A língua dos Caxinauás do rio Ibuacu*. Río de Janeiro: Imprenta Leuzinger.
- ACUÑA, A. 2020. Astros, meteoros, animales y personas: una aproximación al imaginario y valores kawésqar. *Magallania* 48 (1): 27-46.
- AGUILERA, O. 1978. Léxico kawésqar-español, español-kawésqar. *Boletín de Filología Universidad de Chile* 29: 7-149.
- AGUILERA, O. & J. TONKO 2009. *Cuentos kawésqar*. Santiago: FUCOA.
- BASCOPÉ, J. 2019. Geografía de las lenguas chon. *Revista de Arqueología Americana* 37: 11-41.
- BEAUVOIR, J. 1915. *Los Shelknam. Indígenas de la Tierra del Fuego. Sus tradiciones, costumbres y lengua*. Buenos Aires: Librería del Colegio Pío IX.
- BELLELLI, C., P. SCHEINSOHN & M. PODESTÁ 2008. Arqueología de pasos cordilleranos: un caso de estudio en Patagonia norte durante el Holoceno Tardío. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13 (2): 37-55.
- BOSCHIN, M. 2017. Arte rupestre del centro sur del Río Negro y del centro norte de Chubut. *Atek* 6: 51-85.
- BOSCHIN, M., M. FERNÁNDEZ & G. ARRIGONI 2016. ¿A qué aludimos cuando nos referimos al estilo de grecas en Patagonia? En *Imágenes rupestres: lugares y regiones*, F. Oliva, A. Rocchietti & F. Banti, eds., pp. 455-466. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- BOSCHIN, M. & A. LLAMAZARES 1992. Arte rupestre de la Patagonia. *Ciencia Hoy* 17: 26-36.
- BÓRMIDA, M. & A. SIFFREDI 1970. Mitología de los tehuelche meridionales. *Runa* 12 (1/2): 199-245.
- BRIDGES, L. 1952. *En el último confín de la tierra*. Buenos Aires: Emecé.
- BURMEISTER, C. 1891. Breves datos sobre una excursión a Patagonia. *Revista del Museo de La Plata* 2: 274-288.
- BUTTO, A., M. SALETTA & D. FIORE 2015. Kau. Los toldos tehuelches en dibujos, grabados y fotografías de viajeros por la Patagonia. *Artelogie* 7. <<http://journals.openedition.org/artelogie/1164>> [consultado: 15-08-2020].
- CANALS-FRAU, S. 1953. *Las poblaciones indígenas de la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CASAMIQUELA, R. 1956. Sobre el parentesco de las lenguas patagónicas. *Runa* 7 (2): 195-202.
- CASAMIQUELA, R. 1958. Canciones totémicas araucanas y güñüa kënâ. *Revista del Museo de La Plata* 4 (22): 293-314.
- CASAMIQUELA, R. 1965. *Rectificaciones y ratificaciones: hacia una interpretación definitiva del panorama etnológico de la Patagonia y área septentrional adyacente*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- CASAMIQUELA, R. 1969. *Un nuevo panorama etnológico del área Pan-Pampeana y Patagonia adyacente*. Santiago: Museo Nacional de Historia Natural-DIBAM.
- CASAMIQUELA, R. 1983. *Nociones de gramática de Günuna Küne*. París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- CASAMIQUELA, R. 1985. *Bosquejo de una etnología de la provincia de Río Negro*. Viedma: Fundación Ameghino.
- CASAMIQUELA, R. 1988. *En pos del gualicho*. Buenos Aires: EUDEBA-Fondo Editorial Rionegrino.
- CASAMIQUELA, R. 1995. *Bosquejo de una etnología de la provincia de Neuquén*. Madryn: Centro Nacional Patagónico.
- CAVIGLIA, S. 2002. El arte de las mujeres Aónik'enk y Gününa Küna-Kay Guaj'enk o Kay Güttruj. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 27: 41-70.
- CHAPMAN, A. 1982. *Drama and power in a hunting society: the Selk'nam of Tierra del Fuego*. Nueva York: Cambridge University Press.
- CHAPMAN, A. 1997. The great ceremonies of the Selk'nam and the Yamana. En *Patagonia*, C. McEwan, L. Borrero & A. Prieto, eds., pp. 82-109. Londres: British Museum Press.
- CHAPMAN, A. 2002. La mujer-luna en la sociedad selk'nam. En *Fin de un mundo: los selknam de Tierra*



- del Fuego*, A. Chapman, ed., pp. 99-117. Santiago: Taller Experimental de Cuerpos Pintados.
- CHAPMAN, A. 2009. *Hain: ceremonia de iniciación de los Selk'nam de Tierra del Fuego*. Santiago: Pehuén.
- CLARAZ, J. 1988 [1865]. *Diario de viaje de exploración al Chubut 1865-1866*. Buenos Aires: Marymar.
- COIAZZI, A. 1914. Los indios del archipiélago fueguino. *Revista Chilena de Historia y Geografía* 9: 288-352.
- COOPER, J. 1917. Analytical and critical bibliography of the tribes of Tierra del Fuego and adjacent territory. *Bureau of American Ethnology Bulletin* 63: 1-233.
- D'ANS, M. 2017. *La verdadera Biblia de los Cashinahua*. Ucajali: Lluvia Editores.
- DELAHAYE, M. 1983. *Vers une description du tehuelche*. París: Universidad René Descartes.
- DELAHAYE, M. 2000. Tehuelche. En *Intercontinental Dictionary Series, vol. 1: South American Indian Languages*, M. Key & B. Comrie, eds. Leipzig: Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology.
- DUMONT, J. 1842. *Voyage au Pôle Sud et dans l'Océanie*. Vol. 1. París: Gide.
- ESCALADA, F. 1949. *El complejo tehuelche*. Buenos Aires: Imprenta Coni.
- FERNÁNDEZ, A. 1993. Género y sexo en tehuelche. *Actas I Jornadas de Lingüística Aborigen*, pp. 95-106. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ, A. 1998. *El tehuelche. Una lengua en vías de extinción*. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- FERNÁNDEZ, A. 2004. *Diccionario tehuelche-español/Índice español-tehuelche*. Leiden: Research School of Asian, African, and Amerindian Studies.
- FERNÁNDEZ, A. 2012. Lingüística areal: las construcciones aplicativas en lenguas patagónicas. *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa* 10: 1-13.
- FITZROY, R. 1839. *Narrative of the surveying voyages of his majesty's ship Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836 describing their examination of the southern shores of South America, and the Beagle's circumnavigation of the globe*. Londres: Henry Colburn.
- FRANK, E. 1994. Los Uni. En *Guía etnográfica de la Alta Amazonía*, F. Santos & F. Barclay, eds., vol. 2, pp. 98-170. Lima: IFEA-FLACSO Ecuador.
- GARDINER, A. 1852. Introduction. En *Hope deferred, not lost: a narrative of missionary effort in South America*, G. Despard, ed., pp. 9-27. Bristol: John Wright Steam Press.
- GIRARD, R. 1958. *Indios selváticos de la Amazonía peruana*. México D.F.: Libro Mex Editores.
- GRADIN, C. 1977. Pinturas rupestres del alero Cárdenas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 11: 143-158.
- GRADIN, C. 1999. Sobre las tendencias del arte rupestre de Patagonia argentina. En *Segundas Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste*, M. Tamagnini, comp., pp. 85-99. Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- GREENBERG, J. 1987. *Language in the Americas*. Stanford: Stanford University Press.
- GUSINDE, M. 1986 [1937]. *Los indios de Tierra del Fuego. Los yámana*. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana.
- GUSINDE, M. 1991. *Los indios de Tierra del Fuego. Los halakwulup*. Vol. 1. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana.
- GUSINDE, M. 2005. *Lom, amor y venganza. Mitos de los yámana de Tierra del Fuego*. Santiago: Lom.
- GUSINDE, M. 2008a [1931]. *El mundo espiritual de los selk'nam*. Vol. 1. Valdivia: Serindígena Ediciones.
- GUSINDE, M. 2008b [1931]. *El mundo espiritual de los selk'nam*. Vol. 2. Valdivia: Serindígena Ediciones.
- GUSINDE, M. 2015. *El espíritu de los hombres de Tierra del Fuego: selknam, yámanas, kawéskar*. París: Éditions Xavier Barral.
- HERNÁNDEZ, G. 1992. Southern Tehuelche mythology according to an unpublished manuscript. *Latin American Indian Literatures Journal* 8: 115-142.
- HERNÁNDEZ, G. 2003. Orden cósmico, roles de género y relaciones interétnicas en la mitología mapuche. *Cuadernos del Sur* 2: 195-219.
- HUGHES, W. 1967 [1927]. *A orillas del río Chubut en la Patagonia*. Bahía Blanca: Imprenta Martínez & Rodríguez.
- JODELET, D. 1986. La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En *Psicología social*, S. Moscovici, comp., vol. 2, pp. 469-494. Barcelona: Paidós.
- KEY, M. & C. CLAIRIS 1978. Fuegian and Central South American language relationships. En *Actes du XLVII Congrès International des Américanistes*, vol. IV, pp. 635-645. París: Fondation Singer-Polignac.



- KOESSLER-ILG, B. 2000 [1954]. *Cuentan los araucanos*. Buenos Aires: Editorial Nuevo Extremo.
- LA GRASSERIE, R. 1906. De la langue tehuelche. En *XIV Internationaler Amerikanisten-Kongress*, vol. 2, pp. 611-647. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- LEHMANN-NITSCHKE, R. 1913. El grupo lingüístico Tshon de los territorios magallánicos. *Revista del Museo de La Plata* 22: 217-276.
- LEHMANN-NITSCHKE, R. 1919. Mitología sudamericana II. La cosmogonía según los puelche de la Patagonia. *Revista del Museo de La Plata* 24 (2): 182-205.
- LISTA, R. 1887. *Viaje al país de los onas*. Buenos Aires: Establecimiento Tipográfico de Alberto Núñez.
- LISTA, R. 1998 [1894]. *Los indios tehuelche: una raza que desaparece*. Buenos Aires: Editorial Confluencia.
- LLARAS-SAMITIER, M. 1950. Primer ramillete de fábulas y sagas de los antiguos patagones. *Runa* 3 (1): 170-199.
- LÓPEZ, E. 2016. Breve antología mitológica de las tierras bajas de Bolivia. En *Encuentros con la Amazonía boliviana*, A. Román-López, M. Castro & M. Ceballos, eds., pp. 39-49. La Paz: ISEAT.
- LORIOT, J., E. DAY & D. LAURIAULT 2008. *Diccionario shipibo-castellano*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.
- LOTMAN, I. 1982. *La estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- LOTMAN, I. 1996. *La semiósfera I*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, I. & B. USPENSKI 2000. Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. En *La semiósfera III*, I. Lotman, pp. 68-193. Madrid: Cátedra.
- MALVESTITTI, M. 2014. A<sup>h</sup>únik'ónk'. Un vocabulario de la lengua tehuelche documentado por Roberto Lehmann-Nitsche. *Indiana* 31: 377-408.
- MALVESTITTI, M. & M. ORDEN 2014. *Günün ayajütshü. El vocabulario puelche documentado por Roberto Lehmann-Nitsche*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa.
- MARTINIC, M. 1995. *Los aónikenk: historia y cultura*. Punta Arenas: Universidad de Magallanes.
- MARTINIC, M. 2015. Algo más sobre el misterioso grupo étnico de la Patagonia central andina. *Magallania* 43 (1): 5-13.
- MENGHIN, O. 1952. Las pinturas rupestres de la Patagonia. *Runa* 5 (1/2): 5-22.
- MENGHIN, O. 1957. Estilos del arte rupestre de Patagonia. *Acta Præhistorica* 1: 57-87.
- MONTAG, S. 2008. *Diccionario Cashinahua*. Yarinaccha: Instituto Lingüístico de Verano.
- MORIN, F. 1998. Los shipibo conibo. En *Guía etnográfica del Alto Amazonas*, F. Santos & F. Barclay, eds., vol. 3, pp. 275-435. Quito: Abya-Yala-IFEA-Smithsonian Tropical Research Institute.
- MOSCOVICI, S. 1979. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Editorial Huemul.
- MOULIAN, R. 2019 Ms. Patrones transculturales en la modelización sociosemiótica de los símbolos naturales co-presentes en el Wall Mapu: un estudio de casos translingüístico de linajes, préstamos y calcos simbólicos en perspectiva de una etnosemiótica histórica. Formulación Proyecto FONDECYT 1200251.
- MOULIAN, R., M. CATRILEO & F. HASLER 2018a. Correlatos en las constelaciones semióticas del sol y de la luna en las áreas centro y sur andinas. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 23 (2): 121-141.
- MOULIAN, R., F. HASLER, M. CATRILEO & J. CANIGUAN 2018b. Resonancias de la luz en las lenguas centro y sur andinas. *Onomazein* 42: 125-152.
- MUÑIZ, F. 1917. Observaciones etnográficas de Francisco Javier Muñiz publicadas con la introducción y notas críticas de Félix Outes. *Physis* 3: 197-215.
- MUSTERS, G. 1911 [1871]. *Vida entre los patagones*. Buenos Aires: Imprenta Coni.
- NACUZZI, L. 2005. *Identidades impuestas*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- NAJLIS, E. 1973. *Lengua selknam*. Buenos Aires: Universidad del Salvador.
- NAJLIS, E. 1975. *Diccionario selknam*. Buenos Aires: Universidad del Salvador.
- NAVEIRA, M. 2007. Yama Yama: os sons da memoria: afetos e parentesco entre os Yamanihua. Tesis para optar al grado de Doctor en Antropología, Florianópolis, Universidad Federal de Santa Catarina.
- ORDEN, M. 2017. Descripción de la lengua günün a iajüch. Tesis para optar al grado de Doctor en Letras, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- OUTES, F. 1913. Vocabularios inéditos del patagón antiguo. *Revista de la Universidad de Buenos Aires* 21/22: 474-494.
- PÉREZ, A. & G. SALAVERRY 2014. Las pinturas rupestres del sitio Paredón Bello. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 19 (2): 77-93.



- PODESTÁ, M., C. BELLELLI, P. FERNÁNDEZ, V. SCHEINSOHN, M. CARBALLIDO, A. FORLANO, P. MARCHIONE, E. TROPEA, A. VASINI, J. ALBERTI, M. GALLO & G. MOSCOVICI 2007. Arqueología del valle de Epuyén (El Hoyo, Chubut). En *Arqueología de Fuego-Patagonia. Levantando piedras, desenterrando huesos... y develando arcanos*, F. Morello, G. Prieto & G. Bahamonde, eds., pp. 427-442. Punta Arenas: Ediciones CEQUA.
- QUIROZ, D. & J. OLIVARES 1996. Cosmovisión fueguina: las cordilleras invisibles del infinito. En *Culturas de Chile*, J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemyer, C. Aldunate & P. Mege, eds., pp. 241-256. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- ROE, P. 1996. Mythic Substitution and the Stars: Aspects of Shipibo and Quechua Ethnoastronomy Compared. *Archaeoastronomy* 1 (12): 193-227.
- SADE, K. 2016. Pinturas rupestres de guanacos (*L. guanicoe*) en Aysén. *Revista de Aysenología* 2: 9-17.
- SÁNCHEZ-LABRADOR, J. 1936 [1772]. *Los indios pampas-puelches-patagones*. Buenos Aires: Viau y Zona Editores.
- SCHEINSOHN, V., C. SZUMIK, S. LEONARDT & F. RIZZO 2009. Distribución espacial del arte rupestre en el bosque y la estepa del norte de Patagonia. En *Arqueología de la Patagonia. Una mirada desde el último confín*, M. Salemme, F. Santiago, M. Álvarez, E. Piana, M. Vásquez & M. Mansur, eds., pp. 541-558. Ushuaia: Editorial Utopías.
- SCHUSTER, C. 1988. Labyrinth and other paths to other worlds. En *Social symbolism in ancient tribal art*, E. Carpenter, ed., vol. 3-2, pp. 13-386. Nueva York: Rock Foundation.
- SHELL, O. 2008. *Estudios panos III: las lenguas pano y su reconstrucción*. Lima: Instituto Lingüístico de Verano.
- SIFFREDI, A. 1968a. Algunos personajes de la mitología tehuelche meridional. *Runa* 11: 123-131.
- SIFFREDI, A. 1968b. El ciclo de Elal, el héroe mítico de los Aonik'Enk. *Runa* 11: 149-160.
- SIFFREDI, A. 1970. Hierofanías y concepciones mítico-religiosas de los tehuelches meridionales. *Runa* 12 (1/2): 247-271.
- SIFFREDI, A. 1987. Tehuelche religion. Encyclopedia.com, Boston: Cengage. <<https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/tehuelche-religion>> [consultado: 16-08-2020].
- SIFFREDI, A. & M. MATARRESE 2004. Espiritualidad tehuelche meridional (aónikenk). En *Los mundos de abajo y los mundos de arriba*, M. Cipolletti, coord., pp. 203-218. Quito: Abya-Yala.
- SISKIND, J. 1973. *To hunt in the morning*. Nueva York: Oxford University Press.
- SUÁREZ, J. 1988. *Estudios sobre lenguas indígenas sudamericanas*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- SWADESH, M. 1962. Afinidades de las lenguas amerindias. En *Akten des 34. Internationalen Amerikanistenkongresses*, pp. 729-738. Viena: Berger Verlag.
- TONELLI, A. 1926. *Grammatica e Glossario della lingua degli Ona-Šelknàm della Terra del Fuoco*. Turín: Società Editrice Internazionale.
- URBAN, M. 2009. 'Sun' and 'moon' in Circum-Pacific language area. *Anthropological Linguistics* 51 (3-4): 328-346.
- VEZUB, J. 2006. Lenguas, territorialidad y etnicidad en la correspondencia de Sayhueque hacia 1880. *Intersecciones en Antropología* 7: 287-304.
- VEZUB, J. 2015. La caravana de Musters y Casimiro: La "cuestión tehuelche" revisitada por el análisis de redes. *Magallania* 43 (1): 15-35.
- VEZUB, J. & J. MAZZALAY 2016. Análisis de redes de parentesco y alianzas entre caciques mapuches y tehuelches en la Patagonia septentrional (siglo XIX). *Revista Hispana para el Análisis de Redes Sociales* 27 (1): 81-99.
- VIEDMA, A. 1837. Catálogo de algunas voces que ha sido posible oír y entender a los indios patagones. En *Colección de obras y documentos relativos á la historia antigua y moderna de las provincias del Rio de La Plata*, P. de Ángelis, ed., vol. 6, pp. 15-17. Buenos Aires: Imprenta del Estado.
- VIEGAS, P. 1992. La familia lingüística tehuelche. *Revista Patagónica* 13 (54): 39-46.
- VIEGAS, P. 1993. Indicios de diferenciación dialectal en la lengua teushen. *Signo & Señal* 3: 121-132.
- VIEGAS, P. 2000-2002. Conjeturas sobre la prehistoria de los hablantes de las lenguas chon, a partir del léxico proto-chon reconstruido. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 19: 613-633.
- VIEGAS, P. 2015. Protochon: fonología, morfología y



- léxico. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- VIEGAS, P. 2017. ¿Tehuelche, teushen o una tercera lengua chon continental? Una nueva interpretación fonológica del vocabulario "patagón" de Pigafetta y sus consecuencias. En *Reconfiguraciones territoriales e identitarias*, M. Moroni, comp., pp. 104-114. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa.
- VIGNATI, M. 1939. Los poyas: contribución al conocimiento etnográfico de los antiguos habitantes de la Patagonia. *Notas del Museo de La Plata* 4: 211-244.
- VIGNATI, M. 1944. Antigüedades en la región de los lagos Nahuel Huapi y Traful. *Notas del Museo de La Plata* 9: 53-165.
- VIGNATI, M. 1963. Antecedentes para la protoetnografía del norte de la Patagonia. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* 34 (2): 493-528.
- VOLOSHINOV, V. 1992. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Universidad.
- WILBERT, J. & K. SIMONEAU 1984. *Folk Literature of the Tehuelche Indians*. Los Ángeles: University of California.



# Saber enciclopédico y medicina nahua. Una aproximación al capítulo 28 del libro X de la *Historia general de las cosas de Nueva España* (1577)

*Encyclopedic knowledge and Nahua medicine. An approach to chapter 28, book X of Historia general de las cosas de Nueva España (1577)*

Alejandro Viveros Espinosa<sup>A</sup> & Julio Vera Castañeda<sup>B</sup>

## RESUMEN

**Recibido:**  
agosto 2022.

**Aprobado:**  
diciembre 2022.

**Publicado:**  
diciembre 2022.



Este artículo tiene por objetivo reflexionar sobre la *Historia general de las cosas de Nueva España* (1577), de Bernardino de Sahagún, considerado como ejemplo de un saber enciclopédico relacionado con el mundo cultural nahua postconquista. Nos interesa posicionar la *Historia general* como un ejercicio de traducción cultural realizado por de Sahagún y sus colaboradores indígenas, quienes posteriormente fueron activos participantes en la elaboración de un conocimiento médico nahua en diálogo directo con el saber natural europeo durante la modernidad temprana. Para ello, el trabajo considera un estudio en torno al contexto de producción de esta obra, desarrollando específicamente una aproximación al recetario que forma parte del capítulo 28 del libro X a través de un análisis comparativo sobre los contenidos de algunas imágenes relativas a enfermedades y remedios.

**Palabras clave:** saber enciclopédico, medicina nahua, colaboradores indígenas, Bernardino de Sahagún.

## ABSTRACT

*This text offers a reflection on Bernardino de Sahagún's Historia general de las cosas de Nueva España (1577), considered an example of encyclopedic knowledge in the post-Conquest Nahua cultural world. The authors posit the Historia general as an exercise in cultural translation carried out by de Sahagún and his indigenous collaborators, who ultimately became active participants in the elaboration of a body of Nahua medical knowledge, in direct dialogue with European natural knowledge of the early Modern period. To this end, the text examines the context in which de Sahagún produced his work, specifically developing an approach to the prescriptions provided in chapter 28, book 10, based on a comparative analysis of certain images of illnesses and remedies.*

**Keywords:** encyclopedic knowledge, Nahua medicine, indigenous collaborators, Bernardino de Sahagún.

<sup>A</sup> Alejandro Viveros Espinosa, Instituto de Estudios Humanísticos Juan Ignacio Molina, Universidad de Talca, Talca, Chile. ORCID: 0000-0002-5788-8974. E-mail: alejandro.viveros@utalca.cl

<sup>B</sup> Julio Vera Castañeda, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0002-0076-4495. E-mail: jrvera2@uc.cl



## INTRODUCCIÓN

El contexto postconquista en Nueva España acarrió profundas rupturas y cambios culturales para las sociedades nahuas, debido a la incorporación de elementos relacionados con el horizonte cultural europeo, tales como la escritura en cuanto tecnología de comunicación alfabética, la fe cristiana como nuevo referente ideológico y la organización política como parte de la imposición del orden colonial (Lockhart 2016). Consecuentemente, los grados de participación de las sociedades nahuas en estas transformaciones han sido elementos cada vez más centrales en los estudios contemporáneos sobre el mundo colonial hispanoamericano. Desde dicha perspectiva, este ensayo aborda la *Historia general de las cosas de Nueva España* (1577), de Bernardino de Sahagún, como un medio inmejorable para acceder y reflexionar sobre la presencia e injerencia de sujetos culturales nahuas en la composición de esta obra. Nos proponemos desplegar una relectura de la *Historia general* como modelo de un “saber enciclopédico”. Destacamos, para ello, las ideas de Garibay (2007: 651) en torno a esta obra:

Hoy día podríamos llamarla más bien: Enciclopedia de la cultura de los nahuas de Tenochtitlan. Porque se incluyen las ideas religiosas hasta la ínfima pequeñez de los pormenores del saber popular y las ideas que regían la técnica y la artesanía de los grupos de Anáhuac y de los demás, pero visto a través de los ojos de éstos.

Un enfoque “enciclopédico” de la *Historia general* implica la construcción de un “conocimiento general”, que intente encapsular y organizar colaborativamente la suma de todo aquello que entonces se sabía acerca del mundo cultural nahua. En este sentido, destacamos particularmente las aportaciones del volumen editado por Peterson y Terraciano (2019: 13), quienes sostienen:

As a collaborative, multivoiced enterprise, the Florentine Codex embodies various modes of interpretation and transformation, processes that may be characterized as distorting or betraying the original while simultaneously, in the “creative destruction” that defines all translation, also being perceived as processes of “invention and renewal”. The Nahua scribes and artists actively constructed versions of their cultural identity through their choice of vocabulary, as well as by means of syntactical and pictorial choices.

Este enfoque “enciclopédico” presente en la obra de Bernardino de Sahagún tiene como probables modelos la *Naturalis historia* de Plinio el Viejo, la *Etymologiae* (*Orígenes*) de Isidoro de Sevilla, la *De proprietatibus rerum* de Bartholomeus Anglicus, la *Civitate dei* de Agustín de Hipona y la *General estoria* de Alfonso X, junto con todo el acervo de la tradición judeocristiana (Peterson & Terraciano 2019: 9-11). Al mismo tiempo, incorpora los referentes que provienen de los tratados de vicios y virtudes, de los manuales de confesión y del breviario romano. De Sahagún se ajusta al patrón franciscano ensayado anteriormente en la zona de Navarra, alrededor de 1527. En este modelo, la clasificación de otras culturas fue renovada en el *Tratado de las supersticiones y hechicerías* (1529) de fray Martín de Castañega, amigo y compañero de Andrés de Olmos, quien llegó a Nueva España adoptando la obra antes mencionada en su *Tratado de hechicerías y sortilegios* (1553) (Eudave 2020: 97).

El procedimiento de recopilación de información realizado por de Sahagún, así como el de otros misioneros del siglo XVI, ha sido leído como un gesto pionero en el desarrollo de la etnografía del Nuevo Mundo. Esta fue, de hecho, la propuesta implementada por León-Portilla en los años ochenta y ha sido replicada en estudios posteriores (Romero & Máynez 2005; López 2011; Marroquín 2014; Solodkow 2014). Esta perspectiva se focaliza en el programa de cristianización desarrollado por los franciscanos y su declarada asimetría con respecto a la población indígena en lo que se refiere al dominio y la transmisión del conocimiento nahua (Ríos 2014; Eudave 2020).

En consecuencia, la *Historia general* funciona como una obra “intercultural” que desarrolla, en sus aspectos escriturales y pictóricos, un proceso de traducción que acontece dentro del contexto social y político de la Contrarreforma del siglo XVI en la Nueva España, en que “the slippage inherent in these acts of translation is understood as a process that generates new meanings” (Peterson & Terraciano 2019: 14). Estos actos de traducción (debidos a la generación de nuevos significados) decantan en la producción de un proyecto enciclopédico que recopila, categoriza e interpreta contenidos culturales variados (costumbres, cosmovisiones, organización política, entre otros). De igual manera, es menester remarcar que la construcción de un saber enciclopédico depende en gran medida de la



participación de los diferentes colaboradores indígenas<sup>1</sup> como traductores y mediadores culturales (Peterson & Terraciano 2019; Alcántara 2021) y, sobre ello, como parte de una red de individuos con participación directa y con capacidad de agencia<sup>2</sup> en la composición de los diferentes contenidos de la *Historia general*.

## **SOBRE LA HISTORIA GENERAL DE BERNARDINO DE SAHAGÚN**

La obra de Bernardino de Sahagún se inscribe en el proyecto del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco. Fundado por la orden franciscana en la Ciudad de México en 1536, esta institución tuvo como objetivo hacer de la élite indígena novohispana un agente de la colonización en calidad de mediadores (Laird 2015, 2018). Como parte del proceso de alfabetización, los jóvenes indígenas aprendían a leer y a escribir en castellano, latín y náhuatl, familiarizándose al mismo tiempo con el repertorio de autoridades del saber occidental, con las artes de la retórica, la lógica, la traducción, el dibujo y el canto. La eficacia de esta política permitió que, durante unos veinte años, de 1546 a 1565, los mismos estudiantes indígenas tuvieran a su cargo una parte de las enseñanzas que se impartían a los nuevos estudiantes (Kobayashi 1974; Gruzinski 2004; Hernández & Máynez 2016).

En este clima de diálogo cultural, Bernardino de Sahagún elaboró su obra sobre “las cosas de la Nueva España” acogiendo diversas dimensiones del mundo nahua postconquista. Esto se explica, en parte, por su formación en el ambiente humanista de la Universidad de Salamanca, lo que le llevó a flexibilizar los modelos de las autoridades escolásticas (D’Olwer 1990; León-Portilla 1997; Mignolo 2016). Como lo expresa en el prólogo del libro II, organizó la información que durante años proporcionaron los sabios indígenas o “informantes”, gracias a la colaboración de los indios “gramáticos” que habían sido formados por él mismo y al uso de cuestionarios que ensayó por vez primera en Tepepulco, entre 1558 y 1559. Los resultados de esas investigaciones configuran sus *Primeros memoriales*, los que luego utilizó para la construcción de un cuestionario más extenso.<sup>3</sup> Una segunda etapa de esta obra se produjo en Tlatelolco, con la edición del manuscrito y elaboración de lo que se conoce como *Códices Matritenses*, escrito también principalmente en

náhuatl.<sup>4</sup> La última etapa de recopilación ocurre en 1565, cuando Bernardino de Sahagún se trasladó al convento de San Francisco en Ciudad de México. Allí la obra volvió a revisarse y editarse, convirtiéndose así en la *Historia general de las cosas de Nueva España*. Esta versión presenta la información en dos columnas escritas, una en náhuatl y otra en español, además de diversas ilustraciones que evocan la tradición de la escritura pictográfica mesoamericana. En la Biblioteca Medicea Laurenziana, en Florencia –de ahí que a esta versión también se le denomine *Códice Florentino*–, se encuentra actualmente este documento, profusamente estudiado y, por propio mérito, una fuente invaluable para el estudio de las sociedades indígenas mesoamericanas de postconquista.

En este marco una cuestión relevante del “método de investigación” (López 2011) aplicado por de Sahagún, corresponde a los diferentes “colaboradores” que participaron en la confección de la obra. Conviene atender a la distinción que hizo el fraile respecto de sus colaboradores indígenas: los informantes, por un lado, y los ayudantes o gramáticos indígenas, por otro, quienes representaban dos aproximaciones diferentes al dominio colonial. Los “informantes” eran en su mayoría ancianos que habían vivido en tiempos previos a la conquista y que “recordaban, de primera mano, las costumbres, instituciones e ideas de entonces” (Navarrete 2002: 100). Habían sido elegidos entre nobles gobernantes, antiguos sacerdotes, comerciantes y sabios de diversa índole, por lo que, presuntamente, también habían egresado de las antiguas escuelas para nobles, los *calmécac*, donde recibieron la educación de la tradición nahua. Así registra de Sahagún (1577: prólogo al libro II) cómo reclutó a algunos de sus colaboradores en el pequeño pueblo de Tepepulco:

En el dicho pueblo hize juntar, todos los principales con el señor del pueblo, que se llamava don diego de mendoza, hombre anciano, de gran marco y habilidad, muy experimentado en todas las cosas curiales, belicas y políticas, y aun ydolatrías. Aviendolos juntado, porpuseles, lo que pretendía hazer: y pediles, me diesen personas hábiles, y experimentadas, con quin pudiese platicar y me supiesen dar razon, de lo que los preguntase: ellos me respondieron, que se hablarían, cerca de lo propuesto, y que otro día me responderían: y ansi se despieron de mi. Otro día vinieron, el señor, con los principales: y hecho un muy solemne parlamento, como ellos entonce le usavan hazer: señalaronme, hasta diez, o doze principales an-

cianos; y dixerónme, que con aquellos, podía comunicar, y que ellos me darian razon, de todo lo que preguntase. Estavan tambien alli, hasta quatro latinos: a los quales yo poco años antes avia enseñado la gramática, en el colegio de santa cruz, en el tlatlilulco.

Distinto es el caso de aquellos “colaboradores” que de Sahagún denominó “gramáticos” y que remiten a un grupo heterogéneo de indígenas letrados, formados en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco (Alcántara 2007, 2021; Laird 2015, 2018). Algunos de ellos fueron Antonio Valeriano, vecino de Azcapotzalco; Alonso Vegezano, vecino de Cuauhtitlán; Martín Jacobita y Pedro de San Buenaventura, vecino de Cuauhtitlán, “todos espertos [sic] en tres lenguas, latina, española, y yndiana” (de Sahagún 1577: prólogo al libro II). Ellos sirvieron de intermediarios culturales entre los frailes y el mundo indígena postconquista, interpelados por el proyecto “enciclopédico” de Bernardino de Sahagún en cada una de las etapas mencionadas. A estos “colaboradores” hay que sumar otro conjunto de *amanuenses* que ayudaron en la escritura del manuscrito final, tales como Diego de Grado y Bonifacio Maximiliano, vecinos de Tlatelolco; Mateo Severino, de Xochimilco, además de los veintidós *tlacuilos* que diseñaron las dos mil cuatrocientas ochenta y seis “ilustraciones” que acompañan el registro escrito y que caracterizan el *Códice Florentino* (Magaloni 2014: 2).

Una entrada importante en torno al problema de la elaboración de la *Historia general* es la que propone José Rabasa (2011) quien, al abordar las apropiaciones y agenciamiento de los contenidos visuales y alfabéticos, advierte que están compuestos por una multiplicidad de voces indígenas. Rabasa comprende el rol de los colaboradores, informantes y *tlacuilos* como agentes que intervienen en la construcción y traducción de los significados contenidos en la *Historia general* (y en otros códices y manuscritos coloniales). Sobre ello sostiene: “The voices would reflect the multiple informants participating in the collective declarations of pictorial texts they produced in response to Sahagún’s queries, but they also reflect the interventions by the collegians that transcribed them into Latin script” (Rabasa 2011: 123). Por lo tanto, los conocimientos, relatos y representaciones culturales funcionan como espacios y estrategias de sobrevivencia que fueron plasmadas en este tipo de textos culturales por parte de las sociedades nahuas de postconquista.

## LA PRODUCCIÓN DEL SABER NATURAL EN EL SIGLO XVI EN NUEVA ESPAÑA

El capítulo 28 del libro X responde al interés de Bernardino de Sahagún por registrar los remedios en Nueva España desde la premisa hipocrática de que en todos los lugares se producen enfermedades que les son propias y que pueden curarse con las medicinas del territorio (Glacken 1996; Arnold 2001). En el prólogo del libro X, destinado al estudio de los “vicios y virtudes” de los indios mexicanos, de Sahagún (1577: prólogo al libro X) añade “las mas de las enfermedades a que los cuerpos humanos son sujetos, en esta tierra y las medicinas contrarias”. En este sentido, este capítulo dialoga con otras obras que visibilizan el saber médico de América y a sus cultores, los sabios indígenas: *Libellus de medicinalibus indorum herbis*, producida también en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco en 1552, y los escritos elaborados por el protomédico Francisco Hernández tras su expedición por el virreinato de Nueva España en la década de 1570, particularmente su *Historia natural de la Nueva España*.

En este tipo de obras los remedios locales se describen como “materia médica”, y eran sistematizados según sus virtudes medicinales. Aquí convergen la tradición letrada proveniente de *De materia medica* de Dioscórides, la *Historia plantarum* de Teofrasto y *Naturalis historia* de Plinio el Viejo. Estas tipologías textuales<sup>5</sup> de raíz clásica presentaban una visión práctica de la naturaleza, y proponían una identificación y descripción de las plantas, detallando las formas de extraer sus propiedades curativas para enfrentar trastornos y enfermedades diversas. En el mundo medieval, esta tipología formó parte de los tratados médicos escolásticos hasta la emergencia de los recetarios, de la mano del trabajo realizado por Constantino el Africano en la Escuela Salernitana durante el siglo XI. A partir de entonces, algunas colecciones de remedios recibieron los nombres de “antidotarios, dispensarios o *ricettarios*” (Turner 2007: 113). A diferencia de otras producciones académicas, los recetarios se caracterizaban por ser escritos breves, en su mayoría anónimos, y dirigidos a practicantes de la medicina, poco conocedores del latín. Ofrecían respuestas sencillas a los elementos teóricos y a la praxis médica en lengua romance.<sup>6</sup> Para Siraisi



(1990: 142), los recetarios constituyeron el principal medio de comunicación del saber médico medieval y de la temprana modernidad.

Ahora bien, el uso de estas tipologías textuales no debe entenderse de manera aislada, sino considerando las posibilidades del saber natural durante la modernidad temprana. Cabe destacar que para el tiempo en que fue compuesta la *Historia general*, los elementos epistemológicos y retóricos del saber natural se encontraban en plena formalización. Como señala Ogilvie (2005: 28-29), la historia natural como disciplina nos muestra que desde mediados del siglo XVI coexistieron en el mundo intelectual europeo diversos modelos escriturales destinados a representar animales, plantas y seres vivos. En ellos confluyen, entre otros, la historia civil, utilizada por los humanistas en la escritura de sus historias naturales (similar a la tradición de los bestiarios medievales) y la insistencia, para ese entonces “novedosa”, en la descripción precisa de los detalles físicos de los elementos naturales. Estas historias constituyen una *herramienta epistémica*, y no necesariamente un género de escritura científica (Pomata 2005: 106),<sup>7</sup> de modo que no es extraño que en la *Historia general* converjan aproximaciones heterogéneas sobre los aspectos naturales y civiles del mundo nahua, entre ellos los alusivos al mundo del cuerpo, la enfermedad y sus prácticas curativas. En este entramado cobra vida la pregunta por la condición colonial de estos saberes, en la medida que se despliegan en un horizonte más amplio de problemas y negociaciones, como la invención de una naturaleza por medio de los ejercicios clasificatorios del saber occidental (Gerbi 1978; O’Gorman 2001; Baraibar 2011), la imposición de la noción de persona y su vinculación con la idea de cuerpo humano (López 1998; Araya 2017), además de los problemas ontológicos relativos a la relación entre mundo y representación escrita en la tradición mesoamericana (Díaz 2020; Navarrete 2011).

## EL MODELO FRANCISCANO DE TRADUCCIÓN CULTURAL

La producción del saber natural no solo fue posible gracias a la dimensión cognitiva de la historia, sino también con ocasión de los cambios en los criterios de apreciación

del conocimiento durante el siglo XVI, en particular la valoración de la experiencia sensorial y la interpelación a las autoridades del saber clásico (Barrera 2009). En Nueva España corrió así de la mano de los ejercicios de traducción lingüística y cultural desarrollada por los agentes hispanos vinculados con el conocimiento médico europeo. Se trata de un proceso complejo y heterogéneo, que no se agota en la marginación de los saberes locales, producto del peligro que podían significar para las expectativas del dominio colonial (Morales et al. 2017), sino que considera las experiencias en terreno, donde la valoración y resignificación del saber indígena dependía de las negociaciones efectivas desarrolladas por la traducción del saber que portaban los expertos locales (Marroquín & Bauer 2019: 11-12).

Ante ese panorama, los franciscanos fueron particularmente abiertos a autorizar el conocimiento de los indígenas que se inscribieron en su proyecto. El modelo enciclopédico de la *Historia general* que mencionamos más arriba permitió organizar el saber del indígena de manera colaborativa, y reconocer la importancia que fueron tomando los *ticitl*, aquellos “indios médicos” expertos de la tradición nahua, tras los efectos catastróficos de las epidemias que azotaron a la población indígena. Esta valoración de los “indios médicos” también se halla presente en el *Libellus* (1552). La apertura por parte de los franciscanos habilitó un espacio de enunciación indígena que podía seguir derroteros diversos y no necesariamente una extensión de las motivaciones de la Orden (Mundy 2019: 126-127; Vega & Vera 2021). La mutua traducción entre gramáticos y la disposición dialógica de Bernardino de Sahagún, abrieron la brecha para que en sus obras afloraran

testimonios genuinos que escapaban a sus preocupaciones y disecciones; en parte, porque sus ‘colaboradores’, a través de esa brecha, lograron entrelazar sus propias palabras con las del fraile y la de los ‘informantes’, para expresar su visión de las cosas y sus expectativas (Alcántara 2007: 123).

Consideramos que este aspecto es relevante al momento de abordar el capítulo 28 del libro X, ya que es de los pocos segmentos de la *Historia general* donde se consignan los nombres de los sabios indígenas que informan sobre los remedios contra los males del cuerpo. Además, este reconocimiento y validación del saber de los *ticitl* no es



compartido por obras contemporáneas como la *Historia natural* de Francisco Hernández, lo que da cuenta de la particular apropiación de la escritura alfabética por parte de los gramáticos trilingües y el saber que informaron los médicos locales.

## EL CAPÍTULO 28 DEL LIBRO X DE LA HISTORIA GENERAL: UN RECETARIO NAHUA

Gracias a la formación humanista que tuvieron en el Colegio de Tlatelolco, los gramáticos trilingües estaban familiarizados con el léxico del saber médico europeo, de modo que la exigencia de informar sobre las enfermedades del territorio y los remedios contra ellas significó una tarea de mediación cultural. Al igual que otros apartados de la *Historia general*, el capítulo 28 del libro X es resultado de la “edición” de manuscritos previos. López (1993: 48) identifica su antecedente en los dos listados de recetas consignados como “enfermedades de nuestro cuerpo” presentes en los *Primeros memoriales*.<sup>8</sup> Elaborados en Tepeapulco, estos listados provienen presuntamente de informantes distintos o, más bien, fueron contestados con ocasión de diferentes interrogatorios (López 1993: 47). El primer listado se compone de veintisiete recetas cuyo contenido se presenta de manera escueta, registrando el nombre de una enfermedad y luego la medicina correspondiente para su cura, como el caso de la cura para la “gota”, cuya traducción del náhuatl señala: “se cura con las hojas de *tlápatl*, que aquí se da, y se sangra [la parte afectada]” (López 1993: 49).

El segundo listado contiene diez recetas y, a diferencia del primero, las descripciones son más extensas. Siguiendo el modelo de Dioscórides, este listado precisa las indicaciones respecto del tratamiento de las hierbas medicinales mencionadas. Un ejemplo es la receta contra la “formación de asperezas en el rostro”, sobre la que se indica:

Su medicina es la hierba llamada azpan. Se fríe; con ella tibia se lava la cara, se lava muchas veces la cara. Y no comerá viandas de carne. Y beberá para calmar la enfermedad que está en su interior la hierba llamada *tlatlahuqui*, sólo en agua fría. La andaré bebiendo. Orinará la enfermedad, cosa roja o cosa arenosa. Y deberá purgarse (López 1993: 50)

Como se observa, a diferencia de la receta contra la gota del primer listado, en esta entrada se introducen precisiones relativas al buen uso de las medicinas, como beber *tlatlahuqui* “sólo en agua fría” (López 1993: 50). Si bien en ambos casos la información no se encuentra organizada desde la anatomía, como era común en la tipología del recetario, en el primer listado los gramáticos decidieron presentar las enfermedades agrupadas según determinados malestares, como los tipos de flemas (sanguinolenta, blanca y amarilla) y las heces.

Posteriormente, estos dos listados fueron editados por otros gramáticos y sirvieron de base para nuevos interrogatorios una vez que de Sahagún se trasladó a Tlatelolco en 1561. En esta etapa se consultó a los médicos indígenas Juan y Pedro Pérez, Pedro y José Hernández, Miguel García, Francisco de la Cruz, Baltasar Juárez y Antonio Martínez, quienes también ayudaron a organizar la información precedente. El resultado de este trabajo pasó a formar parte de los *Códices Matritenses*. Reyes-Equiguas (2005: 122) sugiere que de Sahagún habría procurado precisar las medicinas confiando en la autoridad de sus informantes “evitando en el registro la influencia que él mismo había ejercido en el Colegio de Tlatelolco”. Al parecer, de Sahagún quedó satisfecho con esta formulación, por lo que ordenó que pasara a integrar la versión final de la *Historia general*, agregando solo un apartado al término del párrafo quinto, titulado “Infección, o heridas, cortaduras” (López 1993: 53).

La obra lleva por título “De las enfermedades del cuerpo humano y de las medicinas contra ellas” y constituye el capítulo 28 del libro X de la *Historia general* (de Sahagún 1577: libro X, f. 97r). Modificado y editado en Tlatelolco, este capítulo presenta 79 recetas organizadas en seis “párrafos” o entradas. El contenido parece seguir las reglas de la tradición médica europea (Viesca et al. 1999). Empieza con “las enfermedades de la cabeza, ojos, oídos, narices y dientes” (f. 97), continúa con “las enfermedades del pescuezo y garganta” (f. 103v), las “enfermedades y medicinas contrarias de los pechos y costados y espaldas” (f. 104v), las “enfermedades del estómago, vientre y bexiga” (f. 108r), “Lobanillos” (f. 110v) y, por último, “las medicinas para heridas y huesos quebrados y desconcertados” (f. 111v). Además de contar con una mayor cantidad de recetas, el capítulo 28 del libro X las presenta más elaboradas, característica que lo distancia de los listados que sirvieron de base.



**Figura 1.** Receta contra las heridas de los labios (de Sahagún 1577: libro x, f. 101v). **Figure 1.** Prescription for injuries to the lips (de Sahagún 1577: book x, f. 101v).

También, al igual que el resto de la *Historia general*, la información se presenta en dos columnas, una escrita en náhuatl y otra en español, acompañada, en ocasiones, de imágenes relativas a la práctica médica nahua (fig. 1).

Un primer aspecto que llama la atención es la forma en que se vincula la columna escrita en español con la columna escrita en náhuatl. Desafiando el ejercicio de una traducción transparente, notamos que, en diferentes recetas en español, los gramáticos trilingües optaron por citar explícitamente la columna escrita en náhuatl, aludiendo a sus compuestos de yerbas y raíces, o bien omitiendo dicha información. Un ejemplo de este procedimiento es la receta contra las postemas. La descripción en náhuatl señala: “se lava [el cuello] con orina. Se bizma con el compuesto de astillas resinosas de pino muy desmenuzadas, y chíchic cuáhuítl, e iztáuhuatl, y hollín, y raíz de yapaxíhuítl, y un poco de sal, capulxíhuítl e itzacuinpatli. Y sus bubas se cubren con abundante sal” (López 1993: 75). En la columna en español se lee: “lavándose co[n] orines y poner las yervas de suso nombradas, moliéndose y poniéndose en las dichas postemas: y alrededor dellas, ponerse cantidad de sal, yztauhiatl, calcuechtli, iapaxihuitl”

(de Sahagún 1577: libro x, f. 104r).<sup>9</sup> Esta aparente economía textual tensiona el sentido unilateral de la traducción y sugiere que los lectores ideales del capítulo manejan ambas lenguas.

En diálogo con estos problemas, destaca la manera en que la receta en español traduce algunas de las especies nativas que se nombran en la columna en náhuatl, homologándolas con especies semejantes a las conocidas por la medicina europea. Esto ocurre con el pavo o guajolote consignado como “gallina” (f. 99r), el *matatli* como “cardenillo” (f. 100v), el *iztáhyatl* como “axenso de la tierra” (f. 101r, 104v, 105v, 110v), el *cotómatl* como “tomates amarillos” (f. 101r), el *nocheztli* por la “grana” (f. 102v), la hierba *cuetlax schitl* como calabazas blancas (f. 105), el pulque y vino (106r, 108v, 109v), y *tzitzicactli* traducido como ortigas (f. 110v). Si bien la semejanza fue una estrategia recurrente en la descripción de los territorios lejanos desde que Marco Polo adoptó la distinción realizada por Heródoto entre los seres vivientes “como los nuestros” y otros “distintos de los nuestros” (Gerbi 1978: 17), notamos que, en este caso, la homologación busca poner en diálogo mundos naturales diferentes, sin que esto significara una “do-

mesticación” (Nieto 2009: 30) de las especies locales, ni tampoco situar estos remedios como “sucedáneos” de las especies europeas (Boumediene & Pugliano 2019), tal como lo sugieren las obras escritas por los médicos españoles. Por el contrario, en el capítulo 28 las recetas escritas en español mantienen el nombre de las hierbas en náhuatl, apuntando a la semejanza de algunas especies con el propósito de hacer comprensible las entidades naturales en el marco de la representación escrita, como el “cardo llamado en la lengua *chicalitl*” (f. 99v) en la receta contra el dolor de ojos o el “*çacamalinali*, que es a manera de espartilo” en la receta contra las cataratas (f. 100r). Sin embargo, es posible que los términos no traducidos simplemente fuesen de conocimiento general para los lectores ideales del capítulo.

Otro aspecto lo componen las modificaciones de algunas recetas al ser traducidas al español. Varias de estas añaden hierbas locales que no se hallan en sus homólogas en náhuatl, como el *chicalitl* en receta contra el “dolor de ojos” (f. 99v), el *chicalitl* y la *yztaquiltic* para el “ramado de ojos” (f. 100r) y también las hierbas *yztauhiatl*, *calcuechtli* y *iapaxihuitl* contra “las postemas” (f. 104r). Además, hay cambios notorios en el sentido de algunas frases, como en el caso de “se pintará el rostro con chile amarillo” (López 1993: 63) relacionado con “untarse con chille amarillo” (f. 99v). No sabemos si estas modificaciones responden al interés de los médicos indígenas que supervisaron la confección de este capítulo o a la cultura médica de los gramáticos trilingües. Sea quienes fueran responsables de los cambios, esta decisión enfatiza la heterogeneidad de voces que se acogieron en el recetario según la lógica de los artífices indígenas, sin jerarquizar una columna por sobre la otra.

## LA COMPOSICIÓN HETEROGÉNEA DEL RECETARIO

Problematizar la idea de una traducción transparente nos permite discutir la contaminación europea como marca identitaria de las obras escritas por sujetos indígenas en condición colonial. Fue, de hecho, ese criterio el que llevó a López (2012: 49) a desestimar la autenticidad indígena de los apartados médicos de

la *Historia general* producto de la influencia europea. Según el autor, esto se debe a la autocensura ejercida por los médicos indígenas en el hecho de omitir los elementos mágicos y religiosos que formaban parte del “diagnóstico” de las enfermedades dentro de la ontología nahua. Según nuestra interpretación, la ausencia de estos elementos no responde a una censura, sino a las reglas de enunciación que impone la tipología del recetario y de la cual se apropiaron los gramáticos trilingües. Al observar los recetarios contemporáneos al capítulo 28 de la *Historia general*, como el *Libellus de medicinalibus indorum herbis* (1552) o el recetario que forma parte de la segunda edición de la *Summa y recopilación de cirugía* (1595) del cirujano Alonso de López de Hinojosos, notamos que en ninguno de ellos el foco es el diagnóstico ni la explicación detallada de la enfermedad. Por el contrario, son otras tipologías textuales las encargadas de discutir el diagnóstico médico en detalle, como los tratados médicos de origen universitario. Este fue el caso del primer libro destinado al tabardillo en la *Opera Medicinalia* (1570) de Francisco Bravo o los sucesivos capítulos del *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades* (2020 [1579]) de fray Agustín Farfán.

Ahora bien, en la *Historia general* notamos que son otros apartados los que entregan pistas sobre las causas de las enfermedades, como el libro v titulado “Los agüeros y pronósticos que estos naturales tomavan de algunas avez, animales y sabandijas para adivinar cosas futuras”. Allí se señala que:

Las abosiones de que en este apendiz[e] se trata, son al revés que toman en mala parte, las impresiones o influencias que son buenas en las criaturas, como es dezir, que el olor del jazmin indiano, que ellos llaman *umisuchitl*, es causa de una enfermedad que es como almorranas. Y tambien ala [sic] flor, que llaman *cuetlasuchitl*, la atribuyen un falso testimonio, que quando la muger pasa sobre ella le causa una enfermedad, que también la llaman *cuetlasuchitl*, la qual se causa en el miembro mujeril (de Sahagún 1577: libro v, f. 14v).

Este fragmento alude al rol atribuido a las plantas, flores y raíces como seres que intervienen en la salud de las personas, cuestión que, según la opinión de Bernardino de Sahagún (1577: prólogo al libro v), transgrede la división entre el mundo natural y sobrenatural por



**Figura 2.** Receta contra el dolor de pechos (de Sahagún 1577: libro X, f. 105r). **Figure 2.** Prescription for painful breasts (de Sahagún 1577: book X, f. 105r).

medio de “camino no líticos, y vedados”. Este apartado es también elocuente con respecto a las concepciones de persona y enfermedad dentro de la cultura médica nahua. Siguiendo la propuesta de López (2012: 61-62), la persona se comprendía desde la corporalidad compuesta tanto por una dimensión de naturaleza pesada, ligada a la tierra, como una dimensión de naturaleza ligera presente en el *teyolia* o “alma”, el *ihiyotl* o “aliento” y el *tonalli* o “calor corporal”. En ambas dimensiones (pesada y ligera) convergen los opuestos complementarios que componen el cosmos, explicando su diversidad, orden y movimiento (cielo y tierra, arriba y abajo, frío y caliente, luz y oscuridad, hombre y mujer, fuerza y debilidad, entre otros). De esta forma, la enfermedad se explica por el desequilibrio de estas entidades por efectos de fuerzas exteriores, tanto naturales como divinas.

Pese a que las reglas de enunciación del recetario limitan el diagnóstico de las enfermedades, el capítulo 28 entrega varias pistas sobre la cultura médica nahua. Un ejemplo es la insistencia en el uso de la orina en malestares que son propios de la cabeza.<sup>10</sup> Si bien la orina también formaba parte de la terapéutica europea, en dicho capítulo se la vincula estrechamente con las expresiones corporales del *tonalli*. Esta entidad anímica, relacionada con el dios solar *Tonatiuh*, se entendía como

una fuerza que otorga vigor, calor y el grado del valor anímico del individuo (López 2012: 233). En términos corporales, se concentraba en la cabeza y, gracias a su composición “gaseosa”, podía introducirse en el cuerpo o fluir a la exterioridad generando el desequilibrio y, por ende, la enfermedad de las personas. Gracias a esta fluidez, el *tonalli* también se concentraba en las sustancias que salían del cuerpo, como el cabello y las secreciones como la orina. Por ello, las alusiones a lavarse partes de la cabeza con orina caliente remarcan su capacidad de otorgar calor en la búsqueda del equilibrio corporal, ya sea para contrarrestar su exceso –como lo presenta la receta contra la horquilla después de raparse el pelo (f. 97v)– o evitar su pérdida, como en la descalabrada de la cabeza (f. 112v).

La imposibilidad de una traducción transparente también se halla presente en el modo en que se incluyen las 28 imágenes relativas a las prácticas curativas, con las que, en apariencia, se intenta representar el contenido de la columna escrita en español. Al igual que en otros apartados de la *Historia general*, estas imágenes responden a una composición heterogénea: la mayoría de las ilustraciones se observan dentro de un cuadro con una aparente perspectiva (fig. 2), mientras que con otras no se recurre al encuadre (fig. 3).



**Figura 3.** Receta para la quebradura de los pies (de Sahagún 1577: libro x, f. 111v). **Figure 3.** Prescription for a broken foot (de Sahagún 1577: book x, f. 111v).

Sin embargo, en todas las representaciones de prácticas curativas aparecen personas. Esta opción estética es significativa si la comparamos con otras producciones visuales contemporáneas inscritas en obras sobre materia médica, como las imágenes del *Libellus de medicinalibus indorum herbis* (fig. 4) o los grabados sobre la zarzaparrilla presentes en la *Opera medicinalia* de Francisco Bravo (fig. 5). En ambos casos, se optó por la representación autónoma de las hierbas medicinales, al modo de los herbarios que, por esos años, comenzaban a estandarizarse en el mundo europeo (fig. 6). El capítulo 28, por su parte, parece haber seguido el modelo visual del *Hortus sanitatis*, la historia natural del médico alemán Johann Wonnecke von Caub. Por medio de grabados se intercalan representaciones de las hierbas que se describen en el texto escrito y de personas llevando a cabo las operaciones relativas a su utilidad medicinal (fig. 7).

Esta diferencia responde a las opciones estéticas asumidas por los diferentes *tlacuilo*s encargados de ilustrar la representación escrita del manuscrito

en la etapa final de su elaboración, cuestión que se manifiesta en los intentos por ocupar los espacios entre las entradas. Sin embargo, no tenemos certeza respecto de esta decisión compositiva, ya que algunas ilustraciones ocupan un espacio significativo de lo que debiera haber sido la traducción al español de la columna escrita en náhuatl.

