

VOL.30

NO.1

Santiago, Chile

2025

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino



BOLETÍN DEL
MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

BOLETÍN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Volumen 30, número 1, enero-junio 2025

ISSN 0718-6894

DOI: doi.org/10.56522/BMCHAP.0300010005

<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

CAROLE SINCLAIRE AGUIRRE

Museo Chileno de Arte Precolombino
csinclair@museoprecolombino.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

ROBERTO CAMPBELL TORO

Pontificia Universidad Católica de Chile
roberto.campbell@uc.cl

MARÍA ISABEL ÁLVAREZ ICAZA

Universidad Nacional Autónoma de México
marisaail@comunidad.unam.mx

BAT-AMI ARTZI

Museo Chileno de Arte Precolombino
bartzi@museoprecolombino.cl

FELIPE ARMSTRONG BRUZZONE

Museo Chileno de Arte Precolombino
farmstrong@museoprecolombino.cl

CONSEJO EDITORIAL

IGNACIO ALVA MENESES

Museo Tumbas Reales de Sipán
Lambayeque, Perú

WARWICK BRAY

Institute of Archaeology
University College London, Londres, Inglaterra

VERÓNICA CERECEDA BIANCHI

Fundación Antropólogos del Surandino
Sucre, Bolivia

MARCO CURATOLA PETROCCHI

Pontificia Universidad Católica del Perú
Lima, Perú

TOM D. DILLEHAY

Department of Anthropology
Vanderbilt University, Nashville, EEUU

CHRISTOPHER B. DONNAN

Department of Anthropology
University of California, Los Ángeles, EEUU

DANAE FIORE

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Asociación de Investigaciones Antropológicas
Universidad de Buenos Aires, 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, EEUU

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

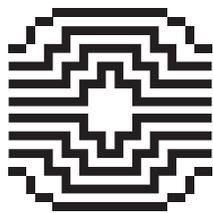
Art and Art History Department
Florida International University, Florida, EEUU

ANDRÉS TRONCOSO

Departamento de Antropología,
Universidad de Chile, Santiago, 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 (SJR) que mide la calidad de las revistas a nivel internacional, sitúa al *Boletín* en el primer lugar del mundo en la categoría *Visual Arts and Performing Arts* (área Arts and Humanities), con una clasificación Q1, para revistas Open Access indexadas en Scientific Electronic Library Online (SciELO) y Web of Science (WoS). Con estas características ocupa el segundo lugar en el mundo en la categoría *Archaeology* (área Arts and Humanities) y el tercero y quinto en *Archaeology* y *Anthropology* (ambas del área Social Sciences), respectivamente. A nivel continental, lo posiciona además en el primer lugar en la categoría *Visual Arts and Performing Arts* (área Arts and Humanities), para cualquier tipo de revista. El *Boletín* constituye hoy uno de los mejores destinos de publicación internacional para arte y simbolismo precolombino.



BOLETIN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Contenido

5-7 Editorial

Benjamín Ballester Riesco

Artículos

- 8-24 **Cultura visual e indígenas en la Argentina de inicios del siglo XX: las ilustraciones en *Caras y Caretas* en el año del Centenario**
Visual Culture and Indigenous People in Early 20th Century Argentina: The Illustrations in Caras y Caretas in the Centenary Year
Agustina Ollier, Darío Hermo & Máximo Farro
- 25-44 **Figurando narraciones precoloniales andinas: Toribio Mejía dibuja el Manuscrito de Huarochirí**
Figuring Pre-colonial Andean Narratives: Toribio Mejía Draws the Huarochirí Manuscript
Gabriel Ramón
- 45-65 **Nenúfares y peces. Un ecosistema en la representación iconográfica y ritual de la ciudad maya de Palenque**
Water Lilies and Fish. An Ecosystem in the Iconographic and Ritual Representation of the Maya City of Palenque
Carlos M. Varela Scherrer & Ana García Barrios
- 66-81 **Adornos personales de alfarería entre los grupos humanos prehispánicos del Nordeste de Argentina**
Ceramic Personal Adornments among Pre-Hispanic Human Groups of Northeastern Argentina
Flavia V. Ottalagano & Carlos N. Ceruti
- 82-97 **Las *wallqas* como intercambios múltiples en los Andes**
Wallqas as Multiple Exchanges in the Andes
Gonzalo Pimentel G.