Otro aspecto notorio es que las ilustraciones constituyen un modo de expresión significativo para los *tlacuilo*s y el resto de los artífices del capítulo 28. De acuerdo con Magaloni (2014), las imágenes de la *Historia general* se incorporan como organismos independientes y con puntos de vista propios, en la medida en que evocan la dimensión ontológica del concepto nahua *ixiptla* (envoltura), utilizado para referir tanto a objetos como a personas que pueden ser los representantes o sustitutos de alguien.<sup>11</sup> Pese a ser traducida como "imagen", "reemplazo" o "sustituto", su raíz *xip* se vincula con otras palabras que remiten a la idea de "piel", "cobertura" o "cáscara". En un sentido complementario, Alcántara (2013: 126-127) menciona que, en tiempos

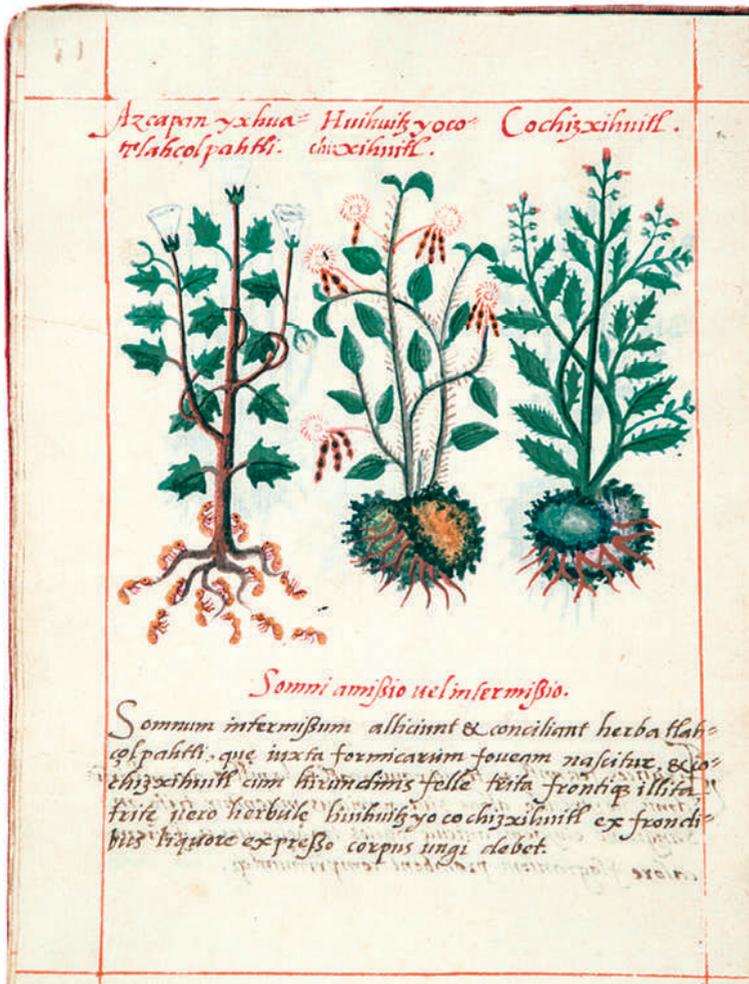


Figura 4. Libellus de medicinalibus indorum herbis (Cruz 1991 [1552]: f. 13v).  
Figure 4. Libellus de medicinalibus indorum herbis (Cruz 1991 [1552]: f. 13v).



Figura 5. Grabados de la zarzaparrilla americana y de la Smilax áspera (Bravo 1570: fs. 257v y 258r).  
Engravings of American sarsaparilla and Smilax aspera (Bravo 1570: fs. 257v & 258r).



Figura 6. Herbario  
(de Laguna 1555: f. 19r).  
Figure 6. Herbarium  
(de Laguna 1555: f. 19r).

prehispánicos, *ixiptla* designaba a toda una serie de entidades y fenómenos que eran réplicas de otros, como los gobernantes, sacerdotes y cautivos que dentro del ritual encarnaban o servían de vasos a las divinidades. Desde ese horizonte de sentido, los *ixiptla* sobre las en-

fermedades del territorio negocian soluciones figurativas heterogéneas. En algunas forman parte de un paisaje por medio del uso de tonos verdes, azules y cafés (figs. 8 y 9); en otras se inscriben las prácticas curativas en espacios “urbanos” con énfasis en la acción de los *ticitl*



Figura 7. Hortus sanitatis (Wonnecke 1491: f. 220r).  
Figure 7. Hortus sanitatis (Wonnecke 1491: f. 220r).

(fig. 2), y en otras, de manera rudimentaria, se presenta al paciente consumiendo los remedios sugeridos en medio de la representación textual (fig. 3). Además, notamos que algunas imágenes invocan la tradición pictográfica mesoamericana por medio de la presencia del glifo de

agua (atl), como el rocío presente en “el romadizo de los niños” (fig. 8) y en la “enfermedad de las muelas” (fig. 9), donde este se despliega bajo la representación de una muela desafiando las proporciones y las dimensiones de la representación occidental.



Figura 8. Romadizo de los niños (de Sahagún 1577: libro x, f. 100v). **Figure 8.** Runny nose in children (de Sahagún 1577: book x, f. 100v).



Figura 9. Enfermedad de las muelas (de Sahagún 1577: libro x, f. 102r). **Figure 9.** Pain in the molars (de Sahagún 1577: book x, f. 102r).

## CONSIDERACIONES FINALES

De Sahagún y sus colaboradores indígenas condujeron una recolección, ordenamiento y traducción de tópicos centrales del mundo cultural nahua, complejizando con ello una simple función recopilatoria o consultiva. Hemos propuesto una lectura de la *Historia general* como una enciclopedia del mundo cultural nahua, que no debe ser reducida bajo el criterio de un proyecto evangelizador meramente impositivo. Por el contrario, hubo espacios de negociación abiertos por misioneros como de Sahagún, que articularon una forma de producción franciscana de conocimiento que mantuvo una particular apertura frente a quienes, en este caso, debían estudiar y evangelizar (Schwaller 2003). A lo largo de los doce libros que componen la *Historia general*, y en la medida en que se acumulan y exponen más informaciones y detalles filológicos, etnográficos, visuales y orales, mayor es el reconocimiento por los logros morales, políticos, técnicos y, por cierto, medicinales de la sabiduría indígena. La *Historia general*, en sus variados contenidos, despliega una lógica integrativa basada en la conjunción de saberes y conocimientos. En la búsqueda y explicación de ellos, es posible advertir “de contrabando” (Salomon 1984), la presencia de elementos relativos al mundo cultural nahua. Al respecto, la participación de colaboradores indígenas –informantes, gramáticos trilingües, *tlacuilos* y médicos– nos permite acceder a la transmisión y traducción de conocimientos y horizontes culturales, junto con evidenciar una doble comprensión, al mismo tiempo endógena (nahua) y exógena (europea), de sus contenidos. En los aspectos visuales que hemos explicado se presenta una negociación que involucra tanto componentes derivados de la tradición medieval europea, como a la incorporación de elementos nahuas. Ahí es posible advertir la agencia de los colaboradores indígenas, quienes al igual que de Sahagún fueron autores de la *Historia general*, logrando una composición heterogénea que funciona como una autoridad epistemológica explicativa de su propio horizonte cultural y en consonancia con la europea. Finalmente, es posible persistir en un “saber enciclopédico”, porque fortalece la problematización de esta obra (y de otras similares) como un vehículo de enunciación, de traducción y negociación, un ejercicio de destrucción creativa, de

invención y renovación, donde se proyectan contenidos que nos ayudan a comprender e interpretar la existencia social nahua durante la primera modernidad.

**AGRADECIMIENTOS** Este escrito es resultado del proyecto ANID-FONDECYT Regular 1200059 “Códices, crónicas y palimpsestos. Reflexiones filosófico-políticas en las traducciones culturales de indios letrados en el mundo cultural novohispano (1552-1692)” 2020-2023, cuyo investigador responsable es Alejandro Viveros Espinosa.

## NOTAS

<sup>1</sup> Por colaboradores indígenas nos referimos a quienes coadyuvaron a de Sahagún durante la redacción de la *Historia general*. En un sentido amplio, los identificamos como individuos pertenecientes a las élites nahuas que tenían diferentes habilidades y conocimientos especializados. Algunos de los colaboradores indígenas de Sahagún son reconocidos en la *Historia general* y serán identificados más adelante, en términos generales, como informantes y ayudantes o gramáticos indígenas. Estos individuos también han sido definidos como “intelectuales indígenas”, subrayando su participación en diferentes niveles del orden colonial (Ramos & Yannakakis 2014).

<sup>2</sup> La palabra “agencia” (*agens*: activo, diligente, eficaz) responde en la antropología política a la capacidad de los sujetos de alterar la estructura social, es decir, de desplegar una acción con poder transformativo sobre la misma. La agencia tiene un componente central que explica quién o qué dispone, adjudica e influye sobre ciertos tipos de actuación, considerando para ello tanto las actividades del agente como el contexto de su praxis (Giddens 1979).

<sup>3</sup> Respecto de la construcción de los cuestionarios de Bernardino de Sahagún, destacamos su especificidad y adaptabilidad conforme a los temas tratados en los doce libros de la *Historia general* (Garibay 2007: 572-586; López 2011: 364-388).

<sup>4</sup> Los *Códices Matritenses* (1558-1585) son los manuscritos producidos por de Sahagún en Tlatelolco. Se dividen en dos volúmenes, disponibles en la Real Biblioteca y en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ambas en Madrid, España.

<sup>5</sup> Utilizamos la categoría de *tipologías textuales* distinguiéndola de *géneros* para comprender el modo en que son utilizadas las tradiciones textuales. El término permite abarcar la diversidad textual de una obra concreta, reconociendo características singulares y otras compartidas con y por otros textos. Genette (1989) indica que existen distintas modalidades en que las obras se derivan de otras, participando mediante la cita, el uso del modelo, alusiones, homenajes, etcétera, cuestión que pone en evidencia que el “género” con el que se tiende a reconocer una tradición textual, incluso cuando el autor determina asumirlo en su propia obra, puede no corresponder a la concepción vigente dentro de la clasificación que la estima como tal.

<sup>6</sup> En la medida en que sus fines prácticos no reconocían barreras lingüísticas, tendían a ser copiados indistintamente de una lengua a otra, mezclando tipologías con la única intención de difundir el saber médico (Pensado 2014). Dentro de este heterogéneo conjunto, destacan los denominados textos “pseudo-hipocráticos”, sin autoría expresa, que correspondían a versiones en romance de los pronósticos por pulso o por la orina que procuraban deducir la enfermedad y el tiempo de vida que le restaba al paciente a partir de los síntomas que este manifestaba, o casos como el *Libro de las cosas que el hombre come*, que describe las virtudes terapéuticas y nutritivas de algunos vegetales, ordenadas por “categorías alimentarias” (Siraisi 1990).

<sup>7</sup> Pomata (2005) señala que la *historia* se convirtió en un término clave de la escritura médica. Varios aspectos contribuyeron a este proceso: el surgimiento del estado cognitivo de la historia (tal como se entiende en la práctica humanista de los siglos XV-XVI), los cambios dentro del aristotelismo renacentista enseñados en la Universidad de Padua, que llevaron a una nueva apreciación de los libros de Aristóteles sobre animales como modelo para la investigación zoológica y anatómica y la retraducción humanista de fuentes galénicas e hipocráticas, que dieron un gran espacio al “informe empírico”. En este tiempo, también se desarrolló un nuevo énfasis en la observación de primera mano como un evento históricamente certificable (con detalles de tiempo, lugar y testigos).

<sup>8</sup> Los *Primeros memoriales*, así llamados por Francisco del Paso y Troncoso, corresponden a 88 folios pertenecientes a los *Códices Matritenses*, los que seleccionó para su edición realizada entre 1905 y 1907.

<sup>9</sup> Este procedimiento se encuentra presente en las recetas contra las manchas de rostro que suelen tener las mujeres recién paridas (f. 99r), contra las postemas (f. 104r), para curar la tos (f. 104v), para el dolor de pecho (f. 105), contra el dolor de pechos, en “las espaldas”, en las costillas o “molimiento” del cuerpo (f. 105v), contra las niguas que nacen en la espalda, llamadas *qualocatl* (fs. 105r-105v), contra la enfermedad de la vejiga (f. 108v.), la lepra (110r) y contra los golpes en el pecho después de una caída (f. 113v).

<sup>10</sup> Lavarse con orina está presente en la receta para curar la enfermedad de la horquilla (f. 97v), la caspa (f. 97v), las postillas y la sarna (f. 97v), postemas (f. 98r), heridas y “descalabraduras” de la cabeza (f. 98r), las llagas que están fuera de los “oydos” (f. 98v), las asperezas del rostro que proceden de viruelas (f. 99v), la toba de los dientes (f. 102v), nuevamente las postemas (f. 104r) y una vez más la “descalabradura” de la cabeza (fs. 112v-113r).

<sup>11</sup> Como puntualizó López (1998: 119-120) en su estudio sobre el *nahualli*, los textos nahuas se refieren al hombre dios como *ixiptla*.

## REFERENCIAS

- ALCÁNTARA, B. 2007. Palabras que se tocan, se envuelven y se alejan. La voz del “otro” en algunas obras en náhuatl de fray Bernardino de Sahagún. En *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España*, D. Levin & F. Navarrete, eds., pp. 113-165. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Nacional Autónoma de México.
- ALCÁNTARA, B. 2013. Evangelización y traducción. La vida de san Francisco de san Buenaventura vuelta al náhuatl por fray Alonso de Molina. *Estudios de Cultura Náhuatl* 46: 89-158.
- ALCÁNTARA, B. 2021. Intérpretes y traductores. Mediadores culturales en tiempos de conquista y de dominación. En *1519. Los europeos en Mesoamérica*, A. Ibarra & P. Marañón, eds., pp. 187-211. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.



- ARAYA, A. 2017. Maltrato: el cuerpo sufriente de los "indios" ante los ojos y oídos del rey. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 8: 97-126.
- ARNOLD, D. 2001. *La naturaleza como problema histórico. El medio, la cultura y la expansión de Europa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BARAIBAR, A. 2011. La naturaleza en el discurso indiano: la construcción de un espacio de experiencia americano. En *Tierras prometidas. De la colonia a la independencia*, B. Castany, B. Hernández, G. Serés & M. Serna, eds., pp. 9-30. Barcelona: Centro para la Edición de Clásicos Españoles.
- BARRERA, A. 2009. Experiencia y empirismo en siglo XVI. Reportes y cosas del Nuevo Mundo. *Memoria Social* 13 (27): 13-25.
- BOUMEDIENE, S. & V. PUGLIANO 2019. La route des succédanés. Les remèdes exotiques, l'innovation médicale et le marché des substituts au XVIIe siècle. *Revue d'histoire moderne & contemporaine* 66 (3): 24-54.
- BRAVO, F. 1570. *Opera medicinalia in qbus quam plurima extant scitu medico necessaria in 4. li digesta qu pagina versa cōtinentur*. México D.F.: apud Petrum Ocharte.
- CRUZ, M. 1991 [1552]. *Libellus de medicinalibus indorum herbis*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- D'OLWER, L. 1990. *Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590)*. México D.F.: Bibliógrafos Asociados.
- DE LAGUNA, A. 1555. *Pedacio Dioscorides Anazarbeo. Acerca de la materia medicinal, y de los venenos mortíferos*. Amberes: en casa de Iuan Latio.
- DE SAHAGÚN, B. 1558-1585. *Códices Matritenses*. Vol. 3. Real Biblioteca de Madrid, II-3280. <<http://bdmx.mx/documento/galeria/bernardino-sahagun-codices-matritenses>> [consultado: 07-02-2022].
- DE SAHAGÚN, B. 1577. *Historia general de las cosas de Nueva España: el Códice Florentino*. Vol. 3. Biblioteca Medicea Laurenziana. <<https://www.loc.gov/item/2021667837/>> [consultado: 05-03-2022].
- DEL PASO Y TRONCOSO, F. 1905-1907. *Historia general de las cosas de Nueva España por fray Bernardino de Sahagún. Edición parcial en facsímile de los Códices Matritenses en lengua mexicana que se custodian en las Bibliotecas del Palacio Real y de la Real Academia de la Historia*. Vol. 6. Madrid: Hauser y Menet.
- DÍAZ, A. 2020. *El cuerpo del tiempo. Códices, cosmología y tradiciones cronográficas del centro de México*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- EUDAVE, I. 2020. A imagen y semejanza. La colonización del ser y el saber indígena en la Historia general de las cosas de Nueva España. En *Modernidad, colonialidad y escritura en América Latina. Cruces, discursos y relatos*, V. Añón, L. El Jaber & M. J. Benites, eds., pp. 91-135. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- FARFÁN, A. 2020 [1579]. *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades*. Madrid-Fráncofurt: Iberoamericana-Vervuert.
- GARIBAY, A. 2007. *Historia de la literatura náhuatl*. México D.F.: Porrúa.
- GENETTE, G. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GERBI, A. 1978. *La naturaleza de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- GIDDENS, A. 1979. *Central problems in social theory. Action, structure and contradiction in social analysis*. Londres: Red Globe Press.
- GLACKEN, C. 1996. *Huellas en la playa de Rodas. Naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la antigüedad hasta finales del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones del Serbal.
- GRUZINSKI, S. 2004. *La colonización del imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, E. & P. MÁYNEZ 2016. *El Colegio de Tlatelolco. Síntesis de historias, lenguas y culturas*. Ciudad de México: Destiempos.
- KOBAYASHI, J. 1974. *La educación como conquista. Empresa franciscana en México*. México D.F.: El Colegio de México.
- LAIRD, A. 2015. The teaching of Latin to the native nobility in Mexico in the mid-1500s: contexts, methods, and results. En *Yale Classical Studies 37: Learning Latin and Greek from Antiquity to the Present*, E. Archibald, W. Brockliss & J. Gnoza, eds., pp. 118-135. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAIRD, A. 2018. Colonial grammatology: the versatility and transformation of European letters in sixteenth-century Spanish America. *Language and History* 61 (2): 1-8.
- LEÓN-PORTILLA, M. 1997. *Humanistas de Mesoamérica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- LOCKHART, J. 2016. *Los nahuas después de la conquista. Historia social y cultural de los indios de México central*,



- del siglo XVI al XVIII*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ, A. 1993. *Textos de medicina náhuatl*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÓPEZ, A. 1998. *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÓPEZ, A. 2011. Estudio acerca del método de investigación de fray Bernardino de Sahagún. *Estudios de Cultura Náhuatl* 42: 353-400.
- LÓPEZ, A. 2012. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MAGALONI, D. 2014. *Los colores del Nuevo Mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice Florentino*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México-The Getty Research Institute.
- MARROQUÍN, J. 2014. *Diálogos con Quetzalcóatl: humanismo, etnografía y ciencia (1492-1577)*. Madrid: Iberoamericana.
- MARROQUÍN, J. & R. BAUER 2019. *Translating nature. Cross-cultural histories of early modern science*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- MIGNOLO, W. 2016. *El lado más oscuro del Renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- MORALES, A., J. PARDO-TOMÁS & M. SÁNCHEZ 2017. *De la circulación del conocimiento a la inducción de la ignorancia. Culturas médicas trasatlánticas, siglos XVI y XVII*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MUNDY, B. 2019. Ecology and leadership: Pantitlan and other erratic phenomena. En *The Florentine Codex. An encyclopedia of the nahua world in sixteenth-century Mexico*, J. Peterson & K. Terraciano, eds., pp. 125-138. Austin: University of Texas Press.
- NAVARRETE, F. 2002. La sociedad indígena en la obra de Sahagún. En *Bernardino de Sahagún. Quinientos años de presencia*, M. León-Portilla, ed., pp. 97-116. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- NAVARRETE, F. 2011. Las dinámicas históricas y culturales de ciclos de concentración y dispersión en las sociedades amerindias. En *Los pueblos amerindios más allá del Estado*, B. Alcántara & F. Navarrete, eds., pp. 169-199. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- NIETO, M. 2009. Ciencia, imperio, modernidad y eurocentrismo: el mundo atlántico del siglo XVI y la comprensión del Nuevo Mundo. *Historia Crítica* edición especial: 12-32.
- O'GORMAN, E. 2001. *La invención de América*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- OGILVIE, B. 2005. Natural history, ethics, and physico-theology. En *Historia: empiricism and erudition in early modern Europe*, G. Pomata & N. Siraisi, eds., pp. 75-103. Cambridge: The MIT Press.
- PENSADO, J. 2014. Textos médicos "extraacadémico": difusión de pronósticos, recetarios, herbarios y tratados de alimentos medievales en romance peninsular. *SIGNA, Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23: 3-66.
- PETERSON, J & K. TERRACIANO 2019. *The Florentine Codex. An encyclopedia of the Nahua world in sixteenth-century Mexico*. Austin: Texas University Press.
- POMATA, G. 2005. Praxis historialis: The uses of historia in early modern medicine. En *Historia: empiricism and erudition in early modern Europe*, G. Pomata & N. Siraisi, eds., pp. 105-146. Cambridge: The MIT Press.
- RABASA, J. 2011. *Tell Me the Story of How I Conquered You*. Austin: Texas University Press.
- RAMOS, G. & Y. YANNAKAKIS 2014. *Indigenous intellectuals. Knowledge, power, and colonial culture in Mexico and the Andes*. Durham: Duke University Press.
- REYES-EQUIGUAS, S. 2005. Juego de espejos: concepciones castellanas y nahuas de la naturaleza tras la conquista. En *El universo de Sahagún. Pasado y presente*, J. Romero & P. Máynez, eds., pp. 115-123. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RÍOS, V. 2014. *Translation as a conquest: Sahagún and universal history of the things of New Spain*. Madrid: Iberoamericana.
- ROMERO, J. & P. MÁYNEZ 2005. *El universo de Sahagún. Pasado y presente*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SALOMON, F. 1984. La crónica de lo imposible. Nota sobre tres historiadores indígenas peruanos. *Chungara, Revista Chilena de Antropología* 12: 81-97.
- SIRAI SI, N. 1990. *Medieval & early renaissance medicine. An introduction to knowledge and practice*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press.
- SOLODKOW, D. 2014. *Etnógrafos coloniales. Alteridad y escritura en la Conquista de América (siglo XVI)*. Madrid: Iberoamericana.



- SCHWALLER, J. 2003. *Sahagún at 500. Essays on the quincentenary of the birth of Fr. Bernardino de Sahagún*. Berkeley: Academy of American Franciscan History.
- TURNER, G. 2007. El Códice de la Cruz-Badiano y su extensa familia herbaria. *Historias* 68: 109-122.
- VEGA, A. & J. VERA 2021. El discurso visual del *Libellus de medicinalibus indorum herbis* (1552): soluciones figurativas de un objeto indígena. *Historia* 396 11: 15-52.
- VIESCA, C., A. ARANDA & M. RAMOS 1999. Antecedentes para el estudio de la clasificación de las enfermedades en la medicina náhuatl prehispánica. *Estudios de Cultura Náhuatl* 30: 183-201.
- WONNECKE, J. 1491. *Hortus sanitatis*. Mainz: Jacob Meydenbach.



# El cantar histórico sobre los gobernantes incas del manuscrito Galvin (1590)

## *The historical song about the inca rulers of the Galvin manuscript (1590)*

Paula Martínez Sagredo<sup>A</sup>

**Recibido:**  
abril 2022.

**Aprobado:**  
noviembre 2022.

**Publicado:**  
diciembre 2022.



### RESUMEN

En el manuscrito Galvin de Fray Martín de Murúa se incluyen numerosas láminas, varias de las cuales representan a los incas. En algunas de ellas, en su margen superior derecho, aparecen versos escritos en quechua y, en paralelo, en castellano del siglo XVI. Propongo que esos versos forman parte de un cantar histórico sobre los gobernantes incas, tipo de poesía-historia oral incaica que permitía la mantención de las memorias dinásticas. En este artículo planteo un orden de lectura de dicho cantar, algunas claves de interpretación y, finalmente, algunas preguntas abiertas.

**Palabras clave:** manuscrito Galvin, Murúa, cantar histórico incaico, Colonia, Andes, Perú.

### ABSTRACT

*Fray Martín de Murúa's Galvin manuscript includes numerous paintings, several of which depict the Incas. The upper right margins of some of these contain verses written in Quechua alongside versions of the same in 16<sup>th</sup>-century Spanish. I propose that these verses are part of a historical song about the Inca rulers, a type of oral poetry that kept the dynastic memory alive. In this article I propose an order for reading this song as well as some keys for its interpretation, and, ultimately, some open questions.*

**Keywords:** Galvin manuscript, Murúa, Inca historical song, colonial, Andes, Peru.

<sup>A</sup> Paula Martínez S. Universidad de Tarapacá, Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas. ORCID: 0000-0002-7881-3859.  
E-mail: pmartinezsagredo@gmail.com

## INTRODUCCIÓN

En un pequeño manuscrito de tan solo 31 × 21 × 2,5 cm se narra la *Historia del origen y genealogía real de los reyes ingas del Pirú, de sus hechos, costumbres, trages y manera de gobierno...* (Murúa 2004 [1590]). Redactado bajo la concepción textual y supervisión del fraile mercedario Martín de Murúa (Guipúzcoa, País Vasco, 1566-1615),<sup>1</sup> consta de 145 folios escritos y 113 acuarelas, de las cuales 10 correspondían a un borrador previo y fueron añadidas a este escrito (Ossio 1985; Velezmoro 2005). A pesar de sus pequeñas dimensiones, desde su aparición en 2004 (editado por Juan Ossio) ha sido una fuente inagotable de estudios acerca del mundo andino, de las tradiciones incaicas y sobre su relación con una de las figuras indígenas más importantes del siglo XVI, Guamán Poma (Velezmoro 2005).

Recientemente, en 2019, se publicó un compendio de estudios que dan un segundo paso en el análisis de la obra de fray Martín de Murúa, ya no solo con respecto al manuscrito Galvín, sino integrando esta vez miradas sobre el manuscrito Getty y *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma, acogiendo las distintas hipótesis –muchas veces disonantes unas con otras– acerca de la relación entre ambos personajes históricos y sus fuentes. De ellas, quisiera destacar la numerosa evidencia que permite plantear con alto grado de certeza que el manuscrito Galvín fue escrito por varios amanuenses, uno de los cuales fue Murúa, y pintado también por varios dibujantes, Murúa y Guamán Poma entre ellos. Sin embargo, en lo que a las láminas de los incas se refiere, estas son obras de Murúa y no de Guamán Poma.

En ese mismo volumen se publican y liberan generosamente para la consulta del público especialista los textos que se encontraban “escondidos” entre los folios cortados y vueltos a pegar de los manuscritos del fraile mercedario. Estos eventos han permitido replantear preguntas, como por ejemplo aquella tan importante relativa a las fuentes de información que tuvo el mercedario para escribir su obra, la relación entre los cronistas, las diversas etapas de configuración de los manuscritos y sus copias, etcétera. En las siguientes páginas propongo que esos versos forman parte de un cantar histórico sobre los gobernantes incas, cuyo propósito era mantener las memorias dinásticas. Además, sugiero un orden de

lectura de dicho cantar, algunas claves de interpretación y planteo cuestiones todavía abiertas.<sup>2</sup>

## PEQUEÑOS VERSOS, GRANDES HISTORIAS

El manuscrito Galvín cuenta con 113 ilustraciones que, en relación con el componente figurativo de las acuarelas, habrían sido realizadas por uno o dos artistas, provenientes de distintas tradiciones pictóricas (Velezmoro 2005; Cummins & Ossio 2019). La mayoría de las acuarelas son un retrato, sea de un Inca, una Coya o un capitán, y otras representan escenas coloniales históricas, como la muerte de Túpac Amaru I, relatos míticos o ficticios –el de la piedra cansada, o el de Chuquillanto y el pastor– o lugares. Es habitual encontrar textos junto a las imágenes. En este sentido, podemos señalar que esta presencia responde a dos situaciones distintas: a) por lo general las acuarelas incluyen breves glosas idiomáticas que explican en quechua, por ejemplo, el nombre de determinadas vestimentas o accesorios; b) algunas láminas presentan una serie de versos escritos en quechua y en español, que acompañan las figuras únicamente de algunos incas (fig. 1).<sup>3</sup> En las páginas siguientes me refiero a este segundo tipo de textos, los que aparecen siempre en la parte superior de la foja y donde la versión en quechua está acompañada de una contraparte castellana. Se trata de las fojas 9v, 14v, 18v, 19v, 20v, 48r (único pasaje que no lleva una imagen y se ubica en el margen superior de la foja) y 50v, a las que se añade el texto de la foja 51v por razones que se expondrán más adelante.

Vistos de manera independiente, estos textos corresponderían solo a un relato asociado al gobierno del Inca que es pintado y, en este sentido, podrían ser considerados simplemente como una explicación versada sobre el personaje de la lámina. Sin embargo, al visualizarlos todos de manera secuencial es posible distinguir una narración que posee características estructurales similares, una cierta unidad temática en la información y una relación ineludible con los relatos genealógicos que circularon durante el siglo XVI en el virreinato del Perú y cuyo origen puede rastrearse hasta tiempos incaicos. Además, es interesante notar el orden en que aparecen las imágenes con respecto al



**Figura 1.** Folio 9v del manuscrito Galvin (Murúa 2004 [1590]). En el borde superior se aprecian algunos de los textos mencionados. **Figure 1.** Folio 9v of the Galvin manuscript with the texts mentioned visible at the top of the page (Murúa 2004 [1590]).

capítulo que refieren, que, tal como sucede en *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma,<sup>4</sup> se sitúan antes del texto. En este sentido, imagen y versos anteceden al escrito en prosa.

En la tabla 1 se ofrece la transcripción diplomática del texto quechua y luego la del texto en español presente

en el mismo manuscrito. Salvo por una breve interrupción, la disposición de los textos en ambas lenguas es estable (izquierda para el quechua y derecha para el español). Es necesario anticipar que la relación de traducción entre ambos originales ofrecida por Murúa no es literal. Comentaré este punto más adelante.

ORIGINAL EN QUECHUA	ORIGINAL EN ESPAÑOL
<p>[f. 9v] ricuytac chacaytucupim mama Guaco ayarcachecta runa huccha canman nispa vichcarcan Manco Capac va[ ] quiquin cupyahuarmita tac [f. 14v] cahuay caycan uachin huanmi ynca rucacta huachircan panacallpatac yaptinpas rupay uncuy champin vanña huactaspa curmay cuchirca [f.18v] cay chuntamacanahuanmi tupa yncacta huactarca cencanmanta chaimicana usputay sutu payasca tulluyaiña pachuachirca [f. 19v] ricui guaina capactapas unayña tincuscamanta ymanam caycanchuquinhan turpusca muru uncuyña piscopi saycuy cuchirca [f. 20v] ricuitac guascar yncacta caynicpi cormarayacta caylaca yachasca hina quiquinpa huauquillantacmi chicnispalla pumajcurca [f. 48r]<sup>5</sup> Viracuchampa carcuscan Villcapampa pirac mitmac Pachampiri caypunal van Diego Mendez ucuchircan [f. 50v] cayna cana van cuchuscan carcan chequiyuc amarup cuncan cuzcupi vyalla yncacunap atun aucan yanca<sup>6</sup> camachiscan manta cusi guarcaparirpunmi cay niscanchic ynca carcan llucic macin capayturan quiquin tapas cuncacuspa suncun uncunpi huailluscan pachatapap cancharichic Dona beatripac sapri capa caca<sup>n</sup> llanmi carca chunca<sup>7</sup> ucniyuc capacpa curma muc sillquihuamanta</p> <p>cay coja llaman mi llapan apusquin cuna hunucun payñam llapan capac cunap cana huancaspa çiqachin ñaupa pacarimuscanta cai Vataiuaci ucupim Titu atauchi tiarca Yscayhuata chay mantare cuzcuman cutimpuptina rupayna alparichirca</p>	<p>[f. 9v] mira que enesta cueba en <sup>paraje de</sup> pacaritanpo se en serrarondos hen[did]os [tachado] mango cap[a]c y mama gua[co] por sugetar y ser señor de los yndios<sup>8</sup></p> <p>[f. 14v] mira que conesta flecha tiró ayngaroca lamuer[te] yaunque no le mató con ella con ungolpe deuna calentura dio conelynga en tierra [f.18v] el asidente dio ungolpe con esta porra echa depalma y alcansole en las narizes a tupaynga yupangui yvino a morir de devilidad [f. 19v] mira también a guainacaua cómo después deaberpeleado con los cajanbes enfermó las viruelas lo aReuataron en unpueb lo llamado pisco [f. 20v] mira aguascar ynga destotra parte caydo ya se sabe que este fuerte muerto<sup>9</sup> por suhermano Ataugualpa que tubo con el gran Ravia<sup>10</sup> [f. 48r] como se fue huyendo de los españoles a vivir a Villcabamba a donde fue muerto a puñaladas por Diego Mendez mestizo español [f. 50v] conestecuchillo fue degollado eldesdichado deamaro ynca enel cuzco públicamente por mandado del ViRey don Francisco de Toledo<sup>11</sup> hera espejo decusiguarcay este ynga que abemos dicho hermano carnal suyo y solo que ya no tenía otro a quien más que así quería resplandezia a su Reyno de doñabeatriz y era raiz y hera susolo tío por generalogía Recta de doze yngas y Reyes<sup>12</sup> que hubo</p> <p>en esta cárcel usucura estubo tituatauchiynga dos años en la ciudad de los reyes después de aber estado preso en el cuzco murio de unas callenturas</p>

**Tabla 1.** Transcripción diplomática de los versos en quechua y español del manuscrito Galvin. *Table 1.* Side-by-side transcription of the Galvin manuscript verses in Quechua and Spanish.

En la misma foja 50v aparece intercalado en el texto quechua otro en español, con versos endecasílabos que cuentan la historia de Sayri Túpaq y Cusi Guarcaiy:

Fue Sayretupa hijo muy querido  
de mango el fuerte yno belicoso  
que puso zerco al Cuzco, perseguido  
del campo español tan cudizioso  
aqueste fue por Rey bien Recivido  
del inbenzible cuzco baleroso  
al cual por ser [sic] virtud dieron orla  
de justo Rey poniéndole la borla  
casó pues saire tupo consuher mana  
la coya cusi guarcai dibuxada  
por mano divinaly soberana  
de ser y debalor perfezionada

aquesta fue palaciu de diana  
yati osacro phebo consagrada  
por ninpha dela fuente christalina  
de limpia castidad clara y divina  
lloró tu muerte o sayre desdichado  
el venerable coro de medea  
en tierna jubentud aRevatado  
porla horrenda parcha dura y fea  
los campos del Collao muy zelebrado  
los chinchas del gran sur que los Rodea  
enparte y los chunchos montesinos  
lloraronte los laguos [sic] cristalinos

Tanto en la foja 50v como en la 51v se observan textos en prosa vinculados con los fragmentos en verso que podrían corresponder a una “explicación” de los versos a los que acompañan:

[f. 50v]

\*[al margen] en una carzel oscura estubo titu atauchi ynca, Dos años en la ciudad delos Reyes despues deaber estado preso en el cozco con don carlos ynca alos quales pre<sup>o</sup>dio don francis<sup>o</sup> de toledo con otros muchos yncas ylos desterro delcozco y los señores oydores dela rea- laudiencia delima los Restituyeron ymandaron bolver alcozco donde murio este tituatauchi decalenturas donde fenecio la genorología que aquestos yndios llaman silquihua.

[f. 51v]

Fue<sup>13</sup> cusi guarcaiy hermano carnal suyo y solo que ya no tenia otro a quien más que asi queria todos los Reyes yngas sus antepasados deste famoso amaro se vienen a yncluir en la coya doña beafris que al presente es go- vernadora de chile yenella se enzierra todo el balor y ser de cada uno dellos y las muchas virtudes estan en sola esta señora por venir y dezender de tanaltos ypoderosos Reyes. da lustre por su balor asusante pasados y los haze florecer con memoria eterna esta señora e Hija de sayritupa y de la coya cusi guarcaiy hermanos carnales, Hijos de mangoynga, casaronse conforme asu ley que permitia casarse el hermano conla hermana siendo Reyes yerederos y el obispo don jhoan solano que fue el primero que vino enesta ciudad dispenso conellos por autoridad *apostolica* ycomission de julio 3 pontifice maximo fue tio de dona betris [sic] clara coya este triste amaro.<sup>14</sup>

Me referiré en primer lugar a la estructura de los textos y a algunos aspectos comparativos entre ambos. En este sentido, es necesario establecer que, en términos de la disposición de la información en un contexto visual, pareciera haber una jerarquía que ubica el texto en quechua por sobre el texto en castellano. Esto, primero en virtud del orden de lectura en el que se presentan (el quechua a la izquierda del lector) y, luego, por la relación que hay entre ambos textos, donde la versión en castellano aparenta ser una traducción del quechua, y no viceversa, principalmente por el tema tratado, los vocablos utilizados y las diferencias, aunque pocas, entre una versión y la otra. De hecho, salvo por un único detalle en la foja 50v (verso tres en quechua) todas las correcciones y tachaduras se encuentran en la columna en lengua española.

Las traducciones propuestas en el mismo manuscrito no corresponden del todo ni correctamente a la versión quechua que las acompaña (tabla 1). Tomando en cuenta diferencias que podrían explicarse por asuntos de estructura lingüística o de intraductibilidad, hay informaciones que ciertamente son disímiles, como la cantidad de incas dinásticos: en la versión quechua son once, en la castellana son doce.<sup>15</sup> Esto podría responder a que el lector objetivo o modelo del manuscrito en su concepción original no era uno, sino dos. Por una parte, un posible lector quechua o conocedor de la lengua quechua y, por otra, un público “oficial”, que estaba determinado por los intereses, exigencias y censuras impuestas por la Corona (Adorno 2004), que tensionaba



el relato histórico incaico para que, entre otras restricciones retóricas, la cantidad de monarcas reconocidos fuesen doce (Itier 1987).

En cuanto al texto en quechua, cabe añadir que son notables algunas apariciones de morfemas *-mi/-m*, que podrían significar que el hablante es testigo y estuvo presente durante el acontecimiento descrito (Szemiński, comunicación personal 2022).<sup>16</sup> Sin embargo, esto suscita preguntas de difícil respuesta por ahora. Si consideramos los momentos del relato en los que aparecen, es poco probable que el hablante haya sido efectivamente testigo presencial de hechos acaecidos desde el “pasado mítico” que se asocia a Manco Cápac hasta Titu Atauchi Inca. Una posible explicación proviene de algunas de las fuentes de información que fray Martín de Murúa utilizó para la confección de su manuscrito. Ossio (2020, s.p.), al estudiar los textos que quedaron ocultos entre las láminas y folios, encontró el siguiente escrito detrás de la imagen del escudo mercedario en el folio 2:

La Famossa Ystoria Y probanza hecha de el origen e cri[acion] e primera posesion de los grandes señores Reyes yngas y señores que fueron de este Reyno ..... de sus hechos e costumvres y vestimenta y gobierno(?) y otras cossas de el servicio es hecho en este convento de nuestra señora de las mercedes de esta gran ciudad del Cusco cabeça deste dho Reyno del Piru Lengua de el padre fray Martin de Morua de la dicha orden para averiguar la Declaracion que de ello tomo de don Luis Chaves apanchel [¿?] governador maior de esta dicha çiudad y de todas las parroquias y de don fhernando.[¿?] Cussi cacique principal de la parroquia del señor Sant Blas y [roto] Mango Topa cacique principal de la parroquia de señor sant [roto] y de don Martin Quispete cacique principal de la parroquia [¿?][roto] y de don Pedro Purqui cacique principal [¿?] de los yndios..... otros muchos caciques principales de caveças de los yndios viejos..... çiudad..... conosieron los .....de el .....Relacion de su.....nados .....en esta çiudad ..... Nuestra Señora de la Merced de Redempcion De Captivos de La Gran Ciudad de El Cuzco Cabeza de este dicho Reyno i pro Vincias del Piru Mes de Mayo Año 1590.

Como se puede ver, aunque parcialmente por las condiciones de conservación del manuscrito, los informantes eran nobles de las parroquias de naturales. Algunos de

los nombres o apellidos son Cussi, Mango Topa, Martín Quispe o Quispete, Pedro Purqui y “otros muchos caciques principales”. Si bien no es posible pensar que fueron testigos de hechos correspondientes a un pasado mítico o histórico que sobrepasa sus posibilidades biológicas, sí podemos proponer que las categorías evidenciales que he mencionado responden a la naturaleza de lo observado y a la relación que el observante establece con estos pasados. Es decir, es factible que lo observado haya sido una presentificación o tal vez una representación de la historia de los incas que tenía una verosimilitud incuestionable, tal como si fuese el hecho mismo.<sup>17</sup> Quien o quienes relatan estos versos vieron un acto, una presentificación o representación donde tenían lugar estos hechos asociados a cada uno de estos incas. ¿Se trata de una ceremonia, festejo, ritual o fiesta?, ¿qué relación hay entre estos versos y lo ‘atestiguado’, lo ‘visto’?, ¿fue visto o escuchado durante o antes de la Conquista y la Colonia? A continuación reviso esto con mayor detenimiento.

## MEMORIA SOBRE LOS GOBERNANTES

Prestando atención a la secuencia que se observa en estos versos, nos encontramos con un relato que, si bien puede ser fragmentario, refiere a las historias de algunos incas (y sus coyas), partiendo por Manco Cápac y Mama Guaco, y terminando en Titu Atauchi. La narración sobre los gobernantes no es un hecho exclusivo de la tradición incaica y andina. Por el contrario, es más bien una de las principales estrategias de memoria colectiva y se puede encontrar prácticamente en cualquier cultura, y por ello, también en la cultura hispana de los conquistadores. A partir de sus investigaciones sobre el Egipto antiguo, Jan Assmann (2008, 2011) plantea que las memorias dinásticas son aspectos primordiales de la memoria colectiva, cuya función principal es asegurar la cohesión del grupo humano y constituye el eslabón central de la identidad cultural, tanto en sociedades con escritura alfabética como en las que no la poseen. Las genealogías de los gobernantes también eran una modalidad de narración histórica en la cultura de los conquistadores y colonizadores, y una de las imposiciones sobre las sociedades andinas

fue precisamente la manera en que esta memoria era relatada y transmitida, buscando que se adaptasen a los cánones europeos. A pesar de esto, es posible intentar identificar algunos de los rasgos específicos de estas memorias dinásticas sobre los gobernantes incas. Para ello, es imprescindible recurrir a los primeros cronistas, tanto de la Conquista como de la Colonia temprana, cuyo asombro por las formas culturales amerindias aún es perceptible en los textos que nos dejaron.

## Los primeros relatos

En cuanto los primeros conquistadores comenzaron a observar y describir las costumbres incaicas repararon en un sistema de transmisión de memorias que, en una de sus manifestaciones, se expresaba a través de “cantares” –término utilizado recurrentemente en los textos del siglo XVI– sobre sus gobernantes incas ya fallecidos. Estos cantares, realizados desde tiempos precoloniales, fueron para los cronistas una fuente importante de información acerca de las genealogías incas y de los incas individuales, y además, una forma de transmisión de la memoria que funciona hasta la actualidad (Porrás 1999 [1945]; Schechter 1980; Beyersdorff 1986; Pease 1995; Julien 2000; Martínez 2019; Martínez 2020; Martínez & Martínez 2022).

Entre los relatos coloniales más tempranos está el de Miguel de Estete (1918 [1535]), soldado que estuvo junto a Pizarro en el encuentro de Cajamarca. Estete señala que, recién retornadas al Cuzco las huestes almagristas acompañadas por los incas, se decidió hacer una gran fiesta a la que los indios trajeron a

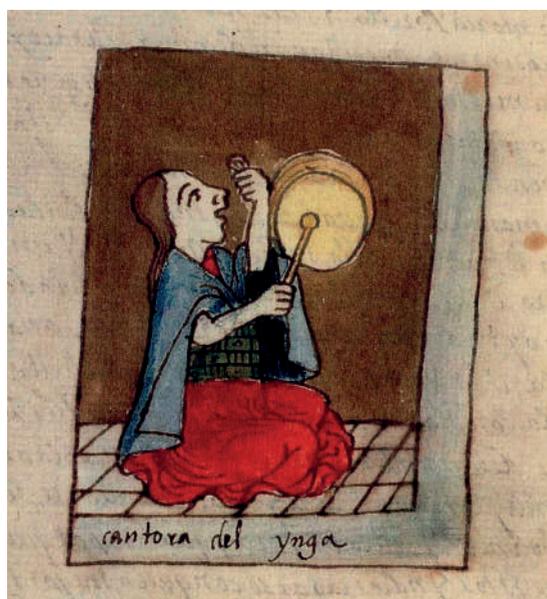
todos sus aguelos y deudos muertos<sup>18</sup> en esta manera [...]. Llegados a la plaza con innumerable gente, que con ellos iba llevando la delantera el inga en su litera y junto por de el su padre Guaynacapa y así todos los demas en sus literas, embalsamados, con diademas en la cabeza (1918 [1535]: f. 12v).

Luego de ubicar a cada una de las momias en sus literas, entonaban “los cantares [que] *trataban de lo que cada uno de aquellos senores habia conquistado y de las gracias y valor de su persona*, dando gracias al Sol que les habia dejado ver aquel dia [...]” (Estete 1918 [1535], f. 12v, cursivas mías).

Según Betanzos (2015 [1551]), habría sido el Inca Pachacuti quien, al morir su padre Viracocha, instauró este sistema de prácticas que aseguraba la mantención y transmisión de las memorias dinásticas del Tawantinsuyu. Culturalmente organizadas, dichas prácticas determinaban momentos de ejecución, modos de activación, temáticas por transmitir y especialistas en su producción. De esta manera, *mamaconas* y *yanaconas* (fig. 2) debían componer cantares en honor de los incas relatando los hechos de su gobierno, que serían entonados en

*todo tiempo que fiestas uviese cantasen cada servicio de aquellos por su horden y conçierto, començando primero el tal cantar e ystoria e loa los de Mango Capac e que así fuesen deçindiendo los tales mamaconas e servicio como los señores avian suçedido hasta allí y que aquella fuese la horden que se tuviesse desde allí adelante para que de aquella manera uviesse memoria dellos e sus antigüedades [...]. Todo lo qual fue así hecho desde entonçes hasta el día de oy que lo hazen oculta e secretamente e algunos público porque los españoles no entienden lo que es (Betanzos 2015 [1551]: cap. XVII, cursivas mías).*

La gran mayoría de los cronistas que describen estas prácticas coinciden en llamarlas “cantares”,<sup>19</sup> lo que permitiría entender que se trataba de expresiones vocales, con algún tipo de entonación, probablemente acompañadas de instrumentos musicales, que tenían un orden y temáticas específicos (relatar el gobierno de cada Inca, señalar qué territorios anexó al Imperio, qué grupos étnicos conquistó o venció, cómo murió, quiénes fueron sus descendientes y su Coya). Además, es necesario comprender que estos cantares podían realizarse tanto en presencia del Inca regente como de las momias de los incas, que eran ubicadas –por lo general en las plazas centrales– en un orden específico, descripción que nos permite pensar en una cierta escenificación. Especialistas como *quipucamayocs* y *mamaconas* (fig. 2) guardaban y transmitían estas memorias a través de cantos, las que eran seleccionadas, debatidas y acordadas entre los más ancianos. Cuando el Inca había muerto “se hacían los lloros generales y continuos y [...] *entre los más ancianos del pueblo se trataba sobre qué tal había sido la vida y costumbres de su rey ya muerto*” (Cieza de León 1984 [1553], parte II: p. 47). Además, en una suerte de consenso, se establecía si los logros del Inca habían sido



**Figura 2.** “Cantora del ynga”, manuscrito Galvin, f. 90v (Murúa 2004 [1590]). **Figure 2.** “Inca singer”, Galvin manuscript, f. 90v (Murúa 2004 [1590]).

de provecho “a la república o qué batalla había vencido que dado se hobiese contra los enemigos”, luego de lo cual se determinaba “si el rey difunto había sido tan venturoso, que del quedase loable fama, para que por su valentía y buen gobierno mereciese que para siempre quedase entre ellos mandaban llamar los grandes quiposcamayos”. Así, en cada fiesta de los señores muertos

con orden galana cantaban de muchas batallas que en lugares de una y otra parte del reyno se dieron; y, por el consiguiente, para cada negocio tenían ordenados sus cantares o romances que, viniendo a propósito, se cantasen para que por ellos se animase la gente con los oír y entendiesen lo pasado en otros tiempos, sin lo inorar por entero (Cieza de León 1984 [1553], parte II: p. 55).

Según esta última cita, una vez que moría el Inca gobernante, se realizaba en los rituales ceremoniales mortuorios un “lloro general y continuo”, donde también se entonaban estos cantos. Esto puede entenderse, por un lado, como una suerte de ánimo luctuoso de los asistentes que, durante un tiempo prolongado, mantenían dicho estado y, por otro, una especie de vocalización tipo “llanto” o expresiones corpóreas de esa índole. En este contexto, es interesante reparar en la palabra

“continuo”, que bien puede expresar un llanto que dura por un tiempo prolongado o un estado de ánimo que permanece, como lo sugieren también las recientes investigaciones sobre el *purucaya*.<sup>20</sup> Luego, un grupo de especialistas “más ancianos”, que podían ser *quipucamayocs* o *mamaconas*, relataba la vida del gobernante y sus grandes logros y este cantar era repetido en varias instancias a lo largo del año. Por su parte, la referida cita de Betanzos (2015 [1551]: cap. XVII) señala el orden que tenían estos cantares particulares, en los que se comenzaba por los de Manco Cápac (primer Inca o gobernante mítico) llegando hasta el Inca homenajeado en la ocasión específica (habitualmente, el Inca recién fallecido), tal como sucede en el cantar que comentamos a propósito del manuscrito Galvin.

## SOBRE LOS CANTARES

Los cantares históricos sobre los incas han llamado la atención de investigadores del mundo andino desde hace muchos años. A mediados del siglo XX, Porras (1999 [1945]) puso el acento en la importancia que este género de tradición oral habría tenido, entendiendo que cumplía un rol angular en la mantención de la memoria de la *panaca* dominante, la que, en el ámbito técnico, habría sido resguardada por su forma métrica y por la vigilancia que habrían ejercido las escuelas conservadoras. Algunas décadas más tarde, Schechter (1980) sistematizó las informaciones contenidas en las fuentes coloniales, caracterizando este tipo de cantar y su funcionamiento. Sin embargo, tanto Porras como Schechter tuvieron a su disposición básicamente escritos sobre este tipo de cantares, pero no los cantares en sí mismos.<sup>21</sup>

Algunos años después, Beyersdorff (1986) e Itier (1987), a partir de la revisión del manuscrito Loyola,<sup>22</sup> analizaron el texto que corresponde a la foja 50v del manuscrito Galvin, llegando a conclusiones opuestas. Mientras Itier considera que no hay motivos para adjudicar dicho escrito a una tradición incaica de memorias dinásticas, Beyersdorff concluyó lo contrario. Debido a que estos son los únicos autores que han trabajado a fondo, aunque, como he señalado, solo un fragmento del texto que propongo aquí, me detendré momentáneamente en sus hipótesis de trabajo.



En su artículo *Fray Martín de Murúa y el Cantar histórico inka* (1986), Margot Beyersdorff introduce desde las primeras líneas lo que será su argumento principal: en la crónica de Murúa (accedida a través del manuscrito Loyola, única copia disponible en la década de 1980) habría un texto poético quechua que relata la historia de los incas. Comienza su reflexión refiriéndose a los testimonios presentes en tiempos coloniales de un tipo de poesía oral cuyo objetivo era la transmisión de conocimientos sobre sus dinastías. Para ello, recurre a algunas fuentes del siglo XVI, como Sarmiento de Gamboa, y a los lexicones coloniales desde donde rescata las distintas voces que podrían ayudar a recorrer este camino y a caracterizar este tipo de expresiones. Para Beyersdorff no hay duda alguna: los cronistas necesariamente tuvieron que recoger la tradición oral incaica y fue eso lo que plasmaron en sus textos escritos, reajustándolos, evidentemente, según las necesidades y restricciones que impone la escritura alfabética en una lengua distinta al quechua. Tampoco le resulta problemático reconocer que los europeos llegados al virreinato del Perú también tenían formas épicas orales propias, lo que probablemente habría favorecido la comprensión de expresiones como los cantares históricos sobre los gobernantes incas o las ceremonias dentro de las cuales estos cantares ocurrían.

Itier (1987), por su parte, analizando exactamente la misma foja del manuscrito Loyola llega a conclusiones opuestas. Aunque señala que en los versos analizados se establece la legitimidad de los incas coloniales y el lamento por su muerte, hecho que podría indicar un autor andino, su lectura está más bien enfocada en un análisis de contexto sociopolítico histórico de los versos. Maneja dos hipótesis con respecto al autor de los versos: la primera, un miembro de la nobleza incaica que hubiese sido alfabetizado, supuesto que deshecha por considerar que a finales del siglo XVI eran pocos los nobles alfabetizados; y la segunda, que se tratase de un español (jesuita) avezado en lengua quechua. En ningún momento Itier contempla la posibilidad de que el copista, Murúa o Guamán Poma, inclusive, pudieran haber estado escuchando un canto y que lo hubiesen transcrito, opción que sí consideró en su momento Beyersdorff y que hoy se ve reforzada por la transcripción de la foja que está tras el escudo, en la que se nombra a los miembros de la élite que informaron a Murúa.

En cuanto al análisis del texto propiamente tal, llama la atención que, para reforzar su hipótesis de la autoría hispana, Itier se refugie básicamente en algunas de las formas del texto hispano (como la metáfora del espejo, por ejemplo) y no en el quechua, ignorando categorías gramaticales como los evidenciales que ya he indicado. En cualquier caso, lo primordial para Itier es que en estos versos no solo se estaba legitimando a los herederos incaicos, sino también enfatizando la alianza entre los nobles incas coloniales y la Compañía de Jesús, a través del matrimonio de la ñusta Beatriz Clara –dejando de lado por completo el hecho de que Martín de Murúa pertenecía a la orden mercedaria y no a la jesuita–. Eso sí, adjudica a Murúa o a alguno de sus copistas el mérito de la traducción al español de los versos quechuas.<sup>23</sup>

En apoyo de la postura de Beyersdorff llegaría pocos años después Jean Philippe Husson (1993), quien propuso algunas características de la poesía quechua prehispánica, aunque su foco está más puesto en la constatación del discurso lírico que en la posibilidad de que ese estilo fuese utilizado para la mantención de una memoria dinástica. Las categorías líricas identificadas por Husson que se aplican al cantar que estoy analizando son, en primer lugar, el paralelismo semántico, y luego el doblete semántico. El primero consiste en presentar términos o conceptos homólogos o idénticos en estructuras sucesivas (como sucede con los verbos *ricui* y *cahuai* en este cantar), mientras que el segundo se refiere a términos que no pertenecen a un mismo campo semántico, pero que pueden ser metafóricamente comparables.<sup>24</sup> Además, encontramos rastros de rima final en los versos uno y cinco de las fojas 14v, 18v, 19v y 48r.

## De *Silquihua*, otras hierbas y preguntas abiertas

Quisiera llamar la atención brevemente sobre las últimas líneas de la foja 50v: “donde murio este tituatauchi decaenturas donde fenecio la genorologia<sup>25</sup> [sic] *que aquestos yndios llaman silquihua*” (cursivas mías). *Silquihua* (nombre que se le da a la genealogía presentada), como nombre común, no aparece en los lexicones coloniales quechuas asociado explícitamente a cantares o a memoria. Tampoco lo encontramos

en el vocabulario de Santo Tomás (quechua), o en el de Bertonio (aymara). En el vocabulario de González Holguín (1608: 326), *silquihua* se refiere a “la yerua que se apega a la ropa quando se seca y verde es de comer” (s.v.). ¿Es posible que exista una relación entre la noción de canto histórico y una flor o planta? Por el momento no podemos responder esta pregunta.<sup>26</sup>

Como nombre propio, *silquihua* sí se encuentra en textos de la época dando cuenta de algunas personas del linaje de Atahualpa. Mateo Ynga Yupanqui Silquigua, padre de Anton (o Antonio) Silquigua, fue el informante del cronista Cabello Valboa. Anton, por su parte, figura en documentación del siglo XVI solicitando mercedes en virtud de ser descendiente de Atahualpa, hermano de su padre (Salomon 2011: 305). ¿Es factible, entonces, pensar en que parte de la tradición manifiesta en el manuscrito Galvin corresponda a la *panaca* de Atahualpa?

Ahora bien, una relación secundaria que consideramos interesante de explorar aparece en los lexicones coloniales. En la búsqueda de términos que se puedan asociar a estos cantares se encuentra *huacanqui runa o machu*: “los cantores que entonan en las danzas y saben los tonos y cantares y fabulas antiguas *taquiyachak huacanqui o hahuaricuy yachak*” (González Holguín 1608: 160). Se trata de una descripción cercana al tipo de cantar al que me estoy refiriendo, pero, al menos en la definición, no se observa una referencia explícita de que se trate de cantares genealógicos o sobre gobernantes. El término y su definición conectan con otros conceptos coloniales de relevancia para entender este tipo de expresiones o manifestaciones. Así, “huacanqui runa o machu” se refiere a los ancianos o expertos (*machu*) que se dedicaban al canto (*huacanqui*) (González Holguín 1608: 160).

El primer concepto de la expresión es muy sugerente: “*huacanqui*: unas yeruas o chinitas señaladas de la naturaleza, o otras cosas assi con que engañan los hechizeros y los dan por hechizos de amores” (González Holguín 1608: 160), y se acerca bastante también a la definición del *silquigua* vista anteriormente. Sin embargo, nuevos matices aparecen con el término *huaccay*, que se refiere al llanto<sup>27</sup> que se hace por los muertos (*huaccapucuni*), o a las endechaderas (*huacca pucuk*), pero también indica una procesión (*huacayllicuy*) “o cualquier inuocacion que se haga por agua [...]”. Es decir, tanto *silquigua* como *huacanqui* comparten acepciones

relacionadas con hierbas y *huacanqui* también incorpora los significados asociados con el llanto por los muertos y las procesiones de invocación, y aquí es entonces interesante recordar el comentario hecho anteriormente sobre el “lloro general y continuo”.

En otro documento colonial, la *Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas*, de Cristóbal de Albornoz, se entiende por *guacanqui* “todas las yervas y árboles que crecen cerca de Tambo Toco, donde dizen salió el ynga, y se aprovechan dellas para lo suso dicho [hechizos]” (en Duviols 1967: 20, cursivas mías) y que, en el mismo manuscrito Galvin, se define como hechizo o los elementos que sirven para hacerlos (f. 107v). Hemos destacado en la descripción de Albornoz “de donde dizen que salió el ynga”, ya que parece ser una relación interesante de explorar entre el origen de los incas en Tamputoco y el nombre que recibe el género dinástico que comienza precisamente con el ciclo de los hermanos Ayar que nacieron allí:

El Principio de los yngas nose puede saber zierto por haver tantos años más de que fabulosamente quieren dezir que de una cueba o ventana en zierto edificio enparaje del Cuzco quellan Tambo toco e por otro nombre Pacaritambo questá 4 leguas del Cuzco, salieron ocho hermanos yngas [...] los quatro varones que se llamaban El mayor Guana cauri, El segundo Cuzco guanca, El tercero Mango Capac<sup>28</sup> y el quarto Tupa Ayaracache, y las hermanas la mayor Tupa Uaco, la segunda mama coya, la 3ª Curiocllo, la quarta ypaauaco [...] (Murúa 2004 [1590]: f. 9r).

Beyersdorff (1986: 502 y 503) consideró que los versos analizados por ella podían asociarse al género *huqari-puni*, definiéndolo como “cantares de hechos pasados y recientes de la dinastía de los inkas del Hanan Qosqo”, y señala que de ellos, el más conocido y difundido era el del mito de Paqariqtampu o de los hermanos Ayar.

Si repasamos brevemente la primera estrofa de este cantar podrá notarse que, por un lado, no hay coincidencia completa entre la versión quechua y la castellana. Así, en la primera se menciona la cueva desde la cual salieron los hermanos Ayar, y en la segunda se habla explícitamente de Paqariqtampu, topónimo que no se observa en la versión en quechua. Por otro, la estrofa inicial comienza por el mito del origen de los hermanos Ayar. Esto no descarta que en esta versión del cantar haya habido estrofas previas, pero no sería

necesario plantearse ese escenario por el momento. Todo parece indicar que estaríamos en presencia del comienzo del cantar. Luego, un hecho muy relevante es que el primer personaje que se menciona no es uno de los incas fundadores varones, sino Mama Guaco, pareja de Manco Cápac (uno de los hermanos Ayar). Esta constatación resulta significativa ya que, desde el punto de vista de la estructura interna del cantar de este manuscrito, se comienza y se termina con las coyas o parte femenina de la pareja gobernante. Es más, al finalizar el cantar se dice que “todos los Reyes yngas sus antepasados deste famoso amaro se vienen a yncluir en la coya doña beatrix que al presente es gobernadora de chile *yenella se enzierra todo el balor y ser de cada uno dellos* y las muchas virtudes estan en sola esta señora” (Murúa 2004 [1590]: f. 51v, cursivas mías), cerrando el ciclo dinástico.<sup>29</sup>

Finalmente, quisiera referirme a las características lingüísticas del cantar del manuscrito Galvin, tanto en su versión quechua como española. Por motivos de espacio y considerando el objetivo de este artículo, no desarrollo aquí un análisis morfosintáctico de ambas versiones; sin embargo, deseo señalar que las conclusiones que se obtengan de un estudio de dicha índole solo repercuten en la posible identificación del amanuense o del copista, pero cualquier filiación que se pretenda hacer de los informantes (Ossio 2020) debe realizarse con profunda cautela. Con respecto a este mismo punto, es importante señalar que, si bien los versos están escritos en quechua, las lenguas habladas en la zona donde se encontraba Murúa cuando comenzó este manuscrito eran el puquina y el aymara (provincia de Aymaraes, Cuzco). Por lo tanto, existe la posibilidad de que el amanuense o copista hubiese sido alfabetizado en la lengua quechua como parte de las campañas lingüísticas propuestas a partir de los concilios limenses y que no fuese esta su lengua materna.

## DISCUSIÓN FINAL

A lo largo de las páginas he propuesto un orden de lectura para el cantar histórico de los incas, tipo de poesía oral que permitía la mantención de las memorias sobre los gobernantes y que está presente en varias fojas del manuscrito Galvin.

Por ahora, se desconoce en qué formato Murúa habría accedido a este cantar. Esgrimir el argumento de la “tradición oral” ofrece una respuesta parcial, en el sentido de que gran parte de los relatos recogidos por los cronistas del siglo XVI no eran simples “relatos” que se transmitían oralmente, sino que todo parece indicar que informaciones como esta habrían gozado de un estado de codificación similar a las tributarias contenidas en los quipus y que, además, eran narraciones escenificadas en lugares específicos con una estructura de representación concreta, hecho que incluso fue testimoniado directamente por algunos de los primeros conquistadores. Tampoco hay que descartar la posibilidad de que estos cantares hayan sido parte de un quipu, tal como lo señalara Betanzos y Cieza.<sup>30</sup> De hecho, hacia finales del siglo XVI el Perú que vivió Murúa guardaba aún algunas similitudes con el que conocieron los primeros conquistadores, muy especialmente en el uso de quipus y de sistemas de registro y memoria andinos. Fray Martín tuvo la sensibilidad necesaria para acoger en sus manuscritos los textos “orales” (tejidos, cantados, etcétera) que le eran transmitidos e intentó reflejarlos de una manera bastante fidedigna. Incluso en varias partes del manuscrito indica que el texto proviene de la lectura de un quipu:

Muchos de los que no an estado en este reyno delpiru ven las indias nian visto esta tierra niabertratado con indios an de dudar muchas cosas que eneste libro se dicen delos quales me pareció bienadvertirlos donde casi trata todas las cosas destas yndias *citando los viejos yantiguos quipucamayos contadores deste dicho Reyno donde tratan dellos en sus quipus ymemorias...* (Murúa 2004 [1590]: f. 66v, cursivas mías).

Murúa se muestra a sí mismo como un europeo que concede el valor de verosimilitud a los quipus, pues, según su mirada, la amplia variedad de versiones sobre un suceso lo llevó a buscar discernimiento en los cordeles anudados, y en ellos radicaría la verdad del hecho. Esto permite constatar no solo la postura de Murúa frente a las fuentes andinas, sino también la vigencia de estas varios años después del gobierno del virrey Toledo y, sobre todo, el uso de estos modos de comunicación por parte de las élites indígenas cuzqueñas para comunicar sus propias lecturas de los eventos contingentes, entre ellos la resistencia de los incas en Vilcabamba (Sayri



Túpaq). Cabe preguntarse, en este escenario, si la visión que nos muestra Murúa con respecto a los últimos incas coloniales fue una perspectiva propia, individual y aislada, o más bien parte de una mirada más extendida de algunos españoles o europeos frente a la situación política de los incas.

Sobre estos cantares son numerosas las interrogantes que quedan abiertas. Podemos avanzar en proponer algunas que deberán dilucidarse en futuras investigaciones. Por un lado, es interesante preguntarse acerca de cuáles eran los contextos ya coloniales en los que estos cantares se realizaban, entendiendo que no solo eran textos cantados, sino que iban acompañados de música, bailes y performances rituales; o cómo siguieron construyéndose durante la Colonia, si adaptaron sus contenidos, formatos y técnicas al nuevo escenario colonial y a las exigencias y tensiones de los relatos europeos. Por ello, es importante recordar que el contexto en el que este cantar es recogido por Murúa es ya profundamente colonial, cuyas implicancias y transformaciones muy probablemente se manifestaron en las nuevas formas andinas de transmitir memorias, tanto coloniales como incaicas.

**AGRADECIMIENTOS** Este trabajo fue desarrollado en el marco del Proyecto ANID/CONICYT+FONDECYT 11190356 y forma parte de la investigación conducente a la obtención del grado de Doctor en Historia en el Programa de Estudios Andinos de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

## NOTAS

<sup>1</sup> Son escasos los datos certeros acerca de la vida de este fraile mercedario. Sin duda, uno de los grandes aportes en esta materia es el de Borja (2019).

<sup>2</sup> Una primera muy breve y primigenia versión de este manuscrito aparece en Martínez (2019). La versión actual corrige enmiendas paleográficas, avanza en la hipótesis y en la presentación de los datos históricos y textuales.

<sup>3</sup> Algunos de los déicticos quechuas podrían, sin embargo, relativizar esta distinción, pues indicarían una explicación de la acuarela, como sucede en el caso de *kay nakanawan* (con este cuchillo). Agradezco a uno(a) de los(as) evaluadores(as) anónimos(as) de este manuscrito por haber notado esta posibilidad.

<sup>4</sup> Desafortunadamente, por motivos de espacio no podemos desarrollar aquí algunas hipótesis explicativas que vinculen la producción del manuscrito Galvin con Guamán Poma, tema que ha sido profusamente abordado por la crítica (Adorno & Boserup 2008; Cummins & Ossio 2019) y actualizadas en el volumen compilado por Ossio (Cummins & Ossio 2019).

<sup>5</sup> Este es el único fragmento que no aparece asociado a una imagen.

<sup>6</sup> Itier lo transcribe como /Yaya/.

<sup>7</sup> Parece anteceder una letra /h/ a la palabra.

<sup>8</sup> /yndios/ fue escrito en otro momento y con otra pluma, tinta, y probablemente por otro escriba. Szemiński (comunicación personal, 2022) propone la siguiente traducción: “mira: en aquella cueva Mama Waqu diciendo: ‘podrá tener gente’ junto con Manqu Qhapaq encerraron a Ayar Kachi, a su propia sangre”, que recoge correctamente la importancia de la figura de Mama Huaco.

<sup>9</sup> Añadido posteriormente o escrito con una pluma distinta.

<sup>10</sup> Szemiński (comunicación personal, 2022) propone: “Mira a Waskhar Inqa caído en la tierra por ahí. Este [Ataw Wallpa] como conocido ladrón hermano de él mismo odiándolo lo cazó y mató”.

<sup>11</sup> Al margen: [el que sienpre/ Quiso mal/ Al linage de/ los yngas].

<sup>12</sup> Szemiński (comunicación personal, 2022) propone: “En esta reina [Kusi Warkay] se juntaban todos los linajes de los once reyes desde los parientes políticos descendientes. Ella ya estando con los bienes de los reyes hizo florecer su antigua sede”. Como se puede ver, hay una diferencia que ya señalamos en la cantidad de Incas gobernantes.

<sup>13</sup> Añadido posteriormente y fuera de la caja de escritura.

<sup>14</sup> Sobre la tonada del Inca, véase Palmiero (2011) y Martínez (2019).

<sup>15</sup> Es importante recordar que colonialmente se reconocieron oficialmente los siguientes incas: Manco Cápac, Sinchi Roca, Lloque Yupanqui, Mayta Cápac, Inca Roca, Yáhuar Huácac, Viracocha Inca, Pachacuti Inca Yupanqui, Amaru Inca Yupanqui, Túpac Inca Yupanqui, Huayna Cápac, Huáscar, Atahualpa. A cada uno le corresponde obligatoriamente una Coya o reina, pues ambos debían asumir simultáneamente el gobierno.

<sup>16</sup> Agradezco también aquí la nota de cautela provista por uno(a) de los(as) evaluadores(as) anónimos(as) de este manuscrito para quien este morfema, usado de manera morfosintácticamente correcta en este texto, sería simplemente un marcador de predicado o marca de afirmación, hecho que daría cuenta de una variante lingüística quechua manejada solo por los españoles.

<sup>17</sup> Distingo aquí, para los efectos de una actividad multisemiótica como la que daba contexto a los cantares históricos, tres formas distintas: la presentación, circunstancia en la que el Inca “real” aparece y forma parte de la ceremonia o acto acompañado de las momias o *wawquis* de los antepasados Incas; la presentación, estrategia que puede apelar a distintos artefactos para hacer presente lo ausente sin perder con ello el vínculo de identificación; y la representación, donde el vínculo entre lo presentado y lo representado es construido cultural y socialmente, como sucede en las procesiones de los siglos XVII en adelante (Verant 1996; Albert et al. 2013; Bovisio 2019).

<sup>18</sup> Participaban de estas celebraciones o conmemoraciones las momias de los difuntos incas, quienes, acompañadas por sus panacas completas, constituían una real presencia del Inca.

<sup>19</sup> Sin embargo, a pesar de la consistencia en la denominación de estas actividades, es posible actualmente asegurar que no se trataba en lo absoluto solamente de un cantar, sino más bien de ceremonias o rituales que podían durar desde algunos días hasta varios meses en los cuales se ejecutaban procesiones, escenificaciones, danzas, cantos, sacrificios, etcétera.

<sup>20</sup> En este sentido, véase la tesis de Palmiero (2011) que postula la existencia de un tono musical luctuoso específico para la muerte del Inca llamado “tono del llanto del inca”.

<sup>21</sup> Existen pocos textos que hayan sido considerados como cantares históricos incaicos. Uno de ellos corresponde a los versos que recitó Pachacuti antes de morir: “Nací como lirio en el jardín, y así fui criado, y como vino mi edad, envejecí, y como había de morir, así me sequé y morí” (Sarmiento de Gamboa 1942 [1572], segunda parte, cap. XLVII, p. 126).

<sup>22</sup> El manuscrito Loyola es una copia incompleta hecha a posteriori del manuscrito Galvin (cuyo paradero fue desconocido hasta finales del siglo XX).

<sup>23</sup> Es necesario señalar, empero, que gran parte del argumento de su hipótesis se ampara en el modelo de estudio del avance de la castellanización en los Andes coloniales, según el cual, la imposición lingüística habría ocurrido de manera homogénea y tardía en todo el territorio virreinal peruano. Dicha perspectiva ha sido revisada y relativizada en pro de una mirada de procesos puntuales, arrítmicos y desiguales de imposición y aprendizaje de la lengua castellana (Cerrón-Palomino 2003; Martínez 2014).

<sup>24</sup> Con respecto a la aparición de estas estructuras sintácticas en soportes visuales andinos coloniales, véase Martínez y colaboradores (2018). Tanto el paralelismo como el doblete semántico, así como la reiteración léxica (o visual) son partes de los procedimientos de construcciones narrativas ya sea en el ámbito oral o en otros soportes semióticos, como el arte rupestre, la pintura en queros o vasijas, etcétera.

<sup>25</sup> Generología = genealogía.

<sup>26</sup> Actualmente, en el Cuzco se reconoce con el nombre común de *silquihua* a la papa, oca, ñuño, quinua, y corresponde científicamente a la *Bidens pilosa*.

<sup>27</sup> Una relación interesante a partir de la acepción del llanto aparece con el término “Puru ccayan. Vn llanto comun por la muerte del Inga, lleuando su vestido, y su estandarte Real mostrandolo para mouer a llanto caymi saminchic caymi marcanchic ñispa” (González Holguín 1608: 295).

<sup>28</sup> Originalmente estaba escrito /papac/.

<sup>29</sup> Beatriz Clara Coya, hija de Sayri Túpaq, fue ofrecida en matrimonio al capitán Martín García Oñez de Loyola, sobrino de Ignacio de Loyola, fundador de la orden jesuita. El matrimonio se llevó a cabo en 1572, y vivieron en Perú hasta 1591, año en que García Oñez es destinado como gobernador a la Capitanía General de Chile, donde fue muerto en 1598 en el desastre de Curalaba. Beatriz falleció dos años después en Lima. Es probablemente esta situación la que permite que en el Manuscrito Galvin se le denomine “gobernadora de Chile”.

<sup>30</sup> Véase en Martínez y Martínez (2013) la referencia sobre la multiplicidad de soportes que los discursos y relatos andinos coloniales utilizaron para su difusión (redundancia). Esto permite plantear que un relato, discurso o narrativa circulaba a través de distintos soportes simultáneamente, asegurando su eficacia comunicativa.



## REFERENCIAS

- ADORNO, R. 2004. Estudiantes y censores de la Historia General del Perú (1611-1613) de fray Martín de Murúa. *Letras* 75 (107/108): 47-72.
- ADORNO, R. & I. BOSERUP 2008. The making of Murúa's Historia General del Piru. En *The Getty Murúa. Essays on the making of Martín de Murúa's Historia General del Pirú*, Th. Cummins & B. Anderson, eds., pp. 7-47. Los Ángeles: Getty Research Institute.
- ALBERT, J., R. JAMOVS & A. MOLINIÉ 2013. Introduction: figures et substituts du saints. La fabrique rituelle. *Archives de sciences sociales des religions* 161: 165-173.
- ASSMANN, J. 2008. Communicative and cultural memory. En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, A. Erll & A. Nünning, eds., pp. 109-118. Berlín-Nueva York: De Gruyter.
- ASSMANN, J. 2011. *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BETANZOS, J. 2015 [1551]. Suma y narración de los Incas. En *Juan de Betanzos y el Tahuantinsuyo*, F. Hernández & R. Cerrón-Palomino, eds., pp. 107-440. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BEYERSDORFF, M. 1986. Fray Martín de Murúa y el "Cantar" Histórico inka. *Revista Andina* 8: 501-21.
- BORJA, F. 2019. Un misterio resuelto. El autor de la Historia general del Piru, fray Martín de Murúa (¿1566?-1615), de Eskoriatza. En *Vida y obra: fray Martín de Murúa*, Th. Cummins & J. Ossio, eds., pp. 194-226. Lima: EY-Ernst & Young Perú.
- BOVISIO, M. 2019. Representaciones y 'presentificaciones': funciones de la imagen plástica en el mundo andino prehispánico. En *Culturas visuales indígenas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente*, colección Estudios Indiana 13, Sanja Savkić, ed., pp. 241-266. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.
- CERRÓN-PALOMINO, R. 2003. *Castellano andino: aspectos sociolingüísticos, pedagógicos y gramaticales*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- CIEZA DE LEÓN, P. 1984 [1553]. *La crónica del Perú*. Madrid: CSIC.
- CUMMINS, T. & J. OSSIO 2019. *Vida y obra Fray Martín de Murúa*. Lima: Ernst & Young Perú.
- CUMMINS, T., E. ENGEL, B. ANDERSON & J. OSSIO 2014. *Manuscript Cultures of Colonial Mexico and Peru. New Questions and Approaches*. Los Ángeles: Getty Research Institute.
- DUVIOLS, P. 1967. Un inédit de Cristobal de Albornoz: la instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas. *Journal de la Société des Américanistes* 56 (1): 7-39.
- ESTETE, M. 1918 [1535]. *Noticia del Perú*. Quito: Imprenta de la Universidad Central.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, D. 1608. *Vocabulario de la Lengua General de todo el Peru llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Imprenta de Francisco del Canto.
- HUSSON, J. 1993. La poesía quechua prehispánica: sus reglas, sus categorías, sus temas, a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37: 63-85.
- ITIER, C. 1987. A propósito de los dos poemas en quechua de la crónica de fray Martín de Murúa. *Revista Andina* 9: 211-227.
- JULIEN, C. 2000. *Reading Inca History*. Iowa: University of Iowa Press.
- MARTÍNEZ, J. 2020. La rebelión de Manco Inka y Vilcabamba en textos andinos coloniales: otros materiales para su estudio. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (1): 57-80.
- MARTÍNEZ, J., C. DÍAZ, C. TOCORNAL & V. ARÉVALO 2014. Comparando las crónicas y los textos visuales andinos. Elementos para un análisis. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 46 (1): 91-113.
- MARTÍNEZ, J. & P. MARTÍNEZ 2013. Narraciones andinas coloniales. oralidad y visualidad en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes* 99 (2): 41-82.
- MARTÍNEZ, P. 2014. El castellano y la castellanización de los indígenas del común en el Cuzco colonial (1532-1700): métodos, espacios y prácticas. Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura, Universidad de Chile.
- MARTÍNEZ, P. 2019. Nací como un lirio en el jardín. La procesión de la memoria y el cantar del Inca. En *El estudio del mundo andino*, M. Curatola, ed., pp. 197-206. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MARTÍNEZ, P. & J. MARTÍNEZ 2022. Una larga cadena de oro: memorias coloniales y contemporáneas sobre Huáscar inca. *Hispanic American Historical Review* 102: 1-30.
- MARTÍNEZ, P., J. MARTÍNEZ, C. DÍAZ & C. ODOÑE 2018. *La fiesta de las imágenes en los Andes*. En La fiesta de las imágenes en los Andes, C. Sinclair, ed. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.



- MURÚA, M.** 1963 [1611]. *Historia general del Perú, origen y descendencia de los Incas*, M. Ballesteros, ed., vol. 2. Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo.
- MURÚA, M.** 2004 [1590]. Códice Murúa. Historia y genealogía de los reyes Incas del Perú del Padre mercedario fray Martín de Murúa. En *Códice Murúa*, J. Ossio, ed., vol. II. Madrid: Testimonio.
- OSSIO, J.** 1985. *Los retratos de los incas según fray Martín de Murúa*. Lima: COFIDE.
- OSSIO, J.** 2020. Transcripción de textos ocultos. <<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/173394/Transcripci%C3%B3n%20de%20textos%20ocultos.pdf?sequence=1>> [consultado: 28-04-2022].
- PALMIERO, T.** 2011. Tupamaro de Caxamarca: tonadas sobre la muerte del inca Atahualpa contenidas en el códice Martínez Compañón (1782-85). *Revista Musical Chilena* 216: 8-36.
- PEASE, F.** 1995. *Las crónicas y los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva Agüero-Fondo de Cultura Económica.
- PORRAS, R.** 1999 [1945]. Los cantares épicos incaicos. En *Obras completas de Raúl Porras Barrenechea I. Indagaciones Peruanas. El legado quecha*, pp. 48-50. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SALOMON, F.** 2011. *Los señores étnicos de Quito en la época de los incas: la economía política de los señoríos norandinos*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- SARMIENTO DE GAMBOA, P.** 1942 [1572]. *Historia de los incas*. Buenos Aires: Emecé.
- SCHECHTER, J.** 1980. El cantar histórico Incaico. *Revista Musical Chilena* 34 (151): 38-60.
- VELEZMORO, V.** 2005. Una mirada a las acuarelas del manuscrito Murúa 1590 y su relación con el arte de Felipe Guaman Poma de Ayala. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 32: 51-74.
- VERNANT, J.** 1996. *Mythe et pensée chez les Grecs*. París: La Découverte.



# El arpa en la piedra. Su presencia en los templos coloniales en el norte de Chile

## *Harps on stone. Their presence in colonial churches of northern Chile*

Tiziana Palmiero<sup>A</sup>, Alberto Díaz Araya<sup>B</sup> & Jean Franco Daponte<sup>C</sup>

**Recibido:**  
diciembre 2021.

**Aprobado:**  
octubre 2022.

**Publicado:**  
diciembre 2022.



### RESUMEN

El sitio Chillaiza II posee petroglifos coloniales entre los que destacan figuras de arpistas en actitud performática. Por su atuendo y trazos estéticos se asemejan a los arpistas retratados en los frescos de la iglesia de Pachama y a otras iconografías. Considerando estos antecedentes se analizan puntualmente los materiales etnohistóricos y musicológicos, y se documenta la circulación de arpas entre las doctrinas y templos de Arica y Tarapacá, en un contexto de evangelización colonial. Igualmente, se examina el rol de las comunidades indígenas locales en torno a las festividades y su instrumentación musical.

**Palabras clave:** arpa, música colonial, capilla musical, norte de Chile.

### ABSTRACT

*The colonial petroglyphs of the Chillaiza II feature figures of harpists in a performative pose. Their attire and aesthetic lines resemble those of harpists portrayed in the frescoes of the Pachama church and other iconographies. Working with ethnohistoric and musicological materials, the paper documents the circulation of harps among the doctrines and churches of Arica and Tarapacá in the context of colonial evangelization, analyzing the role of local indigenous communities in festivities and their musical instrumentation.*

**Keywords:** harp, colonial music, musical chapel, northern Chile.

<sup>A</sup> Tiziana Palmiero, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. ORCID: 0000-0003-4162-4680. E-mail: tizianapal@hotmail.com

<sup>B</sup> Alberto Díaz Araya, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. ORCID: 0000-0001-5080-1672. E-mail: albertodiaz@academicos.uta.cl

<sup>C</sup> Jean Franco Daponte, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. ORCID: 0000-0001-8196-6453. E-mail: jdaponte@academicos.uta.cl

## INTRODUCCIÓN

En las paredes de las iglesias localizadas en la cordillera andina del norte de Chile se observan iconografías que representan instrumentos musicales y grupos de cantores. A su vez, existen comunidades indígenas que conservan fragmentos de arpas y órganos de data colonial o referencias escritas sobre aquellos instrumentos. Hemos registrado grabados de arpas en el arte rupestre regional. Los materiales recopilados evidencian que estos instrumentos tuvieron incidencia fundamental en la musicalización del culto católico, pese a la lejanía del desierto nortino de los centros de poder eclesiásticos (Díaz & Ponce 2016; Hidalgo et al. 2016; Glave & Díaz 2020).

En la parte baja del valle de Camiña, al noreste de la ciudad de Iquique, se ubica Chillaiza, caserío que cuenta con una serie de chacras de cultivos de maíz, alfalfa y zanahorias, entre otras hortalizas. En la ladera norte de la quebrada se encuentra el sitio arqueológico Chillaiza II, caracterizado por la presencia de arte rupestre con una serie de petroglifos de época precolumbina y también subactual. En uno de los bloques se observan representaciones de elementos coloniales como cruces, barcos, personajes con sombreros y tres arpistas grabados en la roca con diferentes atuendos y atributos estéticos sobre las arpas y la vestimenta de los músicos (Arenas et al. 2019) (fig. 1).

Motivos similares, por ejemplo, una capilla o escuela musical formada por cantores y arpistas, se



**Figura 1.** Panel con los arpistas. Sitio de Chillaiza II, Camiña (fotografía de los autores). **Figure 1.** Panel with harpists. Chillaiza II Site, Camiña (Photo by the authors).



**Figura 2.** Detalle de uno de los arpistas en la iglesia de Pachama (fotografía de los autores). **Figure 2.** Detail of one of the harpists in the church of Pachama (Photo by the authors).

encuentran en los frescos de la iglesia de Pachama, al interior de Arica (Chacama et al. 1988) (fig. 2). La investigación etnohistórica de estas iconografías nos permite proponer que en la vida musical desarrollada en los templos del norte chileno hubo lugares que disponían de arpas para musicalizar la liturgia, los quehaceres de los clérigos y la ritualidad de las cofradías coloniales.

Más allá de componentes o elementos de orden estético que poseen los petroglifos y pinturas, según las perspectivas de los estudios de arte rupestre o de arte pictórico, dichos vestigios nos permiten reconocer los contextos de aquellos instrumentos musicales registrados en la documentación archivística, así como examinar el escenario social e histórico en donde se insertan, y profundizar en aspectos que responden a evaluaciones musicales y organológicas para momentos coloniales. A partir del trabajo con materiales etnohistóricos y

musicológicos, en este artículo se analiza la presencia de las arpas en las doctrinas y templos coloniales de Arica y Tarapacá. Se discute su utilización en las ceremonias religiosas, en las prácticas catequísticas y en la participación de músicos indígenas andinos, mestizos y afrodescendientes que dinamizaron la liturgia católica y la fiesta andina regional.

## EL ARPA EN EL CONTEXTO COLONIAL

El arpa fue tempranamente introducida en América por los evangelizadores, convirtiéndose en un instrumento imprescindible en las capillas musicales coloniales. Los músicos aprendieron rápidamente su interpretación utilizándola en el ámbito paralitúrgico y comunitario, práctica que en algunos entornos andinos



se ha mantenido hasta nuestros días (Díaz et al. 2012; Palmiero 2014; Daponte et al. 2020).<sup>1</sup>

La forma de las arpas coloniales se inspiró en el modelo español, y el desarrollo temprano de una luthería americana derivó en una variedad de estilos, con tamaños y ornamentaciones de gusto y uso regional (Calvo-Manzano 1993: 63). A fines del siglo XVI, las arpas españolas incorporaron una hilera de cuerdas, de 8 a 18, obteniendo así una escala cromática que permitía realizar cualquier tipo de transporte de modo o cláusula (Bordas 1987: 160-161); mientras que en América se utilizó principalmente el instrumento de una orden, o sea, diatónico.<sup>2</sup>

Sabemos que las arpas fueron consideradas para el acompañamiento del canto en los templos, costumbre característica del rito católico hispánico que prosperó en la península hasta mediados del siglo XVIII.<sup>3</sup> Su difusión en las iglesias americanas se debió, entre otras, a dos razones: la voluntad de reproducir el modelo ceremonial ibérico y la importancia de la música en la acción evangelizadora, hecho que facilitó la propagación del arpa a lugares recónditos como las misiones de Paraguay y Bolivia o las parroquias rurales andinas y del desierto (Camacho 1998: 5; Palmiero 2014: 338).

El *Tercer Concilio Limense* (Bartra 1982: 127) instituyó escuelas para la enseñanza de música junto a la doctrina en los territorios andinos de las comunidades quechuas y aymaras, solicitando a los clérigos y frailes la formación de capillas musicales. Durante la década de 1630 se incorporaron las arpas en dichas capillas para atender las liturgias y sacramentos (Sas 1962: 19; Marín 2007: 168 y 202; Vega 2011: 128 y 130; Gembero-Ustárroz 2016: 23). Las parroquias de indios se convirtieron paulatinamente en las instituciones que formaron músicos indígenas versátiles, los que eran requeridos para integrar las capillas musicales y coros de las catedrales, con un repertorio amplio de música religiosa. Además, adquirirían el aprendizaje de instrumentos europeos como violines, órganos y arpas (Baker 2002, 2003; Hidalgo et al. 2013).

Para la organización de capillas musicales en los obispados de Mesoamérica, Lima y Arequipa, se requerían hacia el primer tercio del siglo XVII cantores, niños seises, un maestro de capilla, uno o dos organistas y varios ministriles. Las investigaciones realizadas en las parroquias rurales del Cusco y Charcas muestran

una rica actividad musical con presencia de arpas hasta bien entrado el siglo XIX (Seoane & Eichmann 1997: 95; Baker 2003: 199-121). Los misioneros, especialmente los jesuitas, introdujeron y desarrollaron esta práctica musical en las misiones de Paraguay, Chiquitos y Mojos. La actividad musical fue muy próspera y aún se pueden apreciar algunos ejemplares de arpas misionales, pese a que su uso se haya descontinuado (Llopis 2004b). Simultáneamente con la línea temporal española, el arpa cayó en desuso en la catedral de México a fines de 1750;<sup>4</sup> pero en otras catedrales, como la de Lima, Cusco, La Plata y Arequipa, su uso se extendió hasta entrado el período republicano (Sas 1962: 19; Pilco 2005: 201; Bruneau 2009: 145; Vega 2011: 135 y 177).

## El arpa en Arica y Tarapacá colonial

En las doctrinas de Arica y Tarapacá, la actividad musical se concentraba en las capillas y cofradías (Díaz et al. 2014) (fig. 3). Conocemos referencias archivísticas de los gastos efectuados por la Cofradía del Santísimo Sacramento de Arica entre 1708 y 1718. En este expediente, el mayordomo Mario Sánchez Sergado informa haber realizado los pagos a los músicos contratados para acompañar las misas de Semana Santa y las veladas al Señor que se realizaban durante la festividad del Corpus Christi:

Arpistas, Organista y Musicos 1 peso cada dia montan  
En dichos 10 años 500 pesos \_\_\_\_\_ U500 pesos  
[...]  
Y tambien por la canturia de Musicos y Arpista y Organista en dichas  
Misas de Renovación 1 pesos con 12 pesos cada año y en los dichos  
Dies años montan 120 pesos \_\_\_\_\_ U120 pesos  
[...]  
Y tambien por el gasto de los arpistas organista y musicos que  
Velan al Señor 3 pesos 3 pesos cada dia son 24 pesos y por dichos 10  
Años montan 240 pesos \_\_\_\_\_ U240 pesos  
(AAA, Serie Arica, Legajo 12, 1630-1895, s/f.).

En la misma línea, entre 1782 y 1783, el mayordomo Juan José Feijo y Araujo de la cofradía de nuestra Señora del Carmen de Arica pagó a un arpista y a un violinista para que tocaran en la misa de difuntos la suma de



**Figura 3.** Ubicación de los pueblos con presencia de arpas mencionados en el texto. **Figure 3.** Map showing the location of towns with harps mentioned in the text.

12 reales: “Por musica de Arpa y biolin Para dicha fiesta pesos3..3.” y 25 pesos al “arpero” para su desempeño “todos los miércoles en la misa, salve y Rosario del año, por, 3 misas en las avocaciones de Nuestra Señora”; y otros 25 pesos “por todo el año por la musica del Nove-nario” (AAA, serie Arica, Legajo 12, 1630-1895, s/f.). Al parecer, el pago al violinista fue algo excepcional, no así aquel del arpista que, evidentemente, era indispensable para el desarrollo de la actividad litúrgica de la cofradía. En Tarapacá se le pagó a un arpista para que tocara en la fiesta de Nuestra Señora del Rosario “por 4 pesos 4 rreales Pagados al arpista” (AAA, Serie Tarapacá, Legajo 5, 1841, s/f.).

Estas referencias de pagos a ejecutantes podrían, en parte, hacernos pensar que las iglesias no tenían instrumentos en dotación y que solo se contrataban músicos para ciertas festividades importantes. Sin embargo, contamos con antecedentes que revelan otra realidad: compra de cuerdas, donaciones y arreglos,

junto con los instrumentos inventariados, dan cuenta de que las arpas estaban presentes en las capillas y que su sonoridad fue una constante en la liturgia. Por ejemplo, en Huantajaya, para 1821 se realizaban gastos en cuerdas con estas características “1 peso 7 rreales intente de quatro mazos de querdas y 3 bordones Para la Arpa”; y en 1823 se gastaban “6 rreales bordones para la Arpa y un maso de cuerdas” (AAA, Serie Tarapacá, Legajo 2, 1829, s/f.).<sup>5</sup>

Con respecto a las clavijas, en un informe de gastos fechado en 1731 correspondiente a la parroquia de Camiña, se anota la compra de 25 clavijas que servían “para la arpa de la santa Yglesia” (AOI, Camiña, Bautismos, 1731, s/f.), lo que tal vez significaba que el instrumento en dotación a la iglesia contaba por lo menos con tres octavas y media de extensión. En el pueblo altiplánico de San Juan de Cariquima, un inventario de 1808 deja constancia de la presencia de “tres andas de madera algo hutiles, una arpa vieja” (AOI, Bautismos Santo Tomás

de Camiña, 1808, s/f.). En 1836, en otro inventario del templo de Cariquima se precisa que “una arpa con sus clavijas de fierro vieja, y dos andas usadas y una rota muy vieja” (AHL, Correspondencia Tarapacá, 1836: f. 27).

También el arpa de la iglesia de Isluga, registrada en 1836, poseía clavijas del mismo material: “dos campanillas chicas una arpa chyca y con clabijas fierro vieja” (AHL, Correspondencia Tarapacá, 1836: f. 25), y nueve años después se detallaba que la vieja arpa de Isluga contaba con más de 4 octavas: “Ytem en el cuerpo de la yglesia se encuentra ambos costados una barandilla de ladrillo, y en ellas setenta candelijas, de barro colorado, una arpa vieja con treinta clavijas mitad de palo y mitad de fierro” (AHL, Camiña, 1845: f. 15).

En la precordillera tarapaqueña, en el poblado de Sibaya, en 1738, se describen las labores efectuadas en la iglesia que, entre otras, había sufrido ingentes daños a causa del terremoto de 1736. Para los gastos de la reconstrucción, el párroco de Sibaya requirió de la fabricación de “dos andas un feretro que avia yo dicho cura mandado aser la Arpa, las dos puertas grandes de la yglecia”. Adicionalmente, el clérigo gestionó contratar a Joseph Xachura, indígena carpintero, para “reparar una arpa en dies pesos”. Al año siguiente, varios alféreces del pueblo hicieron donaciones a la iglesia, entre las que destaca “una Arpa Grande y buena” dada en limosna por el comunero Phelipe Tiaina (AOI, Sibaya, Bautismos, 1738-1739, s/f.). Phelipe era natural de Sibaya y estaba casado con María Lupaxa; ambos residían en el *ayllu* *Limacsiña* (AOI, Sibaya, Bautismos, 1738-1739, s/f.). En el catálogo de 1741 se menciona “una Arpa, dos chrismas y una caja De guerra, y una rueda con dies y nuebe campanillas de cobre” (AOI, Sibaya, Bautismos, 1741, s/f.). Este tipo de donativos, liderados por indígenas aymaras de la precordillera, forma parte de los compromisos que los alféreces y mayordomos realizan año tras año al organizar las festividades patronales, como parte de un sistema de cargos religiosos aún vigente entre las comunidades andinas del norte de Chile (Díaz et al. 2012, 2014).

En 1797 se registra en Sibaya que “en el Coro: Un órgano regular; y una arpa” (AHL, Tarapacá, Legajo 419, 1797, f. 4v.). En 1841, el cura Manuel León Aranibar apunta que en el templo hay “una arpa destrozada” junto al caparazón de un órgano (AOI, Sibaya, Inventario, 1841-1872, s/f.). El caso de Sibaya es interesante dado

que la documentación permite constatar la presencia y uso del instrumento a lo largo de la época colonial. Además, muestra cómo la comunidad indígena estaba involucrada en el buen funcionamiento de la capilla musical con donaciones y arreglos; de hecho, los apellidos Jachura (*Xachura*) y Tiaina son propios de este sector precordillerano tarapaqueño (Ruz et al. 2008).

Tal fue el caso de Joseph Xachura, músico aymara de Sibaya, el que pertenecía al *ayllu* Mancasiña [*man-casaya*: parcialidad de abajo]. Joseph fue bautizado el 11 de enero de 1680 y sus padres, Antonio Larama y Antonia Aiago (sic), eran oriundos de Chiapa. Estuvo casado con María Rosa del *ayllu* Mancasiña y tuvieron tres hijos: María (1736), Marcos (1741) y Casimiro (1750). Joseph Xachura asumió cargos comunitarios como alférez de Nuestra Señora de la Peregrina y fue padrino de algunos niños de Usmagama y Sibaya (AOI, Sibaya, Bautismos, 1652-1750, s/f.). Además, oficiaba como carpintero y esa experiencia le permitió desarrollar habilidades como maestro para la reparación del arpa de Sibaya. En 1750 realizó una donación de 10 pesos para la refacción del templo y siguió participando en las festividades del pueblo. Pensamos que podría tratarse de un *luriri*, oficio que pudo haber aprendido de algún doctrinero en la capilla de Sibaya, tal como se menciona en la documentación etnohistórica.

Existen otros casos del mismo tenor en varias aldeas precordilleranas. Por ejemplo, en Tarapacá, en el año 1791, el artesano indígena Justo Gamero con su ayudante Tomás Quiquincha fueron los encargados de las refacciones de la iglesia parroquial, solicitadas por Valentín de la Fuente, miembro del Cabildo y alcalde de Huantajaya. Justo Gamero informó a la autoridad que sus labores tuvieron un costo de 70 pesos por “desarmar y componer el órgano de esta yglesia que con las lluvias se mojó y descompuso” (AAA, Serie Tarapacá, 1791, s/f.). En 1826, el regidor Atanasio de Tinajas contrató a Melchor Zegarra de Guasquiña para reparaciones a la arquitectura del templo de la localidad. Se pagó adicionalmente a Melchor “ochocientos treinta y tres pesos gastados en la composición de los dos órganos, uno de la yglecia y otro de la capilla de Nuestra Señora del Rosario”. En 1834 se hicieron varios desembolsos para la compostura de los órganos de Tarapacá, dinero que fue entregado a Pedro Caruncho, quien residía en el pueblo de la Tirana, por “un fuelle de abanico,

compostura de otro, guarda polvo a ambos órganos". Igualmente, se contrató a Melchor Zegarra, el mismo maestro de Guasquiña, pagándosele 600 pesos por "el arreglo compostura, y agregado de mistos, trompas y contras", de los dichos órganos (AAA, Serie Tarapacá, 1826-1834, s/f.).

Cabe destacar que los roles de músicos, maestros y carpinteros para refaccionar o acondicionar instrumentos, fueron asumidos localmente por los indígenas. Se trata de un cargo o responsabilidad comunitaria que en el norte chileno es conocido entre los aymaras como *luriri*, cuyo oficio tradicional es restaurar, construir, afinar o templar los instrumentos, ya sea los de origen indígena –como *lichwayus*, *sikus* o *lakas*– o aquellos provenientes de Europa asentados en el sur andino: arpas, órganos, bandolas o guitarras (Díaz et al. 2012; Daponte et al. 2020). De acuerdo con el lexicón de Ludovico Bertonio (1612: 73), la voz aymara "*luririna lurata*" significa "Artificioso, bien hecho", lo que tiene correspondencia con la acción de refaccionar materiales, en este caso instrumentos musicales, tal como lo oficiaban los carpinteros indígenas andinos.

Ahora bien, entre los inventarios de los templos destaca el de Mocha, en cuyo interior se conservó un arpa hasta 1919. Sabemos que desde 1797 había en el coro de aquella capilla "un órgano regular con sus fuelles corrientes y una arpa vieja" (AHL, Sibaya, 1797, f. 5v.). En posteriores inventarios se anotan arpas en mal estado de conservación: en 1836 "una Arpa quebrada; y un órgano descompuesto e inservible" (AOI, Sibaya, Defunciones, 1853-1872, s/f.), y en 1865 "una arpa Bieja" (AAA, Serie Tarapacá: Sibaya, 1865, s/f.). En 1919 "1 Arpa inservible" (AOI, Tarapacá, 1916-1918, s/f.). Es posible que el arpa quebrada de 1836 se haya arreglado o cambiado por una nueva, ya que treinta años después, en 1863, el instrumento aparece como viejo y recién en 1919 como inservible.

En otros catálogos se registra la existencia de arpas "corrientes", todavía en uso para la primera mitad del siglo XIX. En la iglesia de Chiapa había un "coro de madera con tres arcos de calipiedra, su órgano descompuesto con un taburete de Madera y una arpa corriente, y para subir a él, una escalera de madera del país" (AHL, Tarapacá, 1836, f. 14); al igual que en Sotoca con "su coro de madera con tres arcos de calipiedra, su órgano descompuesto con un taburete de Madera y una arpa

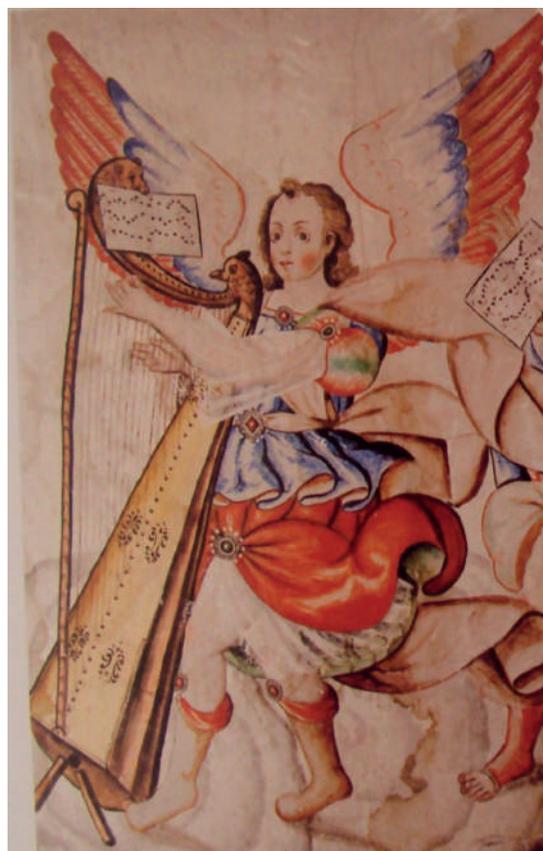
corriente, y para subir a el, una escalera de madera del país" (AHL, Tarapacá, 1836, f. 17). En el inventario de la iglesia de Huasquiña de 1865 se anota "un órgano chico de madera nuevo, dos arpas muy viejas" (AOI, Sibaya, 1865, s/f.), y en 1861 se informa que el templo de Mamiña "contiene un órgano de regular uso, una arpa corriente y una silla" (AOI, Mamiña, 1861, f. 1).

Los inventarios registran que las arpas se encontraban en el coro junto a un órgano, lo que es coherente con la práctica colonial, en la cual ambos instrumentos se utilizaban para el acompañamiento de la liturgia y la administración de los sacramentos. Desgraciadamente, la falta de partituras en los templos impide conocer los detalles de la técnica y de las prácticas instrumentales; sin embargo, existen testimonios que describen el rol de las arpas en los rituales.

En la localidad de Parinacota, en el altiplano de Arica, se recuerda a dos arpistas, Ermenegildo Buitre (sic) y otro tocador de apellido Ralde. Ellos entonaban los cantos a los cuales la asamblea contestaba; los músicos se ubicaban en el coro, y "por la ventana del coro tocaban y toda la gente escuchaba". El artesano *luriri* de Parinacota, Nemesio Terán Huanca, construía charangos, mandolinas y violines; hizo dos arpas utilizando maderas como el naranjo y la mara que traía de Bolivia, además del pino oregón. Hacia 1950, la capilla contaba con armónium, flauta, quena de metal y zampoña, todos instrumentos que "acompañaban el arpa" (Lionel Terán, comunicación personal, octubre de 2014). Los arpistas eran también los encargados del canto responsorial y el empaste tímbrico era constituido por instrumentos de viento de origen indígena (pifanos o quenás), arpa y armónium. El término "acompañaban" podría referirse a que los instrumentos se tocaban juntos y no en alternancia. En una entrevista de 2019, Otilia Perea de 91 años, de Huasquiña, recordaba las características de la Fiesta de las Cruces, con el sonido en conjunto de un armónium y un arpa de madera barnizada color marrón claro. Sostenía: "Yo cuando la conocí, ya estaba media quebrada" (Otilia Perea Ríos [1928], comunicación personal, mayo de 2019). Recordemos que en el inventario de 1865 se anotaron dos arpas "muy viejas" en dicho pueblo. En Laonzana, Ernestina Callpa menciona que cuando era pequeña se tocaba el arpa y el armónium para acompañar al coro que se formaba en ocasión de la Fiesta del Señor (Pentecostés).



**Figura 4.** Baile del Chimú (Martínez 2015 [1782-1785]: II: E.151).  
**Figure 4.** Dance of the Chimú (Martínez 2015 [1782-1785]: II: E.151).



**Figura 5.** Ángel arpista, sotocoro, iglesia de Huachacalla, Bolivia (Donoso 2011: 235). **Figure 5.** Harp-playing ángel, underloft, Huachacalla church, Bolivia (Donoso 2011: 235).

## ICONOGRAFÍA Y ORGANOLÓGÍA DEL ARPA EN EL NORTE CHILENO

De acuerdo con la tipología propuesta por Llopis (2004c), se pueden distinguir dos tipos de arpas coloniales en Perú, las de uso religioso y las de uso popular. Las primeras serían reproducciones de las arpas hispanas, ya sea en las proporciones como en el decorado; las segundas destacan por la simpleza de la factura y decoración. Las arpas populares en Perú tienden también a utilizar una proporción dupla –usada en España para la construcción de arpas de pequeño tamaño– en los modelos “crecidos”, o sea, en los instrumentos que superan el metro de altura, lo que resulta en cuerpos sonoros, o cajas resonantes de grandes dimensiones. Las arpas coloniales del área andina conservan elementos

comunes: una leve curvatura del clavijero, la medialuna invertida con revestimientos de volutas o cabezas de animales; la caja (o cóncavo) formada por costillas, generalmente de siete a nueve; la presencia en la tapa de agujeros para la salida del sonido, dos patas en la parte trasera y una columna delgada. Las iconografías coloniales retratan arpas con estas características, tanto en las acuarelas de Trujillo, en el norte del Perú, como en los frescos de la iglesia de Huachacalla, en Bolivia (figs. 4 y 5).

En la ilustración del ángel con arpa de Huachacalla se observan cabezas de animales, un pájaro y un felino adornando los extremos del clavijero. Estas mismas características iconográficas las encontramos en las arpas pintadas en el coro de la iglesia colonial de Pachama, en la precordillera de Arica, o en los grabados



**Figura 6.** Detalle de arpista en resalte, Chillaiza II, Camiña (fotografía de los autores). **Figure 6.** Detail of harpist in negative, Chillaiza II, Camiña (Photo by the authors).

de los petroglifos de Chillaiza II, en el valle de Camiña al interior de Iquique.

El área de Chillaiza II estaba circunscrita al antiguo Curato de Camiña (Glave & Díaz 2020), doctrina colonial en donde residía un clérigo, el cual en atención al calendario santoral y festivo realizaba un periplo por la precordillera y altiplano de Tarapacá para adoctrinar a los indígenas (Díaz & Ponce 2013). Con presencias y ausencias prolongadas del párroco, en Camiña el ejercicio de la administración de los sacramentos y de la pastoral fue intermitente, manteniéndose incluso ceremonias indígenas que fueron tildadas como idolátricas por las autoridades eclesiásticas (Hidalgo et al. 2016); y en otros casos, la ritualidad católica fue asumida por los propios comuneros mediante un sistema de cargos promovido por cofradías, mayordomías, alferazgos y fabriqueros liderados por los indígenas (Díaz et al. 2014).

El sitio de Chillaiza contiene un conjunto de petroglifos con ciertos elementos coloniales que dan cuenta de la permanencia de técnicas locales andinas al grabar en las rocas expresiones o motivos sagrados y artísticos, en un escenario coyuntural de evangelización, cuya traza contiene los elementos sígnicos de la dominación hispana (Arenas et al. 2019). También nos abre la posibilidad de la reorientación de los significados del arte rupestre a realidades locales e indígenas. Así, en el caso del arpista, si observamos la imagen resaltada en la roca, se aprecia que el músico toca sentado en una silla y luce un sombrero de copa con ala ancha, detalle que podría eventualmente indicar cierto prestigio social (fig. 6).<sup>6</sup>

Respecto de las arpas talladas en los paneles de Chillaiza II, asistimos a la exposición de un significante religioso con cierto parecido a los arpistas del fresco del templo de Pachama (González 2018: 88-89). Las



**Figura 7.** Músicos en el coro de la iglesia de Pachama (fotografía de los autores). **Figure 7.** Musicians in the choir loft of the Pachama church (Photo by the authors).

pinturas de este templo (figs. 2 y 7) se insertan en los programas evangelizadores del siglo XVIII.<sup>7</sup> Los frescos que cubren su pared interna alojan escenas de carácter costumbrista que “relatan” momentos de la vida cotidiana en las aldeas andinas (Mebold 1985: 65; Chacama 2009: 23-24). Estas son separadas por motivos arquitectónicos con decoraciones de tipo barroco-mestizo (Mebold 1985: 66). Dadas las características del ropaje de los personajes, de la decoración de los objetos y de la flora y fauna autóctonas, los frescos habrían sido realizados hacia fines del siglo XVIII por un artista anónimo (Mebold 1985; Chacama et al. 1988; Guzmán 2013; Guzmán et al. 2017).<sup>8</sup>

El mural que ocupa el área donde probablemente estuvo el coro presenta una figura de músicos de capilla (fig. 7). Se observan cantores y dos arpistas con sus instrumentos adornados con interesantes detalles.

Se aprecian las dos patas de las arpas, el cóncavo formado por costillas, la curva del clavijero y las cabezas de animales: un felino y un ave,<sup>9</sup> la delgada columna y los puntos que indican las clavijas y las cuerdas. En cuanto a los intérpretes, los arpistas entonan cánticos mientras acompañan a cantores adultos y niños. Esto nos recuerda la práctica de los arpistas de Parinacota que, según el testimonio del señor Terán, cantaban y la asamblea contestaba en un estilo de tipo responsorial. Los cantores adultos utilizaban partituras, ya que se aprecia en la pintura el parecido con algún tipo de notación musical.

Las dos arpas son iguales en apariencia, no así en tamaño. La más pequeña es tocada por un músico de pie, mientras que el otro arpista interpreta sentado en una silla apoyada en un taburete. La escena podría representar una cantoría con dos arpistas acompañan-



**Figura 8.** Detalle de arpista y mujeres en procesión, iglesia de Pachama (fotografía de los autores). **Figure 8.** Detail of harpist and women in procession, church of Pachama (Photo by the authors).

tes, en vez de un arpista y un órgano, o a dos momentos diferentes de la capilla musical.<sup>10</sup> Se advierte la presencia de dos niños cantores y de un arpa más pequeña en el lado izquierdo de la capilla musical, la cual podría ser una escena de la escuela musical y la catequesis, mientras que el arpista y cantante del lado derecho representarían a los músicos durante una liturgia. De hecho, si bien al solemnizar las eucaristías o los actos devocionales se utilizaban melodías o estructuras sonoras tradicionales andinas, como lo constituían los *taki*, *haylli*, *yaravies* o los versos en coplas (Martínez et al. 2022), en las capillas musicales los órganos, las arpas y otros instrumentos europeos acompañaban el coro en la liturgia y en la enseñanza de la doctrina. La utilización de estos instrumentos fue un recurso agencial utilizado por los indígenas al participar de las prácticas catequísticas (Díaz et al. 2012).