- 98-119 **El arte del *chiéjaus*: materialidad y agencias en artefactos ceremoniales pintados del pueblo yagán de Tierra del Fuego**
The Art of the Chiéjaus: Materiality and Agencies in Ceremonial Painted Artifacts of the Yagan People of Tierra del Fuego
Dánae Fiore, Ana Butto, Agustín Acevedo & Neemias Santos da Rosa
- 120-139 **Cerro Malabrigo y el resurgimiento de la arquitectura monumental prehispánica en el valle de Chicama, costa norte del Perú**
Cerro Malabrigo and the Resurgence of Pre-Hispanic Monumental Architecture in the Chicama Valley, Northern Coast of Peru
Carito Tavera Medina, Henry Tantaleán, Charles Stanish, José Román, Mauricio Gastello & Inés Uribe
- 140-161 ***Qhapaq ucha* en el límite meridional del Tawantinsuyu. Rescate, materiales y significaciones**
Qhapaq Ucha on the Southern Border of Tawantinsuyu. Rescue, Materials, and Meanings
Horacio Chiavazza, Cristina Prieto-Olavarría & Sebastián Silvestri



EDITORIAL

Este año 2025 el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* celebra 40 años de historia. Como si fuera poco, el presente volumen (30.1) marca un hito significativo en la trayectoria de la revista, pues constituye el número 50 desde su fundación en 1986. Desde entonces y con este nuevo ejemplar, hemos publicado 306 artículos académicos, 54 editoriales o presentaciones y dos homenajes en poco más de 6500 páginas. Un proyecto extraordinario que habla por sí mismo en términos de su envergadura, persistencia y calidad, detrás del cual hubo muchas personas e instituciones, siempre con el Museo Chileno de Arte Precolombino como soporte principal. Qué decir de las autoras y los autores de los textos, los verdaderos responsables de dar cuerpo y contenido a cada una de las publicaciones, así como de quienes han conformado a lo largo de todo este tiempo el Equipo Editorial de la revista, colaboradores y colaboradoras incondicionales de la edición y del formato. Sin olvidar jamás a las lectoras y lectores, grandes culpables de la continuidad y valorización de este medio de difusión del conocimiento sobre los pueblos originarios y sus predecesores americanos. Esta obra escrita en cuatro décadas es suya, de todas y todos ustedes.

La labor actual del Equipo Editorial del *Boletín* es, precisamente, dar continuidad a este enorme legado, justamente a través del legado. Tras 40 años la revista posee una línea e identidad propia y consolidada a lo largo del tiempo, pero que aun así hay que saber resguardar y proteger, sobre todo en una era de proliferación masiva de revistas y de una voraz industria editorial en el campo académico. En efecto, los estándares internacionales y los requerimientos de los sistemas de indexación empujan hacia esta homogeneización de las publicaciones seriadas con una fuerza tal que a veces se vuelve muy complejo nadar contra esa corriente para conservar una esencia propia. Pero, la fuerza de la tradición del *Boletín* ayuda a frenar ese flujo externo, apoyado en su historia, en el museo y en un campo del conocimiento que todavía ansía un espacio propio y abierto de comunicación y difusión del saber especializado sobre las artes, las culturas y las expresiones simbólicas que contiene y contuvo el continente americano. Nuestro trabajo, en ese sentido, es mantener el bastión vigente ante la vorágine de los fríos índices y cuartiles de la máquina académica que predomina en el primer cuarto del siglo XXI.

Una tarea que no es sencilla ni gratuita, dado que requiere de grandes esfuerzos humanos, intelectuales y de tiempo. Enhorabuena, contamos con un equipo profesional y altamente capacitado para llevar a cabo esta tarea, compuesto por Marcelo Alarcón como Editor 1 (desde hace 8 años), Carole Sinclair y Alex San Francisco como Editores 2 (1 y 4 años, respectivamente), Víctor Jaque como Editor Gráfico (10 años), Isabel Spoerer como Correctora de Estilo (7 años) y Martha Seelenberger como Traductora (desde este año), a lo que se suma quien

suscribe como Editor del *Boletín* (4 años). De este equipo depende todo el funcionamiento editorial de la revista, desde que llegan los manuscritos hasta que son finalmente publicados en internet. A esto se agrega el trabajo realizado por los equipos de comunicaciones, programación y gestión del Museo Chileno de Arte Precolombino. No podemos no considerar a las evaluadoras y evaluadores que revisan todos los manuscritos que ingresan al proceso editorial, una labor *ad-honorem* pocas veces reconocida de la cual dependen revistas como esta. A todas ellas y todos ellos, mis felicitaciones y agradecimientos por sostener y engrandecer el legado que significa este *Boletín*.