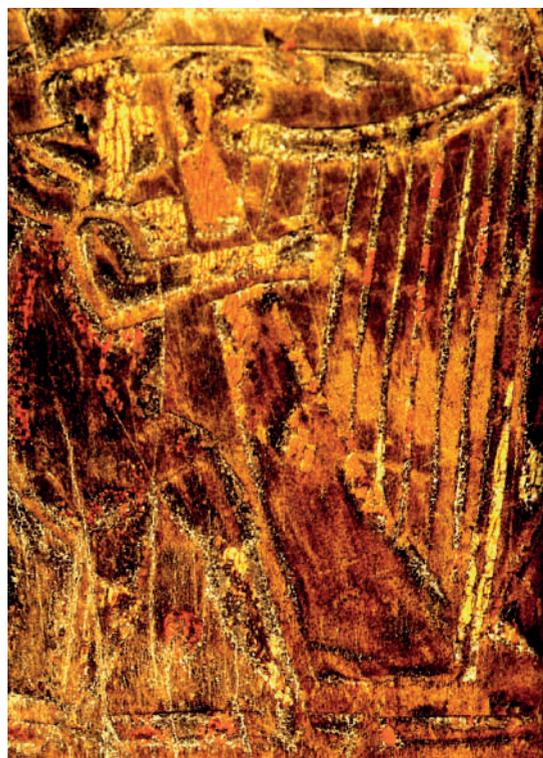
Debajo del fresco del coro hay un recuadro que parece evocar una fiesta religiosa pueblerina, en la que se destaca una corrida de toros (Sanfuentes 2019) y algunas escenas de carácter religioso (fig. 8). Entre estas últimas, se encuentra otro arpista que acompaña a un grupo de mujeres en acto de rezar o cantar, en una loma que se asoma detrás del templo. El músico viste ropaje muy parecido, por factura y color, al arpista sentado del lado derecho de la capilla musical. Sabemos que los músicos de las capillas eran requeridos a menudo en actividades que se desarrollaban en las afueras de las iglesias y es posible que el pintor haya representado en esta escena al mismo arpista de la capilla.<sup>11</sup>

En cuanto al arpa, se trata de un instrumento similar a los reproducidos en el coro, pero, en este caso, el clavijero termina con dos volutas en vez de cabezas zoomorfas. Otro elemento es el sombrero de copa y ala

ancha que porta el músico al igual que el arpista de los petroglifos de Chillaiza II; los dos arpistas de la capilla no llevan esta prenda lo que podría deberse al hecho de que están retratados al interior del templo.<sup>12</sup>

En los *Libros de la Parroquia de Belén* se advierte cierta sintonía documental con el despliegue iconográfico de Pachama. Al respecto, en el testamento de Francisco Ocharán, secretario del Cabildo Indígena, se testa a favor de uno de sus familiares “un harpa vieja” (ANS, Testamento, 1794, legajo 50, s/f.). Siendo este un instrumento importante en la sonoridad de la región, creemos que para la comunidad de la Doctrina de Belén y especialmente para personajes relevantes en el ámbito civil y religioso, como fue el caso de Ocharán, esta entrega caracterizaba muy bien su valor simbólico en lo religioso y social. En 1783, se registra en el inventario del templo de Guallatire “una arpa nueva con clabijas de fierro que dio de limosna Francisco Ocharán” (AHL, Arica, 1793, f. 2). Seguramente, estos cordófonos se utilizaban en las distintas celebraciones de los poblados de la doctrina, y allí Francisco Ocharán debió, si no ejecutar, por lo menos facilitar este instrumento, puesto que su cargo exigía una participación en toda festividad. Es probable que muchas de estas actividades religiosas las realizara en el templo de Pachama, donde residían algunos de sus descendientes, como en 1809 Isabel Ocharán (Inostroza 2013). Décadas más tarde, en los mismos territorios precordilleranos, Tiburcio Belonio a sus 87 años declara en su testamento “tengo vendida a don Esteban Mayorga una arpa cuyo importe tengo recibido integro” (ANS, Testamentos, 1904, volumen 226).

En los motivos iconográficos del templo de Pachama y del sitio Chillaiza II de Camiña se aprecian características compartidas entre los arpistas representados, como la presencia de una silla, la forma del instrumento, los dos animales –un ave y un felino como terminaciones del clavijero– y la postura. Esta imagen del arpista presenta también similitudes con algunas de las pinturas de los qeros coloniales (Gudemos 2004) (fig. 9). Esto parece reafirmar la idea de que durante el período colonial se difundieron textos de memorias andinas vehiculados por distintos soportes, como qeros, pinturas, textiles, arte rupestre y músicas (Palmiero 2011, 2014; Martínez 2013; Martínez & Martínez 2013).<sup>13</sup> De hecho, la representación del arpa y del arpista en los qeros es bien definida y muestra los mismos atributos observados



**Figura 9.** Qero n. 7552, Museo de América. Detalle del arpista (Gudemos 2004: 44). **Figure 9.** Qero n. 7552, Museo de América. Detail of harpist (Gudemos 2004: 44).

en las otras iconografías analizadas de Pachama y Chillaiza II. En este caso, el arpista viste sombrero de copa y ala ancha, y el arpa presenta el clavijero con las terminaciones zoomorfas, al parecer un ave y un felino.

## Las antiguas arpas de los templos de Parinacota, Sotoca y Usmagama

En las iglesias de Parinacota, Sotoca y Usmagama se hallan aún los restos de antiguas arpas. Sus fechas de construcción son imprecisas, pero seguramente fueron producidas por artesanos activos de época reciente (figs. 10, 11 y 12). En la sacristía de Parinacota, además del arpa que documentamos en 2010, quedan también dos clavijeros, restos de otras arpas de las mismas características. Estos instrumentos nos indican una intensa actividad musical en la pequeña iglesia, que contó en su momento con un órgano –son visibles también los despojos de este– y posiblemente con más de un arpa para acompañar la liturgia y festividades.

UBICACIÓN	PARINACOTA	SOTOCA	USMAGAMA
Altura	160-170 cm	125 cm	176 cm
Ancho base caja	50 cm	50 cm	66 cm
Presencia de patas	2 de 30 cm	2 de 15 cm	2 de 30 cm
Caja	8 fajas	8 fajas	8 fajas
Tapa	6 orificios	4 orificios	¿6 orificios?
Columna	Lisa	Tornita	Faltante
Clavijero	Media luna invertida. 50 cm	Casi recto con simples tallados. 70 cm	Media luna invertida
Clavijas	34 de madera (casi 5 octavas)	38 de madera (5 octavas y media)	33 de metal (4 octavas y media)

**Tabla 1.** Características de las arpas de Parinacota, Sotoca y Usmagama. **Table 1.** Characteristics of the Parinacota, Sotoca and Usmagama harps.

En el año 2014 registramos la existencia de un arpa en la iglesia de Sotoca. Se trata de un instrumento en mal estado que responde a las características de las arpas andinas de la región. Este caso nos remite a un inventario fechado en 1836 en el cual se menciona un arpa “corriente” en el coro de esta iglesia, pero no tenemos certeza si corresponde al mismo instrumento.

En otro contexto, en una de las dependencias del Obispado de Iquique se conserva un arpa quebrada y sin algunas de sus partes, cuya ubicación original era el templo de Usmagama. El registro fotográfico y las medidas nos fueron entregadas en 2021 por la señora Yeliza Carvajal Taucare, recordada integrante de la comunidad indígena aymara de Usmagama.

La apariencia general de estos instrumentos es bastante rústica y se ajustan al modelo que Llopis (2004a) define para Bolivia como “colonial-popular”. Los instrumentos difieren entre sí en cuanto a alturas y proporciones (tabla 1) y se caracterizan por sus cajas construidas por fajas de madera, tapas con orificios de salida del sonido, dos patas traseras, clavijas de madera/metal y clavijeros simples sin decoraciones. Esta descripción se corresponde con el arpa colonial andina ya descrita anteriormente y que a su vez se inspira en las arpas españolas del período.

Como se detalla en la tabla 1, es evidente que los tres instrumentos responden a un mismo criterio de construcción a excepción del clavijero. El clavijero de las arpas de Parinacota y Usmagama presenta una curvatura en medialuna invertida no muy pronunciada (fig. 13); la consola de medialuna invertida, típica del modelo



**Figura 10.** Luis Araya junto al arpa de Parinacota (fotografía de los autores). **Figure 10.** Luis Araya with the harp of Parinacota (Photo by the authors).



**Figura 11.** Arpa de Sotoca (fotografía de los autores). **Figure 11.** Harp of Sotoca (Photo by the authors).

gótico, estuvo vigente en Europa hasta comienzos del período barroco, cuando fue paulatinamente sustituida por una S más o menos pronunciada, para distribuir la tensión de las cuerdas.

En cuanto al instrumento de Sotoca, este posee un clavijero casi recto en su parte superior y con una leve curvatura en la parte inferior (fig. 14). Se observa un simple tallado, dos pequeños caracoles en el centro y un pico sobresaliente cerca del codo. La consola se inserta en un delgado capitel que forma parte de la columna, la cual es tornita. Por estos detalles, es evidente que el modelo usado para la construcción de este instrumento es diferente al de Parinacota y Usmagama, y recuerda a un tipo de arpas peruanas, todavía en uso.



**Figura 12.** Arpa de Usmagama (fotografía de Yeliza Carvajal Taucare). **Figure 12.** Harp of Usmagama (Photo by Yeliza Carvajal Taucare).

Otra observación se relaciona con las cuerdas y la extensión de estos instrumentos. Dado que no queda ninguna cuerda es imposible saber de qué material estaban fabricadas. Pudieron haber sido de tripa o metal y los bordones (bajos) de tripa entorchada en metal, para una mayor sonoridad y resistencia. Tampoco podemos conocer el temple exacto de estas arpas, pues no se deduce del largo de las cuerdas, ya que tensándola más o menos, según la necesidad, se puede variar la afinación. Aun así, la cantidad de cuerdas puede darnos una idea del ámbito aproximativo en que estaban afinados estos instrumentos, a saber, entre un Do1 y un Sol5/Mi6; en cuanto al pitch exacto, este pudo depender de muchos factores, entre los cuales importan las características de los cantores y la presencia de otros instrumentos.



**Figura 13.** Arpa de Parinacota. Detalle del clavijero con amarres de cuero y clavijas de madera (fotografía de los autores).  
**Figure 13.** Harp of Parinacota. Detail of the tuning mechanism with leather cords and wooden pins (Photo by the authors).



**Figura 14.** Arpa de Sotoca. Detalle del clavijero (fotografía de los autores). **Figure 14.** Harp of Sotoca. Detail of the tuning mechanism (Photo by the authors).

## CONCLUSIONES

Como hemos mencionado, la circulación de las arpas coloniales amplificó el culto en los templos católicos en los Andes, revistiendo de acordes y polifonía los sacramentos, la liturgia y las festividades religiosas. Durante el período colonial, en el sur andino se abrió una red de mercadeo de instrumentos musicales con el tránsito de violines, órganos y arpas, además de artefactos como cuerdas, maderas y clavijeros, circuito al cual estaban conectadas las comunidades indígenas de Arica y Tarapacá. En tal sentido, las arpas necesitaban también de bordones -cuerdas que servían para el registro tonal grave-, lo que podría significar que dichas arpas eran utilizadas para la realización del continuo, práctica musical que requería de un sustento a la melodía, en la cual las notas del registro bajo adquirían particular importancia con una sonoridad más robusta. Los datos etnográficos consignan el uso en los pueblos andinos de cuerdas de tripa entorchadas en metal.

En cuanto a las clavijas, estas eran de hierro, por lo menos durante el siglo XVIII, y durante el siglo XIX habrían sido sustituidas por clavijas de madera, tal como se describe en los restos de instrumentos que hemos localizado. En las iconografías del siglo XVIII, se observa que las arpas muestran en los extremos de la consola cabezas de animales, felinos y aves, elementos característicos de las representaciones de arpas coloniales en regiones adyacentes a las estudiadas por nosotros. A su vez, es posible que los elementos zoomorfos sean un trazo típicamente colonial que se habría perdido a lo largo del período republicano.

En otro ámbito, sabemos que los intérpretes de las arpas pertenecían a las comunidades indígenas del actual norte chileno y, además, la documentación etnohistórica arroja evidencias de maestros o carpinteros pertenecientes a los ayllus, quienes se incorporaron a la estructura de la pastoral al refaccionar los instrumentos musicales para el culto. Sobre este acápite no tenemos certezas de que fueran considerados como luthiers bajo la impronta del canon musical europeo; pero, conjeturamos, asumieron roles como *luriris*, responsabilidad comunitaria andina que temple, afina, arregla y construye instrumentos, ya sean vernaculares (*lichwayus*, *sikus*), o europeos (arpas, órganos, violines). El sistema de cargos posibilitaba al unísono el prestigio al interior

de la comarca. En parte, aquello pudo significar cierto compromiso con los proyectos catequéticos, aunque el trabajo de músico, maestro o artesano era un oficio pecuniario que incorporó a su vez a indígenas y afrodescendientes como cantores o pregoneros.

Los datos de los inventarios de los templos muestran que las arpas compartían el espacio litúrgico con los órganos; de hecho, muy seguido se las encuentra en el coro junto a estos instrumentos. Se observa a su vez en la pintura religiosa de los templos que las arpas acompañaban el canto y que los arpistas eran cantores, lo que sugiere que estos músicos podían ser, en ocasiones, los encargados de enseñar el canto y la doctrina ante la ausencia de clérigos (Díaz & Ponce 2013). Entonces, no sería inusual la presencia de dos arpas, en vez de una y un órgano, lo que señalaría que, en caso de no contar con un órgano –instrumento más costoso y de difícil manutención– se podía suplir con otra arpa. De las actuaciones en las afueras del templo resultaban pagos a arpistas y violinistas para el acompañamiento de las ceremonias a cargo de las cofradías, lo que refuerza el carácter del arpa como un instrumento acompañante e indica la posibilidad de sonoridades más variadas que solamente arpa y órgano, especialmente en contextos paralitúrgicos.

Este hecho nos introduce en el tema de la cronología del uso de estos instrumentos. El decaimiento durante el siglo XIX de las capillas musicales, como una institución de rémora colonial al igual que las cofradías (Díaz et al. 2014), ocasionó que el órgano, instrumento imprescindible para la liturgia, fuera remplazado por el armónium. Esta situación fue en detrimento también de las arpas, las cuales aparecen rotuladas en los inventarios como “quebrada”, “vieja” e “inservible”, salvo en algunos poblados que mantuvieron su uso hasta inicios del siglo XX.

En el plano iconográfico, en el sitio de petroglifos Chillaiza II se encuentran tallados tres arpistas en el acto de ejecución de los instrumentos en un marco litúrgico o paralitúrgico-popular. Estos motivos parecen estar en sintonía con otras figuras de arpistas cuyas estampas se aprecian en un fresco de la iglesia de Pachama, pintura colonial que retrata el trabajo de una capilla musical o una escuela de evangelización. Ambas representaciones se asemejan en sus trazos y estética a los arpistas pintados en algunos de los qeros coloniales. Por sus vestimentas

y actitud, se trataría en estos casos de personajes que gozaban de cierto prestigio y poder, lo que es coherente con lo que conocemos de los arpistas de capillas de las regiones andinas, que percibían remuneraciones por participar en actividades y fiestas religiosas.

**AGRADECIMIENTOS** Este trabajo es resultado de los proyectos FONDECYT N° 1181844, 1221368 y UTA Mayor 5810-22. Durante nuestras investigaciones sobre ritos y sonoridades andinas en la región de Tarapacá, el año 2005 tuvimos la oportunidad de conocer el sitio Chillaiza II acompañados por el especialista en arte rupestre Luis Briones Morales, quien nos sugirió la indagatoria sobre tópicos musicales de la época colonial en el norte chileno, materia que intentamos amplificar en este trabajo, el cual está dedicado a la memoria a nuestro maestro, colega y amigo. Igualmente, agradecemos a las comunidades aymaras de Sotoca, Parinacota y Usmagama por compartir su sabiduría sobre la música en las capillas andinas y mostrarnos las arpas que custodian desde tiempos coloniales.

## NOTAS

<sup>1</sup> En relación con la presencia del arpa en el área andina se pueden consultar los siguientes autores: para Ecuador, Schechter (1992); para Perú, Romero (2002: 35-36, 47, 52), Claude Ferrier (2004) que nos habla de las técnicas del instrumento, y Pilco (2014) que analiza el repertorio de las cofradías en el Cusco. Sobre la organología de las arpas coloniales y misionales en Bolivia, Pedro Llopis (2004a, 2004b) y Soux (2002: 119) que nos cuentan de la presencia del instrumento en el período republicano. Para Argentina contamos con las referencias de Vega (2016: 133-135) y Waismann (2004: 119).

<sup>2</sup> Sobre la presencia del arpa de dos órdenes en América, consultar Alruiz y Fahrekrog (2008: 55) y Camacho (2016: 40-42).

<sup>3</sup> A este propósito, el tratadista y organista Pablo Nassarre (1980, libro 4º, cap. 15) declaraba en 1724 que el arpa “Es más resonante que cualquier otro, pues se acompañan las capillas de músicos con él, por tener sus voces bastante cuerpo para ello”. A su vez, Cristina Bordas (1999: 710) nos informa que en la década de 1640 las arpas se incorporaron de manera estable a las capillas musicales catedralicias, para desaparecer paulatinamente hacia la mitad del siglo XVIII.

<sup>4</sup> Período que coincide con la despedida del arpista José Pardo y la muerte del arpista Jacinto Zapata (Marín 2007: 203).

<sup>5</sup> Los bordones son cuerdas entorchadas en metal del registro bajo, las otras cuerdas podían ser de metal o tripas.

<sup>6</sup> El sombrero de copa y de ala ancha hace parte de la vestimenta europea; en los qeros coloniales, vasos ceremoniales de las poblaciones andinas, algunos personajes lucen este tipo de sombrero (Rowe 2003: [1961]: 307-343). Además, Guamán Poma de Ayala retrata a los *mandoncillos* y a otras autoridades indígenas con el mismo sombrero (Arenas et al. 2019: 84).

<sup>7</sup> Especialmente a raíz del Sínodo de La Plata de 1771-1773, en que se discutieron las indicaciones postconciliares, muchas iglesias del altiplano fueron recubiertas con pinturas (Guzmán et al. 2017). Además, en consideración de las tensiones generadas principalmente por las reformas borbónicas “el viejo repertorio de formas cristianas, utilizadas una y otra vez con sentidos distintos, fue activado nuevamente durante el siglo XVIII para intentar poner orden en una sociedad tensionada” (Guzmán et al. 2017: 526-527).

<sup>8</sup> Es muy probable que el pintor anónimo, autor de los frescos, fuese conocedor de relevantes ciclos murales altiplánicos y arequipeños (Mebold 1985: 67-68).

<sup>9</sup> Mebold (1985: 65-67), reconoce en su trabajo en uno de los dos animales del clavijero a un felino y afirma que los dos instrumentos del fresco analizado conservan un gran parecido con arpas conservadas en las iglesias y que “por las peculiaridades de su forma, conservada casi idéntica todas las veces que se representa, incluso... en los adornos con cabezas de felino y de aves de rapiña dibujados en el extremo del clavijero”. Sin embargo, Gustavo Espinosa (2013: 9-10) observa un parecido entre el supuesto felino del fresco de Pachama y el *jichi*, animal mitológico del oriente boliviano que, según Llopis (2004b), estaría esculpido en los capiteles de algunas arpas chiquitanas. La razón de esta coincidencia sería coherente con la ambientación “selvática” de la entera escena, como la presencia de plantas y loros.

<sup>10</sup> Recordamos, a este propósito, la presencia de restos de varias arpas en la sacristía de Parinacota, así como las dos arpas viejas inventariadas en la igle-

sia de Huasquiña, hechos que podrían indicar la utilización de más de un arpa en las capillas.

<sup>11</sup> Por ejemplo, es muy posible que los arpistas contratados por las cofradías de Arica (1708-1718; 1782-1783), o para la fiesta de Nuestra Señora del Rosario en Tarapacá (1841), se desempeñaran en las capillas de las respectivas iglesias.

<sup>12</sup> Consignemos que los músicos indígenas de las capillas coloniales tenían una situación privilegiada, y a menudo los organistas, arpistas y bajoneros recibían un compenso por sus labores (Baker 2003: 187, 190).

<sup>13</sup> En el caso de los qeros, los arpistas acompañan en diversas situaciones celebrativas y festivas (Martínez de la Torre 1993: 27-31, 35; Gudemos 2004: 86-94).

## ARCHIVOS

AAA, Archivo Arzobispal de Arequipa.

AOI, Archivo Obispado de Iquique.

AHL, Archivo Histórico de Límites.

ANS, Archivo Nacional de Chile.

## REFERENCIAS

- ALRUIZ, C. & L. FAHREKROG 2008. Construcción de instrumentos musicales en el Virreinato del Perú: vínculos y proyecciones con Santiago de Chile. *Resonancias* 12 (22): 43-62.
- ARENAS, M., B. GONZÁLEZ, & J. MARTÍNEZ 2019. Arte rupestre en los corregimientos coloniales de Tarapacá y Atacama. Problemáticas comparativas iniciales. *Estudios Atacameños* 61: 73-109.
- BAKER, G. 2002. Indigenous musicians in the urban "parroquias de indios" of colonial Cuzco, Peru. *Il Saggiatore musicale* 9 (1/2): 39-79.
- BAKER, G. 2003. La vida musical de las doctrinas de indios del obispado del Cuzco. *Revista Andina* 37: 181-205.
- BARTRA, E. 1982. Ed. *Tercer Concilio Limense, 1582-1583*. Lima: Publicaciones de la Facultad Pontificia y Civil de Teología de Lima.
- BERTONIO, L. 1612. *Vocabulario de la lengua Aymara*. Juli: Francisco del Canto.
- BORDAS, C. 1987. The Double Harp in Spain from the 16th to the 18th Centuries. *Early Music* 15 (2): 148-163.

- BORDAS, C. 1999. Arpa, España. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 1, E. Casares, ed., pp. 705-724. Madrid: Grupo Anaya Comercial.
- BRUNEAU, G. 2009. Mantener el culto a pesar de la tormenta: los músicos de la Catedral de La Plata (1700-1845). *Revista Ciencia y Cultura* 22/23: 137-149.
- CALVO-MANZANO, M. R. 1993. *El arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la era del Descubrimiento*. Valladolid: Simancas Ediciones.
- CAMACHO, E. 1998. El arpa en el México colonial. Entre lo sacro y lo secular, la transculturación y la mixtura musical. En *XXI Internacional Congress*, pp. 1-8. Chicago: Latin American Studies Association.
- CAMACHO, E. 2016. Noticias del arpa de dos órdenes en la Nueva España y el México decimonónico. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 29: 37-45.
- CHACAMA, J. 2009. Imágenes y palabras, dos textos para un discurso: la prédica pastoral en los Andes coloniales. Doctrina de Codpa (Altos de Arica), siglo XVIII. *Diálogo Andino* 33: 7-27.
- CHACAMA, J., L. BRIONES & G. ESPINOSA 1988. El arte mural en las iglesias coloniales de la primera región y la tradición pictórica andina en el extremo. Norte de Chile. *Diálogo Andino* 7/8: 102-120.
- DAPONTE, J., A. DÍAZ & N. CORTÉS 2020. Los chunchos en La Tirana. Baile, música y memoria festiva en el norte chileno. *Interciencia* 45 (8): 361-369.
- DÍAZ, A., L. GALDAMES & W. MUÑOZ 2012. Santos patronos en los Andes. Imagen, símbolo y ritual en las fiestas religiosas del mundo andino colonial (siglos XVI-XVII). *Alpha* 1 (35): 23-39.
- DÍAZ, A. & C. PONCE 2013. La arquitectura de la fe. Clérigos, indios y pugnans en las doctrinas del desierto. Tarapacá, siglos XVI-XIX. *Allpanchis* 81/82 (44): 11-72.
- DÍAZ, A., P. MARTÍNEZ & C. PONCE 2014. Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos XVIII y XIX. Indígenas andinos, sistema de cargos religiosos y festividades. *Revista de Indias* 74 (260): 101-128.
- DONOSO, M. 2011. *Iglesias de la antigua Ruta de la Plata*. Santiago: Max Donoso.
- ESPINOSA, G. 2013. El arte musical barroco en la colonia: pintura mural del templo de San Andrés apóstol de Pachama, región de Arica y Parinacota, Chile. Trabajo para el curso: "La Fiesta de los símbolos. Perspectivas etnohistóricas y etnográficas sobre simbolismos y festividades en el Norte de Chile". Profesor A. Díaz. Manuscrito inédito.



- FERRIER, C. 2004. *El arpa peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GEMBERO-USTÁRROZ, M. 2016. Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606): Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena. *Resonancias* 20 (39): 13-41.
- GLAVE, L. & A. DÍAZ 2020. Clérigos y encomiendas en Tarapacá. Relaciones en la implantación del orden colonial durante el siglo XVI. *Revista Cultura & Religión* 14 (2): 79-99.
- GONZÁLEZ, B. 2018. Problematizando el arte rupestre colonial y su contribución al conocimiento etnohistórico de Camiña, Pica y Tarapacá. Siglos XVI al XVIII. Tesis para optar al grado de Doctor en Historia. Departamento de Historia, Universidad de Chile.
- GUDEMOS, M. 2004. *Canto, danza y libación en los Andes. La música en las pinturas de los "queros" del Museo de América*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- GUZMÁN, F. 2013. Las pinturas murales en la doctrina de Belén. *Espacio Regional* 1 (10): 85-96.
- GUZMÁN, F., P. CORTI & M. PEREIRA 2017. Política eclesiástica y circulación de ideas tras las pinturas murales realizadas durante el siglo XVIII en las iglesias de la Ruta de la Plata. *Historia* 50 (2): 525-554.
- HIDALGO, J., N. CASTRO, A. DÍAZ & P. CISTERNAS 2013. De músico a extirpador: Algunas notas sobre Francisco Otal en Lima y La Plata de 1613 a 1618. *Allpanchis* 45 (81/82): 119-154.
- HIDALGO, J., M. MARSILLI & J. AGUILAR 2016. Redes familiares, carreras eclesiásticas y extirpación de idolatría. Doctrina de Camiña, Tarapacá. Siglo XVII. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 48 (3): 409-428.
- INOSTROZA, X. 2013. Dimensiones del liderazgo étnico en el pueblo de Belén: Francisco Ocharán, secretario del cabildo indígena. Altos de Arica (1750-1813). *Estudios Atacameños* 46: 109-126.
- LLOPIS, P. 2004a. *Arpas históricas de Bolivia, arpas andinas*. Manuscrito en posesión de los autores.
- LLOPIS, P. 2004b. *Arpa misional chiquitana*. <<http://bibliotecadelaguitarra.com/es/articulo/7212/arpa-misional-chiquitana.html>> [consultado: 01-10-2022].
- LLOPIS, P. 2004c. *Arpas históricas de Perú, arpas andinas*. Manuscrito en posesión de los autores.
- MARÍN, J. 2007. Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII). Tesis para optar al grado de Doctor en Musicología, Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ, B. 2015 [1782-1785]. *Trujillo del Perú 1782-1785*. Vol. 2. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp8685>> [consultado: 01-10-2022].
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, C. 1993. La tradición musical andina en vasos de madera incas. *Espacio, Tiempo y Forma* 6: 13-36.
- MARTÍNEZ, J. 2013. De discursos coloniales y textos andinos. A propósito de Gente de la Tierra de Guerra. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 45 (4): 553-560.
- MARTÍNEZ, J. & P. MARTÍNEZ 2013. Narraciones andinas coloniales. Oralidad y visualidad en los Andes. *Journal de la Société des Americanistes* 99 (2): 41-81.
- MARTÍNEZ, P., A. DÍAZ & F. HASLER 2022. Taqui: abriendo caminos en las fiestas andinas. *Interciencia* 47 (6): 212-217.
- MEBOLD, L. 1985. La pintura religioso-popular del altiplano chileno. *Aisthesis* 15: 62-79.
- NASSARRE, P. 1980 [1724]. *Escuela de música según la práctica moderna 1*. Edición facsimilar de la edición de Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- PALMIERO, T. 2011. Tupamaro de Caxamarca: tonadas sobre la muerte del Inca Atahualpa contenidas en el códice Martínez Compañón (1782-85). *Revista Musical Chilena* 65 (216): 8-33.
- PALMIERO, T. 2014. Las láminas musicales del códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-1785: Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile.
- PILCO, E. 2005. Maestros de capilla, mestizaje musical y catolicismo en los Andes del sur. *Revista Andina* 40: 179-208.
- PILCO, E. 2014. *Himnos religiosos en quechua: música tradicional de la región Cusco*. Disco compacto, 63:10 min. Lima: Ministerio de Cultura-Kantos Producciones.
- ROMERO, R. 2002. Panorama de los estudios sobre música andina en el Perú. En *Sonidos andinos. Una antología de la música campesina del Perú*, R. Romero, eds., pp. 11-75. Lima: Centro de Etnomusicología Andina-Instituto Riva-Agüero PUCP.



- ROWE, J. 2003 [1961]. *Los incas del Cuzco. Siglos XVI-XVII-XVIII*. Cusco: INC.
- RUZ, R., A. DÍAZ & L. GALDAMES 2008. *Población andina de las provincias de Arica y Tarapacá. El censo inédito de 1866*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- SANFUENTES, O. 2019. Un tablado en Belén y una escena de toros en Pachama. Formación de buenos cristianos y apropiación indígena de la evangelización en la pintura mural andina. *Diálogo Andino* 58: 43-58.
- SAS, A. 1962. La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia. *Revista Musical Chilena* 16 (81/82): 8-53.
- SCHECHTER, J. 1992. *The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America World musics*. Kent: Kent State University Press.
- SEOANE, C. & A. EICHMANN 1997. Algunos hallazgos de música en zonas andinas rurales. *Data, Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos* 7: 95-118.
- SOUX, M. 2002. Música indígena y mestiza en la ilustración y la crónica: La Paz, siglo XIX. *Revista Ciencia y Cultura* 11: 110-123.
- VEGA, C. 2016. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Educa.
- VEGA, Z. 2011. *Música en la catedral de Arequipa 1609-1881. Fuentes, reglamentaciones, ceremonias y capilla catedralicia*. Arequipa: Universidad Católica de San Pablo.
- WAISMAN, L. 2004. La música colonial en la Iberoamérica neo-colonial. *Acta Musicológica* 76: 117-127.



# Pastores y caravaneros en el arte rupestre de San Juan (Centro Oeste de Argentina)

## *Herders and caravaneers in the rock art of San Juan (West Central Argentina)*

Alejandro García<sup>A</sup>

**Recibido:**  
mayo 2022.

**Aprobado:**  
noviembre 2022.

**Publicado:**  
diciembre 2022.



### RESUMEN

En este artículo se presentan los resultados del análisis de representaciones de llamas observadas en sitios del sector cordillerano de la provincia de San Juan, con el objetivo de contribuir a la caracterización y comprensión del registro de arte rupestre del Centro Oeste de Argentina vinculado con dichas figuras. Los hallazgos muestran diversos diseños o patrones formales de llamas, los que indican una amplia presencia de estos animales durante la segunda parte del Holoceno Tardío en el oeste sanjuanino. Igualmente, permiten proponer una cronología general y la vía más probable para el tráfico caravanero trasandino en ese sector. El registro analizado aporta, además, elementos que permiten discutir la probable monta de la llama por los nativos locales y la posible vinculación de un singular personaje antropomorfo con un ícono distintivo del norte de Chile, el “Señor de los Camélidos”.

**Palabras clave:** arte rupestre, llamas, caravaneo, San Juan, Centro Oeste de Argentina.

### ABSTRACT

*This paper presents the results of an analysis of llama representations observed at sites in the mountains of San Juan Province, which sought to characterize and expand our understanding of the related rock art repertoire of West Central Argentina. A diverse set of designs or formal patterns were identified among the llama representations that points to the widespread presence of these animals in the second half of the late Holocene in that place. Based on the data collected, we can propose a general chronology and the most likely route of trans-Andean caravan traffic in the area during that period. The record analyzed also provides clues that local indigenous people probably rode llamas at the time, and offers a possible link to an iconic anthropomorphic figure found in Northern Chile: the “Lord of the Camelids”.*

**Keywords:** rock art, llamas, caravans, San Juan, West Central Argentina.

<sup>A</sup> Alejandro García, Centro de Investigaciones de la Geósfera y la Biosfera, Universidad Nacional de San Juan; CONICET, Argentina. ORCID: 0000-0002-3537-5879. E-mail: alegarcia@unsj.edu.ar

## INTRODUCCIÓN

La llama (*Lama glama*) tuvo una gran importancia económica en el mundo andino, pues aportaba carne, sangre, fibra, cuero, combustible, sebo y un modo de transporte (Nielsen 1998). Además, como manifestación de su dimensión simbólica, formaba parte de diversas ceremonias que incluían su sacrificio (Lecoq & Fidel 2003; Prieto et al. 2014). Si bien su hábitat principal eran las tierras altas del Perú, oeste de Bolivia, norte de Chile y Noroeste Argentino (NOA), la información histórica y arqueológica señala una amplia dispersión del animal por sectores de Colombia, Ecuador y Paraguay (Bonavia 1996). En Argentina, su presencia llegó hasta territorios tan lejanos como el litoral y Cuyo (García 2017; Cornero 2021). En esta última región, la crianza intensiva de la llama ocupó un lugar muy importante en la economía indígena del norte de la provincia cuyana de San Juan, fundamentalmente por su utilización para el tráfico caravanero (Gambier 1988, 2000); no obstante, las evidencias son aún demasiado escasas y equívocas como para reconocer con precisión el rol desempeñado por este animal en las comunidades locales. La inexistencia de estudios arqueofaunísticos es un claro ejemplo de esta situación. Sin embargo, los registros de arte rupestre del noroeste sanjuanino aportan nuevos elementos para avanzar en el conocimiento del tema y para alentar el inicio de discusiones sobre el manejo y la significación de la llama en el mundo indígena local.

Efectivamente, en esta región se han registrado varios sitios con petroglifos que muestran camélidos dispersos o concentrados, en grupos pequeños o numerosos, libres o amarrados y, en ocasiones, con carga o montados por personas. En este artículo se presenta dicho registro, se analiza su diversidad de diseños y, en función de un conjunto de atributos frecuentemente asociados a estas imágenes, se propone su identificación como llamas. Asimismo, se discute su posible monta habitual por parte de los nativos locales y, a partir de la distribución de las escenas pertinentes, se evalúa la ruta más probable para el tráfico caravanero trasandino en tiempos previos a la Conquista.

## ANTECEDENTES

La llama era el único animal de carga del mundo andino prehispánico. Diversos autores reconocen la existencia de variedades de esta especie (Wing 1975; Wheeler et al. 1992; Wheeler 2012). En general, se acepta que las variaciones principales son la *q'ara*, de fibra corta o “pelada”, más utilizada para la carga, y la *ch'aku*, con mayor cantidad de fibra en el cuerpo o “lanuda” (Vilá 2012). En coincidencia con lo anterior, de Acosta señala la existencia de dos variedades en Perú: “unos son pacos o carneros lanudos; otros son rasos, y de poca lana, y son mejores para carga” (1589: 293). Al reseñar el “ganado de la tierra del Pirú”, de Herrera (1739 [1615]: 124) refiere que en viajes de una sola jornada, no mayores a cuatro leguas (unos 22 km), las llamas podían llevar ocho arrobas de carga, o sea, cerca de 92 kg (tomando como referencia el peso de la arroba en Castilla, ya que había diferencias regionales). Por lo tanto, en esas circunstancias no tenían inconvenientes para soportar el peso de un jinete liviano. Según este autor, en viajes más largos las llamas en caravana andaban, en general, cuatro leguas con cuatro o cinco arrobas de peso (46-62,5 kg). Por ello, no puede descartarse que fueran montadas por jinetes de poco peso en viajes de varios días. Un peso de carga máximo similar es señalado por de Ocaña (1605: 278) para el “carnero de Collao y Pacajes”, el que era cargado con metales en el Potosí, y por Cobo (1892 [1653]), aunque otros autores refieren valores menores (ver discusión en Bonavia 1996).

Según los cronistas, a diferencia del sistema español de riendas utilizado con los equinos, las llamas eran guiadas mediante cordeles atados a sus orejas: “enfrenanse por las orejas, en las cuales se les haze vn agujero por donde se les entra un cordel de que tira el que las gouierna para llevarlas donde, y como quiere” (de Ovalle 1646: 53); “Taládranles una oreja y pásanles un cordel, con que los lleban de unas partes a otras gobernándolos como al caballo con el freno” (de Rosales 1877 [1666]).

Un aspecto muy discutible, aunque poco tratado en la bibliografía, es si las llamas eran montadas. Bonavia (1996: 515-521) analiza diversos datos coloniales y modernos concluyendo que, aunque la monta de llamas no debió ser una costumbre generalizada, no se puede negar que ocurría en determinadas zonas o en ciertas ocasiones.

Las caravanas de llamas han sido registradas en varios sitios con arte rupestre del NOA, como la Cueva del Hechicero, Abra Pintada 1, Río Candado 2, Miriguaca, Corral Grande 1, Las Figuritas, Oyola 14, Cueva Inca Viejo (Martel & Escola 2011; Ledesma 2012; López et al. 2015, 2021; Quesada & Gheco 2015; Gentile et al. 2019; Rodríguez et al. 2019); del norte chileno, como Taira, Huancarane, Pampanune, Sora Norte y Santa Bárbara (Niemeyer & Schiapacasse 1981; Briones et al. 2005; Berenguer 2009; Valenzuela et al. 2011) y de Bolivia, como Pultuma, Ulupicas, Paicone Kucho, Oqañitaiwaj (Querejazu 2006; Fauconnier 2016; Nielsen 2017).

De Herrera (1739: 124) señala que “van en una recua destos quinientos, y mil, cargados de cualquier mercadería con ocho, o diez indios no mas”. Estas cantidades parecen exageradas al considerar las representaciones rupestres conocidas (la caravana más larga registrada en Argentina, en la Cueva del Hechicero, tiene solo 35 llamas). Sin embargo, un panel del sitio boliviano de Pultuma muestra un conjunto de más de 180 (Querejazu 2006), lo que sugiere la integración de grandes cantidades de llamas a las caravanas, aunque este aspecto debió depender de las características y necesidades específicas de cada región.

En el NOA y regiones vecinas de Chile y Bolivia se han realizado numerosos estudios arqueológicos y etnográficos vinculados con el pastoreo de llamas y el tráfico caravanero (Bonavia 1996; Nielsen 1997, 1998; Pérez 1997; Sepúlveda et al. 2005; Martel & Aschero 2007; Berenguer 2009; Yacobaccio 2010, 2012; Núñez & Nielsen 2011; Gabelman 2015; Berenguer & Martínez 2016; Lecoq & Fidel 2019; Valenzuela et al. 2019). Aunque San Juan constituye un sector marginal con respecto a aquella área, existen allí diversas evidencias de la presencia de tales animales.

En esta provincia el registro más antiguo de restos atribuidos a llamas proviene del sitio ARQ18, ubicado en la cordillera andina a 3761 msnm (Castro et al. 2013; Gasco 2014a). Se trata de especímenes óseos correspondientes al Componente III, que se extiende entre 5120±60 (LP-1840) y 4310±90 años AP (LP-1973) (Cortegoso et al. 2012). Estos elementos fueron asignados a llama con base en estudios de morfometría geométrica, aunque dichos resultados han sido cuestionados por recientes investigaciones genéticas (Abbona et al. 2020).

El cuerpo de evidencias más abundante y diverso sobre la presencia de llamas en San Juan se ha encontrado en el valle de Iglesia y sectores aledaños. En el sitio Punta del Barro los límites cronológicos aproximados de este conjunto estarían dados por los fechados 2270±120 (Gak-8832) y 1540±60 (Beta-21264) años AP. El primero correspondería al inicio de la aparición de estiércol en un basurero. En este sitio Gambier (1988) recuperó varias figurillas de llamas, textiles realizados con su fibra, cuero, un probable sangrador con restos de sangre y una gran cantidad de estiércol procedente no solo de basureros, sino también del interior de las viviendas. Esta estrecha relación entre el ser humano y las llamas se refleja en la dieta de estos animales, ya que los análisis del estiércol mostraron la presencia de restos de algarroba y semillas de zapallo. Además, en este sitio se encontraron tembetás de clavija, pipas monitor y fragmentos de cerámica gris-negra pulida y roja pulida, que para Gambier (1988, 2000) serían producto de la estrecha relación con los grupos trasandinos de la cultura El Molle.

Para momentos correspondientes a la segunda mitad del primer milenio DC, Gambier (1996-1997) identificó corrales próximos a viviendas en los sitios Bauchaceta y Espota. Más al sur, en el valle de Calingasta, observó un posible corral de ca. 400 m<sup>2</sup> y, en Cerro Calvario, acumulaciones apisonadas de estiércol interpretadas como pequeños corrales adosados a las viviendas (Gambier 2000). La dimensión simbólica de las llamas parece constatarse en una tumba de Bauchaceta, en la que los cuerpos de una mujer y de un niño fueron cubiertos por el de una llama (Gambier 1996-1997). Cerca de Punta del Barro se registraron diversos elementos vinculados con el manejo de llamas en el sitio Angualasto: grandes corrales cuadrangulares con anchas paredes de barro y extensos depósitos de estiércol provenientes de los corrales y utilizados como abono. Asimismo, algunas piezas cerámicas, tabletas para alucinógenos, objetos de bronce o cubiertos con mosaico de malaquita y prendas textiles de este sitio serían indicios de frecuentes contactos con los grupos trasandinos del Norte Chico (Gambier 2000).

El conjunto de evidencias descripto se completa con las representaciones rupestres de llamas en algunos sitios cordilleranos, que conforman la base de este trabajo.

## SITIOS ANALIZADOS Y METODOLOGÍA

En los últimos años registramos numerosos sitios con arte rupestre ubicados en el oeste de San Juan. La mayoría se agrupa en sectores geográficamente acotados, mientras que otros son sitios aislados (tabla 1). Solo en tres de estos sectores y en dos sitios aislados se observaron representaciones atribuibles a llamas: Agua Negra, Agua Blanca, Conconta, Colangüil y Alero de los Petroglifos (fig. 1). Ninguno de ellos fue excavado o está directamente vinculado con otros que lo hayan sido, por lo que no se puede establecer con precisión una cronología ni una asociación contextual para los patrones de diseño descritos. Fuera del sector occidental, aunque se han realizado relevamientos en el valle de Zonda y en las sierras de Villicum, Pie de Palo y Valle Fértil, solo se registraron escasos motivos de llamas en los sitios precordilleranos Km 48 y Km 53 (García 2018), ambos atribuidos al período incaico.

El arte rupestre de los sitios analizados está constituido exclusivamente por petroglifos realizados con la técnica del picado. En algunos casos pueden distinguirse claramente las llamas de otros camélidos, en las formas tendientes a la ortogonalidad o de cuerpos robustos, los que no se encuentran en los patrones locales de representación de guanacos. Para esto, se recurre generalmente a diversos elementos indicativos de domesticación o uso (fundamentalmente amarres en las patas, montas, riendas atadas en las orejas y cargas), a similitudes con otras materialidades (especí-



**Figura 1.** Ubicación del paso de Agua Negra y de los sectores y sitios mencionados en el texto. **Figure 1.** Map showing location of Agua Negra pass and the sectors and sites mentioned in the text.

ficamente, las estatuillas incaicas) y datos contextuales de cada panel. Con respecto a los caballos, las principales características que los distinguen de las llamas en los registros locales son la cola larga, orejas más largas,

SECTORES	SITIOS
Los Morrillos	Morrillo Chato y Sector Intermedio
Río de los Patos	Toba, Los Corrales, Pico Varas y Cerros Colorados
Parque El Leoncito	El Leoncito 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y Piedras Pintadas
Arroyo de los Peludos	Arroyo de los Peludos 1, 2, 3, 4, 5 y 6
Río Calingasta	Barrealito 1 y 2, La Alumbra y Cuesta del Gringo
Quebrada de Agua Negra	AN1, AN2 y AN3
Quebrada de Agua Blanca	AB1 a AB56
Quebrada de Conconta	Peñasquitos (sectores A, B y C)
Sitios aislados	Tocota, Colangüil y Alero de los Petroglifos

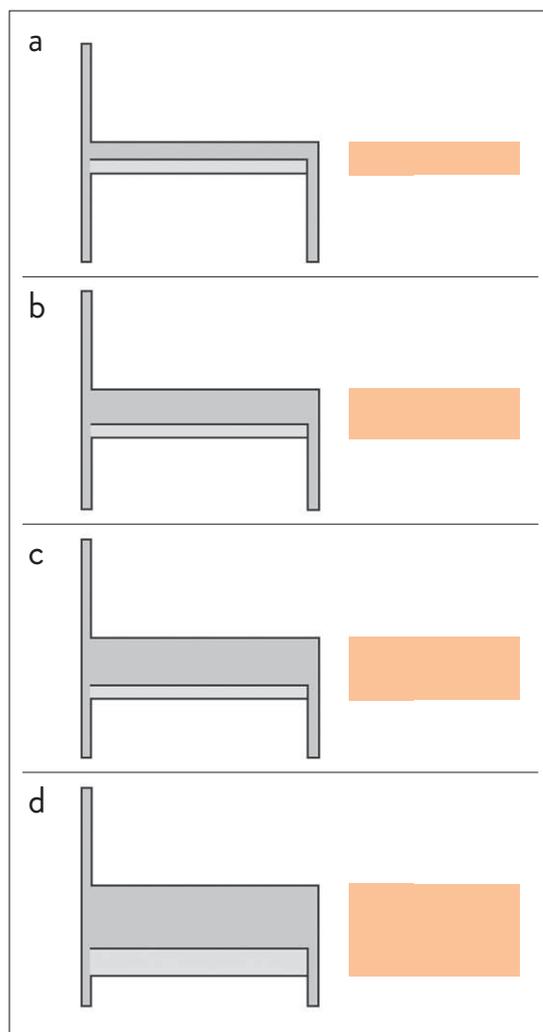
**Tabla 1.** Sectores y sitios con arte rupestre registrados al oeste de San Juan. **Table 1.** Sectors and sites with rock art recorded in western San Juan.



**Figura 2.** Microescultura de madera hallada en el sitio Punta del Barro que representa una llama montada (fotografía de Carlota López). **Figure 2.** Wooden micro sculpture of a llama and rider found at the Punta del Barro site (photo by Carlota López).

cuello robusto e inclinado y, en el caso de los équidos, la eventual monta en el lomo (García 2019). Especial atención debe prestarse al hecho de que, a diferencia de los caballos, las llamas aparecen generalmente montadas sobre o cerca de las ancas, como muestra una estatuilla de Punta del Barro (fig. 2). Asimismo, en los casos pertinentes las cargas aparecen sobre las ancas o sobre el lomo, sin representaciones que aludan a la presencia de alforjas. A lo anterior se suma un elemento definitorio: las pátinas de los motivos considerados como llamas muestran tonos amarillentos opacos, cremas, marrones o grises según el sitio y el soporte, perfectamente diferenciables de los matices más claros de las representaciones coloniales.

Para determinar el grado de homogeneidad de los diseños atribuidos a llamas se consideró el ancho del cuerpo. Teniendo en cuenta que, en las representaciones locales, el largo del cuerpo del animal generalmente es similar al de la línea que une las patas delanteras con el cuello y la cabeza, se estimó el ancho del cuerpo en relación con el largo de las patas. Así, se establecieron los siguientes tipos: 1) ancho: el ancho del cuerpo es mayor que el largo de las patas; 2) normal: el largo



**Figura 3.** Módulos que señalan el ancho del cuerpo de las llamas en la región analizada: a) muy delgado; b) delgado; c) normal; d) ancho. **Figure 3.** Modules indicating the body width of llamas analyzed in the region: a) very thin; b) thin; c) normal; d) wide.

de las patas equivale entre 1 y 1,5 veces el ancho del cuerpo; 3) delgado: la relación entre el largo de patas y ancho del cuerpo es de entre 1,5 y 2,5; 4) muy delgado: el largo de las patas es superior a 2,5 veces el ancho del cuerpo (fig. 3). Estos parámetros son referenciales y no implican correspondencias con las dimensiones reales de los animales.

Las imágenes de este trabajo han sido tratadas con Adobe Photoshop y con Microsoft Picture Manager a fin de realzar las representaciones, aunque en el proceso se ha intentado minimizar la distorsión de colores.

## DESCRIPCIÓN DE LAS REPRESENTACIONES DE LLAMAS

### Agua Negra

La quebrada con mayor número de representaciones rupestres de llamas es la de Agua Negra (tabla 2, fig. 4). Se trata de una zona estrecha, de aproximadamente

45 km de largo en su sector cordillerano y presenta varias quebradas cortas transversales. Los motivos de llamas se han encontrado específicamente en tres de estas quebradas, denominadas AN1, AN2 y AN3 (García 2013, 2022). Algunas muestran llamas en caravanas y otras en agrupamientos de diverso tamaño, en todos los casos asociadas directamente con antropomorfos, varios de los cuales aparecen montando los animales.

SITIO	PANEL	Nº DE LLAMAS	CUERPO	PERSPECTIVA	ORIENTACIÓN	OBSERVACIONES
AN1	1	7	Delgado	Biangular	4 Izquierda 3 Derecha	Una llama aparentemente montada sobre las ancas.
	2	8	6 Muy delgado 1 Delgado 1 Normal	Biangular	Derecha	Una llama montada sobre las ancas y guiada con una rienda.
	3	3	Delgado	Biangular	Derecha	- - -
	4	4	3 Normal 1 Ancho	Biangular	2 Derecha 2 Izquierda	Figuras poco visibles.
AN2	1	12	10 Delgado 2 Normal	Biangular	4 Derecha 8 Izquierda	Cuatro llamas montadas. Dos jinetes con los brazos levantados y uno cerca de las ancas (fig. 4a). Una llama con la pata delantera izquierda amarrada a una especie de estaca.
	2	13	Normal	Biangular	12 Derecha 1 Izquierda	Una llama montada cerca de las ancas por un jinete con los brazos abiertos que sostiene una rienda atada a las orejas del animal (fig. 4c). Una llama con la pata izquierda atada a una posible estaca.
	3	22	18 Normal 4 Ancho	Biangular	18 Derecha 4 Izquierda	Seis llamas montadas. Distintos tamaños para dar la sensación de profundidad, según indica el tamaño de los animales montados (cuatro grandes, uno mediano y uno pequeño) (fig. 4d).
	4 grupo 1	15	13 Normal 2 Ancho	Biangular	13 Derecha 2 Izquierda	Cuatro llamas montadas y una amarrada por su pata delantera derecha (García 2013: 98, fig. 18).
	4 grupo 2	5	4 Muy delgado 1 Delgado	Biangular	Derecha	- - -
	4 grupo 3	3	1 Delgado 2 Normal	Biangular	Derecha	Una llama con la pata delantera derecha amarrada.
AN3	1	150	Delgado y Normal	Biangular	- - -	Cuatro grupos principales de llamas. Dos llamas montadas sobre las ancas. Un posible antropomorfo parado junto a una llama. Una fila de llamas sube por un sendero marcado por una línea continua, con un posible antropomorfo ubicado en el centro de la escena (fig. 4b). Una llama montada y guiada por una rienda, con un antropomorfo parado cerca.
	2	11	8 Delgado 3 Muy delgado	Biangular	7 Derecha 4 Izquierda	Las llamas ascienden en zigzag por una ladera (fig. 4b).
	3	9	3 Delgado 6 Muy delgado	Biangular	7 Izquierda 2 Derecha	Las llamas parecen ascender por una ladera.

**Tabla 2.** Características de las representaciones de llamas de Agua Negra. *Table 2. Characteristics of llama representations at Agua Negra.*



**Figura 4.** Representaciones de llamas en la quebrada de Agua Negra (fotografías del autor). **Figure 4.** Llama representations at Agua Negra ravine (photos by the author).

## Agua Blanca

La quebrada de Agua Blanca se ubica al norte de la de Agua Negra. Allí se observaron numerosos bloques con petroglifos distribuidos a lo largo de 10 km. Seis de esas rocas muestran representaciones de llamas (tabla 3).

## Conconta

Más al norte, en el sector donde la quebrada cordillera de Conconta sale al piedemonte, se han registrado numerosos petroglifos. La concentración principal está sobre el margen derecho del arroyo Fiero, en el

SITIO	PANEL	Nº DE LLAMAS	CUERPO	PERSPECTIVA	ORIENTACIÓN	OBSERVACIONES
AB53		7	Muy delgado	Biangular	6 Derecha 1 Izquierda	Dos llamas montadas sobre las ancas y guiadas con riendas atadas a sus cuellos (fig. 5a).
AB14		35	Delgado y Normal	Biangular	11 Izquierda 24 Derecha	Cuatro llamas montadas, una de ellas con riendas atadas a las orejas. Conjunto asociado a un antropomorfo con los brazos levantados, aparentemente reuniendo los animales (fig. 5c).
AB37		2	Normal	Biangular	Derecha	Dos llamas en fila, la primera montada en la parte central.
AB44		1	Delgado	Biangular	Izquierda	Llama montada. La figura está fracturada en la parte superior.
AB33	1	6	Normal	Biangular	Izquierda	Dos llamas montadas sobre las ancas (fig. 5b).
	2	13	Normal	Biangular	Derecha	---
AB16		3	2 Delgado 1 Normal	2 Biangular 1 Perfil absoluto	Izquierda	Un antropomorfo tira de una rienda atada al cuello de una llama que lleva una carga sobre las ancas. Una llama montada y guiada con una rienda atada a las orejas (fig. 5d).

**Tabla 3.** Características de las representaciones de llamas de Agua Blanca. **Table 3.** Characteristics of llama representations at Agua Blanca.



**Figura 5.** Representaciones de llamas en la quebrada de Agua Blanca (fotografías del autor). **Figure 5.** Llama representations at Agua Blanca ravine (photos by the author).

ROCA	Nº DE LLAMAS	CUERPO	PERSPECTIVA	ORIENTACIÓN	OBSERVACIONES
1	1	Muy delgado	Biangular	Derecha	Carga sobre el lomo (fig. 6a).
2	1	Muy delgado	Perfil absoluto	Derecha	Pata trasera atada a un objeto en el suelo (fig. 6b).
3	1	Muy delgado	Biangular	Izquierda	Llama montada sobre las ancas por un antropomorfo que parece tener los brazos abiertos (fig. 6c).
4	1	Muy delgado	Perfil absoluto	Derecha	Llama montada cerca de las ancas y guiada por una rienda atada a su oreja (fig. 6g).
5	4	3 Normal 1 Delgado	Biangular	3 Derecha 1 Izquierda	Tres llamas montadas y guiadas con riendas (fig. 6e).
6	1	Muy delgado	Biangular	Derecha	Llama montada en las ancas y guiada con rienda (fig. 6h). Se observa claramente un alargamiento de la cola.
7	6	1 Delgado 5 Muy delgado	Perfil absoluto	Izquierda	En cinco casos se han diferenciado las pezuñas. Una parece montada sobre las ancas.
8	1	Muy delgado	Perfil absoluto	Derecha	---
9	1	Delgado	Biangular	Derecha	Llama montada sobre las ancas, tomada de la parte central del cuello (fig. 6d).
10	1	Delgado	Biangular	Izquierda	Llama parece montada sobre el lomo, con una posible rienda atada a la altura de las orejas.
11	1	Muy delgado	Biangular	Izquierda	Llama montada cerca de las ancas, con rienda atada a la altura de la cabeza.
12	3	Muy delgado	2 Biangular 1 Perfil absoluto	2 Derecha 1 Izquierda	Dos llamas montadas sobre las ancas.
13	1	Delgado	Biangular	Derecha	Pequeña carga sobre las ancas.
14	1	Delgado	Perfil absoluto	Derecha	---
15	1	Muy delgado	Perfil absoluto	Derecha	Llama montada y guiada con una rienda atada a la altura de la base de las orejas.
16	1	Muy delgado	Biangular	Izquierda	Llama montada o con carga de forma vertical. Asociada espacialmente a un antropomorfo (fig. 6f).
17	1	Normal	Perfil absoluto	Izquierda	---
18	1	Normal	Perfil absoluto	Izquierda	---

**Tabla 4.** Características de las representaciones de llamas de Conconta. *Table 4. Characteristics of llama representations at Conconta.*

sitio conocido localmente como Peñasquitos. Otros dos agrupamientos menores se ubican sobre el margen derecho del arroyo Conconta. En 18 rocas se han observado representaciones atribuibles a llamas (tabla 4, fig. 6).

El caso más llamativo es el de la roca 5, ya que presenta una gran figura humana con cuatro llamas de tamaño mucho menor, dos a cada lado (fig. 6e). Abajo a la izquierda (derecha del antropomorfo) aparece una

llama orientada hacia la derecha, montada cerca de las ancas y con una rienda atada a la parte alta del cuello. En la parte central de la roca se encuentra un segundo animal, de cuerpo orientado hacia la parte superior. Las dos llamas ubicadas a la izquierda de la figura humana (una de cuerpo delgado y otra normal) están montadas sobre las ancas y son guiadas por riendas atadas en un caso al cuello y en el otro aparentemente a la altura de las orejas.



**Figura 6.** Representaciones de llamas en la quebrada de Conconta (fotografías del autor). **Figure 6.** Llama representations at Conconta ravine (photos by the author).

## Colangüil

La quebrada de Colangüil es la más septentrional de las analizadas. Presenta tres rocas con imágenes atribuibles a llamas (tabla 5, fig. 7). En la roca 1 (fig. 7c), las diferencias entre las dos representaciones del ángulo inferior derecho y las restantes de todos los sitios analizados sugieren la posible presencia de dos

variedades de llamas. En el caso de la roca 3 (fig. 7a), las representaciones muestran una marcada desigualdad formal y de pátina con respecto a otra cercana ubicada en la misma roca, que correspondería a un caballo. En esa representación del caballo se observa un jinete con sombrero montado en el lomo del animal, cuyo cuerpo es semicircular, con el cuello inclinado y una aparente rienda colgando de él.

ROCA	Nº DE LLAMAS	CUERPO	PERSPECTIVA	ORIENTACIÓN	OBSERVACIONES
1	2	Muy delgado	Biangular	1 Derecha 1 Izquierda	Un antropomorfo parado junto a una llama y una posible carga (¿o un niño?) sobre las ancas. Otra llama ubicada en un plano inferior muestra una carga similar (fig. 7c).
	2	Ancho	Biangular	1 Derecha 1 Izquierda	Una llama de cuerpo ancho y silueta vacía que da la sensación de color oscuro al pelaje, y una carga semicircular sobre las ancas. Al lado, fragmento de otro animal similar (fig. 7c), ángulo inferior derecho.
	2	Muy delgado	Perfil no absoluto	Izquierda	Ángulo superior izquierdo (fig. 7c).
2	3	Delgado	Biangular	Derecha	Una llama montada sobre las ancas y otra asociada a un antropomorfo parado frente a ella (fig. 7b).
3	1	Ancho	Perfil no absoluto	Izquierda	Dos llamas montadas sobre las ancas, una de ellas guiada con una rienda atada a su oreja (fig. 7a).
	1	Muy delgado	Biangular	Izquierda	

Tabla 5. Características de las representaciones de llamas de Colangüil. *Table 5. Characteristics of llama representations at Colangüil.*



Figura 7. Representaciones de llamas en el sitio Colangüil (fotografías del autor). *Figure 7. Llama representations at the site of Colangüil (photos by the author).*



**Figura 8.** Representaciones de llamas en el sitio Alero de los Petroglifos (fotografía del autor). **Figure 8.** Llama representations at the Alero de los Petroglifos site (photos by the author).

## Alero de los Petroglifos

Se trata de un pequeño abrigo rocoso ubicado en el extremo noroeste de San Juan, dentro de la reserva San Guillermo. En el frente se observa una roca con cuatro llamas representadas de perfil absoluto (fig. 8), similares a las halladas en sitios del río San Juan (García 2018) y atribuidas al período incaico por su asociación con los materiales de superficie del alero pertenecientes a dicha cultura. En concordancia con esto, en torno a esta roca se halló cerámica incaica en superficie.

## DISCUSIÓN

Las representaciones analizadas pueden reflejar diferentes situaciones que involucraban llamas. Las concentraciones de estos animales en las que alguno aparece amarrado, sugieren su manejo en acciones de pastoreo. A su vez, la presencia de individuos interactuando con los animales o montándolos indicaría

ciertos momentos relacionados con dicha actividad. Por el contrario, los motivos con animales en fila (algunos de ellos montados) y en algunas ocasiones sorteando obstáculos geográficos (fig. 4b) podrían estar vinculados con actividades caravaneras. En estos casos, a diferencia de lo observado en otros hallazgos del norte chileno, NOA y Bolivia, las llamas no están atadas entre sí, aunque ello podría responder a modalidades locales de manejo de los animales.

En tiempos históricos la comunicación trasandina se realizaba a través de varias sendas ubicadas a lo largo del sector provincial del cordón andino (fig. 9). Según Igarzábal (1872), el paso de Agua Negra era utilizado fundamentalmente para el traslado hacia Coquimbo de gente montada. Desde el punto de vista geográfico, la vía más directa y despejada para atravesar la cordillera era precisamente la quebrada de Agua Negra (fig. 9). No extraña, por lo tanto, que las representaciones de caravanas se observen únicamente en este camino. En definitiva, del registro analizado se puede deducir que, si bien en varios sectores se realizaban actividades



**Figura 9.** Principales sendas cordilleranas históricas asociadas a los sitios con representaciones de llamas. **Figure 9.** Main historic mountain trails associated with sites containing llama representations.

de pastoreo, solo aquella quebrada era utilizada como ruta caravanera en tiempos prehispánicos, o al menos, era la principal.

Hasta el momento, no se han hallado otras evidencias directas del uso prehispánico de este u otros pasos del sector, pero sí aparecieron en sitios del norte de San Juan diversos elementos provenientes del centro-norte de Chile, lo que sugiere la utilización de los mismos. Entre estos se destacan las pipas monitor y vasijas cerámicas y tembetás hallados en Punta del Barro, y tabletas para alucinógenos así como piezas completas de cerámica Diaguita Clásica y Copiapó Negro sobre Rojo provenientes del sitio Angualasto (Gambier 2000).

Las variaciones en el diseño de las llamas podrían responder a múltiples causas, tales como diferencias cronológicas, cuestiones estilísticas, edad, experiencia, decisiones individuales o identidad grupal de los agentes, y también por diferencias fenotípicas de los animales representados. Con respecto a esto último, cobra rele-

vancia el registro de Colangüil en el que las dos figuras de llamas de cuerpo ancho y con mayor pelaje sugieren la presencia de una variedad distinta a la realizada usualmente en ese y en los restantes sitios. Por lo tanto, es probable que los diversos motivos de este sitio sean un reflejo de la presencia de estos dos tipos de llamas (posiblemente *q'ara* y *ch'aku*) en el noroeste sanjuanino. Por otra parte, en las cuatro escenas de caravaneo de Agua Negra las recuas se dirigen hacia la derecha (en dirección a Chile), lo que sugiere una realización de las representaciones previa al cruce cordillerano, quizás durante un último descanso antes de realizar el paso.

Con respecto a la cronología, la presencia recurrente de diversos elementos vinculados con las llamas se observa aproximadamente desde 2000 años AP. De ahí que resulte muy llamativo que su registro en ARQ18 se sitúe entre ca. 4500 y 6000 años AP. La explicación podría estar relacionada con la efectividad de las técnicas utilizadas para diferenciar las distintas especies de

camélidos. Las determinaciones de llamas realizadas por Gasco (2018), mediante morfometría geométrica en el sitio Laguna del Diamante para especímenes datados entre  $782 \pm 35$  (AA-58290) y  $1100 \pm 40$  años AP (LP-1043) (Durán et al. 2006), han sido puestas en duda por un reciente estudio de ADN antiguo de camélidos. Según Abbona y colaboradores (2020: 10), el hecho de que solo se identificaran guanacos en tres sitios cercanos a Laguna del Diamante a partir de elementos óseos de similar antigüedad, debilita la presencia de *Lama glama* propuesta para ese sitio. Esto permite suponer que el tamaño de los huesos no sería un indicador confiable para ser utilizado como única señal para distinguir guanacos de llamas. Dado que la metodología empleada para Laguna del Diamante y para ARQ18 es la misma (Gasco 2014b), si las críticas de Abbona y colaboradores fueran correctas, implicarían ciertos problemas de la morfometría geométrica para manejar la variabilidad interna de *Lama guanicoe* y, consecuentemente, para identificar llamas a través de la medición de algunos elementos óseos. Estas dudas ya habían sido planteadas por Medina y colaboradores (2014), para quienes esta aproximación tiene una capacidad limitada para discriminar especies dentro del género *Lama*, ya que la variabilidad métrica del guanaco sería muy amplia y se superpondría a la de la llama. Para estos autores es indispensable contar con estándares de tamaño de poblaciones locales. La situación se torna más compleja en regiones como las Sierras Centrales, por la “falta de aplicabilidad de otros indicadores, como las características de las fibras (que no se conservan en el registro arqueológico regional) o la morfología dental” (Medina et al. 2014: 347).

Teniendo en cuenta el estado de la cuestión y en virtud de los indicios de los sitios Punta del Barro y Angualasto descritos anteriormente, parece conveniente considerar los 1500 años previos a la conquista española como marco cronológico más probable para la realización de las representaciones rupestres de llamas en los sitios analizados. En este contexto, algunos elementos brindan mayor precisión. Específicamente, el diseño de cronología más confiable sería el lineal ortogonal o sub-ortogonal, con las llamas de perfil (figs. 7c y 8), cuyas asociaciones arqueológicas lo ubican en el período incaico, tanto en San Juan (García 2018) como en el NOA y norte chileno (Gallardo et al. 1999a; Vilches

& Uribe 1999; Gallardo & Vilches 2001; Sepúlveda 2004; Berenguer et al. 2007).

Un tópico muy interesante es el de la posible monta de las llamas en época prehispánica. La opinión de los cronistas acerca de que el animal pudiera transportar personas ha estado siempre muy dividida (ver revisión en Bonavia 1996). En este trabajo, las imágenes son claras respecto de la monta, pero ¿podría tratarse tal vez de caballos? De hecho, así han sido interpretados recientemente los casos estudiados en Chile, en el marco de una perspectiva que explica las figuras ecuestres en relación con el proceso represivo español contra diversos símbolos e imágenes andinas y sus soportes (Martínez 2009). Así, al no ser percibido como un sistema de registro y comunicación, el arte rupestre continuó en uso y a través de él las poblaciones andinas pudieron expresar sus nuevas condiciones de dominación mediante una serie de representaciones que incluyeron figuras ecuestres. En este caso, en un proceso de resignificación y transformación de dos referentes, primero se colocaron las figuras humanas sobre los camélidos, y luego estos fueron transformados en caballos. Por lo tanto, podrían diferenciarse dos momentos en este cambio formal de la representación ecuestre. El primero, durante el siglo XVI y principios del XVII, se destaca por la combinación de atributos de camélidos y caballos en la figura animal. En el segundo, siglo XVII, aparece la figura del caballo y el personaje montado se representa con sombrero (Arenas & Martínez 2007). Los estudios de Gallardo y colaboradores (1990, 1999b) en Aiquina (Río Salado, Atacama) muestran convincentemente cómo en el norte chileno el motivo ecuestre tendría una cronología hispánica y se habría desarrollado en torno a la figura del apóstol Santiago que, en su versión andina, está asociado tempranamente con el “Dios de los Cerros”, el continuador conceptual de Illapa, la deidad andina del trueno, el rayo y el relámpago. Imbuido con los poderes que le permiten manejar estos elementos y accionar positivamente sobre la incertidumbre y el precario equilibrio de las actividades humanas, el grabado ecuestre evoca la imagen de Santiago (apropiada y resignificada por las poblaciones locales) y se transforma en un símbolo de la resistencia cultural nativa al nuevo orden impuesto por los españoles (Gallardo et al. 1990). El motivo ecuestre también fue identificado en los sitios chilenos Tiquina, Suca, Angostura de Chiza, Huancarane, Alero de Santa

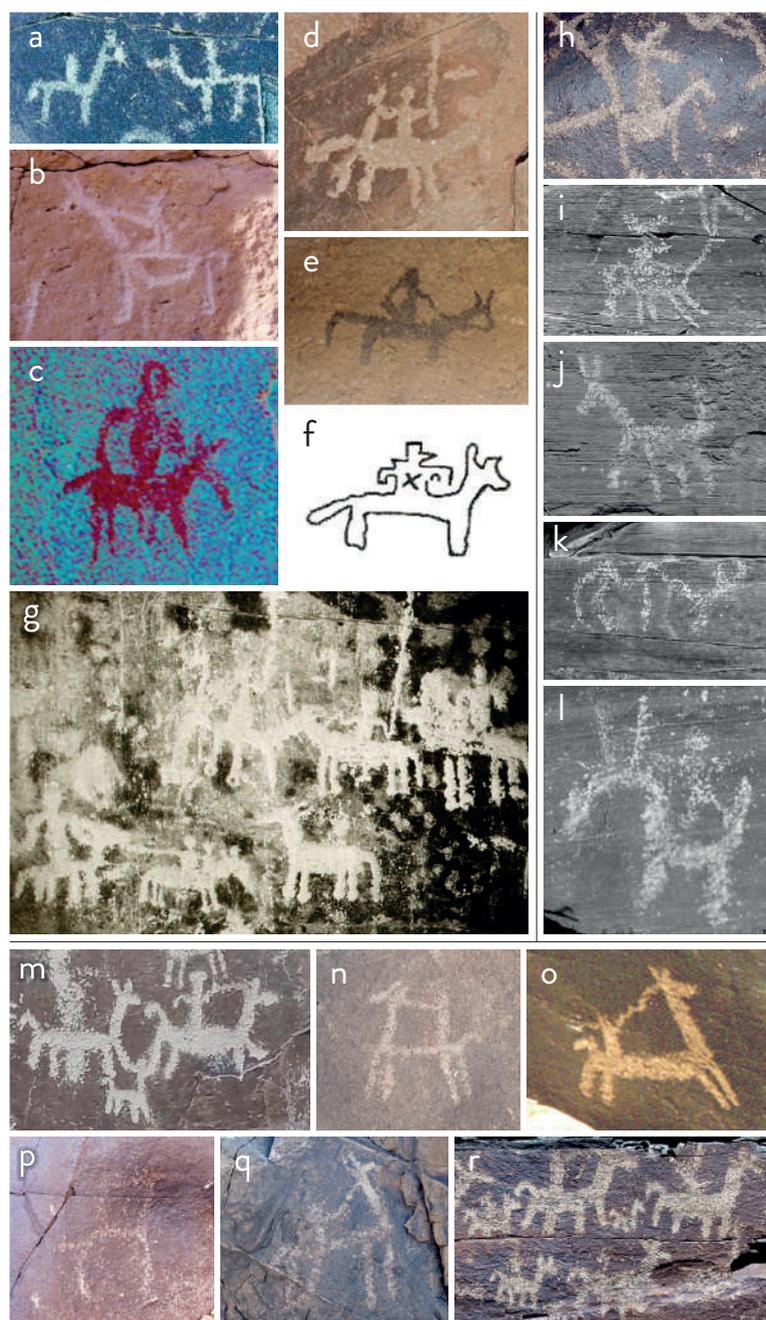
Bárbara, Chuschul, Quebrada Tambores y Tulán-64, y en el sitio argentino Candados (Arenas et al. 2019).

En estos casos, el jinete es siempre representado de frente, con objetos alargados en una de sus manos (interpretados como espadas, lanzas, etc.) y el otro brazo se extiende hacia el animal, sugiriendo a veces la presencia de riendas. Por su parte, algunos de los animales muestran un engrosamiento en el sector de los cascos y, en un motivo hallado en Tulán-64, el camélido posee un vientre abultado para semejar un caballo. Según Arenas y Martínez (2007), al comienzo de la transición de la representación ecuestre se mantiene el patrón de ejecución indígena del camélido, pero se le van agregando atributos del caballo y el jinete. Los autores lo ejemplifican refiriendo a un panel del sitio Zapagua (Jujuy, Argentina), en el que a figuras de camélidos se agregaron el personaje montado y la cola y el morro del caballo, fácilmente distinguibles por su distinta pátina. ¿Pueden los casos sanjuaninos responder a esta misma dinámica de transformación y resignificación? Como se observa en la figura 7a, una roca de Colangüil presenta un camélido resignificado, con la cola alargada

y un jinete esquemático que ya aparecía previamente sobre las ancas (extremo inferior derecho), y un caballo montado por un personaje con sombrero (centro de la figura). En el primero, todo el motivo parece haber sido retocado, y junto con el segundo, muestran una pátina más clara, diferente de la de los motivos del sector inferior izquierdo. Algo similar sucede con la representación de Conconta (fig. 6h), en la que solo se alargó la cola, sin modificar el jinete. Por un lado, estos ejemplos sugieren un proceso de apropiación y resignificación similar al del norte chileno. Pero, por otro, dicho proceso no habría alcanzado a todos los motivos de llamas montadas, y en algunos (como los mencionados) los jinetes no son agregados posteriores. En efecto, las restantes representaciones de monta no muestran agregados destinados a “caballizar” un camélido, ni los jinetes tienen objetos (posibles armas en sus manos), ni se encuentran en el centro del lomo de los animales, ni ninguno de estos tiene el lomo o la parte inferior de las patas engrosadas, ni existen elementos incorporados con distintas pátinas. A continuación, en la tabla 6, se comparan los casos ecuestres mencionados.

UBICACIÓN ELEMENTOS DE COMPARACIÓN / SITIOS	SAN JUAN					NORTE DE CHILE					JUJUY		
	AN	AB	CT	CG	AP	AQ	TQ	AC	SB	QT	T64	CD	ZG
Cola corta													
Cuello/cabeza de camélido													
Jinete sobre las ancas													
En escena de caravanas													
Agregados detectables por diferencia de pátinas													
Vientre abultado													
Cuello/cabeza de caballo													
Orejas largas													
Cola larga o alargada													
Patas engrosadas													
Jinete sobre el lomo													
Armas u objetos largos en una mano													
Sombrero													

**Tabla 6.** Comparación de animales montados de San Juan, norte de Chile y el Noroeste de Argentina. AN: Agua Negra; AB: Agua Blanca; CT: Conconta; CG: Colangüil; AP: Alero de los Petroglifos; AQ: Aiquina; TQ: Tiquina; AC: Angostura de Chiza; SB: Santa Bárbara; QT: Quebrada de Tambores; T64: Tulán 64; CD: Candados; ZG: Zapagua. **Table 6.** Comparison of mounted animals in San Juan, northern Chile and Northwestern Argentina. AN: Agua Negra; AB: Agua Blanca; CT: Conconta; CG: Colangüil; AP: Alero de los Petroglifos; AQ: Aiquina; TQ: Tiquina; AC: Angostura de Chiza; SB: Santa Bárbara; QT: Quebrada de Tambores; T64: Tulán 64; CD: Candados; ZG: Zapagua.



**Figura 10.** Animales montados de sitios del norte chileno y argentino: **a)** Zapagua (Arenas & Martínez 2007: fig. 3); **b)** Tulán-64 (Arenas et al. 2019: fig. 21); **c)** Tiquina (Arenas et al. 2019: fig. 5); **d)** Angostura de Chiza (Arenas et al. 2019: fig. 12); **e)** Candados (Arenas et al. 2019: fig. 23b); **f)** Santa Bárbara (Arenas & Martínez 2007: fig. 1e); **g)** Aiquina (Gallardo et al. 1990: fig. 3); **h)** Colangüil; **i-l)** Quebrada Pintada; **m, r)** Agua Negra; **n, p)** Conconta; **o, q)** Agua Blanca (h-r, fotografías del autor); **h-l)** Representaciones de figuras de caballos con y sin monta de sitios de San Juan; **m-r)** imágenes de los sitios analizados. En estas últimas, obsérvense las colas cortas, la monta en las ancas y la ausencia de diferencias en las pátinas que hagan pensar que la figura tiene agregados.

**Figure 10.** Mounted animals at sites in Northern Chile and Argentina: **a)** Zapagua (Arenas & Martínez 2007: fig. 3); **b)** Tulán-64 (Arenas et al. 2019: fig. 21); **c)** Tiquina (Arenas et al. 2019: fig. 5); **d)** Angostura de Chiza (Arenas et al. 2019: fig. 12); **e)** Candados (Arenas et al. 2019: fig. 23b); **f)** Santa Bárbara (Arenas & Martínez 2007: fig. 1e); **g)** Aiquina (Gallardo et al. 1990: fig. 3); **h)** Colangüil; **i-l)** Quebrada Pintada; **m, r)** Agua Negra; **n, p)** Conconta; **o, q)** Agua Blanca (h-r, Photos by the author); **h-l)** representations of horses with and without riders at sites in San Juan; **m-r)** images of the sites analyzed. In the latter, note the short tails, the riders sitting on haunches and the lack of difference among the patinas, which suggests that the figures were added to.

La tabla anterior muestra claramente cómo los casos de San Juan asignados a monta de llamas se diferencian del resto. En este contraste es clave la falta de agregados en el animal (orejas, vientre, cola), la monta sobre las ancas y la ausencia de elementos occidentales que caractericen a los jinetes (fig. 10).

Podría sumarse la ausencia de motivos coloniales en los sitios sanjuaninos, con la excepción de Colangüil (el único que queda cerca de un poblado). Por otra parte, esas diferencias se observan también al comparar los motivos analizados con los correspondientes a caballos provenientes de sitios de San Juan (fig. 10).

Una objeción importante para pensar que las imágenes rupestres descritas reflejan la realidad estaría dada por la capacidad de carga de las llamas, que difiere mucho según los autores. Sin embargo, es importante mencionar dos cosas al respecto. Por un lado, Bonavia (1996: 522) refiere un caso “demostrado” de un individuo de 75 kg que viajaba montado en llama en tiradas de 60 km. Naturalmente, se puede considerar como un caso excepcional. Pero, por otra parte, resulta al menos arriesgado extrapolar los tamaños y resistencias de las llamas actuales, al igual que las características de la preparación y desarrollo de las caravanas modernas, a situaciones ocurridas entre 500 y 2000 años atrás. La ausencia de análogos modernos no parece ser un argumento sólido para descartar la monta prehispánica de llamas, por lo que las imágenes de Agua Negra bien podrían representar situaciones reales. Aún así, la monta de llamas pudo ser fundamentalmente una práctica local o restringida a algunos sectores del área andina.

Una mención especial merece el personaje de la figura 6e, registrado en Conconta. Se trata de un antropomorfo de frente, con proyecciones cefálicas, que parece tener una prenda que le llega casi hasta las rodillas. A ambos costados y en una posición inferior se ubican las cuatro llamas ya descritas, tres de las cuales están montadas. Estas figuras están representadas a un tamaño mucho menor, lo que resalta la importancia del personaje principal. Esto último hace recordar al “Señor de los Camélidos” descrito en sitios del Alto Loa, en el norte de Chile, que constituiría uno de los aspectos del “personaje frontal” o “de los cetros” de los Andes centrales y centro sur (Berenguer 1981, 1999; Berenguer et al. 1985; Chacama & Espinoza 1997; Cabello & Gallardo 2014; Sinclair 2017). Como señalan López y colaboradores (2021), este personaje (presente en el sitio Cueva Inca Viejo, de Salta) tiene algunos atributos comunes a lo largo de los Andes, pero también aspectos particulares en cada región o sitio. Según Sinclair (2017), por el contexto pastoril y caravanero en el que generalmente aparece, podría tratarse de un “guardián de los camélidos”, protector de las manadas, rebaños y recuas. Aunque formalmente las similitudes con el caso de Conconta son escasas (en particular la centralidad del personaje, la representación frontal, las proyecciones cefálicas y los pies destaca-

dos –elemento de rara ejecución en el arte rupestre sanjuanino–), su asociación con las llamas distribuidas a su alrededor y su gran tamaño con respecto a estas permiten suponer un papel similar al atribuido en el norte chileno. En este sentido, la de Conconta podría ser una representación simplificada y reinterpretada del personaje trasandino, en la que, más allá de algunas diferencias formales (por ejemplo, no tiene los brazos doblados en “V”, ni sostiene varas o elementos lineales espigados en sus manos), prevalecería su rol protector de los camélidos domésticos, característica enfatizada por la monta de tres de las cuatro llamas de la imagen. Si esta interpretación fuera correcta, la figura podría reflejar no solo la escala espacial de dispersión de este ícono y probablemente de los rituales, información e ideas asociadas, sino también la extensión que podían alcanzar los circuitos caravaneros que transitaban por sitios del norte chileno.

La presencia de este personaje no sería el único indicio de tales relaciones, ya que estas pueden inferirse también a partir del hallazgo en San Juan de tabletas inhalatorias de sustancias psicoactivas similares a las de aquella región (Gambier 2001; Torres & Repke 2006) y a las del NOA (Sprovieri 2010). Dos de esas tabletas provienen de Tudcum y Angualasto, en el norte de la provincia, y presentan personajes frontales, aunque la falta de datos contextuales dificulta su ubicación temporal, ya que, al igual que el personaje frontal, estos elementos tuvieron una amplia difusión entre 1000 y 2000 años AP.

## CONSIDERACIONES FINALES

Varios sitios del oeste sanjuanino exhiben probables representaciones de llamas que habrían sido realizadas durante los últimos 1500 años de ocupación prehispánica. Algunas imágenes muestran agrupamientos de estos animales, de los cuales varios están atados, cargados, montados, son llevados mediante riendas por personas o simplemente están espacialmente asociados con personajes antropomorfos, por lo cual se estima que reflejan escenas vinculadas con el pastoreo de llamas. En otros casos, la evidente presencia de caravanas con camélidos guiados, cargados y montados permite deducir que también se trata de llamas. La

distribución latitudinal de estas escenas indica una amplia extensión de estas actividades en el oeste de San Juan. Sin embargo, las imágenes de caravanas están restringidas a la quebrada de Agua Negra, lo que sugiere que la comunicación trasandina realizada con esa modalidad se concentraba en esa ruta, probablemente por ser la que menos dificultades presentaba. En este sentido, el tránsito caravanero constituye un importante antecedente de la focalización del posterior vínculo histórico reciente entre San Juan y Chile a través del paso de Agua Negra. Dada la ausencia de información del extremo noroeste provincial, no puede descartarse el uso de otras rutas alternativas.

De ser correcta la interpretación de estos camélidos como llamas, un dato significativo derivado del registro rupestre sería la probable presencia de dos variedades en el oeste sanjuanino. En efecto, las representaciones halladas en una de las rocas del sitio Colangüil muestran especímenes de posibles llamas lanudas, distintas a las de la mayoría de los otros registros analizados, los que podrían corresponder a la variedad de fibra corta y más apta para la carga. Un aporte adicional del registro analizado son los numerosos casos de llamas montadas, actividad que parece haber sido frecuente al menos en el noroeste sanjuanino.

Finalmente, resulta sugerente la presencia en Conconta de un personaje de gran tamaño vinculado con llamas, análogo al "Señor de los Camélidos" del norte de Chile y posiblemente asociado (al igual que este) a la protección de estos animales, hecho que podría vincularse con el flujo de información canalizado a través del tráfico caravanero. Así, este no se habría restringido simplemente a ciertas materialidades más visibles en el registro arqueológico del norte sanjuanino, sino que también pudo aportar elementos simbólicos a la configuración de las creencias de las poblaciones nativas locales.

**AGRADECIMIENTOS** Los relevamientos que sirvieron de base a este trabajo se realizaron en el marco de proyectos de investigación financiados por CICYTCA-UNSJ 80020190100012SJ y CONICET PUE 2292016010. Agradezco a Silvia Cornero por compartir gentilmente valiosa información inédita relacionada con la presencia de llamas en sitios cercanos al curso medio del río Paraná. Extiendo mi agradecimiento a Oscar Riveros,

Oscar Damiani, Carlota López, Susana Carrizo, Nadia Rodríguez, Anabel Rodríguez y Ana Eguaburo por su inestimable colaboración en las tareas de relevamiento, y a los evaluadores del manuscrito, por sus valiosos comentarios y sugerencias.

## REFERENCIAS

- ABBONA C., G. ADOLFO, J. JOHNSON, T. KIM, A. GIL & S. WOLVERTON 2020. Were domestic camelids present on the prehispanic South American agricultural frontier? An ancient DNA study. *Plos One* 15 (11): 1-16.
- ARENAS, M. & J. MARTÍNEZ 2007. Del camélido al caballo: alteridad, apropiación y resignificación en el arte rupestre andino colonial. *Actas del 6º Congreso Chileno de Antropología*, vol. 2, pp. 2067-2076. Valdivia: Colegio de Antropólogos de Chile.
- ARENAS, M., B. GONZÁLEZ & J. MARTÍNEZ 2019. Arte rupestre en los corregimientos coloniales de Tarapacá y Atacama. Problemáticas comparativas locales. *Estudios Atacameños* 61: 73-109.
- BERENGUER, J. 1981. En torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol en el norte de Chile. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 38: 167-182.
- 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. 21-30. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J. 2009. Caravaneros y guerreros en el arte rupestre de Santa Bárbara, Alto Loa. En *Crónicas sobre la piedra, arte rupestre de las Américas*, M. Sepúlveda, L. Briones & J. Chacama, eds., pp. 193-203. Arica: Universidad de Tarapacá.
- BERENGUER, J., V. CASTRO, C. ALDUNATE & L. CORNEJO 1985. Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa, una hipótesis de trabajo. En *Estudios de arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, eds., pp. 87-108. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J., G. CABELLO & D. ARTIGAS 2007. Tras la pista del Inca en petroglifos paravecinales al Qhapaqñan en el Alto Loa, norte de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 39 (1): 29-49.
- BERENGUER, J. & J. MARTÍNEZ 2016. Camelids in the Andes: rock art environment and myths. En *Ani-*



- mals into art*, H. Morphy, ed., pp. 390-416. Londres: Routledge.
- BONAVIA, D. 1996. *Los camélidos sudamericanos. Una introducción a su estudio*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- BRIONES, L., L. NÚÑEZ & V. STANDEN 2005. Geoglifos y tráfico prehispánico de caravanas de llamas en el desierto de Atacama (norte de Chile). *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 37 (2): 195-223.
- CABELLO, G. & F. GALLARDO 2014. Íconos claves del formativo en Tarapacá (Chile): el arte rupestre de Tamentica y su distribución regional. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 46 (1): 11-24.
- CASTRO, S., A. GASCO, G. LUCERO, V. CORTEGOSO & V. DURÁN 2013. Mid-Holocene hunters and herders of southern cordillera, Northwestern Argentina. *Quaternary International* 307: 96-104.
- CHACAMA, J. & G. ESPINOZA 1997. La ruta de Tarapacá: análisis de un mito y una imagen rupestre en el norte de Chile. *Actas del XIV Congreso de Arqueología Chilena*, vol. 2, pp. 769-792. Copiapó: Museo Regional de Atacama.
- COBO, B. 1892 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*. Sevilla: Imp. de E. Rasco, Bustos Tavera, I.
- CORNERO, S. 2021. El Camino de las llamas en la Arqueología del Río Paraná. *ANTI (Nueva era)* 2 (4): 7-41.
- CORTEGOSO, V., V. DURÁN, S. CASTRO & D. WINOCUR 2012. Disponibilidad de recursos líticos y explotación humana en la divisoria andina. Valle del río de las Taguas, San Juan, Argentina. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 44 (1): 59-72.
- DE ACOSTA, J. 1589. *Historia Natural y Moral de las Indias*. Sevilla: Casa de Juan de León.
- DE HERRERA, A. 1739 [1615]. *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano*. Madrid: Francisco Martínez.
- DE OCAÑA, D. 1605. *Relación del viaje de Fray Diego de Ocaña por el Nuevo Mundo (1599-1605)*. Madrid: Ginesta.
- DE OVALLE, A. 1646. *Histórica relación del Reyno de Chile*. Roma: Francisco Carballo.
- DE ROSALES, D. 1877 [1666]. *Historia General del Reyno de Chile*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio.
- DURÁN, V., G. NEME, V. CORTEGOSO & A. GIL 2006. Arqueología del Área Natural Protegida Laguna del Diamante (Mendoza, Argentina). *Anales de Arqueología y Etnología* 61: 81-134.
- FAUCONNIER, F. 2016. El arte rupestre del río San Juan del Oro (sureste boliviano). Elementos de datación y atribución cultural. *Textos Antropológicos* 17 (1): 33-55.
- GABELMAN, O. 2015. Caminando con llamas. Caravanas actuales y analogías para el tráfico e intercambio prehispánico en Bolivia. *Estudios Sociales del NOA* 15: 33-58.
- GALLARDO, F., V. CASTRO & P. MIRANDA 1990. Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: un estudio de arte rupestre andino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 27-56.
- GALLARDO, F., C. SINCLAIRE & C. SILVA 1999a. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama. En *Arte Rupestre en los Andes del Capricornio*, J. Berenguer & F. Gallardo, eds., pp. 57-96. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- GALLARDO, F., V. CASTRO & P. MIRANDA 1999b. Riders on the storm: Rock art in the Atacama Desert (Northern Chile). *World Archaeology* 31 (2): 225-242.
- GALLARDO, F. & F. VILCHES 2001. Arte rupestre en la época de dominación Inka en el norte de Chile. En *Tras la huella del Inka en Chile*, C. Aldunate & L. Cornejo, eds., pp. 34-37. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- GAMBIER, M. 1988. *La Fase Cultural Punta del Barro*. San Juan: Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, Universidad Nacional de San Juan.
- GAMBIER, M. 1996-1997. La expansión de la cultura de La Aguada en San Juan. *Shincal* 6: 173-192.
- GAMBIER, M. 2000. *Prehistoria de San Juan*. San Juan: Ansilta.
- GAMBIER, M. 2001. La documentazione archeologica più meridionale della pratica di inalazione nelle Ande Centrali. *Eleusis* 5: 153-158.
- GARCÍA, A. 2013. *El corredor bioceánico en San Juan. Recursos culturales y naturales del sector andino*. San Juan: EFU.
- GARCÍA, A. 2017. La economía de subsistencia indígena en el centro-norte de Mendoza (Argentina). *Revista Chilena de Antropología* 35: 72-89.
- GARCÍA, A. 2018. Reconstruyendo el arte rupestre del tramo precordillerano del río San Juan. *Anales de Arqueología y Etnología* 72 (2): 245-261.
- GARCÍA, A. 2019. Relevamiento del arte rupestre de la Quebrada Pintada (Sierra Pie de Palo, San Juan).



- Revista Sociedades de Paisajes Áridos y Semiáridos* 7 (2): 274-292.
- GARCÍA, A. 2022. Evidencias de la comunicación transandina prehispánica en la quebrada de Agua Negra. *RIVAR* 25: 270-285.
- GASCO, A. 2014a. Las Arqueofaunas del Alero ARQ-18: la importancia de la caza y el pastoreo de camélidos. En *Arqueología de ambiente de altura de Mendoza y San Juan (Argentina)*, V. Cortegoso, V. Durán & A. Gasco, coords., pp. 171-202. Mendoza: EDIUNC.
- GASCO, A. 2014b. Familia camelidae: variabilidad métrica actual y gradiente de tamaño corporal. En *Arqueología de ambiente de altura de Mendoza y San Juan (Argentina)*, V. Cortegoso, V. Durán & A. Gasco, coords., pp. 307-359. Mendoza: EDIUNC.
- GASCO, A. 2018. Cazadores y pastores desde el 2000 AP en el límite sur del área andina: estado de la cuestión y perspectivas futuras. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, Series Especiales 6 (2): 15-38.
- GENTILE, M., M. CASANOVA, J. GRANT, L. COLL & K. LANE 2019. Arte rupestre en la cuenca del río Mojones (Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina). *Comechingonia* 23 (2): 177-198.
- IGARZÁBAL, R. 1872. *La provincia de San Juan en la exposición de Córdoba*. Buenos Aires: Imprenta, litografía y fundición de tipos a vapor de la Sociedad Anónima.
- LECOQ, P. & S. FIDEL 2003. Prendas simbólicas de camélidos y ritos agro pastorales en el sur de Bolivia. *Textos Antropológicos* 14 (1): 7-54.
- LECOQ, P. & S. FIDEL 2019. Algunas reflexiones sobre la composición social y los aspectos rituales de una caravana de llamas, con un enfoque etnoarqueológico al revés. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 51 (1): 27-55.
- LEDESMA, R. 2012. El arte rupestre como expresión gráfica en las microrregiones Cafayate y Santa Bárbara (Salta). *Comechingonia* 16: 129-146.
- LÓPEZ, G., F. COLOCA, S. ARAYA, J. ORSI & S. SEGUÍ 2015. El sitio Cueva Inca Viejo, Salar de Ratones, Puna de Salta: evidencia arqueológica y procesos de interacción macrorregional. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 40 (1): 45-71.
- LÓPEZ, G., S. SEGUÍ & P. SOLÁ 2021. Arte rupestre prehispánico en un sitio minero, ritual y caravanero de la Puna de Salta: el caso de Cueva Inca Viejo en el contexto macrorregional de los Andes centro-sur. *Comechingonia* 25 (3): 129-164.
- MARTEL, A. & C. ASCHERO 2007. Pastores en acción: imposición iconográfica vs. autonomía temática. En *Producción y circulación prehispánica de bienes en el sur andino*, A. Nielsen, M. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez & P. Mercolli, comps., pp. 329-349. Córdoba: Editorial Brujas.
- MARTEL, A. & P. ESCOLA 2011. Bloques y arte rupestre en la quebrada de Miriguaca (Depto. Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina). *Boletín SIARB* 25: 84-92.
- MARTÍNEZ, J. 2009. Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 14 (1): 9-35.
- MEDINA, M., S. PASTOR & D. RIVERO 2014. Osteometría y diferenciación de especies de camélidos en sitios arqueológicos de las Sierras Centrales (Argentina). Tendencias, problemas y perspectivas. *Intersecciones en Antropología* 15: 339-351.
- NIELSEN, A. 1997. El tráfico caravanero visto desde La Jara. *Estudios Atacameños* 14: 339-371.
- NIELSEN, A. 1998. Tráfico de caravanas en el sur de Bolivia: observaciones etnográficas e implicancias arqueológicas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 22/23: 139-179.
- NIELSEN, A. 2017. Arte rupestre en el altiplano de Lípez (Potosí, Bolivia). *Boletín SIARB* 31: 28-33.
- NIEMEYER, H. & V. SCHIAPPACASSE 1981. Aportes al conocimiento del Período Tardío del extremo norte de Chile: análisis del sector de Huancarane del valle de Camarones. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 7: 3-103.
- NÚÑEZ, L. & A. NIELSEN 2011. Eds. *En ruta. Arqueología, historia y etnografía del tráfico sur andino*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.
- PÉREZ, C. 1997. Indicios caravaneros en contextos funerarios de la Puna argentina. *Estudios Atacameños* 14: 143-158.
- PRIETO, G., N. GOEPFERT, K. VALLADARES & J. VILELA 2014. Sacrificios de niños, adolescentes y camélidos jóvenes durante el Intermedio Tardío en la periferia de Chan Chan, Valle de Moche, costa norte del Perú. *Arqueología y Sociedad* 27: 255-296.
- QUEREJAZU, R. 2006. *Imágenes sobre rocas: arte rupestre en Bolivia y su entorno*. Cochabamba: Luna Llena Ediciones.



- QUESADA, M. & L. GHECO 2015. Tiempos, cuevas y pinturas. Reflexiones sobre la policromía del arte rupestre de Oyola (provincia de Catamarca, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 40 (2): 455-476.
- RODRÍGUEZ, S., M. LAURICELLA & C. ANGIORAMA 2019. Paisajes rupestres vinculados a la trashumancia y al caravaneo durante los Desarrollos Regionales (900-1430 DC) en el sur de Pozuelos (Puna de Jujuy, Argentina). *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 51 (4): 531-558.
- SEPÚLVEDA, M. 2004. Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos incaicos. ¿Una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyu?. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36 (2): 439-451.
- SEPÚLVEDA, M., Á. ROMERO & L. BRIONES 2005. Tráfico de caravanas, arte rupestre y ritualidad en la quebrada de Suca (extremo norte de Chile). *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 37 (2): 225-243.
- SINCLAIRE, C. 2017. El Señor de los Camélidos. En *Taira, el amanecer del arte en Atacama*, C. Sinclair, ed., pp. 61-65. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- SPROVIERI, M. 2010. Alucinaciones en circulación. Una mirada a la interacción surandina tardía desde las tabletas y tubos de La Paya (Valle Calchaquí, Salta). *Anales del Instituto de Arqueología y Etnología* 63/64: 81-105.
- TORRES, C. & D. REPKE 2006. *Anadenanthera, Visionary Plant of Ancient South America*. Nueva York: The Haworth Herbal Press.
- VALENZUELA, D., C. SANTORO & L. BRIONES 2011. Arte rupestre, tráfico e interacción social: cuatro modalidades en el ámbito exorreico de los Valles Occidentales, norte de Chile (Períodos Intermedio Tardío y Tardío, ca. 1000-1535 DC). En *En ruta: arqueología, historia y etnografía del tráfico surandino*, L. Núñez & A. Nielsen, eds., pp. 199-245. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.
- VALENZUELA, D., I. CARTAJENA, C. SANTORO, V. CASTRO & E. GAYO 2019. Andean caravan ceremonialism in the lowlands of the Atacama Desert: The Cruces de Molinos archaeological site, northern Chile. *Quaternary International* 533: 37-47.
- VILÁ, B. 2012. *Camélidos sudamericanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- VILCHES, F. & M. URIBE 1999. Grabados y pinturas del arte rupestre Tardío de Caspana. *Estudios Atacameños* 18: 73-87.
- WHEELER, J. 2012. South American camelids - past, present and future. *Journal of Camelid Science* 5: 1-24.
- WHEELER, J., A. RUSSEL & F. STANLEY 1992. A measure of loss. Prehispanic llama and alpaca breeds. Razas prehispánicas de llamas y alpacas; la medida de lo que se ha perdido. *Archivos de Zootecnia* 41: 467-475.
- WING, E. 1975. La domesticación de animales en los Andes. *Allpanchis* 8: 25-44.
- YACOBACCIO, H. 2010. Osteometría de llamas (*Lama glama* L.) y sus consecuencias arqueológicas. En *Zooarqueología a principios del siglo XXI*, M. Gutiérrez, M. de Nigris, P. Fernández, M. Giardina, A. Gil, A. Izeta, G. Neme & H. Yacobaccio, eds., pp. 65-75. Buenos Aires: Ediciones del Espinillo.
- YACOBACCIO, H. 2012. Intercambio y caravanas de llamas en el sur andino (3000-1000 AP). *Comechingonia* 16 (1): 31-51.



# Catacresis funeraria: uso de objetos de metal como artilugios en tumbas chimúes en Huaca de la Luna, costa norte de Perú

*Funerary catachresis: the use of metal objects as gadgets in chimú tombs at Huaca de la Luna, northern coast of Peru*

Jakelyn Ciprian Quispe<sup>A</sup> & Henry L. Gayoso Rullier<sup>B</sup>

**Recibido:**  
mayo 2021.

**Aprobado:**  
septiembre 2022.

**Publicado:**  
diciembre 2022.



## RESUMEN

Muchas sociedades andinas precolombinas solían colocar pequeños objetos de metal en determinadas partes del cuerpo de un difunto. Siendo una costumbre muy difundida en los Andes Centrales, en diferentes períodos prehispánicos, no se conocen hasta la fecha investigaciones significativas sobre el tema. El presente artículo se refiere a la continuidad de dicha práctica en tumbas de la cultura Chimú (ca. 1100-1470 DC) registradas en Huacas de Moche, en la costa norte de Perú, específicamente en el patio principal del Templo Viejo de la Huaca de la Luna. Luego de analizar las características morfológicas de los objetos, con el apoyo de la etnografía se discute su ubicación en el cuerpo según el grupo etario del difunto y su uso en el contexto funerario. Se sugiere que estos no formarían parte del ajuar funerario y que servirían como artilugios mágicos para fines propiciatorios, adivinatorios o de castigo.

**Palabras clave:** Moche, Chimú, Huaca de la Luna, patrones funerarios, catachresis, metal.

## ABSTRACT

*In many pre-Colombian Andean societies, small metal objects, mainly copper ones, were placed in specific locations on human corpses when they were laid in their tombs. Despite this being a widespread custom in the region during pre-Hspanic times, investigations of it are few. This paper reports on the continuity of this practice within tombs of the Chimú culture (ca. AD 1100-1470) found at Huacas de Moche, on the northern Peruvian coast. After analyzing the morphological features of the objects, we discuss their location by age group and their use in the funerary context, with the support of ethnography. We suggest that these objects were placed in the tombs not as funerary offerings but as magical gadgets for propitiatory, prophetic and/or punishment purposes.*

**Keywords:** Moche, Chimú, Huaca de la Luna, funerary patterns, catachresis, metal.

<sup>A</sup> **Jakelyn Ciprian Quispe**, Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo, Perú. ORCID: 0000-0002-7792-0118.  
E-mail: jakelyn08vii@gmail.com

<sup>B</sup> **Henry L. Gayoso Rullier**, Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo, Perú. ORCID: 0000-0002-0800-0932.  
E-mail: hgrullier@gmail.com

## INTRODUCCIÓN

Tras el colapso y desaparición de la cultura Moche o Mochica, alrededor de los años 800-850 DC, surgió en el valle de Moche una cultura que la arqueología andina denominó Chimú, en una fecha aún en debate, con propuestas que oscilan entre los años 900 y 1100 DC. Luego de conquistar gran parte de la costa norte del actual territorio peruano, los chimúes fueron invadidos y derrotados por los incas en el año 1462, aproximadamente (Rowe 1948: 44).

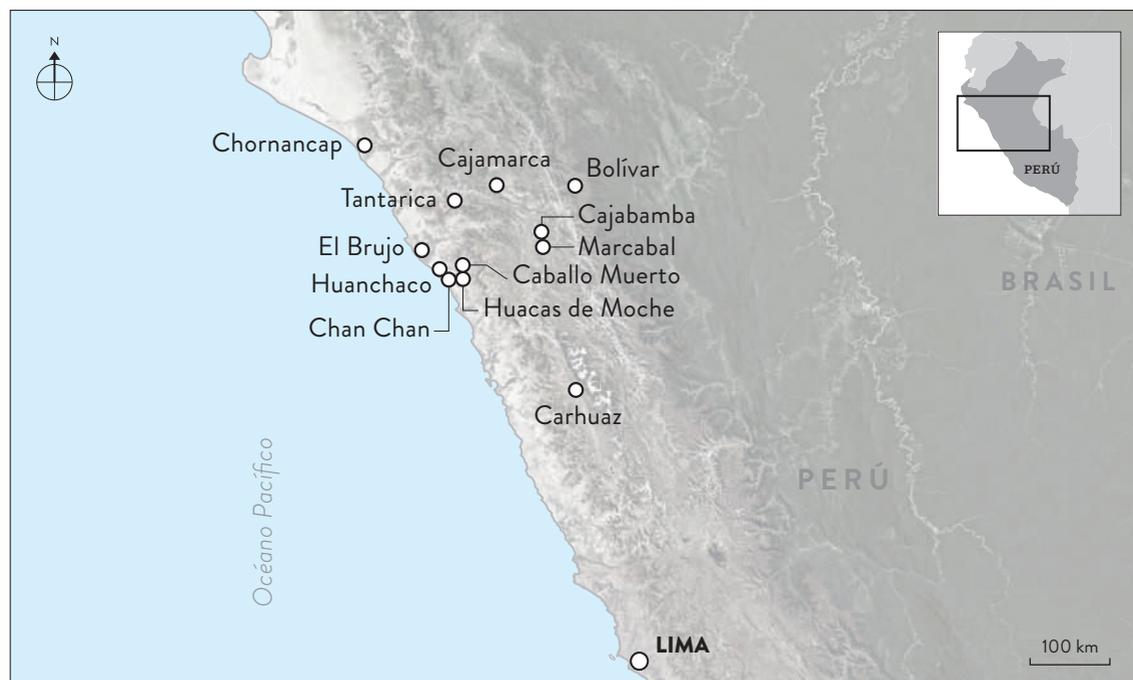
Chan Chan, ubicada en el margen norte del valle de Moche, fue su ciudad principal y centro de poder. Con sus 24 km<sup>2</sup>, de los cuales 6 km<sup>2</sup> constituyen su núcleo urbano, es considerada una de las ciudades de barro más grandes del mundo antiguo. Unos nueve kilómetros al este de Chan Chan se ubica el sitio conocido como Huacas de Moche o Huacas del Sol y de la Luna.

Huacas de Moche se encuentra en el borde sur del valle de Moche (fig. 1). Este sitio tiene una historia ocupacional de casi dos mil años. Empezó con la cultura Salinar (ca. 400 AC-0), seguida de la Moche (ca.

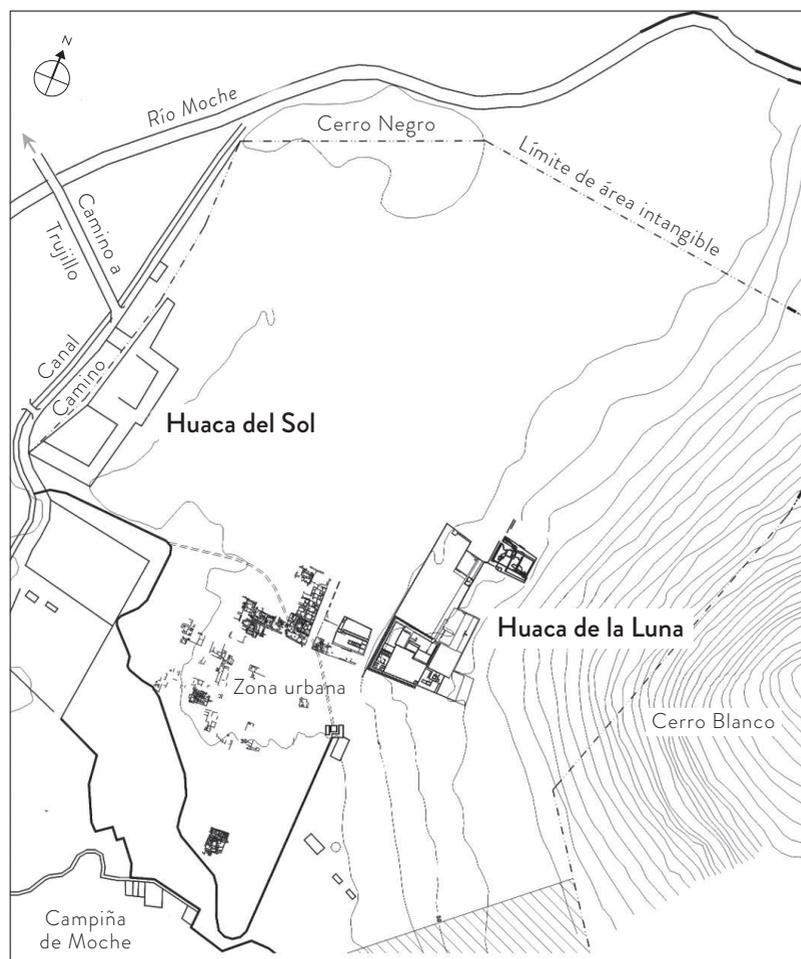
50-850 DC) –la más larga e intensa– y termina con una reocupación Chimú (ca. 1100 DC-1470 DC) que continuó durante la invasión incaica y hasta la española, en 1532 (Uceda et al. 2016).

Los moches del valle epónimo, antecesores de los chimúes y probablemente sus ancestros, construyeron una ciudad rodeada al oeste por el Cerro Blanco y al norte por el Cerro Negro. A los pies de la falda oeste del Cerro Blanco y Cerro Negro edificaron un complejo religioso conocido como Huaca de la Luna, compuesto por el Templo Viejo (ca. 50-600 DC) y el Templo Nuevo (ca. 600-850 DC). Unos 500 metros al oeste de la Huaca de la Luna, levantaron un palacio denominado Huaca del Sol. El núcleo urbano, con residencias que forman bloques arquitectónicos separados y articulados por calles y callejones, ocupa la planicie que separa las dos huacas (fig. 2), así como sectores de la falda oeste del Cerro Blanco y Cerro Negro, al norte y al sur de la Huaca de la Luna (Uceda et al. 2016).

Hay varias evidencias de la reocupación de los chimúes en Huacas de Moche: un templo ubicado en la cima del Cerro Blanco y Cerro Negro, dos pequeñas



**Figura 1.** Mapa del norte de Perú con la ubicación de los principales sitios nombrados en el estudio. **Figure 1.** Map of the north of Peru showing the location of the main sites mentioned in the study.



**Figura 2.** Plano de Huacas de Moche. Se señala la ubicación del cementerio Chimú de donde procede la muestra de estudio.  
**Figure 2.** Plan of Huacas de Moche indicating the Chimú cemetery where the study sample was obtained.

estructuras cercadas de piedra ubicadas a los pies del Cerro Blanco y Cerro Negro así como contextos funerarios insertos en la arquitectura del Templo Viejo de Huaca de la Luna, de la Huaca del Sol y del núcleo urbano (Bourget 1997; Chapdelaine et al. 2004; Castillo 2018).

Uno de los estudios más relevantes sobre los patrones funerarios de las sociedades prehispánicas de la costa norte del Perú es el de Christopher Donnan y Carol Mackey (1978). En tumbas de las culturas Salinar, Gallinazo, Moche y Chimú del valle de Moche, estos investigadores identificaron como un patrón la colocación de pequeños objetos de cobre en asociación directa con el cuerpo del difunto, especialmente dentro de la cavidad bucal, en las manos y cerca de los pies (Donnan & Mackey 1978: 86).

En un estudio posterior de patrones funerarios, basado en tumbas registradas en una residencia del núcleo urbano de Huacas de Moche (Gayoso & Uceda 2015), se resalta la presencia de pequeños objetos de metal en asociación directa con los difuntos de la cultura Moche. Se trataba de láminas y fragmentos de láminas, gruesas y delgadas, así como de pequeños objetos, enteros y fragmentados, en algunos casos doblados o rotos, a veces envueltos en un pedazo de tejido de algodón, los cuales eran colocados en la boca del difunto (fig. 3), o en antebrazos, manos, tórax, pelvis, piernas y pies.

Si bien es una costumbre difundida no solo en la costa norte sino también en otras zonas de los Andes Centrales, en diferentes períodos prehispánicos, no se conocen hasta la fecha investigaciones importantes



**Figura 3.** Individuo mochica registrado en el núcleo urbano de Huaca de la Luna con un fragmento de cobre en la cavidad bucal (Gayoso et al. 2016: 181, fig. 13). **Figure 3.** Moche individual discovered in the urban settlement of Huaca de la Luna with a copper fragment in its mouth (Gayoso et al. 2016: 181, fig. 13).



**Figura 4.** Vista en primer plano del cementerio Chimú que reocupa la zona noreste del Templo Viejo de la Huaca de la Luna (fotografía del Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna). **Figure 4.** Close-up of the Chimú cemetery in the northeastern sector of the Viejo de la Huaca de la Luna temple (Photo by Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna).

sobre el tema. En este artículo evidenciamos la continuidad del uso de estos objetos de metal en asociación directa con el difunto, en tumbas correspondientes a la reocupación Chimú de Huaca de la Luna (fig. 4). Luego de un análisis morfológico de dichos objetos y de su ubicación según los grupos etarios identificados, con el apoyo de datos etnohistóricos y etnográficos se discute su uso en el contexto funerario.

El empleo de paralelos etnográficos nos permite ensanchar nuestro horizonte interpretativo. En tal sentido, basados en la información etnohistórica y etnográfica, sabemos que tanto las sociedades prehispánicas como las andinas tradicionales actuales comparten la creencia en la existencia, parafraseando a Uko (1969: 264), de otro mundo o un "más allá" donde los bienes mortuorios son útiles tanto al llegar como en el trayecto.

## LOS OBJETOS EN ESTUDIO

Los antiguos habitantes del actual territorio peruano tenían la costumbre de colocar pequeños objetos de metal dentro de la boca, en las manos, sobre los pies y otras zonas del cuerpo de los difuntos. En el caso del valle de Moche, esta práctica se ha registrado en tumbas de diferentes culturas. Donnan y Mackey (1978: 44) informan acerca de pequeñas láminas circulares y ovaladas de oro situadas dentro de la boca de los fallecidos en tumbas asociadas a la cultura Salinar (500-200 AC), en sitios como Huanchaco y Caballo Muerto. También en tumbas de las fases estilísticas Mochica III y IV de Huacas de Moche, Huanchaco y de Caballo Muerto, se han encontrado pequeños objetos de cobre puestos en la boca, manos, pelvis y en otras partes del cuerpo (Donnan & Mackey 1978: 82-201). Además mencionan la presencia de pequeños objetos de metal, predominantemente láminas dobladas, alojados en la boca, las manos, los pies y la pelvis, en tumbas de Chimú Temprano y Tardío de Huacas de Moche (Donnan & Mackey 1978: 288, 356).

Esta misma práctica funeraria se ha registrado en el valle de Chicama, en tumbas mochicas excavadas en la Huaca Cao Viejo del complejo arqueológico El Brujo (Franco et al. 2003: 164-166). Igualmente, en el valle de Jequetepeque, en tumbas mochicas (Del Carpio 2008: 84) y lambayeques (Bernuy 2008: 61) en el sitio San José de Moro. En el valle de Lambayeque, en la tumba de la gobernante y sacerdotisa de Chornancap, Carlos Wester (2018: 189) registró trece pepitas de oro y un pequeño lingote irregular de plata en el interior de la boca del acompañante 5. En Tantarica, en el valle de Cajamarca, Shinya Watanabe documenta un individuo con una pinza de cobre dentro de la boca en una tumba múltiple cuya filiación cultural podría ser Chimú o Inca.

Esta costumbre se mantuvo durante algunos años posteriores a la conquista española, lo cual permitió ser observada por los cronistas. El padre Antonio de la Calancha (1974-1981 [1638]: 81) menciona que a los indígenas yungas (costeños) les “ponían como antes oro i plata en la boca”. Por su parte, en referencia a prácticas rituales de los incas, Martín de Murúa (2001 [1590]: 402) relata que cuando los enterraban “solian a muchos ponelles en las manos, en la boca, en el seno y otras partes, oro y plata”. Guaman Poma de Ayala (1980

[1615]: 61) señala también que los indígenas “suelen poner algo en la cara y boca, plata, oro y comida, y en las manos lo propio”. José de Acosta (1894 [1590]: 27) sostiene que, a sus muertos, los indígenas “usan también ponerles plata en las bocas, en las manos, en los senos”. No obstante, ninguno de los cronistas citados indica qué tipo de objetos se colocaban o el porqué de esta práctica.

## LA MUESTRA Y SU PROCEDENCIA

De los 119 contextos funerarios chimúes excavados en la plaza principal del Templo Viejo de Huaca de la Luna se seleccionaron 34, atendiendo a dos criterios: (1) que correspondieran a contextos primarios, y (2) que contuvieran individuos con objetos de metal en relación directa con su cuerpo. De lo aquí señalado, se asume que no todos los entierros chimúes eran contextos primarios (algunos estaban disturbados) y no todos presentaban este tipo de asociación directa.

Entendemos como asociaciones de relación directa cuando los objetos depositados en el ritual funerario están en contacto directo con el cuerpo del difunto, es decir, en la boca, manos o sobre otras secciones del cuerpo. También se incluyen en este grupo máscaras, collares, orejeras, narigueras y otros ornamentos puestos en sus partes correspondientes o al menos dentro de receptáculos como ataúdes o fardos, pero este tipo de objetos no se incluye en el análisis expuesto en el presente artículo. Los de relación indirecta, en cambio, son aquellos objetos que estando dentro de la estructura funeraria, se encuentran separados del individuo, aunque dispuestos con relación a él (Kaulicke 2001: 91).

Los cuerpos de los 34 contextos funerarios seleccionados para nuestro estudio fueron clasificados en cuatro grupos etarios: neonato, infante, niño y adulto, este último subdividido en masculino, femenino e indeterminado (tabla 1). Esta clasificación se hizo con la finalidad de observar si variables como la edad o el sexo eran determinantes en la colocación de los objetos.

La descripción formal de las piezas de asociación directa considerados en este estudio se realizó mediante la observación a ojo desnudo de sus atributos en superficie. Se identificaron láminas gruesas y delgadas,



GRUPO ETARIO/SEXO	CÓDIGO ENTIERRO	OBJETOS EN ASOCIACIÓN INDIRECTA	OBJETOS EN ASOCIACIÓN DIRECTA
NEONATO	E121	-	Seis láminas
INFANTE	E6	Un cántaro, tres ollas; cuentas de cerámica; colgante y cuentas de concha; colgante lítico; fragmentos de mates	Una lámina, un prill
	E43	Dos cántaros; seis colgantes de concha; seis cuentas líticas; huesos de camélido	Dos láminas
	E91	-	Tres láminas
	E111	Una olla, una escudilla; seis placas de concha; cuatro caracoles; fragmentos de fardo	Cinco láminas, un cincel, un prill
NIÑO	E125	Fragmentos de fardo	Seis láminas
	E32	Una escudilla y un cántaro; 224 cuentas de concha	Dos láminas
	E50	Un cántaro y una botella asa lateral	Un piruro
	E54	15 cuentas de concha, 29 cuentas líticas	Un piruro
	E56	Una olla y un cántaro; una cuenta lítica	Cuatro láminas
	E62	Una olla	Cinco láminas
	E70	Un cántaro; 47 cuentas	Dos láminas
	E87	66 cuentas de cerámica; un colgante de concha	Cinco láminas
	E104	Dos alambres; 303 cuentas líticas	Una lámina
E116	Cuatro vasijas (cántaros, botellas); tres cuentas de concha	Una lámina, tres piruros	
ADULTO MASCULINO	E12	Cinco cántaros, una botella, un plato; dos atados, fragmentos de mates	Dos láminas, dos cucharas, una aguja
	E21	Una valva; soguillas, textil, huesos de camélido	Cinco láminas
	E28	Cinco cántaros, una botella; fragmentos textiles; huesos de perro, roedor; varios mates	Dos piruros
	E33	Una copa y un cántaro; fragmentos textiles de fardo; tres mates	Tres láminas, un piruro
	E41	Siete piedras pulidas; semillas de <i>Nectandra</i> sp; restos de mates	Una lámina, un cincel
	E79	Tres cántaros, dos platos; fragmentos de fardo	Un lingote, una cuenta, un prill
	E85	Cuatro botellas; huesos de perro	Seis láminas
	E115	Fragmentos textiles	Cuatro láminas
ADULTO FEMENINO	E27	Tres cántaros, un plato; fragmentos de fardo	Cinco láminas, tres piruros
	E36	-	Una lámina
	E90	Tres cántaros, una escudilla; un colgante y un adorno de metal; textiles de fardo; un piruro lítico	Dos láminas
	E96	Dos cuerpos decorados de vasijas no identificadas	Cinco láminas
	E124	Un cántaro; fragmentos de fardo	Cinco láminas
	E126	Un cántaro; ocho agujas de metal en una cesta; fragmentos de fardo; semillas de poáceas	Tres láminas, dos piruros
ADULTO INDETERMINADO	E25	Un cántaro; seis láminas sujetas con textil; fragmentos textiles	Cuatro láminas
	E46	Dos escudillas, un cántaro	Tres láminas
	E64	Dos cántaros; una cesta, un mate, fragmentos de madera	Tres láminas
	E71	-	Cuatro láminas
	E86	Tres cántaros, dos ollas, una botella; 43 cuentas; tres mates	Tres láminas

**Tabla 1.** Descripción de las asociaciones directas e indirectas de los 34 contextos funerarios seleccionados. *Table 1.* Description of direct and indirect associations of the 34 funerary contexts selected.

OBJETOS ASOCIADOS		GRUPO ETARIO						TOTAL
		NEONATOS	INFANTES	NIÑOS	ADULTOS			
					MASCULINO	FEMENINO	INDETERMINADO	
Láminas	Fragmentos	7	12	28	12	20	15	94
	Completas		4	2	8	3	2	19
Cíncel			1		1			2
Volante de huso o piruro				6	3	5		14
Lingote o <i>prill</i>			1		1			2
Cuchara					2			2
Aguja					1			1
Cuenta					1			1
Otro			1		2		1	4
<b>Total</b>		<b>7</b>	<b>19</b>	<b>36</b>	<b>31</b>	<b>28</b>	<b>18</b>	<b>139</b>

**Tabla 2.** Morfología de los objetos asociados según el grupo etario de los contextos funerarios. **Table 2.** Morphology of the associated objects according to the age group of the funerary contexts.

cinceles, volantes de huso o piruros, cucharas, agujas, cuentas y lingotes o *prills* (gotas de metal fundido). La relación entre estos elementos y el grupo etario se muestra en la tabla 2.

El grupo más representativo de los objetos identificados lo conforman las láminas. Algunas son delgadas y otras gruesas. Las delgadas son aquellas cuyo rango de espesor es de 0,3 a 3 mm. En este grupo fueron clasificados 38 objetos. De estos, 15 estaban completos y 23 eran fragmentos. Entre las formas completas se encuentran las placas (de forma cuadrangular) y las lentejuelas (de forma circular). Se observó que 21 láminas delgadas fueron deformadas intencionalmente. Las gruesas tienen un espesor mayor a 3 mm. Pertenecen a este grupo un total de 74 objetos de variadas formas: circulares, cuadrangulares, triangulares e irregulares. Cuatro de las láminas gruesas estaban completas, todas ellas lentejuelas y asociadas a adultos. El resto eran fragmentos (uno o más de sus lados presentan una notoria irregularidad) de lentejuelas, placas, láminas triangulares, semicirculares y de forma irregular.

Los volantes de huso o piruros son las siguientes formas más frecuentes en la muestra. Son catorce objetos clasificados en este grupo, seis asociados a contextos funerarios de niños, cuatro de ellos estaban presentes en el mismo entierro; la mayoría, excepto uno, fueron

depositados en la boca. En el caso de los adultos, dos estaban asociados a individuos masculinos. Tres en el entierro E27 y dos del entierro E126, corresponden a adultos femeninos.

Se identificaron dos cinceles. El primero estaba completo y uno de sus lados presentaba evidencias de deformación superior causada por golpes durante su uso como herramienta; estaba en la tumba de un adulto masculino. El otro era un fragmento de cíncel encontrado en la tumba de un infante.

Dos cucharas se hallaron en la boca de un individuo adulto masculino. Ambas completas, en buen estado de conservación y, junto a ellas, había una aguja de 147 mm de largo. Una cuenta cilíndrica fue depositada bajo el cráneo del difunto masculino del entierro E79.

Se encontraron dos lingotes, uno de forma semi-circular de un poco más de 7 mm de espesor, y el otro rectangular de un poco más de 5 mm de espesor. El primero asociado a un infante y el segundo a un individuo adulto masculino. Finalmente, un *prill* ubicado entre los pliegues de una lámina delgada, deformada intencionalmente, en la tumba de un infante.

También se identificaron otros cuatro objetos. Dos posiblemente son fragmentos de un vaso y estarían vinculados a un adulto masculino, una lámina delgada que parece ser parte de un cuchillo, sobre un

adulto de sexo indeterminado, y por último, un objeto de forma semicircular con bordes lisos, posiblemente una herramienta asociada a un infante.

Un estudio previo realizado por uno de los autores (Ciprian 2019) incluyó el análisis tecnológico de dichos objetos mediante microscopio metalográfico y de composición química aplicando la técnica de fluorescencia de rayos X dispersiva en energía, FRXDE. El análisis tecnológico permitió identificar procedimientos como el vaciado, el martillado, el recocido, el burilado y la perforación.

En el análisis FRXDE se detectaron dos grupos de aleaciones binarias (cobre/arsénico y cobre/plata) y ocho piezas elaboradas mediante aleaciones ternarias con diferentes proporciones de cobre, plata y arsénico. También hizo posible el reconocimiento de fragmentos de metal de un mismo objeto que fueron colocados juntos o separados en el cuerpo del difunto. Igualmente, se observó el caso de dos objetos diferentes o fragmentos de objetos que fueron ubicados juntos o separados sobre el cuerpo. Esto indicaría que estos detalles en el arreglo mortuorio no estaban socialmente predeterminados (Ciprian 2019: 83-96).

## UBICACIÓN SEGÚN GRUPO ETARIO

En el grupo de los neonatos (tabla 3), el único entierro registrado contiene objetos en la boca, en la mano derecha, en la mano izquierda y en la pelvis. No contamos con elementos comparativos del mismo grupo etario (fig. 5).

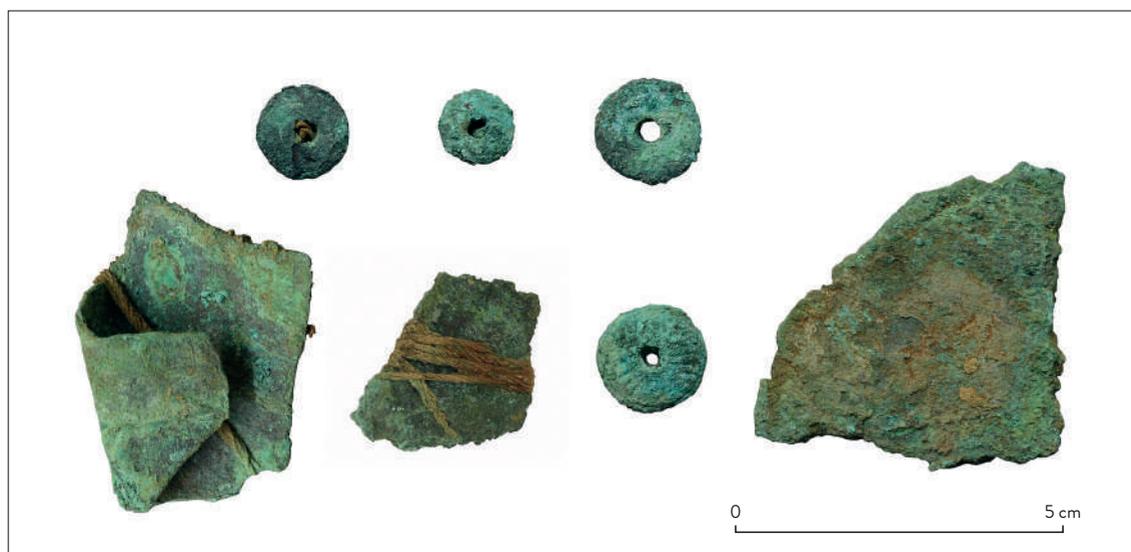
En el grupo de los infantes (tabla 3) hay cinco entierros con elementos ubicados en la boca, en la mano derecha, mano izquierda, entre las manos, en la tibia derecha, pie derecho, pie izquierdo y entre pies (fig. 6). No hay dos tumbas iguales en cuanto a la ubicación de las piezas. En la mayoría es un elemento de metal por ubicación, pero hay tres casos con dos objetos en el mismo lugar y un caso con tres en la misma parte. La ubicación más frecuente en esta muestra es dentro de la boca; el 80% de los entierros cuenta con al menos un elemento de metal en dicha posición. Una tumba tiene dos objetos dentro de la boca y otra tres.



**Figura 5.** Objetos de metal en asociación directa en tumba E121 de neonato (fotografía de J. Ciprian). **Figure 5.** Metal objects found in direct association in newborn's tomb E121 (Photo by J. Ciprian).



**Figura 6.** Objetos de metal en asociación directa en tumba E91 de infante (fotografía de J. Ciprian). **Figure 6.** Metal objects found in direct association in infant's tomb E91 (Photo by J. Ciprian).



**Figura 7.** Objetos de metal en asociación directa en tumba E116 de niño (fotografía de J. Ciprian). **Figure 7.** Metal objects found in direct association in child's tomb E116 (Photo by J. Ciprian).

GRUPO ETARIO	ENTIERRO	CRÁNEO	EXTREMIDADES SUPERIORES				PELVIS	EXTREMIDADES INFERIORES			
		BOCA	MANO DERECHA	MANO IZQUIERDA	ENTRE MANOS	BRAZO DERECHO		TIBIA DERECHA	PIE DERECHO	PIE IZQUIERDO	ENTRE PIES
NEONATOS	E121	1	1	1			1				
INFANTES	E6	1									
	E43	1			1						
	E91			1				1			1
	E111	1			1				1	1	
	E125	1	1	1					1	1	
NIÑOS	E32	1					1				
	E50	1									
	E54	1									
	E56	1	1	1					1		
	E62	1	1	1					1		
	E70	1									
	E87	1	1	1					1	1	
	E104	1									
E116	1	1	1			1	1				

**Tabla 3.** Ubicación de los objetos en asociación directa en tumbas de neonatos, infantes y niños. **Table 3.** Location of objects in direct association in the tombs of newborns, infants and children.

En el grupo de los niños (tabla 3) hay nueve entierros con elementos de metal ubicados en la boca, en las manos derecha e izquierda, brazo derecho, pelvis y en los pies derecho e izquierdo (fig. 7). Cuatro tumbas (E50, E54, E70 y E104) presentan solamente un objeto

asociado, el que se localiza en la boca. Dos inhumaciones (E56 y E62) contienen elementos en asociación directa en la boca, en las manos derecha e izquierda, y en el pie derecho. En la mayoría de los casos hay solamente una pieza de metal por ubicación. En cuatro casos se



**Figura 8.** Objetos de metal en asociación directa en tumba E12 de adulto masculino (fotografía de J. Ciprian). **Figure 8.** Metal objects found in direct association in tomb E12, with an adult male (Photo by J. Ciprian).



**Figura 9.** Objetos de metal en asociación directa en tumba E27 de adulto femenino (fotografía de J. Ciprian). **Figure 9.** Metal objects found in direct association in tomb E27, with an adult female (Photo by J. Ciprian).

muestran dos elementos en la misma zona y tres casos en los que se hallan tres en igual parte del cuerpo del difunto. El lugar recurrente es dentro de la boca (100% de la muestra).

En el grupo de los adultos de sexo masculino (tabla 4) hay ocho entierros con objetos bajo el cráneo, en la boca, a la altura de la boca, en manos derecha e izquierda, entre las manos, en tórax, pelvis, fémur izquierdo y en los pies derecho e izquierdo (fig. 8). Ninguna tumba se parece en cuanto a la ubicación de todos los elementos de metal asociados. En la mayoría hay solamente uno en cada parte. Hay un caso en el que se encuentran dos piezas en la misma ubicación y otro con tres en igual lugar del cuerpo del difunto. Las ubicaciones que más se repiten son la mano derecha (65%), dentro de la boca, en la mano izquierda y en la pelvis (50%).

En el grupo de los adultos de sexo femenino (tabla 4) hay seis entierros que presentan elementos bajo el cráneo, en la boca, en manos derecha e izquierda, tórax, tibia derecha, entre las tibias, pies derecho e izquierdo y entre los pies (fig. 9). Ninguna tumba se parece en

cuanto a la localización de las piezas de metal. En la mayoría hay solamente un elemento de metal por lugar. En cuatro tumbas se encuentran dos unidades en el mismo sector del cuerpo de los difuntos. Las ubicaciones más frecuentes son en la mano izquierda (83,33%), luego dentro de la boca y en la mano derecha (66,67%). En el entierro E90, se identificó un conjunto de tres láminas de metal amarradas y colocadas dentro de la boca del fallecido.

En el grupo de los adultos de sexo indeterminado (tabla 4) hay cinco entierros con piezas puestas sobre el cráneo, dentro de la boca, en las manos derecha e izquierda, en la pelvis y en el pie izquierdo (fig. 10). El entierro E25 presenta objetos envueltos en material textil; y además este contexto como E64 se parecen en cuanto a la localización de los objetos de metal asociados: en la boca y en las manos derecha e izquierda. En todos los casos hay solamente un objeto por ubicación. Las partes más frecuentes son las manos (80%), y dentro de la boca (60%). En un caso, el del entierro E71, se identificó un conjunto de dos láminas de metal amarradas y colocadas sobre el pie izquierdo del difunto.



**Figura 10.** Objetos de metal en asociación directa en tumba E25 de adulto indeterminado (fotografía de J. Ciprian). **Figure 10.** Metal objects found in direct association in tomb E25, with an adult of indeterminate sex (Photo by J. Ciprian).

GRUPO ETARIO	ENTIERRO	CRÁNEO				TÓRAX	EXTREMIDADES SUPERIORES			PELVIS	EXTREMIDADES INFERIORES					
		SOBRE EL CRÁNEO	BAJO EL CRÁNEO	BOCA	ALTURA BOCA		MANO DER.	MANO IZQ.	ENTRE MANOS		TIBIA DER.	ENTRE TIBIAS	FÉMUR IZQ.	PIE DER.	PIE IZQ.	ENTRE PIES
ADULTOS MASCULINOS	E12				1				1							
	E21			1			1		1			1		1		
	E28						1									
	E33			1				1	1					1		
	E41			1		1										
	E79		1				1	1								
	E85			1			1	1		1				1	1	
	E115					1	1	1		1						
ADULTOS FEMENINOS	E27			1		1	1	1							1	
	E36						1	1								1
	E90			1								1				
	E96			1			1	1						1		1
	E124		1				1	1			1					
	E126			1				1						1	1	
ADULTOS INDETERMINADOS	E25			1			1	1								
	E46						1	1		1						
	E64			1			1	1								
	E71			1											1	
	E86	1					1	1								

**Tabla 4.** Ubicación de los objetos en asociación directa en tumbas de adultos. **Table 4.** Location of objects in direct association in adult tombs.

## DISCUSIÓN

Los análisis demuestran que los elementos dispuestos directamente en el cuerpo de los difuntos de las tumbas chimúes que conforman la muestra de estudio son objetos pequeños, grandes que han sido doblados o fragmentos de piezas más grandes. Hay placas laminares que podrían haber formado parte de tocados, de vasos, de elementos decorativos de ropa; también hay instrumentos pequeños (cinces, cuchillos, agujas, volantes de huso), utensilios (cucharas), ornamentos (cuentas) e incluso objetos no trabajados (lingotes y *prills*). Los más abundantes son aquellos laminares, seguidos por los volantes de huso o piruros. Estos fueron elaborados con las técnicas del martillado, vaciado y recocido. En las láminas, puntualmente, se aplicó el martillado, y en el caso de las más delgadas, se empleó también el recocido en intervalos, con el fin de darle ductilidad al metal durante el proceso de trabajo.

Hemos mencionado que estos objetos se hallan en diferentes partes del cuerpo: sobre o bajo el cráneo, en la boca, entre las manos, en alguna de ellas o en ambas, sobre el tórax, en la pelvis, a la altura del fémur, de las tibias o entre ellas, sobre los pies o entre ellos. Son unidades anatómicas específicas, seleccionadas. Lo primero que destaca es que no hay dos entierros iguales en cuanto al número y localización de las asociaciones directas de metal, a excepción de dos tumbas de adultos, E25 y E64, que tienen elementos colocados en la boca y en ambas manos.

En la mayoría de los casos hay solamente una pieza de metal por lugar, pero existen casos de dos o más en la misma parte del cuerpo. En el grupo de infantes y de niños el espacio recurrente es en la cavidad bucal. En los adultos, hay mayor presencia de ellos en las manos, seguida de la cavidad bucal.

Al relacionar la morfología de los objetos con las partes anatómicas en las que fueron depositados, se observó que estos se dispusieron de forma aleatoria. No hay un patrón que relacione forma con ubicación. Las láminas, siendo las más numerosas de la muestra, se hallan mayormente en las extremidades superiores e inferiores, mientras que los volantes de huso son más frecuentes en la cavidad bucal, aunque también aparecen en las extremidades superiores. Tampoco se advierte un patrón que relacione sexo o edad con su emplazamiento.

Por otro lado, se identificaron elementos agrupados, conformados por fragmentos de láminas gruesas, láminas delgadas y volantes de husos. En algunos, se unieron objetos agrupados, debido a su corrosión.

## ENTRE LA FUNCIÓN Y EL USO

Dentro de una tumba podemos encontrar bienes que pertenecieron en vida al muerto, que constituyen un recordatorio de sus actos, su carácter o su identidad, o que pertenecieron a los deudos y son entregados al muerto como regalos. En sociedades que creen en otra vida luego de la muerte, algunos de estos rasgos mortuorios se disponen para evitar que el muerto regrese al mundo de los vivos, para el proceso de tránsito al mundo de los muertos, o para vivir en este (Park-Pearson 1999). Otros pueden ser encomiendas o encargos para entregar a parientes muertos en el otro mundo (Acosta 2001).

A partir de esta reflexión, es importante considerar que en el estudio de un contexto funerario desde la arqueología se requiere ser consciente de que los bienes mortuorios fueron cuidadosamente seleccionados e incluso podrían tener diferentes significados (Park-Pearson 1999: 11). Sin embargo, los análisis arqueológicos han sido hasta ahora predominantemente funcionales. Hemos dejado de lado considerar las posibilidades de uso que se le pueden dar a un objeto, más allá de su función.

Uso y función son dos categorías diferentes. Por ejemplo, la función de un martillo es martillar, pero le podemos dar uso como pisapapeles. Entonces, cuando nos referimos al uso de un objeto debe entenderse como el “empleo concreto de un útil, empleo que no debe identificarse necesariamente con la función a la que está destinado dicho objeto” (Calvo 1999: 25). Faverge (1970) denominó *catacresis* a la utilización de un objeto en remplazo de otro o a su utilización en usos para los cuales no fue concebido, que en su esencia, significa “uso indebido” (Rabardel 1995: 123). Al ser depositados en las tumbas, su función cambiaría. Ya no serían más ornamentos, herramientas o utensilios, sino que, aparentemente, adquieren un nuevo uso. En este caso observamos un fenómeno de *catacresis* funeraria, es decir, un uso fúnebre de objetos de metal que difiere de su función durante la vida del difunto.

Gracias a los análisis morfológico, tecnológico y químico, hemos podido determinar que los pequeños objetos de metal depositados en asociación directa dentro de la muestra de tumbas chimúes no se fabricaron con ese propósito. Fueron elaborados para ser utilizados en vida, y reutilizados para el entierro, evidentemente, con otra intención de uso. Los objetos laminares son nuestro ejemplo más evidente. Los más grandes fueron doblados o cortados, en muchos casos para ser envueltos en pequeñas telas o en cordeles de algodón, perdiendo su forma original en beneficio del tamaño. Algunos de los más pequeños –placas y lentejuelas– conservan las perforaciones hechas para adherirlos a los vestidos u ornamentos en los que originalmente fueron lucidos.

¿Cuál era el rol que los chimúes atribuían a determinados objetos dentro de los contextos funerarios? La arqueología por sí sola no ha podido dar respuesta a esta pregunta; tampoco ha logrado hasta el momento la etnohistoria. Felizmente, algunas sociedades tradicionales conservan ciertos comportamientos funerarios que nos pueden orientar. En el presente artículo exponemos evidencia etnográfica andina (publicada y recogida en diferentes comunidades peruanas) de catacresis referida a objetos específicos cuando se destinan al mundo de los muertos. En estas podemos observar cómo la catacresis depende de cada sociedad

El arqueólogo Enrique Zavaleta Paredes (comunicación personal, octubre de 2018) nos contó que, en algunos pueblos del departamento de Cajamarca, en la sierra norte peruana, se acostumbra colocar en las tumbas una aguja capotera o guatopa. En este contexto, este tipo de aguja se utiliza para coser los sacos cuando se llenan con productos agrícolas o para coser encomiendas. Pero cuando se va a pasar “a la otra vida”, se utiliza para que el difunto pueda defenderse de las almas que lo atacarán durante su tránsito al inframundo. Según el arqueólogo Jeremi Mejía López (comunicación personal, octubre de 2018), en su pueblo, Carhuaz (sierra del departamento de Ancash), se acostumbra enterrar al muerto con una túnica y un cinturón trenzado. En vida, el cinturón sirve para ceñir una túnica; en la muerte se emplea para defenderse de las almas durante el tránsito al mundo de los muertos, marcando una función análoga a la aguja capotera. Un tipo parecido de cinto, nos cuenta la arqueóloga María

Brígida Llerena Peche (comunicación personal, septiembre de 2020), se teje en su pueblo, en la localidad serrana de Bolívar (departamento de La Libertad), y se coloca en el ataúd del fallecido con la misma intención. El topógrafo Ignacio Bartolo (comunicación personal, abril de 2021), nos habló sobre el uso funerario de un cinturón trenzado de lana negra y blanca de oveja, en Nayguapata, su caserío de origen, en el distrito de Marcabal (departamento de La Libertad) para el mismo objetivo. Pero no son las almas las que atormentan al difunto sino el mismo diablo, quien busca impedir que este llegue al reino de Dios.

Uno de los datos etnográficos más interesantes para nuestro estudio proviene de la campiña de Moche (departamento de La Libertad), asentamiento ubicado en torno al complejo arqueológico de donde proviene la muestra en estudio. Cabe resaltar que en el Perú existe la creencia generalizada de que cuando alguien muere se lleva a otra persona con él: “un muerto nunca se va solo” es el dicho popular. Esta convicción persiste en las ciudades de provincias como Trujillo, pero se evidencia más en pueblos pequeños de los alrededores. En la campiña de Moche todavía se acostumbra poner una moneda en la boca del difunto para que no se “lleve” a nadie con él, especialmente a familiares directos, quienes, por tradición, limpian y visten al muerto, actividades potencialmente peligrosas pues los vivos se exponen a las intenciones del difunto. Así se aseguran de evitar acompañar al familiar fallecido al inframundo colocando la moneda, la cual, antiguamente, tenía que ser de plata (Marco Azabache, poblador de Moche, comunicación personal, diciembre de 2018).

La explicación sobre este comportamiento puede ser la misma que recoge Peter Gose (2004) en la comunidad de Huaquirca (departamento de Apurímac), donde se considera que los consanguíneos del difunto tienen una conexión casi física con el cadáver. Esto los coloca en una posición de peligro ritual considerable hasta que el alma haya sido despachada de la comunidad. Beber alcohol, fumar y mascar coca son medidas defensivas que evitan ser “agarrado” por el fallecido (Gose 2004: 157). En otros pueblos, como Zorritos (costa del departamento de Tumbes), está prohibido que los familiares directos sean quienes preparen al muerto, para que el alma no se los lleve, por lo que recurren a un amigo o vecino. En el extremo opuesto, en la zona circunlacustre

del lago Titicaca, las comunidades aymaras contratan a una persona que no sea familiar para preparar al muerto. Hacen también al difunto morder algún metal, pero con el fin de que el oferente logre librarse de sus deudas (Onofre 2001).

Regresando al norte de Perú, en el pueblo de Cajabamba (departamento de Cajamarca), si se quiere que alguien que debe dinero se muera, se debe entrar a un velorio y meter una moneda en el ataúd del difunto sin que nadie se dé cuenta (Christian Castillo, arqueólogo, comunicación personal, diciembre de 2017). La costumbre de poner una moneda en la boca del difunto para que se muera una persona determinada es común también entre vecinos de los pueblos de Cartavio y Magdalena de Cao, en el valle de Chicama, en la costa del departamento de La Libertad. Asimismo, en el mencionado caserío de Nayguapata, en la sierra de La Libertad, cuando una persona es asesinada y se desconoce la identidad del homicida, se acostumbra colocar una moneda de plata blanca en la boca del difunto para que este se lleve con él a su asesino (Ignacio Bartolo, comunicación personal, abril de 2021).

Más al norte, en el Ecuador, también existen datos sobre la colocación de monedas al muerto, pero con otra intención. En Otavalo, los familiares del difunto suelen poner objetos dentro del ataúd, por ejemplo monedas que le servirán para pagar su entrada al *chashuk-pacha* o mundo de los muertos (Cachiguango 2001). En otros pueblos de las zonas del mismo Otavalo, además de Riobamba y Laguna de Colta, en la sierra central y septentrional de Ecuador, amarran en la camisa del difunto, a la altura del pecho, unas monedas para pagar los derechos de paso al otro mundo (Hartmann 1980: 242-243).

Esto recuerda la costumbre grecorromana de poner una moneda en la boca de los muertos o en el depósito de la incineración para que puedan pagar a Caronte, el barquero del río Aqueronte, su traslado hasta el inframundo. Esto fue registrado en algunas tumbas prerromanas (siglo IV AC y posterior) del noreste de la península ibérica (Graells 2014). No sería raro que, con la llegada de los españoles a la zona andina en el siglo XVI, la costumbre indígena de colocar láminas de metal en los contextos funerarios como artilugios haya sido remplazada por el uso de las monedas españolas, coloniales y republicanas, perdurando así hasta nuestros días en algunas sociedades tradicionales.

Observamos entonces que entre los objetos de relación directa con el cuerpo del difunto, algunos mantienen su forma y función en el contexto funerario. Pero, también existen objetos que evidencian catacresis, es decir, "no necesariamente replican funciones cotidianas sino otras 'anormales' dentro de la lógica funeraria" (Kaulicke 1997: 91). En otras palabras, el rol de ciertos objetos puede cambiar cuando son depositados en las tumbas. El primer problema en el estudio de un contexto funerario radicaría entonces en identificar cuáles objetos depositados conservarían su función y cuáles la estarían mutando. En el caso de las pequeñas piezas de metal estudiadas en la presente investigación, nos queda claro que su función en el contexto funerario sería diferente a la otorgada en el mundo de los vivos. Por ejemplo, los piruros o volantes de huso puestos en la cavidad bucal del difunto no ha sido para indicar que este se dedicaba a hilar en vida o que hilará en la otra. Al piruro se le está atribuyendo un uso funerario que, obviamente, no es el cotidiano.

La posición de los objetos con relación al cuerpo es determinante en la identificación de catacresis funeraria. La evidencia etnográfica indica que un objeto colocado en la misma posición en el cuerpo puede tener diferente intención o resultado según las creencias y costumbres de cada pueblo, como el caso de la moneda en la boca. De la misma forma, dos piezas diferentes, de distinta función durante la vida, pueden tener el mismo uso en el contexto funerario de cara al tránsito al mundo de los muertos, en dos puntos geográficos diferentes, como es el caso de la aguja capotera y el cinturón trenzado.

Estos pequeños elementos de metal pueden o no haber pertenecido al difunto en vida. Dejando de lado su pertenencia, creemos que no se pueden considerar como parte de un ajuar funerario, es decir, el conjunto de pertenencias, bienes u objetos propios que el fallecido llevará para seguir utilizándolos en la otra vida. Parecen ser artilugios mágicos funerarios, amuletos o seguros que los parientes del muerto depositan o encargan depositar para asegurar el éxito del tránsito del muerto al otro mundo o para hacer justicia con su muerte.

Al comparar cada uno de los contextos funerarios analizados, la ausencia de un patrón con respecto a la ubicación de dichos objetos nos hace pensar en la presencia de un especialista funerario que decide qué

objetos, cuántos y en cuáles puntos del cuerpo del difunto deben ir dispuestos, en función de un conjunto de indicadores. Entre ellos podría considerarse la persona social y las circunstancias de la muerte.

¿Tienen estos supuestos artilugios que ser objetos de metal? Parece que no. En algunas tumbas mochicas se han hallado individuos con fragmentos de cerámica o de concha dentro de la boca o en otras partes del cuerpo (Gayoso & Uceda 2015). Si, tradicionalmente, se ha relacionado el metal a las elites, ¿tiene que ver en este caso el material con el estatus social del individuo? Responder esta pregunta es un ejercicio muy complejo. En el sitio se han hallado tumbas mochicas de individuos sin ajuar funerario. Teniendo en cuenta la cantidad y calidad del ajuar versus el estatus o el rango social del difunto, se ha asumido que las tumbas sin ajuar corresponderían a sirvientes o miembros inferiores de la jerarquía social. Por lo tanto, a priori, no deberíamos encontrar objetos de metal en ese tipo de tumbas.

Sin embargo, este apriorismo no funciona en Huacas de Moche. Por ejemplo, uno de los autores excavó dentro de una residencia de elite el sepulcro de un infante mochica que contenía un ajuar compuesto por tres vasijas, una sonaja de cerámica y un fragmento de cerámica no diagnóstica en la cavidad bucal (Gayoso et al. 2016: 87). En la misma excavación, se registró la tumba de un adulto mochica sin ajuar con un fragmento de metal dentro de la boca. Hay otros casos, como el de una anciana mochica enterrada sin ajuar funerario y con dos fragmentos de cerámica no diagnóstica en cada mano (Gayoso et al. 2018: 184), y el de una tumba Chimú de un infante sin ajuar con pequeños objetos laminares de metal en la boca, a la altura del húmero y del codo del brazo derecho (Gayoso et al. 2018: 184-185). En la cercana Huaca Las Estrellas se halló una tumba de fosa de aparente filiación Chimú cuyo difunto es un infante, sin ajuar y con un fragmento de cobre envuelto en tela sostenido por la mano derecha (Gayoso 2019: 131). Por lo tanto, la respuesta a si existe relación entre el material de estos supuestos artilugios y el rango o el estatus social del individuo no puede ser categórica, siendo necesarias más investigaciones en este sentido.

## CONCLUSIONES

No todos los objetos que se encuentran dentro de un contexto funerario se deben considerar como parte del ajuar; hay algunos que cumplen otro rol. Las pequeñas piezas de metal encontrados en asociación directa con los cuerpos de difuntos de tumbas chimúes en Huacas de Moche son objetos utilizados en vida y escogidos *exprefeso* por su tamaño o por su capacidad o facilidad para doblarse, fragmentarse o disminuir su tamaño; aunque otras razones podrían haber jugado en su selección. La consideración del tamaño permite que puedan ser acomodados fácilmente en ciertas zonas del cuerpo del fallecido.

Se trata de ornamentos, herramientas o utensilios que, al ser seleccionados, modificados y acomodados en ciertas zonas del cuerpo del difunto, cambiarían su función cotidiana adquiriendo un nuevo uso, de connotación mágica. La evidencia etnográfica aquí referida nos permite concluir que es imposible hacer una generalización sobre la intención del uso funerario que se da a estos objetos pequeños. Pero sí podemos afirmar que estos pierden su función habitual y adquieren otra que podría tener intenciones propiciatorias, adivinatorias, de castigo, entre otras.

Su colocación en unidades específicas del cuerpo indicaría que ciertos puntos de la anatomía humana adquieren connotaciones importantes dentro de la cosmovisión funeraria. Urton (1996: 222) señala a partir de estudios de clasificación y simbolismo etnoanatómicos en sociedades no occidentales, que los orificios (boca, fosas nasales, ojos, orejas, genitales y ano) y juntas corporales (hombros, codos, cadera y rodilla) tienen un significado especial.

En el caso de nuestra muestra, quizás se trate de puntos de energía o de vulnerabilidad que deben ser protegidos en el camino al mundo de los muertos. Si bien son puntos específicos del cuerpo, no todos son beneficiados con los objetos de metal. Las tumbas estudiadas indican que en cada muerto se presenta una particular selección de aquellos puntos, lo cual evidenciaría la participación de un especialista durante el proceso de preparación del difunto que decide qué objeto(s) colocar, y por qué, así como dónde y en qué cantidad.



**AGRADECIMIENTOS** Parte de este estudio se realizó con el financiamiento del Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Tecnológica del Perú (CONCYTEC), a través de la Maestría de Arqueología Sudamericana (mención Modelización, Experimentación y Técnicas Analíticas) de la Universidad Nacional de Trujillo (UNT). Nuestro agradecimiento al Proyecto Arqueológico Huacas de Moche, de la UNT, por facilitar el acceso a la muestra analizada, y al equipo del laboratorio de Arqueometría de la Facultad de Ciencias Físicas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos por su apoyo en el análisis de la muestra.

## REFERENCIAS

- ACOSTA, O.** 2001. La muerte en el contexto uru: el caso chipaya. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 33 (2): 259-270.
- BERNUY, J.** 2008. El período Lambayeque en San José de Moro: patrones funerarios y naturaleza de la ocupación. En *Arqueología mochica. Nuevos enfoques*, L. Castillo, H. Bernier, G. Lockard & J. Rucabado, eds., pp. 53-63. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- BOURGET, S.** 1997. Excavaciones en Cerro Blanco. En *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995*, S. Uceda, E. Mujica & R. Morales, eds., pp. 109-123. Trujillo: Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna, Universidad Nacional de Trujillo.
- CACHIGUANGO, L.** 2001. WANTIAY...! El ritual funerario andino de adultos en Otavalo, Ecuador. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 33 (2): 179-186.
- CALVO, M.** 1999. Reflexiones en torno al concepto de útil, forma, función y su relación con los análisis funcionales. *Pyrenae. Revista de Prehistòria i Antiguitat de la Mediterrània Occidental* 30: 17-38.
- CASTILLO, F.** 2018. Tipología y seriación de la cerámica proveniente del cementerio chimú de Huaca de la Luna, Perú. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 23 (2): 27-58.
- CHAPDELAINÉ, C., H. BERNIER & V. PIMENTEL** 2004. Investigaciones en la Zona Urbana Moche, temporadas 1998 y 1999. En *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1998-99*, S. Uceda, E. Mujica & R. Morales, eds., pp. 123-201. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo-Patronato Huacas del Valle de Moche.
- CIPRIAN, J.** 2019. Objetos de metal asociados a individuos chimúes de la plaza I del Templo Viejo de Huaca de la Luna: caracterización tecnológica y simbolismo. Tesis de maestría. Trujillo: Unidad de Posgrado en Ciencias Sociales de la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional de Trujillo.
- DE ACOSTA, J.** 1894 [1590]. *Historia natural y moral de las indias*. Vol. II. Madrid: Ramón Anglés.
- DE LA CALANCHA, A.** 1974-1981 [1638]. *Crónica moralizada del Orden de San Agustín en el Perú, con sucesos ejemplares en esta monarquía*. Vol. III. Lima: Ignacio Prado Pastor.
- DEL CARPIO, M.** 2008. La ocupación mochica medio en San José de Moro. En *Arqueología mochica. Nuevos enfoques*, L. Castillo, H. Bernier, G. Lockard & J. Rucabado, eds., pp. 81-104. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- DONNAN, C. & C. MACKEY** 1978. *Ancient burial patterns of the Moche Valley, Peru*. Texas: University of Texas Press.
- FAVERGE, J.** 1970. L'homme agent d'infiabilité et de fiabilité du processus industriel. *Ergonomics* 13 (3): 301-327.
- FRANCO, R., C. GÁLVEZ & S. VÁSQUEZ** 2003. Modelo, función y cronología del edificio D: Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo. En *Moche, hacia el final del milenio, Actas del Segundo Coloquio sobre la cultura Moche*, S. Uceda y E. Mujica, eds., pp. 125-178. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Universidad Nacional de Trujillo.
- GAYOSO, H.** 2019. Excavaciones iniciales en Huaca Las Estrellas o Huaca Chica, un probable palacio Virú en la campiña de Moche. En *Actas de la primera mesa redonda de Trujillo. Nuevas perspectivas en la arqueología de los valles de Virú, Moche y Chicama*, G. Prieto & A. Boswell, eds., pp. 116-134. Trujillo: Institute of Andean Research-Fondo Editorial de la Universidad Nacional de Trujillo.
- GAYOSO, H. & S. UCEDA.** 2015. When the dead speak in Moche. En *Funerary Practices and Models in the Ancient Andes. The Return of the Living Dead*, P. Eeckhout & L. Owens, eds., pp. 87-116. Nueva York: Cambridge University Press.
- GAYOSO, H., V. VELÁSQUEZ, C. CASTILLO, D. HERRERA & R. SOLANO** 2018. El ca55 y el bloque arquitectónico 5 en el sector sur del núcleo urbano moche. En



- Investigaciones en Huaca de la Luna 2016-2017*, S. Uceda, R. Morales & C. Rengifo, eds., pp. 165-259. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.
- GAYOSO, H., A. ROBLES, V. VELÁSQUEZ, C. CASTILLO, P. AGUADO, R. BRICEÑO, G. CASTILLO, H. CHAVARRÍA, F. IBÁÑEZ & K. RIMARACHÍN** 2016. Excavaciones iniciales en el sector sur del Núcleo Urbano. La configuración arquitectónica del CA52. En *Investigaciones en Huaca de la Luna 2015*, S. Uceda, R. Morales & C. Rengifo, eds., pp. 69-140. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.
- GOSE, P.** 2004. *Agua mortífera, cerros hambrientos. Ritos agrarios y formación de clases en un pueblo andino*. Quito: Abya Yala.
- GRAELLS, R.** 2014. Sobre el primer culto a Caronte en el noreste de la Península Ibérica: datos para su discusión. *Gallæcia, Revista de Arqueología e Antigüidade* 32: 21-45.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F.** 1980 [1615]. *Nueva Corónica y buen gobierno*. Vol. II. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- HARTMANN, R.** 1980. Juegos de velorio en la sierra ecuatoriana. *Indiana* 6: 225-274.
- KAULICKE, P.** 1997. La muerte en el antiguo Perú, contextos y conceptos funerarios: una introducción. *Boletín de Arqueología PUCP* 1: 7-54.
- MURÚA, M.** 2001 [1590]. *Historia general del Perú*. Madrid: Editorial Dastin Export.
- ONOFRE, L.** 2001. Alma Imaña: rituales mortuorios andinos en las zonas rurales aymara de Puno circunlacustre (Perú). *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 33 (2): 235-244.
- PARK-PEARSON, M.** 1999. *The Archaeology of Death and Burial*. Texas: Texas A&M University Press College Station.
- RABARDEL, P.** 1995. *Les hommes et les technologies. Approche cognitive des instruments contemporains*. París: Armand Colin.
- ROWE, J.** 1948. The Kingdom of Chimor. *Acta Americana* 6 (1/2): 26-59.
- UCEDA, S., R. MORALES & E. MUJICA** 2016. *Huaca de la Luna. Templos y dioses moches*. Lima: Fundación Backus-World Monuments Fund.
- UKO, P.** 1969. Ethnography and archaeological interpretation of funerary remains. *World Archaeology* 1 (2): 262-80.
- URTON, G.** 1996. The Body of Meaning in Chavin Art. En *Chavin: Art, Architecture, and Culture*, W. Conklin & J. Quilter, eds., pp. 215-234. Los Ángeles: The Cotsen Institute of Archaeology Press at UCLA.
- WATANABE, S.** 2002. El reino de Cuismancu: orígenes y transformación en el Tawantinsuyu. *Boletín de Arqueología PUCP* 6: 107-136.
- WESTER, C.** 2018. *Personajes de élite en Chornancap. Una nueva visión de la cultura Lambayeque*. Lambayeque: Ministerio de Cultura del Perú, Unidad Ejecutora 005, Proyecto Especial Naylamp.



# Imágenes y prácticas en torno a las cabezas trofeo. Contribución al estudio de la colección de cerámica nazca del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti

*Images and practices about trophy heads. Contribution to the study of the Collection of Nazca ceramics at the Juan B. Ambrosetti Ethnographic Museum*

María Alba Bovisio<sup>A</sup> & María Paula Costas<sup>B</sup>

**Recibido:**  
septiembre 2022.

**Aprobado:**  
diciembre 2022.

**Publicado:**  
diciembre 2022.



## RESUMEN

La existencia de cabezas humanas intervenidas *post mortem* y destinadas a ofrendarse en contextos funerarios o ceremoniales está abundantemente documentada en la arqueología andina, sobre todo en la costa sur peruana. A estos hallazgos se suma la presencia, en diversos objetos, del motivo identificado como cabeza trofeo. En este artículo reunimos información arqueológica y etnohistórica, y analizamos iconográficamente estas imágenes, indagando el rol que cumplen en términos rituales y cosmológicos. Trabajamos con una colección no estudiada de cerámica perteneciente a la cultura Nazca, en el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

**Palabras clave:** cabeza trofeo, iconografía nazca, imágenes cosmológicas.

## ABSTRACT

*The use of human heads with postmortem interventions as offerings in funerary and/or ceremonial contexts has been widely documented in Andean archaeology, particularly along the southern Peruvian coast. We link these archaeological findings to the "trophy head" motif found on a variety of objects. In this article, we use both archeological and ethnohistoric information to analyze the iconography of the images displaying this motif, investigating the role they played in constructing the "trophy head" as an entity with ritual and cosmological functions. We have worked with a collection of ceramics from the Nazca culture that is housed in the Juan B. Ambrosetti Ethnographic Museum, pertaining to the Faculty of Philosophy and Literature at the University of Buenos Aires, unstudied until today.*

**Keywords:** trophy head, Nazca iconography, cosmological images.

<sup>A</sup> **María Alba Bovisio**, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0001-6124-4138. E-mail: mariaalbab@yahoo.com.ar

<sup>B</sup> **María Paula Costas**, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0002-3895-1712. E-mail: mpaulacostas@gmail.com

La cultura Nazca ofrece abundante material arqueológico e iconográfico desde el cual pueden estudiarse las vinculaciones entre las prácticas asociadas a las cabezas trofeo y las imágenes plásticas identificadas con este motivo.<sup>1</sup> Partimos de la premisa de que las imágenes no son meros reflejos pasivos de realidades fácticas (Bovisio 2011a), sino entidades constituidas en un entramado técnico-simbólico que recrean el mundo en la medida en que participan en su conceptualización, de tal modo que expresan y, al mismo tiempo, construyen cosmologías (Descola 2011).<sup>2</sup> Nos proponemos, entonces, explorar los significados que materializan las iconografías identificadas como cabezas trofeo, confrontándolos con los datos que brinda la arqueología sobre los procesos de obtención y elaboración de estas y sus posibles funciones, así como con información etnohistórica acerca de los sentidos cosmológicos de la cabeza humana.

## LAS CABEZAS TROFEO EN EL REGISTRO ARQUEOLÓGICO: HALLAZGOS Y DEFINICIONES

En 1915, Tello (1918: 504) registró en tumbas saqueadas de la costa sur peruana las primeras cabezas con perforación frontal –en algunos casos con sogas trans-

portadora– y *foramen magnum* ampliado. Las interpretó como “cabezas humanas artificialmente momificadas” y posibles trofeos que se deseaba conservar. A partir de ese momento se desarrollaron diversos estudios de las cabezas trofeo halladas en excavaciones científicas y presentes en múltiples colecciones. Recién en la década de 1990 se establecieron sus rasgos diagnósticos: el agujero en el hueso frontal y la ampliación de la base del cráneo, datos importantes porque pueden reconocerse incluso en los ejemplares mal conservados (Verano 1995: 204). En el *Memorandum* (U. S. Department of State 1997: 26-27) firmado por los gobiernos de Estados Unidos y Perú, con el fin de ayudar a combatir el tráfico ilegal de objetos culturales peruanos, hallamos una definición exhaustiva derivada de su examen físico (fig. 1):

Trophy heads can be identified by the hole made in the forehead to accommodate a carrying cord. When the skin is intact, the eyes and the mouth are held shut with cactus thorns. Finally, the occiput is missing since that is how the brain was removed when the trophy head was prepared.

Gracias a las condiciones desérticas de la costa, el buen estado de conservación de gran parte de las cabezas permitió reconstruir su proceso de elaboración. La cabeza se cortaba a la altura del cuello, se removía la vértebra



**Figura 1.** Cabezas trofeo nazca procedentes de Cahuachi. Museo Antonini, Nazca (fotografías de las autoras).<sup>3</sup> **Figure 1.** Trophy heads from Cahuachi. Museo Antonini, Nazca (photos by the authors).

cervical, se ampliaba la base del cráneo –o se la quitaba completamente– para extraer la masa encefálica, y se perforaba el hueso frontal para pasar una cuerda. Los labios, y a veces los párpados, se cosían con espinas de huarango (*prosopis pallida*), posiblemente para evitar la retracción de la piel durante la desecación, y la mandíbula inferior se ataba a los arcos cigomáticos para mantenerla en su ubicación original. Las mejillas se rellenaban con fibra de algodón, vegetal o cabello cortado de la cabeza de la víctima (Browne et al. 1993: 275; Verano 1995: 204, 2003: 526). Este procedimiento se hacía antes de secar la cabeza, cuando la piel aún estaba fresca, es decir, en el momento del deceso o pocas horas después. Consideramos que estamos frente a una cabeza trofeo cuando se constata el procedimiento de la momificación intencional, que evidencia el propósito de conservar la apariencia natural de la cabeza con sus cabellos y rostro, y la perforación asociada a la sogá de transporte que expresaría la voluntad de hacerla portable.

Las investigaciones en antropología forense han esclarecido la identidad de las cabezas y las condiciones de su obtención. La estadística elaborada por Tung (2008: 489-491) a partir de los materiales publicados, y la de Verano (1995: 214) con los ejemplares examinados en diferentes colecciones, coinciden en que, alrededor del 90% de las cabezas trofeo corresponden a adultos jóvenes varones.<sup>4</sup> Esta predominancia, asociada a evidencias de incremento de los enfrentamientos bélicos durante el Período Intermedio Temprano, sugiere que uno de los principales contextos de obtención de cabezas habrían sido batallas en las que se capturaban guerreros (Verano 1995; Proulx 2001; Tung 2008).<sup>5</sup> Las cabezas de mujeres y niños podrían corresponder a asaltos sorpresivos de un grupo a otro en los que se tomaban prisioneros que luego eran sacrificados (Carmichael 1988: 426-427).

Ahora bien, no es posible afirmar que la cabeza trofeo siempre está asociada al sacrificio por decapitación, ya que puede haber sido cercenada *postmortem*, pero sí que lo está al acto de decapitar, es decir, separar/cortar la cabeza del cuerpo, ya sea ocasionando la muerte o a poco de que haya ocurrido, cuando el estado de la piel y los tejidos permite su confección. En este sentido también estaría vinculada al derramamiento de sangre, posiblemente como ofrenda del fluido vital por excelencia. Si los sujetos eran sacrificados por decapitación se

originaba una gran salida de sangre, pero incluso en el caso de que la cabeza se cortase después de la muerte, cuando el cadáver aún estaba fresco, en función de mantener sus rasgos, también se derramaba, aunque con un flujo mucho menor (Verano 1995: 217-218).<sup>6</sup>

Respecto de su función, el saqueo de la mayoría de los sitios dificulta una interpretación precisa. Sin embargo, a partir de los hallazgos (tabla 1) se puede afirmar que estuvieron destinadas principalmente a ser depositadas como ofrendas votivas en las plataformas de relleno o en pequeños agujeros excavados en el suelo, en espacios ceremoniales o funerarios. Excepcionalmente, funcionaron como ajuar funerario, como es el caso de las nueve cabezas trofeo que acompañaban a un personaje de elite de la tumba 28 de Cahuachi (Carmichael 1988: 482-483).

La perforación frontal presente en todos los ejemplares sugiere que, antes de ser depositadas y enterradas, ya sea como ofrendas en espacios sagrados o como ajuar funerario, fueron portadas por determinados sujetos y exhibidas en circunstancias particulares, muy posiblemente de carácter ritual.

## LOS SENTIDOS DE LA CABEZA HUMANA A TRAVÉS DE LAS FUENTES ETNOHISTÓRICAS

Las fuentes etnohistóricas ofrecen pistas que, relacionadas con la información arqueológica referida anteriormente, nos permiten plantear hipótesis acerca de los posibles sentidos cosmológicos de las cabezas. Cabe señalar que concebimos sacrificio –del latín *sacrificium*– en su sentido etimológico, es decir, como hacer (*facere*) sagrado (*sacro*). Así entendido, sacrificar implica entregar algo a la divinidad que, en virtud de ese mismo acto, se convierte en sagrado. En el mundo andino, las ocasiones en que se ofrecían sacrificios humanos eran de suma importancia para el destino de la comunidad, y el cuerpo humano constituía la máxima ofrenda destinada a las *wakas* (Reinhard 1992; Bovisio 1995; Benson 2001). Estas son entidades sagradas asimilables a las deidades, capaces de “animar”, es decir, otorgar la fuerza vital (*camay*) permitiendo a todo lo existente realizarse de acuerdo con su propia naturaleza (*camasca*) (Taylor 1987, 2000). En este sentido, la *waka* está indisoluble-

SITIO	CANTIDAD	CONTEXTO	REFERENCIA
Chaviña	11	Seis cabezas de varones adultos, una de niño/a y una de mujer adulta. La mayoría enterradas en agujeros ubicados a lo largo de un muro de adobe (posible estructura ceremonial). Algunas estaban cubiertas con tiestos, dentro de vasijas o envueltas en textiles, asociadas con restos de esqueletos de cobayos, cáscaras de maníes y plantas. El cementerio fue saqueado. No hay información sobre las demás cabezas contabilizadas.	Browne et al. 1993; Verano 1995
	1		
Las Salinas	1	Una cabeza de aspecto infantil, tres de aspecto femenino adulto, una de varón adulto, halladas en tumbas saqueadas. No hay información sobre las demás cabezas contabilizadas.	Tello 1918
Coyungo	2		
Jumana	2		
Hacienda Majoro	2		
Majoro Chico	1	Cabeza de varón adulto asociada con entierro secundario de un hombre adulto mayor. Tumba 6.	Carmichael 1988; Williams et al. 2001
	1	Cabeza de varón adulto enterrada en pozo simple sin ofrendas. Tumba 11.	
Cerro Carapo	48	Conjunto de cabezas de hombres jóvenes, enterradas sin asociación precisa con arquitectura o enterramientos. Sitio saqueado (P538).	Browne et al. 1993; Verano 1995
Cantayo	1	Cabeza de un niño/a de 8-9 años en una tumba vacía (#17).	Browne et al. 1993; Williams et al. 2001
	1	Cabeza hallada en una gran urna cerámica en una tumba vacía (#2).	
Tambo Viejo	5	Cabezas halladas, cada una en una olla cerámica, enterradas a lo largo de la pared de una habitación, algunas envueltas en textiles simples, sin objetos asociados.	
Cahuachi	1	Cabeza hallada envuelta en textil simple, cubierta por fragmentos de cerámica, sin otros objetos asociados, enterrada en una habitación en la base de un montículo (Unidad 19).	Williams et al. 2001
	1	Cabeza de hombre adulto envuelta en textil simple hallada en una cista enterrada en el piso superior de una habitación, sobre el mismo montículo, sin objetos asociados.	
	1	Cabeza recuperada cerca de una vasija globular grande que contenía un diente, cabellos y dos pequeños fragmentos de cráneo humanos. Enterramiento 12. Sitio saqueado.	
	1	Cabeza trofeo de varón joven y parte removida del cráneo en el regazo de adulto varón, acéfalo, sentado. Posiblemente el cuerpo y la cabeza correspondan al mismo individuo. Enterramiento 14.	
	9	Cabezas (dos identificadas como adultos varones) ubicadas en línea, en una pared, sobre mazorcas de maíz y hojas de coca. Enterramiento 28, correspondiente a un adulto sentado sin la parte superior del cuerpo.	Carmichael 1988
	2	Cabezas halladas en el relleno de las plataformas del Gran Templo, depositadas durante diferentes etapas constructivas: una junto a antaras rotas, tambor de cerámica y restos de cerámica; otra cerca de un paquete de 21 dardos sujetos por una trenza de cabellos humanos, tres momias (una sin cabeza y sin ajuar, y otra amarrada con trenzas de cabello humano y con ajuar) y un fardo sin ajuar funerario.	Bachir & Llanos 2006
	7	Dos cabezas de varones adultos, una de niño/a y cuatro de mujeres adultas, enterradas en un pozo poco profundo, probablemente entierro secundario. Contexto saqueado.	Williams et al. 2001
	9	Seis cabezas de hombres jóvenes, una de niño/a y una de mujer adulta, en superficie y enterradas en tumbas al pie del Montículo A. No hay información sobre la otra cabeza contabilizada.	
	1	Cabeza de mujer adulta formando parte del ajuar de una tumba saqueada No. 2, junto con los restos parcialmente articulados de otro individuo.	
Aja	1	Cabeza de hombre adulto enterrada en un pozo debajo de un gran fragmento de cerámica, hallada en la tumba 8 del Cementerio B.	
El Trigal	1	Cabeza enterrada en una tumba en pozo simple (ETU15) en la necrópolis dentro de la única urna cerámica hallada. Restos óseos de roedor como material asociado.	De la Torre 2013

**Tabla 1.** Resumen de los principales hallazgos de cabezas trofeo nazca registrados con información de contexto. **Table 1.** Summary of main trophy head discoveries recorded with contextual information.

mente vinculada con el ancestro, en tanto principio que origina la comunidad en su conjunto (humanos, animales, plantas, etcétera) y garantiza la continuidad de la vida natural, social y cósmica, a través de la renovación de los ciclos vitales (Salomon 1995).<sup>7</sup>

La entrega del cuerpo, o de una parte de él, implica la entrega del ser mismo, puesto que, en el pensamiento andino, cuerpo y espíritu son indivisibles (Bovisio 2010; Hernández 2012). Al mismo tiempo, este se inserta en un contínuum ontológico del que participa todo lo existente, puesto que está animado por el *camay*. El mito de Pachacamac, recogido por el fray agustino Antonio de Calancha en la primera mitad del siglo XVII (Rosas 2011), da cuenta de esta concepción de cuerpo como trama integrada al cosmos y de la necesidad del sacrificio humano como evento fecundador y procreador. El mito narra cómo Pachacamac creó al hombre y a la mujer para que poblaran la tierra, pero olvidó otorgarles medios para su subsistencia. Por esta razón, al poco tiempo el hombre murió y la mujer, desconsolada, acudió al Sol quien bajó a la tierra y la fecundó con sus poderosos rayos. A los cuatro días, ella dio a luz un niño. Cuando Pachacamac se enteró de la intervención del Sol se enfureció y mató al niño para luego despedazar su cuerpo y sembrar sus partes en diferentes lugares. Al cabo de un tiempo, de los dientes del niño brotó el maíz, de sus huesos nacieron las yucas y de su carne los pepinos, pacaes y demás frutos. De este modo, la materia humana y la vegetal devienen en una sola, por cuanto el cuerpo del niño sacrificado fecunda la tierra y provee alimento.

A continuación, nos referiremos a las connotaciones específicas que posee la cabeza. En el *Vocabulario quechua*, elaborado por el jesuita González Holguín (1952 [1608]: 354), se la denomina *uma* y la importancia de su apariencia se expresa en la variedad de entradas consignadas: *huchuy uma* (cabeza pequeña), *palta uma* (cabeza achatada), *patapatarutusca uma* (cabeza trasquilada). Coincidentemente, en el *Vocabulario de la lengua aymara* del padre Bertonio (1984 [1612]: 263), la cabeza, denominada *phekeña*, también adquiere una diversidad de definiciones en función de su apariencia: *phekeña catati* (gran cabeza), *phekeña fiticaa* (cabeza aplanada).<sup>8</sup> En particular, nos interesa destacar que, en las distintas acepciones presentes en ambos vocabularios, aparece una en la que el concepto se asocia con la

autoridad del grupo, “*tata auqui o hutuui auqui*: cabeza de linaje”, en aymara (Bertonio 1984 [1612]: 105) y “*lla-pap apun*: cabeza por superior”, en quechua (González Holguín 1952 [1608]: 439). Además, Bertonio (1984 [1612]: 263) consigna una acepción que remite claramente a la práctica de decapitar al enemigo: “*phekeña aymurataha cauquifari*: donde está mi enemigo a quien deseo quitar o ver quitada la cabeza”.

La relación de la cabeza con el rol de liderar o dar origen a la comunidad se expresa en el mito del Inkari, que se ha interpretado en referencia a la muerte del Inca Atahualpa y la caída del Tawantinsuyu. Arguedas y Pineda (1973) recogieron tres versiones de este relato, que se remontaría a la época de las rebeliones indígenas en el Perú del siglo XVIII, en la zona de Ayacucho, Perú. En todas, Inkari es rey, hijo de una deidad y deidad él mismo:

Su padre, dicen fue el Padre Sol [...] El inka de los españoles apesó al Inkari, su igual [...] Dicen que solo la cabeza del Inkari existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro: dicen que está creciendo hacia los pies. Entonces volverá Inkari cuando esté completo su cuerpo [...] (Arguedas & Pineda 1973: 221).

Como era el segundo Dios podía mandar. [...] A las piedras, al viento él les ordenaba. Tuvo poder sobre todas las cosas [...] Dicen que su cabeza está en Lima (Arguedas & Pineda 1973: 225)

En una de las versiones aparece asimilado a una *waka*-ancestro en tanto dio origen a “todo lo que existe”:

[...] todo lo que existe fue puesto por nuestro antiguo Inkari [...] Dicen que llevaron su cabeza, solo su cabeza. Y así dicen que su cabellera está creciendo; su cuerpecito está creciendo hacia abajo. Cuando se haya reconstituido habrá de realizarse quizá, el juicio [...] No sabemos quién lo mató, quizá el español lo mató. Y su cabeza la llevó al Cuzco (Arguedas & Pineda 1973: 223).

Resulta elocuente que el desmembramiento del Estado incaico esté asociado a la decapitación, y a la vez, que sea la cabeza la que tiene el poder de regenerar el cuerpo entero, permitiendo que el Inca vuelva a la vida. En algunas versiones, cuando esto sucede llega el Juicio Final; en otras, se reinstaura el Tawantinsuyu, pero en todos los casos, es la cabeza la que tiene el poder de

regenerar el cuerpo del Inkarrí, provocando un evento transformador. Las fuentes arqueológicas y etnohistóricas dan cuenta de que en el mundo andino prehispánico era esencial la conservación del cuerpo para que este deviniera en ancestro y garantizara la continuidad de la vida después de la muerte (Rowe 1995; Isbell 1997; Bovisio 2010; Hernández 2012). En este sentido, la decapitación es una mutilación que impide ese devenir. Las crónicas que describen la ejecución de Atahualpa –con el que se identifica al Inkarrí– divergen respecto de la fortuna del cuerpo ya muerto. Algunas señalan que fue parcialmente quemado, otras totalmente, y las más tardías que fue decapitado; pero todas coinciden en que eligió bautizarse para que la condena a la hoguera por traición se conmutara por la pena del garrote (Ramos 2010: 62). Vale decir, quería conservar su cuerpo para garantizar la continuidad de su vida *post mortem*. Los españoles comprendieron –o intuyeron– el rol que tenía el cuerpo del inca muerto, de modo que, una vez ejecutado, lo destruyeron.

Nos interesa destacar que, en el mito de Inkarrí, no se alude a la forma en que murió el Inca, sino a que los españoles se apoderaron de su cabeza, la que una vez enterrada, pudo regenerar el cuerpo gracias a su capacidad vital (la identificación con la semilla es evidente). En el mito, originado en el contexto de las rebeliones indígenas, los españoles habrían cometido el error de dejar “viva” la cabeza al enterrarla intacta.

Un siglo y medio antes, el doctrinero Francisco de Ávila con la colaboración de un informante quechua, recogió ritos y tradiciones vigentes en Huarochirí (Ayaucchu, Perú). Uno de los relatos (Anónimo 1987 [1608]: 405-407) describe la lucha entre los *wakas* Pariacaca y Macacalla, cuando este último es derrotado y desplazado de su territorio, su cabeza se le desprende del cuerpo frente a uno de sus descendientes (*camasca*):

[...] mientras [el *camasca*] hablaba la cabeza de Macacalla cayó a sus pies. En seguida la alzó y muy rápidamente echó a volar en forma de halcón y huyó llevándola [...] Después de haber huido llevando consigo la cabeza [de Macacalla] este hombre multiplicándose se estableció en Llantapa sobre cinco cerros [...] donde estableció su comunidad en Pichcamarca. Se dice que la cabeza de Macacalla permanece hasta hoy en Pichcamarca [...] comunidad protegida por Macacalla [...].

En este pasaje encontramos las mismas connotaciones que en el mito del Inkarrí. La pérdida del poder está asociada a la separación de la cabeza del cuerpo. No obstante, la cabeza conserva su *camay*, su fuerza vital y su poder de animar y engendrar, lo que permite a su *camasca* transformarse en halcón y escapar de Pariacaca, multiplicarse y fundar su propia comunidad.

Es probable que esta idea de la cabeza que sigue viva como entidad protectora, esté asociada con los cabellos que aparentan seguir creciendo por la retracción de la piel producto de la deshidratación del cuerpo después del deceso. Este fenómeno fue observado por los andinos, quienes no enterraban a los difuntos, sino que generalmente los colocaban en cámaras (*chullpas*, *machays*), a las que se podía acceder para que los vivos interactuaran con sus antepasados, renovar así periódicamente las ofrendas y hacerlos participar de las celebraciones comunitarias. Algunas fuentes dan cuenta de su particular relevancia, como la *Carta Anua* del año 1618 en la provincia de Huaylas (Polia 1999: 430). En esta se lee: “algunos indios tenían guardados los cabellos de sus difuntos a los cuales ofrecían sacrificio a los seis meses después de su fallecimiento y, luego al cabo de años les hacían aniversarios”. De hecho, los ejemplares de cabezas trofeo bien conservados denotan la atención puesta en preservar el cabello.

Podemos concluir que en el pensamiento andino la cabeza encarna el poder que rige y ordena la comunidad (cabeza de linaje) y tiene la capacidad de “animarla”, de modo que constituye la parte más valiosa del cuerpo humano en términos biológicos, sociales y cosmológicos. En este sentido, se podría pensar que las cabezas transformadas en trofeos operaban como poderosos agentes que garantizaban la regeneración de la vida y la continuidad de la comunidad en sus dimensiones sociopolítica y productiva, de modo que cabe preguntar por su estatuto como ofrenda o *waka*.

Como señalamos, los hallazgos arqueológicos permiten afirmar que las cabezas eran ofrendadas a un espacio ceremonial o, con menor frecuencia, a un personaje de elite, que muy posiblemente devenía en ancestro. En ambas situaciones se trata de un sacrificio, es decir, algo sagrado que se entrega a las *wakas*, ya sean espacios ceremoniales o ancestros. Los conceptos de sacrificio y ofrenda están estrechamente ligados. En el *Arte y vocabulario de la lengua general del Perú* se traduce

con el mismo término (*cocuna*) tanto la “ofrenda” como el “sacrificio que se ha de dar” (Anónimo 2014 [1586]: 309, 337). González Holguín (1952 [1608]: 664) traduce *ccocuni* como “sacrificar, ofrecer”, y para Bertonio (1984 [1612]: 411) *churasitha* significa “sacrificar, ofrecer a Dios o a los ídolos”.

Por lo tanto, si consideramos que la ofrenda es un sacrificio, en tanto lo sagrado que se ofrece a las deidades, por su carácter mismo, es también un ente divino. El sacrificio de *capacocha* pone en evidencia el proceso en que lo sacrificado u ofrendado se transforma en una *waka*. En su *Mitología andina*, el licenciado Rodrigo Hernández (1923 [1622]: 52, 62), visitador general contra la idolatría, describe el sacrificio de Tanta Carhua, la hija del cacique Caque Poma, que luego se convirtió en una *waka* oracular:

*Caque poma* [...] será fuerza mentarlo algunas veces por haber dedicado a su única hija al Sol y sacrificado a su célebre convite de la *capacocha* a su única hija, que el *Inga* puso nombre *Tanta Carhua* [...] Cuentan los viejos que cuando sentían estar enfermos o tenían alguna necesidad de socorro, venían con los hechiceros, los cuales asimilándose a la *Tanta Carhua* le respondían como mujer: “esto conviene que hagais, etc.”.

En el caso de las cabezas trofeo, se trataría de entidades sagradas que se entierran en determinados espacios de la comunidad para que sigan operando con su *camay*, tal como sucede con las momias de los antepasados, con los que en algunas ocasiones pueden coexistir, como en el caso del ajuar funerario de Cahuachi (recordemos que se las ha hallado en cerámicas, urnas y envueltas en textiles, al igual que los cuerpos de los difuntos; ver tabla 1). El trofeo se convierte en una entidad poderosa por su capacidad de animación, que a través del proceso de su elaboración quedaría asimilada a la comunidad de su captor y de quien la elabora, que podría o no ser la misma persona. Al respecto, nos parece significativo un pasaje de *Ritos y tradiciones de Huarochirí* (Anónimo 1987 [1608]: 371-373):

Después cuando capturaban a alguien en la guerra, le recortaban el rostro y transformándolo en máscara bailaban llevándolo. Decían que de esto derivaba su valentía. Y los hombres que habían sido capturados en la guerra, solían decir: “Hermano, ahora me matarás. Yo he sido un hombre animado con grandes poderes harás

de mí un *huayo* [posiblemente la máscara] y cuando esté por salir a la pampa [terreno donde se desarrollaban los rituales] me ofrendarás buenas cantidades de comida y bebida [...]” Sabemos que transportaban a estos *huayos* [...] en literas durante dos días.

El uso, por parte del vencedor, de la máscara elaborada con el rostro de su enemigo vencido, equiparable a la cabeza trofeo, implicaría este proceso de asimilación y “captura” de su poder. Esta máscara se convierte en una entidad sagrada a la que se le ofrece comida y bebida, y se la transporta en litera, recibiendo el trato dado a una *waka*.

## LA ICONOGRAFÍA DE LA CABEZA TROFEO

La cultura Nazca produjo una gran cantidad de piezas de cerámica en las que aparece el motivo iconográfico que se ha definido como cabeza trofeo. Fue Uhle (1914: 14) quien definió esta cultura a partir de las excavaciones de sepulturas en la hacienda Ocucaje del valle del Ica, en 1901, y el primero en utilizar esa expresión para referirse a imágenes de la cerámica donde podía verse “a sort of scaffolding from which are suspended a row of thropy heads”. La identificación del motivo de la cabeza humana suelta como “trofeo” estuvo asociada a esta “escena de exhibición”, a lo que se sumó el hallazgo de los ejemplares arqueológicos.

Nos interesa aquí contrastar los rasgos que definen a esos ejemplares con el correspondiente motivo iconográfico, para indagar el rol que cumplen en la construcción y transmisión de los conceptos cosmológicos relativos al objeto sacrificial o *waka* asociado a la cabeza humana. Hemos centrado el análisis en un corpus de 98 ceramios depositados en el Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti, de la Universidad de Buenos Aires, que no había sido estudiado hasta el momento, relacionándolo con el abundante material publicado y con piezas de otras colecciones relevadas, especialmente la perteneciente al Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Por tratarse de una colección privada, carece de datos de contexto. Sin embargo, la información arqueológica sobre este tipo de producción nos permitió ordenar el corpus.<sup>9</sup> Para organizar cronológicamente las piezas en función de los estilos, utilizamos los criterios establecidos por Proulx (2006).



**Figura 2.** Pieza 34395, 14 cm × 12 cm, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. **Figure 2.** Item 34395, 14 cm × 12 cm, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

Consideramos como hipótesis que, en todos los casos, los motivos corresponden a cabezas masculinas, ya que contamos con iconografía de figuras femeninas cuyos rostros presentan características propias: peinado en dos pares de mechones a los costados de la cara, ausencia de pintura facial, grandes ojos almendrados, boca pequeña y nariz delgada. Las que están “vestidas” tienen capas con seres asociados al Ser Mítico Antropomorfo (fig. 2).

### El motivo de la cabeza trofeo en el estilo Monumental

Este estilo se caracteriza por el uso de línea continua y homogénea, colores planos y formas naturalistas sintéticas, y se corresponde con los periodos Temprano y Medio (0-500 DC) (Proulx 2006: 26). Al inicio de esta época se establecieron los primeros poblados en los valles junto a los ríos, posteriormente se implementaron sistemas de riego y aprovechamiento de la napa freática que les permitió optimizar el rendimiento de los campos de cultivo, con un consecuente aumento de la producción y la población. Estas mejoras posibilitaron el desarrollo de la complejidad social, lo que se expresó en la construcción de Cahuachi y el incremento de la producción plástica

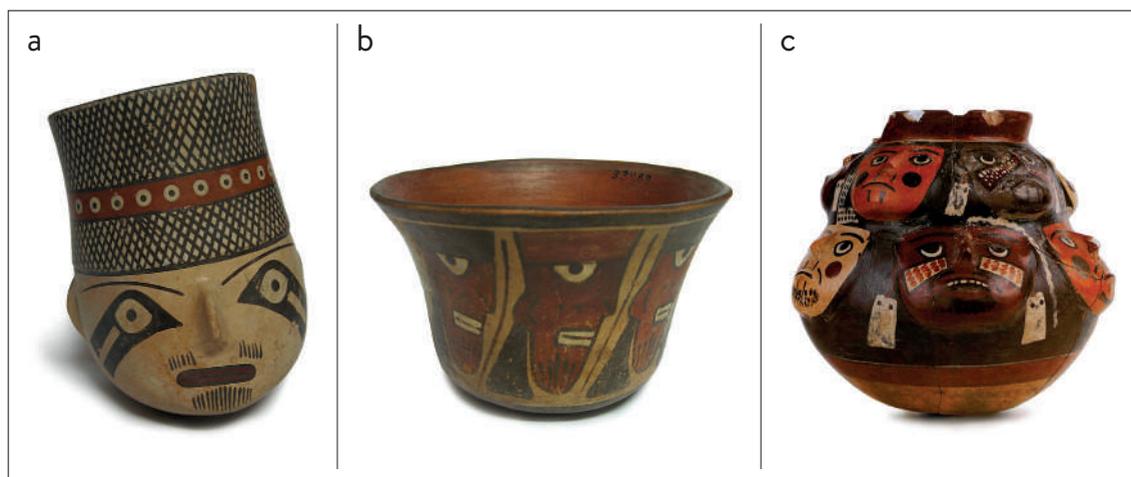
vinculada a las elites. Hacia el año 300 DC se generó una situación de crisis a causa de la sequía, la que fue superada y, como resultado de esta recomposición, se incrementó la jerarquización (Cornejo et al. 1996: 16-17).

### La cabeza trofeo como motivo independiente

La cabeza puede estar pintada sobre la superficie del cerámico (fig. 4b) o constituyéndolo como en el caso de las vasijas cefalomorfas (fig. 3). En ambas variantes distinguimos dos tipos. En el tipo 1 (fig. 3a y b) los ojos consisten en dos líneas horizontales con “pestañas” y la boca en una forma lineal horizontal atravesada por líneas verticales, que interpretamos como ojos “cerrados” y boca “cosida” (posiblemente aludiendo a las espinas). En algunas piezas (fig. 3a) aparecen pintados en la frente, el orificio y la cuerda de agarre. Proulx (2006: 102) las caracteriza como “faithful reproductions of actual trophy heads”. Ciertamente, es el tipo que comparte más rasgos con los ejemplares arqueológicos: corte a la altura del cuello, agujero en el hueso frontal, bocas cosidas con espinas, rostro y cabello conservados, a lo que se suma el carácter escultórico de la pieza que asume la forma de una cabeza.



**Figura 3:** a) pieza 34429, 13,5 cm × 13 cm; b) pieza 34360, 11 cm × 12 cm. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. **Figure 3:** a) item 34429, 13.5 cm × 13 cm; b) item 34360, 11 cm × 12 cm. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.



**Figura 4:** a) pieza 33458, 12 cm × 10 cm; b) pieza 33489, 8 cm × 13 cm. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti; c) pieza H.M.f.v.-Hamburgo 52.57:241, 21 cm (AAVV 1991: 123). **Figure 4:** a) item 33458, 12 cm × 10 cm; b) item 33489, 8 cm × 13 cm. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti; c) item H.M.f.v.-Hamburgo 52.57:241, 21 cm (AAVV 1991: 123).

Las piezas del tipo 2 (fig. 4b y c) lucen tocados o tatuajes y presentan ojos abiertos con pupilas hacia arriba, distinguiéndose de las que Proulx (2006: 37) considera “living head jars”, que tienen la pupila en el centro del ojo (fig. 4a).<sup>10</sup> La identificación de las cabezas trofeo con la convención iconográfica de la pupila hacia arriba puede constatar al encontrar casos como el de la figura 4c en la que ese rasgo se combina con las bocas “cosidas”, la sogá y la ausencia de cuello. Además, esta convención aparece en las cabezas portadas por seres míticos (fig. 6).

En ambos tipos constatamos que los atributos estables que se vinculan con las cabezas trofeo arqueológicas son la ausencia de cuello y la presencia de rostro y cabello, mientras que, el agujero en la frente, sogá y bocas “cosidas”, pueden estar presentes o no. A nuestro juicio, dicha evidencia permite señalar que son estos los indicadores iconográficos que definen el sentido de la cabeza trofeo-ofrenda como entidad *waka* con poderes de animación. El rostro estaría asociado a una identidad masculina (jefe, guerrero) cuyo poder vital se captura,



**Figura 5.** Pieza 34287, 14,5 cm × 13 cm, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. **Figure 5.** Item 34287, 14.5 cm × 13 cm, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.



**Figura 6.** Pieza 34759, 20 cm × 18 cm, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. **Figure 6.** Item 34759, 20 cm × 18 cm, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

la ausencia de cuello a la decapitación, que implica flujo de sangre –fluido vital por excelencia–, y el pelo a la sustancia que sigue viva *post mortem*.

### ***Cabezas asociadas a seres míticos en el estilo Monumental***

El Ser Mítico Antropomorfo y la Orca son los principales portadores de cabezas trofeo. Las llevan en una mano tomadas de los cabellos y, en la otra, presentan cuchillos, lanzas o mazas, motivos que coinciden con

objetos hallados en el registro arqueológico –por ejemplo, en tumbas de Cahuachi (Carmichael 1988: 484)–, y estarían claramente vinculados al proceso de muerte y decapitación.<sup>11</sup>

El Ser Mítico (figs. 5 y 6) ha sido interpretado como la divinidad principal nazca y puede asumir distintas corporalidades –con cuerpo antropomorfo o zoomorfo– en relación con su función como generador de vida humana, animal y vegetal (Cornejo et al. 1996). Los atributos permanentes que permiten identificarlo son el rostro antropomorfo con máscara bucal con bigotera,



**Figura 7.** Pintura de cerámico nazca con guerrero capturando prisionero y otro con cabeza trofeo (Proulx 2006: 177). **Figure 7.** Painting on a Nazca ceramic piece showing a warrior capturing a prisoner and another holding a trophy head (Proulx 2006: 177).



**Figura 8.** Pieza 542623/6668, 18,5 cm × 35 cm, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. **Figure 8.** Item 542623/6668, 18.5 cm × 35 cm, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú.

tocado frontal, adornos circulares a los lados del rostro, la mano que sostiene una cabeza trofeo y el arma que lleva en la otra mano. Puede llevar también “significador”, una especie de capa en la que aparecen cabezas.

El motivo de la Orca posee una estructura anatómica que permite identificarla con ese cetáceo –cazador por excelencia de los mares del Pacífico–, a la que se le añadieron miembros superiores antropomorfos. Siempre lleva una cabeza de trofeo en una de sus manos (fig. 8). Este animal ya está presente en la iconografía de los mantos funerarios paracas y podemos suponer que su identificación con deidades (*wakas*) estaría vinculada

con su rol como gran predador marino, vale decir, animal dominante, y posible metáfora de la autoridad y poder, en un espacio proveedor de alimento como es el océano.<sup>12</sup> A la vez, su actividad como animal cazador pudo interpretarse como metáfora del sacrificio ritual.<sup>13</sup>

La cabeza trofeo asociada a los seres míticos presenta los mismos rasgos que cuando se la observa sola: un rostro masculino, con los ojos abiertos (fig. 6) o cerrados (figs. 5 y 8), con boca cosida (fig. 8) o no (figs. 5 y 6). Otras características que se mantienen fijadas son la ausencia de cuello, la presencia del rostro y el cabello. Siempre es más pequeña y esquemática que

la cabeza del ser mítico que la toma de los cabellos (figs. 5, 6 y 8), lo que coincide con las escenas de captura de prisioneros y guerreros portando cabezas (fig. 7). Esta coincidencia respecto de la diferencia de tamaño con la cabeza del ser mítico puede ser interpretada jerárquicamente en relación con el sometimiento del cautivo, pero también, con respecto a la aprehensión del poder que radica en la cabeza.

Por otro lado, el hecho de que siempre sea llevada de los cabellos pareciera aludir al momento de la captura (fig. 7), mientras que la separación del cuerpo, con las características de las cabezas de los tipos 1 y 2, remitiría a su constitución como trofeo-ofrenda. En este sentido, entendemos esta iconografía como una condensación –no descripción– conceptual de la secuencia ritual captura-decapitación-configuración de la cabeza en trofeo-ofrenda.

### Cabezas trofeo en el estilo Prolífero

El estilo Prolífero se desarrolla durante el Período Tardío (500-650 DC), y en él se continúa y exagera el proceso de jerarquización social, configuración de grupos de elite y militarización (Proulx 2006: 40) presentes en el estilo Monumental. En relación con esto se produce posiblemente una transformación estilística que hace más crípticas las imágenes: desaparecen las iconografías de motivos únicos, las escenas, el tema de la deidad portadora de la cabeza y las vasijas cefalomorfas. En términos plásticos, se abandona la iconicidad descriptiva de la etapa anterior y los motivos se sintetizan en un grado extremo, a la vez que su estructura se complejiza por la proliferación de elementos ornamentales, rayos, volutas, cruces y otros motivos geométricos (Proulx 2006: 18). El característico *horror vacui* de esta época se manifiesta en la saturación de motivos dispuestos en registros, en los que la cabeza puede aparecer como elemento central en el registro inferior, a manera de “guarda” en el superior, en tanto que en el intermedio se despliega el Ser Mítico (fig. 9). En otros casos, este es plasmado metonímicamente a través de su cara (fig. 10b). En el vaso de la figura 10a, las cabezas están en el registro inferior y en el centro hay serpientes, animales asociados posiblemente con la renovación de la vida.<sup>14</sup> En el borde superior aparece el motivo de la espiral integrada al escalonado que relacionamos con el ciclo del agua.<sup>15</sup>



**Figura 9.** Pieza 33456, 14,5 cm × 11,5 cm, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. **Figure 9.** Item 33456, 14.5 cm × 11.5 cm, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.



**Figura 10:** a) pieza 34238, 20 cm × 18 cm; b) pieza 34530, 15 cm × 16 cm. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. **Figure 10:** a) item 34238, 20 cm × 18 cm; b) item 34530, 15 cm × 16 cm. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.



**Figura 11.** Pieza 34308, 19,5 cm × 17 cm, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. **Figure 11.** Item 34308, 19.5 cm × 17 cm, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

La variedad de programas iconográficos en torno a la cabeza es propia de este momento y, al igual que en la etapa anterior, predominan las asociaciones con la Orca (fig. 12) y el Ser Mítico (figs. 9 y 10b), pero con nuevos elementos. Entre estos, destaca la sangre, que adquiere mayor importancia en la fase transicional entre el estilo Monumental y el Prolífero. En la figura 11 podemos constatar los cambios que se dan en este momento: el Ser Mítico ya no porta las cabezas, sino que se disponen de costado en la parte inferior, anti-

cipando lo que luego será una “guarda”; las cabezas, por su parte, presentan cabellos largos y una mancha roja a la altura del cuello, que consideramos remite al chorro de sangre.

Cuando el estilo Prolífero alcanza pleno desarrollo, la referencia a la sangre aparece en todas las cabezas a modo de “chorro” que sale de cuello, orejas, nariz o boca (figs. 10a-b, 11, 12a-b y 13). En otros casos aparece una mancha roja en forma de pico, dispuesta sobre la cabeza de perfil, que podría interpretarse como

sangre (fig. 13a, registro superior). Proulx (2006: 85) interpretó el motivo de la “boca sangrante” como una versión abreviada de la Orca: una cabeza con fauces abiertas con una gran mancha roja que representaría la sangre de su víctima humana (fig. 12a). Podríamos pensar que, en consonancia con el antinaturalismo<sup>16</sup> que caracteriza a este estilo, se integra en un solo motivo la Orca –referida metonímicamente a través de su boca– y la cabeza, que queda reducida a la mancha de sangre. A nuestro juicio, esta fusión expresaría la identificación entre la deidad y la cabeza, en tanto *wakas*, entidades sagradas y poderosas.

Al igual que en el período anterior, en todas las variables de representación de las cabezas se mantiene la referencia al cabello y la ausencia de cuello, mientras que los ojos pueden estar “cerrados” (figs. 9 –registro superior–, 10a, 11 y 12b) o “abiertos”, con pupila central o hacia arriba (figs. 9, 10b y 12a).<sup>17</sup> La “boca cerrada con espinas” es muy poco frecuente y, en cambio, predominan las bocas entreabiertas o resueltas en una sola línea. El rostro, que tenía una importancia clave en el estilo anterior en relación con el detalle de la representación de sus marcas fisiognómicas y de sus adornos faciales, se va haciendo más esquemático, destacándose el cabello o la sangre (figs. 9 –registro superior–, 10, 11 y 12).

Además, aparece una variante nueva: las cabezas de frente con bocas de las que salen largas y finas “lenguas” (figs. 12b y 13). Proulx (2006: 68) las interpretó como alusión metafórica a serpientes, chorros de agua, plantas o lanzas, simbolizando la conexión entre la captura de cabezas, la sangre, la regeneración y la fertilidad. Consideramos que se trata de una variante más del tema de la sangre como fluido vital. Esta exacerbación de la temática de la sangre, junto con la permanencia del pelo y la ausencia de cuello, podría estar ligada a una redefinición del sentido de la cabeza como agente propiciador de la renovación del ciclo vital, en tanto poseedor de *camay*, así como del acto sacrificial. Si en una primera etapa la cabeza trofeo/ofrenda/*waka* se define a través del rostro y del pelo del jefe/guerrero capturado y decapitado, en esta se acentúa la referencia a la violencia ritual y al derramamiento de sangre, posiblemente en concordancia con redefiniciones a nivel cosmológico motivadas por cambios que se producen en la sociedad nazca en el orden sociopolítico, como la intensificación de la jerarquización social y la militarización.



**Figura 12:** a) pieza 34231, 14,5 cm × 10 cm; b) pieza 34258, 16,5 cm × 14 cm. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. **Figure 12:** a) item 34231, 14.5 cm × 10 cm; b) item 34258, 16.5 cm × 14 cm. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.



**Figura 13:** a) pieza 34251, 15,5 cm × 16 cm; b) secciones. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. **Figure 13:** a) item 34251, 15.5 cm × 16 cm; b) detail. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.



**Figura 14:** a) pieza 34276, 15 cm × 11,5 cm; b) sección. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. **Figure 14:** a) item 34276, 15 cm × 11.5 cm; b) detail. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

Nos interesa llamar la atención sobre una iconografía particular que detectamos en el corpus analizado, se trata de vasos en los que, en un registro superior aparece una guarda con imágenes sintéticas que interpretamos como cabezas trofeo, rostros de perfil con nariz y mentón pronunciados, ojo señalado con un punto, que presentan cabellos largos y manchas de sangre en la base del cuello (figs. 14), o en la coronilla (fig. 13). En el registro central (fig. 13) se observa al Ser Mítico Antropomorfo dispuesto horizontalmente, con una cara que coincide con la de las cabezas trofeo.

En el registro inferior de la figura 14 se observan las cabezas de perfil, y en el centro, el Ser Mítico, al que identificamos por su cuerpo y su tocado, con una cabeza con los rasgos propios de una cabeza trofeo, sin cuello, con mechones de pelo y “chorros de sangre”.

En ambas imágenes los rasgos iconográficos parecen indicar que la cabeza del Ser Mítico es una cabeza trofeo. Esta imagen expresaría el sentido del acto sacrificial, por medio del cual el Ser Mítico se apropia del trofeo/ofrenda, integrándolo al propio cuerpo, constituyéndose así en una única entidad sagrada



**Figura 15:** a) pieza 34416, 20,5 cm × 15 cm; b) sección. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti. **Figure 15:** a) item 34416, 20.5 cm × 15 cm; b) detail. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

dadora de vida (*waka*), en el mismo sentido en que, en la “boca sangrante”, se fundían en un solo cuerpo la Orca y la cabeza trofeo.

Finalmente, hallamos otra iconografía propia del estilo Prolífero en la que la cabeza trofeo se identifica con lo que interpretamos como *mallquis* (momias de los ancestros) o curacas (jefes político-religiosos). Se trata de vasos escultóricos que presentan un cuerpo antropomorfo, que remitiría a un fardo funerario o a una representación sintética de un cuerpo cubierto de textiles, en los que aparece el motivo del Ser Mítico Antropomorfo. En la figura 15 lo vemos en su versión metonímica, reducido a su cara con tocado, conformando una “guarda”, y cabezas trofeo en su versión frontal con boca con lengua larga, también como una “guarda”. Ya sea que la imagen corresponda a un jefe político o a un ancestro, se trata de un ser identificado con el mantenimiento del orden sociopolítico y cósmico que garantiza la renovación de los ciclos vitales. La aparición de esta iconografía, que asocia a personajes de alto rango con el Ser Mítico Antropomorfo y las cabezas trofeo, podría vincularse con el reforzamiento de los procesos de jerarquización social y constitución de una elite político-religiosa y militar. Contamos con evidencias de fardos funerarios en los que el difunto ostenta adornos hechos en láminas de oro que replican el tocado frontal y la máscara bucal, propios del Ser

Mítico y demás deidades, lo que nos permite plantear que estos ornamentos afirmaban esta identificación (Cornejo et al. 1996: 38).

## CONCLUSIÓN

A partir del análisis de la información arqueológica, examinada a la luz de las fuentes etnohistóricas, planteamos que las cabezas trofeo estarían asociadas a la renovación de los ciclos vitales de la comunidad en su conjunto, por cuanto funcionarían como ofrendas/*wakas* poseedoras de *camay*, la fuerza vital que permite engendrar –en un sentido amplio del término–, y que se materializaría en el cabello y la sangre. Las cabezas, en particular las de varones adultos jóvenes, se identificarían con el poder o autoridad del grupo, “cabeza de linaje”, así como también con el ancestro que da origen a ese linaje/comunidad. A modo de hipótesis, este sería el sentido cosmológico de las cabezas trofeo nazcas, en particular para el caso de las masculinas.<sup>18</sup>

Ahora bien, refiriéndonos específicamente a los discursos cosmológicos materializados en las imágenes, pudimos constatar que el rostro masculino, la ausencia de cuello y la presencia de cabello son los únicos rasgos que se mantienen constantes a lo largo de toda la historia nazca, mientras que las otras características

que analizamos estarían ligadas a variaciones en el discurso cosmológico producto de los cambios en la sociedad. Proponemos, entonces, que esos rasgos aluden al núcleo de sentido acerca del acto sacrificial a partir del cual la cabeza deviene en una entidad poseedora y dadora de *camay*, es decir, una *waka*. La ausencia de cuello expresaría el acto de la decapitación que implica separarla del cuerpo, es decir, apropiarse del poder que radica en ella. El rostro masculino estaría en consonancia con la importancia de la captura de la cabeza de linaje/ancestro, y el pelo aludiría a la fuerza vital de la materia perdurable.

Durante los períodos Temprano y Medio el rostro masculino presenta atributos particulares (tatuajes, tocados, etcétera) que interpretamos como un énfasis en el poder del jefe/guerrero que se captura y se concentra en el trofeo. Este aspecto pierde protagonismo en el Período Tardío para dar lugar a los motivos identificados con la sangre, que expresarían la vinculación entre el fluido vital por antonomasia y el *camay*, como así también, la violencia ritual asociada a la guerra en una época en que se exacerban los conflictos bélicos y territoriales. Proulx (2006: 9) ha llamado la atención acerca de que, en algunos motivos, de la boca de las cabezas salen plantas, lo que podría entenderse como una alusión a la relación entre la ofrenda de sangre y la captura de cabezas para promover la fertilidad agrícola. El autor propone que todo el proceso desde la decapitación hasta el entierro de las cabezas estaría relacionado con la fertilidad agrícola y la regeneración. A nuestro juicio cabe reparar en que las iconografías de las cabezas de las que salen plantas corresponden al estilo Monumental, en el que la sangre no aparece como tema. En este sentido, si bien la práctica del derramamiento de sangre pudo darse a lo largo de toda la historia nazca, las imágenes no responden mecánicamente a las prácticas sino que conceptualizan y enfatizan sentidos vinculados con valores vigentes en los distintos momentos históricos. El tema iconográfico de la sangre es propio del estilo Prolífero y su protagonismo, como señalamos, estaría vinculado a los procesos de militarización y jerarquización social. Las otras variables (ojos abiertos o cerrados, boca cosida, agujero en la frente con cuerda) pueden estar presentes de manera aleatoria a lo largo de toda la historia nazca, pero no parecen ser ninguno de los atributos que definen iconográficamente el sentido cosmológico de la cabeza.

El tema de las cabezas portadas por seres míticos es propio del estilo Monumental. La diferencia de escala (perspectiva jerárquica) y el hecho de que la cabeza esté siendo tomada por los cabellos remitirían simultáneamente a la secuencia ritual captura-decapitación-ofrenda de sangre y elaboración del trofeo/ofrenda que deviene en *waka*. En el estilo Prolífero los cambios conllevan a la desaparición de esta temática y, en general, de las escenas. Los significados que predominan refieren principalmente a la sangre, a la asociación entre la cabeza y las deidades (seres míticos) por su condición de *wakas* –lo que se manifiesta en el motivo del Ser Mítico que tiene por cabeza una cabeza trofeo–, así como también entre estas entidades dadoras de vida (las cabezas) y ancestros o personajes de alto rango.

En síntesis, las imágenes encarnadas en ceramios, posiblemente usados en rituales antes de ser depositados como ofrendas, fueron agentes activos en la configuración de los sentidos cosmológicos relacionados con la decapitación y la elaboración de la cabeza trofeo/ofrenda, sentidos fundantes para el orden social y cósmico de la sociedad nazca.<sup>19</sup> Las convergencias y divergencias entre los rasgos que permiten definir los ejemplares arqueológicos y los del motivo iconográfico demuestran que en ningún caso las imágenes son meras descripciones fácticas, sino el medio en el que se materializan conceptos. Los hallazgos arqueológicos evidencian la perdurabilidad de las prácticas en relación con la cabeza trofeo a lo largo de la historia nazca, pero es a través de la iconografía que podemos indagar los procesos de significación de dichas prácticas y de la cabeza trofeo en particular. Los rasgos que pertenecen a su núcleo de sentido se mantienen fijos, mientras que las variaciones, tanto temáticas como estilísticas, estarían en consonancia con la reelaboración del discurso cosmológico paralelo a transformaciones sociopolíticas.

## NOTAS

<sup>1</sup> Nos referiremos solo a las cabezas que presentan evidencias de decapitación y tratamiento *post mortem*, dejando de lado los cráneos, puesto que difiere del procedimiento de construcción del “trofeo” (descarnamiento, pulido, etcétera) y cuya problemática excede los alcances de este trabajo.

<sup>2</sup> Las imágenes operan materializando conceptos cosmológicos, políticos, religiosos, etcétera, que se ponen en juego en sus contextos de uso y circulación.

<sup>3</sup> Todas las fotografías pertenecen a las autoras, excepto 4c y 7, en las que se señala la fuente respectiva.

<sup>4</sup> De las 151 registradas por Tung (2008: 488) se sabe que ocho corresponden a niños, 90 a varones adultos y ocho a mujeres adultas. De los 84 ejemplares de Cerro Carapo y tres colecciones examinadas por Verano (1995: 214), dos pertenecen a niños, 72 a varones adultos y cinco a mujeres adultas.

<sup>5</sup> A principios de este período aparecen asentamientos residenciales fortificados, como Tambo Viejo en el valle de Acarí, emplazados en terrazas elevadas junto a las tierras agrícolas, con el objetivo de estar próximos a los cultivos y tener control desde lo alto sobre los valles. Este tipo de sitios daría cuenta del incremento de los conflictos provocados por el aumento demográfico y la consecuente competencia por el acceso a recursos escasos durante períodos de sequías prolongadas (Valdez 2013).

<sup>6</sup> Después del deceso, la sangre tarda entre cuatro y seis horas en coagularse.

<sup>7</sup> Las *wakas* pueden asumir diversas formas naturales y artificiales, y a la vez mutar, pues están en el origen de todo lo existente. En Bovisio (2011b, 2016) hemos desarrollado el tema de la naturaleza de las *wakas* y su manifestación en la cultura material.

<sup>8</sup> Analizar todas estas acepciones excede los alcances de este trabajo. Baste señalar que la mayoría están asociadas con el rol de la cabeza en la definición del sujeto. Por ejemplo, “cabeza achatada” refiere a la práctica de la deformación craneana destinada a marcar la pertenencia a una clase o comunidad.

<sup>9</sup> Fue donada por Mauro Pando al Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires y luego pasó al Museo Etnográfico.

<sup>10</sup> Supera los objetivos de este trabajo analizar esta iconografía, que refiere a otro universo de significados, posiblemente vinculado a los rostros de los jefes político-religiosos.

<sup>11</sup> Cabezas trofeo con las mismas características también son portadas por el Gato Pampeano y otros seres míticos, aunque con menor frecuencia.

<sup>12</sup> La orca está en la cima de la cadena alimentaria y posee una combinación de fuerza, velocidad e inteli-

gencia que la convierte en un superdepredador de los océanos (Ridgway & Harrison 1998).

<sup>13</sup> Varios autores han planteado la identificación entre la caza y el sacrificio, por ejemplo, Saunders (1998).

<sup>14</sup> Los reptiles son ectotérmicos se aletargan desde el otoño hasta la primavera, lo que imprime a sus hábitos una relación directa con las estaciones del año. Además, las serpientes mudan periódicamente su piel, lo que pudo percibirse como una suerte de “renacimiento”. Como la epidermis no crece junto con el animal, cuando “le queda chica” se desprende y sale como si se quitase una camisa transparente que reproduce los detalles de su anatomía exterior.

<sup>15</sup> La espiral y el escalonado combinados, motivo que aparece a lo largo de toda la historia andina prehispánica, podría referir al ciclo del agua, que en época de lluvia y deshielo baja desde las montañas (escalonado) y alimenta los ríos de la desértica costa hasta desembocar en el mar (espiral).

<sup>16</sup> Hablamos de estilo antinaturalista cuando la imagen no se corresponde con las formas observables en el referente, como es el caso del estilo Prolífero, en que las formas naturales se sintetizan, reducen, yuxtaponen y complejizan, con el agregado de elementos ornamentales como roleos, puntas, etcétera.

<sup>17</sup> A diferencia del estilo Monumental, en este la pupila central sí aparece en cabezas trofeo.

<sup>18</sup> Nos referimos estrictamente a aquellos casos que responden a la definición diagnóstica de la cabeza trofeo. Dejamos fuera del análisis aquellos que corresponden a decapitaciones, en los que no se sabe cuál fue el destino de la cabeza, y a remociones de cabezas *post mortem*. Respecto de los pocos casos en los que se registran cabezas trofeo de niños y mujeres, consideramos que, si se trató de capturas en redadas, quizás eran miembros de la elite y se los consideró con los mismos poderes que los hombres “cabezas de linaje”.

<sup>19</sup> Si bien no conocemos el contexto de las piezas analizadas, podemos inferir que provienen del huaqueo de tumbas o espacios ceremoniales.



## REFERENCIAS

- AAVV. 1991. *Los incas y el antiguo Perú. 3000 años de historia*. Vol. 2. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- ANÓNIMO 1987 [1608]. Ritos y tradiciones de Huarochirí. En *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, G. Taylor, ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ANÓNIMO 2014 [1586]. *Arte y vocabulario de la lengua general del Perú*, R. Cerrón-Palomino, ed. Lima: Instituto Riva Agüero-Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ARGUEDAS, J. & J. PINEDA 1973. Tres versiones del mito del Inkarrí. En *Ideología mesiánica en el mundo andino*, J. Ossio, ed., pp. 217-236. Lima: Prado Pastor.
- BACHIR, A. & O. LLANOS 2006. El Gran Templo del Centro Ceremonial de Cahuachi (Nazca, Perú). *Dimensión Antropológica* 13 (38): 49-86.
- BENSON, E. 2001. Why sacrifice? En *Ritual sacrifice in Ancient Peru*, E. Benson & A. Cook, eds., pp. 1-20. Austin: University of Texas Press.
- BERTONIO, L. 1984 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- BOVISIO, M. 1995. "Cabezas trofeo" en la plástica prehispánica andina: consideraciones acerca de la "violencia ritual". *Arte y Violencia, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, pp. 423-449. México D.F.: Universidad Autónoma de México.
- BOVISIO, M. 2010. Muertos y muerte en el mundo andino prehispánico. *Anais do IV Congresso Latinoamericano de Ciências Sociais e Humanidades "Imagens da Morte"*, pp. 25-50. Niteroi: Universidad Salgado de Oliveira.
- BOVISIO, M. 2011a. Lo real en el arte prehispánico. *Boletín de Estética* 18: 19-45.
- BOVISIO, M. 2011b. Las huacas andinas: lo sobrenatural viviente. En *La imagen sacralizada*, vol. 1, P. Krieger, ed., pp. 53-84. México D.F.: Universidad Nacional de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- BOVISIO, M. 2016. Acerca de la naturaleza de la noción de wak'a: objetos y conceptos. En *Wak'as, diablos y muertos: alteridades significantes en el mundo andino*, L. Bugallo & M. Vilca, eds., pp. 73-111. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- BROWNE, D., H. SILVERMAN & R. GARCÍA 1993. A cache of 48 Nasca trophy heads from Cerro Carapo, Perú. *Latin American Antiquity* 4 (3): 274-294.
- CARMICHAEL, P. 1988. Nasca mortuary customs: death and ancient society on the south coast of Peru. Tesis para optar al grado de doctor en Filosofía, Departamento de Arqueología, Universidad de Calgary.
- CORNEJO, L., J. BERENGUER, C. SINCLAIRE & F. GALLARDO 1996. Nasca. Vida y muerte en el desierto. En *Nasca. Vida y muerte en el desierto*, C. Sinclair & L. Cornejo, eds. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- DE LA TORRE, J. 2013. Hallazgo de una cabeza cercenada ("cabeza trofeo") en el valle de Nasca (Perú): detrás del ritual y de la víctima. *Estudios Atacameños* 46: 61-82.
- DESCOLA, P. 2011. *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. París: Somogy Editions d'Art.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, D. 1952 [1608]. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.
- HERNÁNDEZ, F. 2012. *Los incas y el poder de los ancestros*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- HERNÁNDEZ, R. 1923 [1622]. Mitología andina. *Inca* 1 (1): 25-78.
- ISELL, W. 1997. *Mummies and mortuary monuments*. Austin: University of Texas Press.
- POLIA, M. 1999. *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PROULX, D. 2001. Ritual uses of trophy heads in ancient Nasca society. En *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, E. Benson & A. Cook, eds., pp. 119-136. Austin: University of Texas Press.
- PROULX, D. 2006. *A sourcebook of Nasca ceramic iconography. Reading a culture through its art*. Iowa: University of Iowa Press.
- RAMOS, G. 2010. *Muerte y conversión en los Andes. Lima y Cuzco, 1532-1610*. Lima: IEP.
- REINHARD, J. 1992. Sacred peaks of the Andes. *National Geographic* 181 (3): 84-111.
- RIDGWAY, S. & R. HARRISON 1998. *Handbook of marine mammals*. Londres: Academic Press.
- ROSAS, F. 2011. *Mitos y leyendas del Perú*. Arequipa: Ediciones El Lector.
- ROWE, J. 1995. Behavior and belief in ancient peruvian mortuary practice. En *Tombs for the living. Andean mortuary practices*, T. Dillehay, ed., pp. 27-41. Washington: Dumbarton Oaks.



- SALOMON, F. 1995. The beautiful grandparents. Andean ancestor shrines and mortuary ritual as seen through colonial records. En *Tombs for the living. Andean mortuary practices*, T. Dillehay, ed., pp. 315-353. Washington: Dumbarton Oaks.
- SAUNDERS, N. 1998. *Icons of power. Feline symbolism in the Americas*. Londres-Nueva York: Routledge.
- TAYLOR, G. 1987. Introducción. En *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, G. Taylor, ed., pp. 15-37. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- TAYLOR, G. 2000. *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- TELLO, J. 1918. El uso de cabezas humanas artificialmente momificadas y su representación en el antiguo arte peruano. *Revista Universitaria* 13 (1): 478-533.
- TUNG, T. 2008. From corporeality to sanctity: transforming bodies into trophy heads in the Prehispanic Andes. En *The taking and displaying of human trophies by Amerindians*, R. Chacon & D. Dye, eds., pp. 477-500. Nueva York: Springer.
- UHLE, M. 1914. The Nazca pottery of ancient Peru. *Proceedings of the Davenport Academy of Sciences* 13: 1-16.
- U. S. DEPARTMENT OF STATE (9 de junio de 1997). Peru (97-609). Memorandum of understanding concerning cultural property, with amendments and extensions <<https://www.state.gov/97-609>> [consultado: 22-09-2022].
- VALDEZ, L. 2013. Tambo Viejo: un asentamiento fortificado en el valle de Acarí, Perú. *Arqueología Iberoamericana* 19: 3-23.
- VERANO, J. 1995. Where do they rest? The treatment of human offerings and trophies in Ancient Peru. En *Tombs for the living. Andean mortuary practices*, T. Dillehay, ed., pp. 189-227. Washington: Dumbarton Oaks.
- VERANO, J. 2003. Mummified trophy heads from Peru: diagnostic features and medicolegal significance. *Journal of Forensic Sciences* 48 (3): 525-530.
- WILLIAMS, S., K. FORGEY & E. KLARICH 2001. An osteological study of Nasca trophy heads collected by A. L. Kroeber during the Marshall Field Expeditions to Peru. *Fieldiana. Anthropology* 33: I-III, V-VI, 1-132.



# Tumbar al patriarcado. Etnografía con agrupaciones femeninas de Tumbe Carnaval en Arica

*Overthrowing the patriarchy. Ethnography with female Tumbe Carnaval groups in Arica*

Isabel Araya<sup>A</sup>

**Recibido:**  
agosto 2022.

**Aprobado:**  
octubre 2022.

**Publicado:**  
diciembre 2022.



## RESUMEN

En este artículo se analiza la música afrolatinoamericana desde una perspectiva de género, centrándose particularmente en su expresión afrochilena. Se considera el rol de las mujeres afrodescendientes en la manifestación del Tumbe Carnaval, música y danza desarrollada por sus comunidades como una herramienta de visibilización y acción política. A través de una metodología cualitativa, basada en una etnografía con agrupaciones femeninas que tocan y bailan en la ciudad de Arica, se profundiza en el rol de las afrochilenas en la construcción y difusión de las narrativas sonoras y dancísticas del ritmo. Entre los resultados se destaca su práctica como una forma de reivindicar las demandas feministas. Se concluye que el Tumbe Carnaval, como herramienta artístico-política, ha sobrepasado las aspiraciones exclusivamente afrodescendientes, llegando a ser un medio que denuncia el racismo estructural y las desigualdades de género.

**Palabras clave:** música, danza, género, Tumbe Carnaval, etnografía, afrochilenas, Arica.

## ABSTRACT

*This article seeks to incorporate a gender perspective into studies of Afro-Latin American music, particularly that of Afro-Chileans. The author examines the role of Afro-descendant women in the music and dance of Tumbe Carnaval, which communities used as a form of visibilization and political action. Through a qualitative methodology based on ethnography with groups of women musicians and dancers in the city of Arica, the author considers Afro-Chilean women's role in constructing and disseminating the sonic and dance narratives of rhythm. The study shows, among other things, that this practice has served Afro-descendant women in vindicating feminist demands and concludes that, as a tool for artistic-political action, Tumbe Carnaval goes beyond exclusively Afro-descendant concerns to denounce structural racism and gender inequality.*

**Keywords:** music, dance, gender, Tumbe Carnaval, ethnography, Afro-Chileans, Arica.

<sup>A</sup> Isabel Araya, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. ORCID: 0000-0002-6616-5225. E-mail: isabel.araya.morales@gmail.com



## INTRODUCCIÓN

Desde la década de los ochenta, los pueblos afrodescendientes de Latinoamérica se han manifestado a través de diferentes movilizaciones sociales a favor del reconocimiento de sus identidades y para reivindicar derechos culturales, sociales, políticos y económicos. Además, han desarrollado diversas acciones y proyectos orientados a incluir las diversidades, logrando introducir cambios en las políticas públicas e incluso en las constituciones de diversos países (Laó-Montes 2009), procesos que Eduardo Restrepo (2013) ha denominado “etnización de la negritud”.

Los movimientos afrolatinoamericanos se organizan y funcionan a través de una infinidad de dinámicas y trayectorias según sus particularidades y territorios (Paschel 2018). No obstante, un elemento transversal acompaña las demandas por la visibilización de las comunidades: la música y la danza. En Latinoamérica, las sonoridades y los bailes han permitido expresar los requerimientos de los colectivos afrodescendientes y sensibilizar a la población respecto de su presencia y sus culturas. Destacan investigaciones sobre la Capoeira en Brasil (Rego 1968), el Candombe en Uruguay (Ferreira 1997), el Son de los Diablos en Perú (Santa Cruz 1975) o la Saya en Bolivia (Hinofuentes 2006). En Chile, el pueblo afrodescendiente que habita la frontera norte del país reivindica el ritmo tumbé o Tumbé Carnaval. De este modo, las músicas y danzas afrolatinoamericanas, además de su riqueza y variedad artística, representan recursos artístico-políticos para las peticiones y movilizaciones de sus comunidades (Araya et al. 2020).

En el marco de la conferencia Regional Preparatoria para la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial y las Formas Conexas de Intolerancia, realizada en Santiago en el año 2000, estas comunidades se declararon, por primera vez en el país, pertenecientes a la diáspora africana (Araya 2016). En dicho contexto, los y las afrochilenas realizaron, al ritmo del tumbé, el primer pasacalle que recorrió la ciudad de Arica. Decenas de personas tocaron y bailaron como una forma de decir “acá estamos” (León 2021), y a través de cantos, bailes y músicas reivindicaron sus raíces africanas.

El tumbé juega un rol fundamental en los procesos etnopolíticos de la comunidad afrodescendiente, debido

a que las performances de esta música y danza permiten experiencias corporales que favorecen el reconocimiento de identidades afrodiaspóricas (León 2020).<sup>1</sup> En palabras de León (2020: 68), el “Tumbé carnaval ha sido capital para la identidad afro y sinérgico para el movimiento político; no es secundario o auxiliar, sino constitutivo”. En cuanto a su sonoridad, el tumbé es un ritmo percutido por bombos y repiques, acompañados de cencerros, shekeres y güiros. En la danza, los pasos recrean las labores agrícolas que desarrollaron históricamente las poblaciones afrochilenas en la región: raima o recolección de aceituna, cosecha de algodón, corte de caña de azúcar, actividades de pesca y labores domésticas.

Paralelamente al desarrollo de la música y la danza como herramienta de acción política, las mujeres lideran dinámicas organizativas al interior del movimiento afrochileno, y se posicionan como destacadas agentes de transformaciones, resiliencias y cambios. Estudios como los de León (2017, 2020), Carrasco (2020) y Domingo (2021) indagan el rol del tumbé en las demandas afrochilenas. Otros como los de Chávez y Araya (2018), Cortés y Rivera (2021), Ríos (2021) y Parra y colaboradores (2022), estudian el papel de las mujeres al interior del movimiento. No obstante, faltan investigaciones que aborden la importancia de las mujeres en las difusiones y reconstrucciones del ritmo, e incluyan una perspectiva de género a los estudios sobre música afrochilena. Por ello, el foco de este artículo se centra, particularmente, en los roles femeninos desempeñados en dicha música/danza.

Utilizando un diseño cualitativo, se desarrolló una aproximación etnográfica con agrupaciones de mujeres afrodescendientes que bailan, tocan y cantan tumbé en Arica. Considerando la música y la danza, el objetivo fue analizar el cruce entre las aspiraciones de los afrodescendientes y las reivindicaciones feministas. Para ello, los objetivos específicos fueron: 1) describir los roles que las mujeres han asumido en el movimiento etnopolítico afrochileno y la difusión del ritmo afroarriqueño, 2) identificar los discursos feministas expuestos en la música y la danza, y 3) distinguir los espacios en los cuales se unen las demandas feministas y la práctica del tumbé.

A continuación, en el segundo apartado, abordo el surgimiento del movimiento etnopolítico afrochileno,

el rol de la música/danza en los procesos políticos y la importancia de las mujeres en la cultura afroariqueña. Posteriormente, expongo la metodología etnográfica utilizada, así como su relación con mi propia experiencia como danzante en una agrupación femenina de tumbe. En el cuarto apartado presento conceptos claves sobre estudios de música afrolatinoamericana y la incorporación de la perspectiva de género. En el quinto muestro los resultados de la etnografía con agrupaciones femeninas, particularmente Aluna Tambó y Tumberas Unidas, e indago en las dinámicas de sus organizaciones y principales movilizaciones. El sexto y último apartado contiene las conclusiones derivadas del estudio, estructuradas en función de tres ejes.

## MOVILIZACIÓN AFRODESCENDIENTE EN CHILE

### Música y danza en la demanda por el reconocimiento

El proyecto modernizador, sustentado en la Colonia y en la posterior instauración del Estado, creó en Chile el imaginario social de una sociedad “blanqueada”, por lo que diversas poblaciones del territorio fueron categorizadas bajo una homogeneidad alejada de lo indio, lo mestizo y, sobre todo, lo afrodescendiente (Tijoux & Córdova 2015). En consecuencia, las narrativas oficiales se construyeron sobre una ideología racializada según la cual en Chile “no hay negros”. De este modo, las presencias africanas han sido histórica y sistemáticamente negadas e invisibilizadas. Estos discursos blanqueados y negacionistas fueron duramente cuestionados en los últimos veinte años, en gran medida por las acciones del movimiento etnopolítico afrochileno en la frontera norte del territorio nacional (Duconge & Guizardi 2014; Amigo 2022).

Desde su proclamación, el movimiento político afrochileno se propuso difundir la presencia de las comunidades negras, interpelando a los discursos oficiales del Estado y los imaginarios sociales blanqueados de la sociedad civil (Araya 2016). En el devenir de sus historias en el territorio, estas poblaciones manifiestan haber sufrido la esclavitud, así como también las consecuencias de las políticas violentas

de chilenización (1910-1929) que condenaron sus tradiciones silenciándolas y agudizando su negación (Alarcón et al. 2017).

Una de las principales demandas es la visibilidad estadística y su contabilización en datos oficiales para crear políticas públicas específicas (Campos 2017; Schleef & Ruiz 2019). A medida que el movimiento afrochileno ha proclamado su presencia frente al Estado, se han materializado procesos que reconocen determinados elementos identitarios con herencia africana, entre ellos la música y los bailes. Siguiendo esta perspectiva, Araya y colaboradores (2020) destacan que las manifestaciones artísticas afrodescendientes se consolidan en ámbitos estéticos, pero también en aquellos relacionados con demandas colectivas “al trasladarse hacia espacios políticos donde el arte puede constituirse como transformador social” (Araya et al. 2020: 13).

La comunidad afrochilena representa el 4,7% de la población regional, concentrándose en Arica (89,2%) y en los valles de Azapa y Lluta (10,8%). Los hombres representan el 44,2%, y las mujeres el 55,8% (INE 2014). Según la Encuesta de Caracterización Afrodescendiente ENCAFRO (INE 2014), una de las particularidades que definen a las mujeres como afrodescendientes son “los bailes que practican” (20,5%), superados solo por la “apariencia física” (25,2%). Como manifestaciones culturales de música y danzas propias de la comunidad se ubican los caporales (50,8%), los valeses peruanos (54,9%), los bailes de morenos o pituco (77,7%) y el Tumbe Carnaval (87,2%). Este último –en palabras de la comunidad– es un ritmo recreado en los últimos años a partir de relatos de personas mayores.<sup>2</sup>

Dicho ritmo constituye un fenómeno de renacimiento cultural (León 2017, 2020), en el que jóvenes del movimiento recrearon los bailes antiguos del territorio a partir de las memorias de sus abuelos y abuelas. De estas, sobresale un baile de ambiente festivo, propio de los carnavales, practicado en círculo con guitarras, coplas y acompañado de palmas. En él se gritaba “tumbe” o “tumba carnaval” para “tumbar” o botar a la pareja de un “caderazo”, a modo de juego.<sup>3</sup> Si bien este baile ya no era practicado, se inició un rescate sonoro y corporal por medio de la imitación de las labores de las poblaciones afrodescendientes en el territorio. Fue así como, en 2003, fue creada la primera comparsa de tumbe, la que se denominó



*Oro Negro*. Cinco años después, surgió *Lumbanga*, compuesta por personas del valle de Azapa. El año 2005, familias que habitan la costa de Arica crearon *Arica Negro: recuerdos de la Chimba*; en 2010 nació la comparsa *Tumba Carnaval* (Espinosa 2015) y en 2020 *Palenque Costero*.

Integradas por cientos de participantes, estas agrupaciones participan en el carnaval *Con la Fuerza del Sol*, instancia festiva que se realiza en Arica en el mes de febrero, en la cual los múltiples bailes y músicas revelan las identidades interétnicas de la región (Chamorro 2013). A su vez, los y las integrantes de las comparsas crean agrupaciones de tumbe más pequeñas con un formato de escenario. Es así como, en poco más de una década, se han conformado diferentes comparsas y agrupaciones que, a través de la música y danza, contribuyen a la visibilización de la cultura afroarriqueña (Carrasco 2020). Actualmente, el tumbe se baila y toca en diferentes celebraciones y festividades importantes para el pueblo afrodescendiente, así como en contextos de agitación política, como lo fue el estallido social en Chile el año 2019 (Carrasco & Domingo 2022).<sup>4</sup>

Al respecto, Domingo (2021) relata cómo el tumbe Carnaval es una práctica artística que utilizan los y las afrodescendientes como herramienta política en su lucha por el reconocimiento. Frente al olvido social de las tradiciones y costumbres afrochilenas, las expresiones musicales y de danza dan cuenta de la existencia de su pueblo y, al ser escuchadas y observadas, interpelan al Estado y a la sociedad civil. El Tumbe Carnaval se transforma así en una performance que representa el pasado en el presente y enseña un proyecto futuro. Se trata de narrativas construidas en las colectividades, con las cuales las y los afrochilenos “gracias a su capacidad de agencia, negociaron con sus emblemas y elementos culturales, para resignificarlos en esta performance mediante una memoria emblemática que afirma su presencia” (Domingo 2021: 134). Desde esta perspectiva, la música y la danza tumbe Carnaval es un “correlato de lo social” (Ardito 2007), una acción que se desarrolla de manera entrelazada con los procesos políticos del movimiento afrochileno. Así, las agrupaciones y comparsas poseen “un importante componente político en cuanto a su función visibilizadora” (Espinosa 2015: 188).

Como manifestación artística local con elementos rítmicos y coreográficos particulares, el tumbe se transformó rápidamente en una expresión artístico-popular de los y las afrochilenas (León 2020). En la última década, evidenció un proceso de relativa popularización tanto a nivel local como nacional, y un número creciente de personas de otras regiones, identificadas o no como afrodescendientes, comenzaron a practicar el ritmo. Desde la música y la danza se articularon redes con agrupaciones de Arica y, como resultado de estos intercambios, se crearon diferentes comparsas y agrupaciones de tumbe en otras ciudades. De acuerdo con los planteamientos de Amigo (2022) acerca de una de una “nacionalización desde abajo”, el tumbe ha permitido vincular la africanidad chilena en todo el territorio nacional. En este contexto, como medida de acción artístico-política, ha sobrepasado las luchas del movimiento etnopolítico afrochileno, llegando a formar parte del movimiento feminista.

## Las mujeres en el movimiento afroarriqueño

En tiempos coloniales, las mujeres negras fueron doblemente vulneradas al ser racializadas y sexualizadas (Soto 2011). Sus acciones se orientaron sistemáticamente a la búsqueda de libertad y estrategias de sobrevivencia (Briones 2007). Los intentos por revertir relaciones de subordinación y la capacidad de resiliencia entre antepasadas afrodescendientes son características puestas hoy en valor entre la población más joven, y las “ancestras” o “abuelas” se convierten en referentes importantes en sus comunidades (Cortés & Rivera 2019).

Al interior del movimiento afrochileno las mujeres juegan un rol primordial en lo social, cultural, religioso, político y territorial, y las familias destacan su estructura matrilineal al reconocer la importancia de los linajes femeninos como partes constitutivas de sus identidades (Chávez & Araya 2018). Son las mujeres negras quienes transmiten los saberes y conocimientos afrodescendientes, y mantienen viva la cultura a través del tiempo, traspasándolas a nuevas generaciones en sus diversos y activos roles como cuidadoras, madres, cultoras, creadoras, cocineras, artesanas, artistas, dueñas de casa, intelectuales, dirigentes o comerciantes (Chávez & Araya 2018).



Las labores de las mujeres afrochilenas en espacios públicos y privados son significativas tanto a nivel local como latinoamericano, pues ellas logran rescatar los legados culturales propios de sus comunidades. Estos procesos agenciales femeninos recuperan la historia afrodescendiente en el territorio, y se proyectan socialmente para ser parte de sus requerimientos y acciones movilizadoras. Al respecto, Presas (2019: 221) indica que “la mujer afrochilena se posiciona como ente de cambio, con una agencia determinada para restituir los derechos civiles propios de su comunidad”. Desde la fundación del movimiento, las mujeres se encuentran en la base de las tareas organizativas y asumen liderazgos políticos. En las zonas rurales, organizaciones de mujeres, como Hijas de Azapa, defienden el territorio y su biodiversidad (Sepúlveda & Araya 2022), y en la ciudad, la colectiva Luanda vela por la erradicación de la discriminación y el sexismo a través de su participación política en diversos espacios. En la dimensión oral sobresale su legado en lo gastronómico y artesanal (Chávez & Araya 2018; Chávez 2021) y, desde la intelectualidad, destacan los aportes escriturales y testimoniales elaborados como mujeres racializadas (Báez 2013; Salgado 2013; Cortés & Rivera 2019). A pesar de su incidencia, son pocos los estudios que han indagado en los roles de las mujeres en el rescate musical, específicamente en el tumbé, por cuanto la música, y particularmente la percusión, suelen estar vinculadas mayormente al ámbito masculino.

## METODOLOGÍA

En la presente investigación se ofrece un enfoque feminista, orientado a privilegiar las vivencias y trayectorias narradas por personas pertenecientes a grupos marginados y excluidos como lo han sido históricamente las mujeres. Esto permite traer, desde el margen hacia el centro, la visión de las colaboradoras y validar sus experiencias en la creación de saberes (Araya & Chávez 2022). En este estudio, los conocimientos derivan de diálogos directos con las principales protagonistas: mujeres afrodescendientes que practican tumbé.

Con el objetivo de difuminar la barrera simbólica entre investigadora e investigadas y asumir los desafíos feministas de un enfoque reflexivo, me involucré personalmente en la música y la danza afrodescendiente.

Desde el 2008 inicié aprendizajes en danzas africanas y, desde el año 2014, trabajo junto a las comunidades afrochilenas en el norte del país. Durante mi trabajo de campo realicé entrevistas y recopilación de historias de vida con al menos veinte hombres y mujeres afrodescendientes de diferentes edades, y desde el año 2015 participé activamente en la agrupación de percusión y danzas afroarriqueñas Aluna Tambó (fig. 1). Esto me ha permitido aprender y adentrarme en las complejidades de las culturas afrodescendientes en sus múltiples formas de vida y en sus percepciones sobre el mundo, todo ello desde la participación-observación, orientada a la transformación y el rol activo en nuestras realidades sociales.

Junto a Aluna Tambó iniciamos procesos de reflexión ligados a nuestras experiencias de acosos, vulneraciones y violencias sufridas como mujeres, tanto en ámbitos familiares, laborales, como artísticos. Gracias a esto y con la ayuda de procesos de autoformación política dentro del movimiento afrochileno, maduramos discursos ligados a las valoraciones de las diversidades, las luchas feministas y el antirracismo, en los cuales la música y la danza significaron una vía de comunicación y se convirtieron en nuestro medio de expresión. Producto de este proceso, más mujeres se interesaron por la percusión y fue así como en 2019 se creó en Arica Tumberas Unidas, la primera comparsa liderada solo por mujeres, surgida en apoyo a la marcha del 8 de marzo en la cual marché y bailé.

La participación activa en estas comunidades me permitió observar cómo, por lo general, en agrupaciones nacionales de música afrolatinoamericana las mujeres se encuentran mayormente ligadas a la danza y los hombres a la percusión.<sup>5</sup> En cambio, estos grupos estaban compuestos en su mayoría por afroarriqueñas, mujeres de familias negras del territorio, nacidas y criadas en Arica, quienes habían creado las agrupaciones musicales porque deseaban aprender diferentes ritmos de raíz afrodescendiente, pero también porque, bajo el pretexto de que “los hombres tocan y las mujeres bailan”, se les había negado percutir bombos y repiques en sus comparsas.

A continuación, expongo los resultados de un trabajo etnográfico basado en la participación-observación, junto a las agrupaciones femeninas Aluna Tambó y Tumberas Unidas.



**Figura 1.** Bailando tumbé durante un ensayo de la agrupación Aluna Tambó (fotografía de Guillermo Urmeneta). **Figure 1.** Women of the Aluna Tambó collective dancing 'tumbé' in a rehearsal (Photograph by Guillermo Urmeneta).

## MÚSICA AFROLATINOAMERICANA Y PERSPECTIVA DE GÉNERO

En las últimas décadas, los estudios afrolatinoamericanos se han desarrollado en dos líneas principales que conforman un campo dinámico y en expansión: la historia y cultura de las poblaciones afrodescendientes en América Latina, y el estudio de la raza como una categoría de diferenciación social (De la Fuente & Reid 2018). Músicas y danzas, como prácticas colectivas constitutivas de las identidades sociales, según Ferreira (2008: 227), “dan la posibilidad de invertir, o al menos neutralizar localmente, el signo negativo de la categorización social racializada negra en la sociedad nacional”. De esta manera, se manifiestan en ellas relaciones de poder y resistencias, y se transforman en un objeto de investigación clave para abordar relaciones racializadas.

Cabe recordar que la colonización marca un período en el cual se prohíben múltiples expresiones musicales entre los pueblos dominados, al ser percibidas como

símbolos de resistencia y subversión. Tras la emergencia de los estados nacionales, diversas instituciones se apropiaron de sus aspectos musicales para la conformación de un proyecto homogeneizador, y la música se desplegó como un dispositivo para la creación y difusión de ideologías nacionalistas.<sup>6</sup> A partir de la década de 1970, variados estudios reconocen la importancia política de la música y su vinculación con el desarrollo de movimientos sociales, entre ellos afrodescendientes (Moore 2018). Destacan investigaciones como las de Du Bois (1999) en Estados Unidos, Ortiz (1987) en Cuba, Nascimento (1985) en Brasil, Zapata (2010) en Colombia, Ferreira (1997) en Uruguay y García (1994) en Venezuela. En este sentido, estudiar música afrolatinoamericana significa investigar formas complejas de estilos, pero también, la trasmisión de sus ritmos según clase, etnia, nación, y, como aquí propongo, género.

Para Moore (2018), los estudios sobre música afrolatinoamericana son “cartografías” de las teorías antropológicas que permiten comprender sus desplie-

gues y desarrollos a través del tiempo. Postergadas durante siglos de colonialismo y racismo, las prácticas musicales con raíces en la negritud fueron despreciadas y en América Latina la influencia africana fue asociada a salvajismo, barbarie y marginalidad.

La sabiduría convencional en todo el continente americano y en Europa, hasta al menos la década de los treinta, perpetuó la creencia en el evolucionismo, la jerarquización de las razas y culturas según fueran más o menos "avanzadas". Durante muchos años, autores de la élite caracterizaron la música afrolatinoamericana como expresiones culturales rudimentarias, representativas de pueblos que no habían progresado más allá de irracionales aullidos animales (Moore 2018: 476).

Estas visiones despectivas hacia las expresiones musicales afrolatinoamericanas fueron transformándose en el siglo XX, y en las últimas décadas se ha profundizado incluso en la necesidad de revisar los diferentes procesos sociohistóricos y políticos manifestados en la música. En esta línea, para Ferreira (2008: 227) las investigaciones de las poblaciones afrodescendientes e identidades racializadas son abordados por la perspectiva etnomusicológica y los estudios de performance:

[...] los estudios sobre identidad y cultura negra, a lo largo del siglo XX, han señalado la importancia de la música y la danza entre las poblaciones afrodescendientes, tanto como una peculiaridad cultural atribuida a las culturas de donde provenían los deportados africanos como una práctica emergente en los procesos sociales y culturales del Nuevo Mundo.

Con esta mirada se ha profundizado en las reflexiones acerca de las identidades y culturas negras desde dos ámbitos. Por un lado, en relación con las particularidades y el desarrollo de las musicalidades como correlato de los procesos sociales, históricos, culturales y políticos de cada territorio al que arribaron las poblaciones africanas en Latinoamérica. Por otro, en relación con la música y la danza de las migraciones esclavizadas. En este sentido, "la primera tendencia subraya el nacimiento de nuevas culturas y sociedades, la segunda, el mantenimiento de vínculos con la tierra madre" (Ferreira 2008: 236).

Desde la línea de los estudios poscoloniales propuestos por Mignolo (2011), Grosfoguel (2006) y

Segato (2021), el quehacer de la música y la danza de poblaciones afrodescendientes ha ocupado históricamente un lugar subalterno dentro de la escala social jerárquica. Sin embargo, los análisis y profundizaciones de la música afrolatinoamericana constituyen formas de entender e indagar las subjetividades y relaciones racializadas en América Latina. En otras palabras, los estudios de estas relaciones sociales pueden abordarse a través de la música/danza afrodescendiente como epistemologías, ya que el "ritual musical en tanto forma de confrontación o de resistencia frente a los sistemas de dominación y como prácticas performáticas de música/danza se relacionan con formas racializadas de subjetividad" (Ferreira 2008: 228). Siguiendo esta perspectiva, la música/danza afrolatinoamericana puede ser definida como:

[...] un lugar en el que antes africanos esclavizados y hoy afrodescendientes, con sus movimientos y formas de organización social, buscan nuevos imaginarios, construyen corporalidades y formas de socialización, desarrollando en muchos casos pensamientos disidentes y epistemologías alternativas a las dominantes (Ferreira 2008: 227).

De los múltiples lenguajes artísticos que permiten imaginar, jugar y crear mundos simbólicos, la música y la danza abren espacios de diálogo y confluencias que generan nuevas redes e intercambios. A través del arte se potencian procesos de empoderamiento individuales y colectivos, así como también de aprendizajes y cambios (Cortés 2017). Según esta perspectiva, la música se transforma en "un instrumento de visibilización de realidades múltiples, comunes y diversas" (Piñero 2019: 385). De ahí que los estudios de las sonoridades afrolatinoamericanas sean una invitación a analizar y reflexionar acerca de la construcción identitaria de la diáspora africana y sus estrategias frente a estructuras hegemónicas.

En las investigaciones de música afrolatinoamericana la perspectiva de género ha estado ausente, relegando las experiencias femeninas de las dinámicas creativas. A propósito, la dicotomía naturaleza/cultura es una idea utilizada ampliamente para construir y explicar las diferencias sexo-genéricas (De Beauvoir 2018 [1949]). En la antropología producida por la ciencia positivista del siglo XIX, lo natural fue asociado a lo



primitivo, salvaje e incivilizado y femenino, mientras el mundo de las ideas ha estado ligado a la cultura, la civilización y lugar de lo masculino. Estas categorías sociales diferentes “por naturaleza”, permearon la organización de sociedades (Pathou-Mathis 2021). Desde esta lógica dualista, según la opinión de Barbieri (1993) y Moore (2009), las mujeres ligadas a roles reproductivos y de crianza fueron relegadas a los espacios privados; los hombres, en cambio, vinculados a lo productivo, a la cultura y los espacios públicos, sociales y políticos, entre ellos la música.

La inclusión de una perspectiva de género aporta una nueva forma de pensar la organización social, los sistemas de parentesco, la política, la economía (Scott 1996), así como también aquellos procesos sociales donde transcurre la musicalidad. Sumado a lo anterior, el feminismo “negro”, o *black feminism*, realiza una profunda crítica a las violencias raciales que sufren particularmente las mujeres afrodescendientes (Hooks 1990; Hill 1993; Davis 2004 [1981]). Esto permite entender que las violencias de género no operan como una única estructura de opresión para las mujeres, pues ellas experimentan también cruces con otras categorías de subordinación. Así, la “interseccionalidad” se vuelve un concepto articulador para comprender las interacciones entre raza, género y clase social, y aporta a develar las problemáticas de las mujeres negras, ignoradas hasta entonces por el feminismo blanco y hegemónico (Crenshaw 1991).

En el contexto actual de movilizaciones feministas, la música puede permitir el análisis de “la realidad de ser mujer en sociedades donde el patriarcado empapa hasta el acto de conectar un cable para la transmisión sonora” (Piñero 2019). En este sentido, los estudios de la música afrolatinoamericana pueden ser abordados desde miradas interseccionales que profundicen en las posiciones sociales de las mujeres afrodescendientes, y sus roles en los procesos creativos, sonoros, dancísticos, educativos y de cambios sociales. Incluir la multiplicidad de experiencias de mujeres ligadas a las musicalidades afrolatinoamericanas contribuye a pensar en términos micro y macro, es decir, en cómo sus vivencias y biografías expresan procesos sociales y organizacionales. Al respecto, cabe preguntarse cómo se interconecta el racismo y el sexismo entre las mujeres afrodescendientes y cómo, a través de la música, se develan las desigualdades raciales y de género.

## LAS MUJERES EN EL TUMBE

### Genealogía de creadoras

El proceso de rescate del tumbe se inicia el año 2002, en especial gracias al proyecto “Formación de un Grupo de Danzas y Música Negra, para recobrar, mediante la recreación artística, las tradiciones culturales de los afrodescendientes ariqueños”, liderado por jóvenes motivados por la reconstrucción de la historia de las abuelas y abuelos.<sup>7</sup> En el transcurso del proyecto, las mujeres jugaron roles activos, tanto en la mantención de las tradiciones culturales de la comunidad como en la etapa de investigación sobre las mismas. Carolina Letelier, una de las jóvenes participantes, destaca que entre los relatos surge la labor femenina como un elemento crucial. Al respecto, sobresalen las figuras de mujeres que resguardaron espacios festivos donde se desarrollaba la música y la danza entre familias afrodescendientes y preservaron las memorias mediante el traspaso intergeneracional.

Lo que nos contaban a nosotros era que Julia Corvacho fue una mujer que mantuvo las tradiciones en el seno más íntimo de su familia en un tiempo donde no era fácil mostrar la cultura negra. Los abuelos contaban que en la “Corvachada” siempre se tocaba lo que tuvieran: la mesa, tambores o tarros, formaban círculos donde aplaudían, cantaban coplas, las iban repitiendo, cantaba uno y el grupo respondía, se iban dando de caderazos y la idea era botar al suelo al otro. Había una cierta rivalidad entre familias por tierras, entonces hacían competencias y se daban caderazos, pero, en realidad, era un juego que realizaban en tiempos de carnaval [...] En mi familia mis abuelas no bailaban tumbe, no recuerdo que me lo hayan enseñado de chica, aunque a mi abuela le encantaba [...] Mi tía abuela Carmen –hermana menor de mi abuela– fue la única que se acordaba que mientras aplaudían, cantaban y movían las caderas decían: “¡mazumba!”. Eso tenía bastante relación con lo que hablaban los abuelos, aunque decían que se gritaba “¡tumba!” al momento del caderazo (Letelier, citado en Chávez & Araya 2018: 86).

Luego de la recopilación de memorias, los y las jóvenes del movimiento recrearon una musicalidad y unos pasos que acompañaban el baile. Las mujeres fueron protagonistas de estas actividades creativas y, a partir de historias orales, un grupo femenino de entre 12 y 30



años imaginó movimientos corporales en función de las labores agrícolas de las y los afrodescendientes. Aunque un elemento central que surgió fue el choque de caderas, las mujeres crearon, a su vez, otros pasos, entre ellos la “raima”, que simboliza la recolección de aceitunas, el “algodón”, que plasma el trabajo en los cultivos del valle, o el “machete”, que representa el corte de caña de azúcar. Carolina señala que, “con otras compañeras incluimos pasos asociados a las actividades laborales de los negros en Azapa [...] pero eso fue pura recreación, porque el tumbe básicamente tiene relación con la cadera” (Letelier, citado en Chávez & Araya 2018: 86).

En el área musical, se adaptaron barriles de aceituna para la percusión y se buscó una rítmica particular que acompañara los pasos de baile. Con la danza y la música ya establecidas se constituyó *Oro Negro*, la primera comparsa liderada por las hermanas Salgado y que tuvo por objetivo visibilizar la cultura afroarriqueña. La agrupación propició reuniones y reencuentros con parientes afrodescendientes, generó la articulación de redes sociales y robusteció vínculos familiares y afectivos. Gracias a ello muchas personas pudieron cuestionar sus propias identidades y relaciones interétnicas, favoreciendo el autorreconocimiento afrodescendiente.

En este contexto, se crearon diferentes agrupaciones de tumbe y en el año 2005 surgió *Arica Negro: Recuerdos de la Chimba*, agrupación fundada por mujeres que pertenecen a familias del sector costero. Como fundadoras de la comparsa, las hermanas Lara investigaron las memorias de los antiguos negros que vivían en las Chimbas, un sector frente al mar identificado con la cultura chinchorrera y pesquera. Al igual que el caso anterior, las personas que ingresaron a la agrupación reencontraron familiares y propiciaron reconocimientos identitarios. Además, la práctica de la música y la danza afrodescendiente fue una estrategia frente a condiciones sociales de desigualdad y un lenguaje artístico que se transformó en un instrumento político contra la violencia estructural.

A nosotras nos gustó la cultura afro, nos sentíamos muy identificados, entonces nos juntábamos a hacer reuniones para organizarnos y sacar adelante nuestra agrupación: ver cómo hacer plata para los tambores o cómo nos llamaríamos. La idea también era rescatar de la droga y

del tráfico a los chicos de la población, porque todos los niños que veíamos de pequeños cuando jugaban, ya se estaban empezando a meterse durante su juventud en la pasta base. Nosotras anhelábamos que, con la música y el baile, ellos se alejaran de eso (A. Lara, A. Lara y M. Lara, citado en Chávez & Araya 2018: 96).

## La Tumba como espacio de denuncia feminista

Tras la creación y popularización del tumbe, al interior de algunas comparsas se adoptaron divisiones sexogenéricas en los roles de sus participantes. Así, mientras las mujeres bailaban y tocaban determinados instrumentos como campanas, güiros, shekeres –conocidos entre las agrupaciones como “brillos”–, la percusión de tambores estuvo restringida exclusivamente a los hombres. En el área musical, los liderazgos masculinos instauraron la idea de que, “tradicionalmente”, las mujeres no tocan repique ni bombo, y vincularon esta actividad a los varones. De esta manera, aunque todos los instrumentos de la percusión afrolatina son esenciales y se complementan, sesgos androcéntricos crearon una jerarquización simbólica entre instrumentos idiófonos y membranófonos, los primeros ligados al ámbito femenino, mientras que los segundos a un carácter exclusivamente masculino. Sin embargo, en los últimos cinco años, esta idea comenzó a ser puesta en duda y las mujeres conformaron nuevos espacios para tocar instrumentos de percusión, sin incluir categorizaciones jerárquicas a la variedad de elementos musicales. Al encontrarse con una negativa desde las dirigencias para integrar los bloques de músicos y frente a la necesidad de crear espacios exclusivamente de mujeres, se crearon dos agrupaciones femeninas: Aluna Tambó y Tumberas Unidas. De esta manera, el tumbe ha sobrepasado las denuncias sobre racismos hacia el pueblo afrodescendiente, agregando las demandas feministas frente a desiguales de género (fig. 2).

Aluna Tambó es la primera agrupación de música y danza tumbe conformada íntegramente por mujeres. Su fundadora, una destacada percusionista, decidió crear el espacio luego de que no se le permitiera tocar tambor en otras agrupaciones por el hecho de ser mujer. Junto a cinco compañeras de entre 17 y 35 años, decidieron aprender percusión africana y crear el conjunto, el cual se dedicaba en sus inicios solo a los ritmos de



**Figura 2.** Integrantes de Aluna Tambó tocan tumbé durante Festival del Cajón Peruano (fotografía de Guillermo Urmeneta). **Figure 2.** Members of Aluna Tambó play 'tumbé' rhythms at the Peruvian Cajón Festival (Photograph by Guillermo Urmeneta).

Guinea conocidos como música “afro-mandingue”. Posteriormente, sus integrantes incluyeron también en sus repertorios musicales el tumbé, propio de sus prácticas y saberes. En Aluna Tambó por primera vez un grupo femenino bailó y tocó percusión, desafiando el patrón sexista y heteropatriarcal que categoriza a las mujeres en el baile y a los hombres en la percusión. Al respecto, una de ellas destaca:

Se rompe el estereotipo de que el hombre toca tambor y la mujer baila. Se arma otro lenguaje entre la mujer que toca y la mujer que baila. Entonces eso genera morbo. En el mundo afrodescendiente también existe harta discriminación, xenofobia, racismo también, invisibilización hacia las orientaciones sexuales, como que lo hemos visto (integrante de Aluna Tambó, citado en Parra et al. 2022: 18).

Un hito importante para el grupo fue la primera presentación en público realizada en un bar de la ciudad. A dicha instancia asistieron amistades y familiares, pero

sobre todo hombres de sus comparsas que fueron a ver el debut del primer conjunto de percusión femenino. De este momento las integrantes del grupo recuerdan las miradas desafiantes, las actitudes evaluativas, los murmullos de pares masculinos y los posteriores comentarios negativos. Por ejemplo, se dijo que, por ser mujeres, tocaban “lento”, “despacio” y “sentadas”, características opuestas al imaginario de la ejecución masculina ligada a la “rapidez”, la “fuerza” y la postura “de pie”, atribuyendo a esto una complejidad mayor.

A partir de sus experiencias, las narrativas sonoras de la agrupación se construyeron sobre discursos que apelan al reconocimiento y visibilización afrodescendiente, pero también a los derechos de las mujeres y disidencias. Los sentires colectivos son plasmados en canciones y la figura femenina en la percusión es resaltada como símbolo de lucha. De esta manera, en sus letras destacan la fortaleza de las mujeres en sus múltiples experiencias vitales, entre ellas la gestación y la música.



Si pudo caminar nueve meses con vos,  
¡comprobado! ¡se puede el tambor!  
Ni te imaginas cómo se siente,  
esa sensación del tambor en el vientre.  
El re-tumbar de la tierra nos llama,  
madre, comadre, tecito en la tarde.

Canción *Tambor de vientre*. Autora: Claudia Parra.

Esta canción pasó a ser parte del repertorio musical entre las mujeres que practican tumbe, y hoy es coreada en marchas feministas en Arica, Santiago y otras ciudades del país.

En pleno contexto de pandemia, el conjunto creó en el año 2021 la primera Escuela Virtual enfocada en la difusión de tumbe entre mujeres y disidencias. El proyecto llamado “La incidencia se toca y se baila con bombo y faldón” contó con la participación de 32 mujeres y disidencias de diferentes regiones del país. Se impartieron clases de historia afrochilena con perspectiva de género (Salgado 2013; Araya et al. 2019; Ríos 2021) y talleres de percusión, danza y composición de letras. La escuela finalizó su proceso con la creación de una composición colectiva: la canción *Grito de lucha*, que destaca las luchas afrodescendientes y feministas (Escuela Aluna Tambó 2021, escuchar audio 🎧). En palabras de la agrupación, uno de los objetivos de la escuela fue “continuar con el trabajo de visibilizar la cultura afrodescendiente incluyendo siempre la importancia del rol de la mujer afrodescendiente (tanto chilena como migrante) en el movimiento, siendo este manifestado desde el ámbito político, social, educativo, artístico y/o cultural” (Aluna Tambó, citado en Torres & Rojas 2021).

La percusión practicada por mujeres se transformó en una acción política y el tambor pasó a ser parte de las batallas por más equidad de género. En este contexto nació la segunda agrupación: Tumberas Unidas, una comparsa conformada por mujeres y disidencias que practican tumbe y se posicionan como feministas antirracistas. La agrupación nació el año 2019 con el fin de participar de las diferentes movilizaciones feministas y afrodescendientes, tales como del Día Internacional de la Mujer (8M) y el Día Internacional de la Mujer Afrodescendiente, Afrocaribeña y de la Diáspora (25J).

Tumberas Unidas somos un tejido, un tejido súper diverso. ¿Y por qué diverso? Porque fuimos una de las pocas organizaciones que se situó discursivamente diciendo “somos mujeres afros y/o tumberas”, o sea, hay mujeres afros que son tumberas, también hay tumberas como tal que no son afro, pero son tumberas y son aliadas en el movimiento y, por otro lado, hay mujeres afro que no son tumberas (integrante de Tumberas Unidas, citado en Parra et al. 2022: 18).

A principios de marzo de 2019, la agrupación hizo una convocatoria a mujeres para participar de sus intervenciones, e invitó a llevar faldones e instrumentos. Su primera aparición pública fue en la marcha feminista 8M, en la cual mujeres afrodescendientes y tumberas tocaron y bailaron tumbe en pleno centro de la ciudad, percutiendo tambores en manos femeninas y danzando por las propuestas del movimiento feminista (fig. 3). En las letras de sus canciones denuncian las violencias de género, acosos e hipersexualizaciones de los cuerpos femeninos negros, donde las sonoridades actuaban como estrategias y reacción ante las desigualdades. Como propuesta estética incluyen en sus vestimentas fotografías de sus abuelas y ancestras, pañuelos verdes, morados y negros, y delantales blancos con mensajes políticos, destacando “Crianza antipatriarcal”, “Mujeres por la dignidad rebelde” o “Negra Torta [lesbiana]”. En la marcha de 25J, sus pancartas incluyeron citas como “Negra, feminista, abortista”, “El feminismo será antirracista o no será” y “Todos los machitos escondidos detrás de un tambor van a caer”. El lienzo “Bloque antirracista. Afrotumberas Arica” se despliega delante de todas las mujeres que tocan y bailan durante los recorridos. Entre sus consignas se levantan diferentes gritos, destacando “Tumbar al Patriarcado” que, por medio de los golpes de caderas propios del ritmo afrochileno, simboliza el derrocamiento de un sistema sexista.

En el marco de la pandemia, dichas conmemoraciones se realizaron los años 2020 y 2021 de manera virtual. Las compañeras desarrollaron diálogos, música, historias y documentales abiertos a la comunidad. El año 2021, con ocasión del 25J, se realizó el coloquio virtual *Las negras no paramos, al racismo resistimos*. La actividad tuvo el propósito de conmemorar a las mujeres afrodescendientes trabajadoras y a ella fueron invitados exponentes locales y de Argentina. El año 2021, movilizadas bajo la idea de “Tumbar la Constitución”,



**Figura 3.** Comparsa Tumberas Unidas durante la marcha de 8M en Arica (fotografía de Ambar Lizana). **Figure 3.** Tumberas Unidas troupe during the 8M march in Arica (Photograph by Ambar Lizana).

Tumberas Unidas hizo un llamado a sus integrantes a ser parte activa del proceso sociopolítico del país. Entre ellas surgió la idea de que los tambores no deben ser solo percutidos en carnavales, sino también como instrumento artístico-político de denuncia y visibilización de la demanda del pueblo afrochileno por ser incluido en la nueva Constitución.

El año 2022 participaron en Arica de la marcha oficial del 8M, cantando pregones al ritmo de los tambores y terminando en un acto performático en la plaza “Vivas nos queremos”.<sup>8</sup> Una de las canciones entonadas a coro por las integrantes durante el recorrido dice:

Esa negrita camina por la calle,  
esa negrita que sale a trabajar;  
esa negrita no sabe si ella vuelve,  
a su casa segura para ir a marchar.

Esa negrita lucha por sus derechos,  
esa negrita lucha por su expresión;

esa negrita camina a paso firme,  
marchando con el alma y con el corazón.

Eh, eh, eh, ¡juntas somos resistencias!  
Eh, eh, eh, ¡canta y baila en libertad!

Canción *Esa negrita*. Autora: Stephanie Quinteros.

Al igual que durante las marchas anteriores, las coplas que acompañan la danza y la percusión denuncian, por un lado, la violencia hacia las mujeres a nivel local y mundial, el miedo de estar en los espacios públicos y la falta de conciencia sobre los femicidios. Por otro, promueven la complicidad, sororidad y hermandad como respuesta al sistema patriarcal. Con ello, expresiones artísticas efectuadas por mujeres afrodescendientes crean epistemologías contrahegemónicas y, a través de la música/danza, se expresan sentimientos y pensares disidentes y alternativos.



## CONSIDERACIONES FINALES

Los debates abordados sobre música afrolatinoamericana y perspectiva de género para el desarrollo musical del tumbe permiten diferentes reflexiones sobre el movimiento afrochileno, los roles de las mujeres en los procesos organizacionales y el cruce entre luchas afrodescendientes y feministas. A continuación, destaco tres ejes principales.

En primer lugar, la música afrolatinoamericana, como campo de estudio constituye un espacio clave para comprender las luchas políticas del movimiento afrodiaspórico a nivel latinoamericano. El caso particular del tumbe permite analizar la historia social y política del movimiento afrochileno, en el cual la música/danza es una herramienta artístico-política trascendental para su visibilización. Después de veinte años de lucha, en los cuales bombos, repiques y caderazos han jugado un rol transversal, el año 2019 se alcanza uno de los mayores logros para el movimiento con la promulgación de la Ley 21151. A través de ella, el Estado Chileno reconoce legalmente como pueblo a las y los afrochilenos, con lo cual se validan las historias, culturas e identidades de descendientes de africanos esclavizados, forzados a migrar al territorio durante la trata transatlántica. La música y la danza, como correlato de lo social, acompañan estos procesos políticos y se transforman para el pueblo en un acto artístico-político de reivindicación y proclamación de identidades afrodescendientes. Esta expresión afrochilena es puesta a disposición de las demandas colectivas, y propicia espacios de diálogo, confluencia de conflictos, de reivindicaciones y transformaciones sociales (Araya et al. 2020).

En segundo lugar, el estudio de la música afrochilena ayuda a comprender el tumbe como una dinámica de ámbitos múltiples, en los cuales las luchas sociales se entrelazan con las microhistorias y subjetividades de quienes componen el movimiento. En este sentido, valorar la musicalidad desde las experiencias femeninas, favorece el relevar las perspectivas de las mujeres y los roles que juegan al interior del movimiento, destacando su participación en los procesos de reconocimiento como afrodescendientes a nivel individual, familiar, comunitario y social, y cómo, a través de las diferentes organizaciones, estas mujeres socializan y traspasan sus historias en el territorio. La música y la danza no

son aspectos separados, y por tanto, el aporte de las mujeres al desarrollo creativo del tumbe forma parte crucial de la lucha por su reconocimiento.

En tercer lugar, en el marco de las crecientes demandas feministas a nivel mundial y latinoamericano, la percusión adquiere interés para las mujeres al interior del movimiento afrochileno. Esto se debe a la idea de que el tambor se vincula generalmente a la figura masculina y, por tanto, el ser ejecutado por mujeres sería, en cierta medida, un desacato al supuesto mandato de género. Con ello, la división de la música como “lo propiamente masculino” y la danza como “lo propiamente femenino” (Lamas 1999) es puesta en duda, y practicar tumbe representa una acción artístico-política por los reconocimientos identitarios e igualdades de género. En este sentido, se destaca que las voces feministas se han hecho escuchar también al interior del circuito afrodescendiente, y las letras, sonidos y movimientos del tumbe como herramienta artístico-política se han convertido en campos de batallas por la equidad de género y la no-violencia. De esta manera, las mujeres se reúnen para tocar y bailar en diferentes espacios, en los cuales el tambor y la danza son elementos que convocan a la denuncia y reparación no solo ligadas a las reivindicaciones afrodescendientes, sino también feministas. Finalmente, el cruce entre las luchas feministas y afrodescendientes ha generado que el tumbe sea comprendido como un espacio de unidad y cooperación, así también como una estrategia de cuidado al construir espacios seguros entre mujeres afrodescendientes.

## NOTAS

<sup>1</sup> Utilizo el concepto de música/danza para comprender las sonoridades como experiencias corporales.

<sup>2</sup> Pese a ser el más reconocido por la población, solo el 6,6% dice practicarlo (INE 2014), lo que da cuenta de una manifestación cultural más bien contemporánea.

<sup>3</sup> Según Ortiz (1924: 154), el concepto de *cumbé* se vincula a una festividad bulliciosa. Etimológicamente el término descende de la raíz “kumb”, que en África occidental está relacionado con el hecho de *hacer ruido* o *rugir*. A su vez, en lengua malinke, *cumbé* significa “encuentro” (Daponte 2019).



<sup>4</sup> En palabras de una dirigente del movimiento “mediante faldón, turbante y tambor, los/as afrodescendientes en Arica expresaron el mensaje de presencia y lucha, ahora en conjunto a la demanda nacional con énfasis en las exigencias del pueblo negro y del territorio” (Rivera 2021: 48).

<sup>5</sup> En mi caso, surgió también un cuestionamiento a los roles de género asociados a la música.

<sup>6</sup> Es el caso de la rumba en Cuba, la cueca en Chile, la samba en Brasil, o la cumbia en Colombia, todos ritmos de raíz afrodescendiente.

<sup>7</sup> Este proyecto fue financiado por el Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART).

<sup>8</sup> En abril de 2019, Joyce Tello Avilés, funcionaria municipal, fue asesinada por su pareja en la plaza Baquedano, en Arica. Dos años después, gracias al trabajo de la colectiva feminista *Diosas Justicieras*, el espacio público cambió oficialmente su nombre para conmemorar a la mujer víctima de un femicidio.

## REFERENCIAS

- ALARCÓN, J., I. ARAYA & N. CHÁVEZ 2017. *Identidad negra en tiempos de chilenización. Memorias de abuelos y abuelas afrodescendientes de Arica y el Valle de Azapa*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- AMIGO, R. 2022. Apuntes sobre la patrimonialización y popularización de la cultura afroarriqueña en Chile contemporáneo. *Páginas* 34: 1-26.
- ARAYA, I. 2016. Identidad afrodescendiente en el valle de Azapa, xv región. Una aproximación desde la economía desarrollada en el territorio. Tesis para optar al título de Antropóloga, Departamento de Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- ARAYA, I. & N. CHÁVEZ 2022. Metodologías colaborativas: etnografía feminista con afrodescendientes e indígenas en Arica (Chile). *Antropologías del Sur* 17: 19-38.
- ARAYA, I., N. CHÁVEZ & J. ALARCÓN 2019. *Cruz de Mayo Julia Corvacho. El legado negro del valle de Azapa*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- ARAYA, I., L. SALAZAR & P. MARDONES 2020. El que no es negro, yo lo pongo negro. *Kuriche* 3: 1-22.
- ARDITO, L. 2007. Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afrolatinoamericana. Tesis para optar al título de Socióloga, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- BÁEZ, A. 2013. Testimonio oral. En *Memoria viva: historias de mujeres afrodescendientes del Cono Sur*, D. Brown, comp., pp. 126-128. Montevideo: Linardi y Risso.
- BRIONES, V. 2007. Mujeres afrodescendientes en el corregimiento de Arica, siglo XVIII. De un silencio negro a la batalla por la libertad. *Revista de Ciencias Sociales* 19: 7-25.
- CAMPOS, L. 2017. Los negros no cuentan. Acerca de las demandas de reconocimiento de los afrodescendientes en Chile y la exclusión pigmentocrática. *Antropologías del Sur* 4 (8): 15-31.
- CARRASCO, I. 2020. “De Azapa vengo bajando”. Una antropología musical del tumbe carnaval afroarriqueño: conformación, desarrollo y prácticas de la colectividad tumbera. Tesis para optar al título de Antropólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá.
- CARRASCO, I. & D. DOMINGO 2022. Chile también “repica” cuero. El Tumbe Carnaval en la movilización y en la protesta social afroarriqueña. En *Comprendiendo América. El aporte esencial de la música afrolatinoamericana al significado sociocultural del continente*, F. Palacios, ed., pp. 178-196. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- CHAMORRO, A. 2013. Carnaval andino en la ciudad de Arica: performance en la frontera norte chilena. *Estudios Atacameños* 45: 41-54.
- CHÁVEZ, N. 2021. Intelectualidad, raza y género: mujeres en afro-resistencia del valle de Azapa y Arica, Chile. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 16: 213-237.
- CHÁVEZ, N. & I. ARAYA 2018. Eds. *Mujeres de colores: historias femeninas afroandinas*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CORTÉS, C. & C. RIVERA 2019. *Desde las ancestras a la actualidad: mujeres negras de Arica y sus resistencias*. Arica: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- CORTÉS, F. 2017. Prólogo. En *La mediación artística: arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*, A. Moreno, s.p. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- CRENSHAW, K. 1991. Mapping the margins. Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review* 43 (6): 1241-1299.



- DAPONTE, F. 2019. Aunque no suena tan negro, es música de negros. Presencia y aporte de los esclavos africanos a la música tradicional del Norte Grande de Chile. Tesis para optar al título de Doctor en Musicología, Universidad de Valladolid.
- DAVIS, A. 2004 [1981]. *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.
- DE BARBIERI, T. 1993. Sobre la categoría de género. Una introducción teórica-metodológica. *Debates en Sociología* 18: 145-169.
- DE BEAUVOIR, S. 2018 [1949]. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Lumen.
- DE LA FUENTE, A. & G. REID 2018. Los estudios afrolatinoamericanos, un nuevo campo. En *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción*, A. De la Fuente & G. Reid, eds., pp. 11-40. Buenos Aires: CLACSO.
- DOMINGO, D. 2021. Resonando en el mapa de la diáspora africana. Performance del tumbé carnaval afroriqueño: lo afectivo en la movilización social. *Boletín Americanista* 83: 123-146.
- DU BOIS, W. 1999. *As almas da gente negra*. Río de Janeiro: Lacerda.
- DUCONGE, G. & M. GUIZARDI 2014. Afroriqueños: configuraciones de un proceso histórico de presencia. *Estudios Atacameños* 49: 129-151.
- ESCUELA ALUNA TAMBÓ 2021. *Grito de lucha*. 5:01 min. Batalla Estudio, Arica.
- ESPINOSA, M. 2015. Afrochilenos en Arica: identidad, organización y territorio. *Antropologías del Sur* 2 (3): 175-190.
- FERREIRA, L. 1997. *Los tambores del candombe*. Buenos Aires: Colihue Sepé.
- FERREIRA, L. 2008. Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina. En *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, G. Lechini, comp., pp. 225-250. Buenos Aires: CLACSO.
- GARCÍA, J. 1994. La contribución musical del África subsahariana al mosaico musical de las Américas y los Caribes. *Africamérica* 3: 20-24.
- GROSFUGUEL, R. 2006. La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula rasa* 4: 17-48.
- HILL, P. 1993. Toward a new vision. Race, class and gender as categories of analysis and connection. *Race, Sex and Class* 1: 35-45.
- HINOFUENTES, M. 2006. El movimiento cultural saya afroboliviana. En *Movimiento indígena en América Latina: resistencia y proyecto alternativo*, R. Gutiérrez & F. Escárzaga, eds., vol. 2, pp. 92-97. Coyoacán: Centro de Estudios Andinos y Mesoamericanos.
- HOOKS, B. 1990. *Race, gender and cultural politics*. Boston: South End Press.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS (INE) 2014. *Primera encuesta de caracterización de la población afrodescendiente de la región de Arica y Parinacota*. Santiago: INE.
- LAMAS, M. 1999. Género, diferencias de sexo y diferencia sexual. Otro comentario al debate. *Debate feminista* 20: 84-116.
- LAÓ-MONTES, A. 2009. Cartografías del campo político afrodescendiente en América Latina. *Universitas humanística* 68: 207-245.
- LEÓN, M. 2017. Los nietos de los abuelos negros... A (re) criação da primeira comparsa de tumba carnaval. Performance, experiência e memória afrodescendente em Arica (Chile). Tesis para optar al título de Maestría en Antropología, Universidad Federal Fluminense.
- LEÓN, M. 2020. ...Movimientos en el 'movimiento'. Reflexividad y performance de una presencia afrodescendiente en Arica (Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (2): 67-82.
- LEÓN, M. 2021. *Danzar, mover nuestra historia*. Santiago: Ocho Libros.
- MIGNOLO, W. 2011. La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, E. Lander, ed., pp. 73-105. Buenos Aires: CLACSO.
- MOORE, H. 2009. *Antropología y feminismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MOORE, R. 2018. Un siglo y medio de estudios sobre música afrolatinoamericana. En *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción*, A. De la Fuente & G. Reid, eds., pp. 475-511. Buenos Aires: CLACSO.
- NASCIMENTO, B. 1985. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *Revista Afrodiáspora* 3 (6/7): 41-49.
- ORTIZ, F. 1924. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: El Siglo XX.
- ORTIZ, F. 1987. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Ayacucho.



- PARRA, C., I. ARAYA, L. SALAZAR, P. MARDONES, R. AMIGO & Y. RÍOS 2022 [en prensa]. *Entre el reconocimiento limitado, el racismo de Estado y las violencias género-racializadas: redes y movilizaciones feministas afrodescendientes en Arica y en Santiago de Chile*. Buenos Aires: CLACSO.
- PASCHEL, T. 2018. Repensando la movilización de los afrodescendientes en América Latina. En *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción*, A. De la Fuente & G. Reid, eds., pp. 269-316. Buenos Aires: CLACSO.
- PATHOU-MATHIS, M. 2021. *El hombre prehistórico es también una mujer*. Barcelona: Lumen.
- PIÑERO, C. 2019. Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de IberoMúsicas sobre investigación musical. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 32: 385-392.
- PRESAS, A. 2019. Mujeres afrochilenas al rescate: el afrodescendiente y la cuestión de su supuesta inexistencia en Chile, los testimonios femeninos de una recuperación. *Diseminaciones* 2 (4): 209-225.
- REGO, W. 1968. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapuã.
- RESTREPO, E. 2013. *Etnización de la negritud: invención de las comunidades negras en Colombia*. Popoyán: Universidad del Cauca.
- RÍOS, Y. 2021. Mujeres afrodescendientes en Arica entre los años 2010-2019: tambor, palabra y resistencia. Tesis para optar al título de Antropóloga, Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá.
- RIVERA, C. 2021. La invisibilización del pueblo tribal afrodescendiente chileno en el proceso constituyente. En *Nueva Constitución, derechos culturales, el libro y la lectura*, J. Abate & M. Pérez, eds., pp. 48-51. Santiago: Observatorio del Libro y la Lectura.
- SALGADO, M. 2013. *Afrochilenos. Una historia oculta*. Arica: Herco.
- SANTA CRUZ, N. 1975. *Son de los Diablos. Socabón: introducción al folklore musical y danzario de la costa peruana*. Lima: El Virrey Industrias Musicales.
- SCHLEEF, F. & C. RUIZ 2019. La demanda del pueblo afrochileno por el reconocimiento: la construcción del derecho a la visibilidad estadística. *Anuario de Derechos Humanos* 15 (1): 65-82.
- SCOTT, J. 1996. El género: una categoría útil para el análisis histórico. En *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, M. Lamas, comp., pp. 265-302. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SEGATO, R. 2021. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo.
- SEPÚLVEDA, M. & I. ARAYA 2022 [en prensa]. Del conflicto ambiental a la reivindicación identitaria: el caso de mujeres afrodescendientes y mapuche en Chile. *Latin American Perspective*.
- SOTO, R. 2011. *Esclavas negras en Chile colonial*. Santiago: Bravo y Allende Editores.
- TIJOUX, M. & M. CÓRDOVA 2015. Racismo en Chile: colonialismo, nacionalismo, capitalismo. *Polis* 14 (42): 7-13.
- TORRES, P. & J. ROJAS 2021. *Con bombo y faldón: entrevista a Aluna Tambó*. <<http://www.kuriche.cl/2021/08/09/con-bombo-y-faldon-entrevista-a-aluna-tambo/>>.
- ZAPATA, M. 2010. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana-Ministerio de Cultura de Colombia.



El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (BMChAP, ISSN: 0718-6894) 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 (data set) que contemple 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 gratuita que no realiza cobros 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 doble ciego 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 la confirmación de su recepción no supone la aceptación para su publicación. El autor conserva el derecho de *copyright*, de *full publishing* sin restricciones y tiene permitido depositar versiones de su trabajo en repositorios personales e institucionales, según su deseo.

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.

La Revista es una publicación de Acceso Abierto (*Open Access*) desde el año 2016 y se edita bajo Licencia Creative Commons CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>). Está permitido compartir el material y adaptarlo para cualquier propósito dando crédito de manera adecuada, e indicando si se han realizado cambios, de forma tal que no sugiera que quien lo hace o su uso tienen el apoyo del licenciante. Además, no pueden aplicarse términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras personas a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Toda correspondencia con la revista debe dirigirse a: [boletin@museoprecolombino.cl](mailto:boletin@museoprecolombino.cl)

*The Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino (BMChAP, ISSN: 0718-6894) 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 a free publication and is under the care of 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 confirmation of receipt does not imply acceptance for publication. The author retains all rights to this text, including copyright and the right to publish without restriction, and is also entitled to deposit versions of their work in personal and/or institutional repositories, at their discretion.*

*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 editorial team.*

*The Journal is an Open Access publication since 2016 and is published under a Creative Commons License CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>). It is allowed to share the material and adapt it for any purpose by giving appropriate credit, providing a link to the license, and indicating if changes have been made, in a way that does not suggest that the sharer or its use is endorsed by the licensor. In addition, no legal terms or technological measures may be applied that legally restrict others from making any use permitted by the license.*

Please, submit all correspondence to: [boletin@museoprecolombino.cl](mailto:boletin@museoprecolombino.cl)

# Contenido

## 7-9 Editorial

Benjamín Ballester Riesco

## ARTÍCULOS

### 11-31 **El linaje simbólico de sol y luna en culturas de la familia lingüística chon y sus calcos**

Rodrigo Moulian, Carolina Lema, Pedro Araya, Jaqueline Caniguan & Pedro Mege

### 33-51 **Saber enciclopédico y medicina nahua. Una aproximación al capítulo 28 del libro X de la *Historia general de las cosas de Nueva España* (1577)**

Alejandro Viveros Espinosa & Julio Vera Castañeda

### 53-67 **El cantar histórico sobre los gobernantes incas del manuscrito Galvin (1590)**

Paula Martínez Sagredo

### 69-88 **El arpa en la piedra. Su presencia en los templos coloniales en el norte de Chile**

Tiziana Palmiero, Alberto Díaz Araya & Jean Franco Daponte

### 89-109 **Pastores y caravaneros en el arte rupestre de San Juan (Centro Oeste de Argentina)**

Alejandro García

### 111-127 **Catacresis funeraria: uso de objetos de metal como artilugios en tumbas chimúes en Huaca de la Luna, costa norte de Perú**

Jakelyn Ciprian Quispe & Henry L. Gayoso Rullier

### 129-148 **Imágenes y prácticas en torno a las cabezas trofeo. Contribución al estudio de la colección de cerámica nazca del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti**

María Alba Bovisio & María Paula Costas

### 149-164 **Tumbar al patriarcado. Etnografía con agrupaciones femeninas de Tumbes. Carnaval en Arica**

Isabel Araya