Este aniversario se celebra, además, con una renovación institucional, dado que, a la alianza sostenedora realizada por el Museo Chileno de Arte Precolombino y la Universidad Adolfo Ibáñez, vigente desde el año 2021, se incorpora a partir de este número la Pontificia Universidad Católica de Chile. Una triada que ayudará a dar sostenibilidad y crecimiento a la revista en lo económico, académico y comunicacional. Esperamos que este convenio sirva para potenciar nuestros planes de internacionalización y apertura a nuevos círculos de escritores/as y lectores/as a lo largo y ancho del continente americano, así como a otros puntos del planeta.

Como parte de esta asociación se ha querido realizar una completa renovación de nuestro Comité Editorial, desde ahora conformado por un miembro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, otro de la Universidad Adolfo Ibáñez, dos del Museo Chileno de Arte Precolombino y uno externo, para conformar un equipo de cinco personas que colaborarán junto al Editor en las tareas esenciales de la revista y su proyección. Los primeros invitados para asumir estos roles han sido, respectivamente, Roberto Campbell Toro, Fernando Guzmán Schiappacasse, Bat-ami Artzi, Felipe Armstrong Bruzzone y, como figura externa a María Isabel Álvarez Icaza, Investigadora Asociada del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Estamos muy contentos y agradecidos de este nuevo equipo, cuya primera tarea será renovar nuestro Consejo Editorial en búsqueda de un mayor alcance geográfico y diversidad disciplinar.

Este número inicia los festejos de los acontecimientos señalados, presentando ocho artículos de primer nivel, todos escritos en español. Cuatro de ellos provienen de Argentina, dos de Perú, uno de México y otro de Chile. Son textos diversos en lo disciplinar y temático, que cruzan la iconografía, el arte ritual, las ofrendas funerarias, la arquitectura monumental, las narraciones figurativas, las revistas culturales y los intercambios. Un volumen en el que confluyen la arqueología, el arte y las representaciones, en algunos casos correspondientes al propio mundo precolombino y en otros a la sociedad contemporánea respecto a los pueblos originarios del continente. Encrucijadas que ponen de manifiesto uno de los aspectos más valiosos y significativos que este *Boletín* quiere ofrecer a la comunidad, a saber, el interés por la diversidad y el llamado a la densidad humana. Cualidades que convierten a esta revista en un espacio único en la academia para debatir y socializar investigaciones sobre arte, cultura y simbolismo americano.

Esperamos que esta entrega sea un aporte al público lector de la revista, y que logre fomentar nuevas y distintas investigaciones sobre los temas presentados por sus autores y autoras. A todas y todos ellos, por supuesto, muchísimas gracias por confiar al *Boletín* sus escritos y a ustedes, por seguir leyéndonos a 40 años de nuestro nacimiento.

Benjamín Ballester Riesco*
Equipo Editorial

* Editor del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0002-7677-717X.
E-mail: bballester@museoprecolombino.cl



Cultura visual e indígenas en la Argentina de inicios del siglo XX: las ilustraciones en *Caras y Caretas* en el año del Centenario

Visual Culture and Indigenous People in Early 20th Century Argentina: The Illustrations in Caras y Caretas in the Centenary Year

Agustina Ollier^A, Darío Hermo^B & Máximo Farro^C

RESUMEN

En este artículo se explora la relevancia de los dispositivos visuales aparecidos en medios gráficos no académicos en la generación y circulación de narrativas gráficas acerca de los pueblos indígenas de Argentina. Se analizan las ilustraciones presentes en la revista *Caras y Caretas*, publicadas durante el Centenario de la Revolución de Mayo (1910). Valiéndose del código visual, la revista tuvo un lugar privilegiado en la transmisión del ideario de las clases dominantes a un amplio grupo lector. Los personajes retratados son reconocibles a partir de una serie de atributos físicos y una cultura material específica. “Lo indígena” surge de manera recurrente, posicionando esa alteridad en oposición a los intereses nacionales, ya sea visto como enemigo, como vencido, como versión pretérita de la humanidad o como peligro. Estas narrativas sobre los pueblos originarios contribuyen a comprender históricamente el rol de las revistas como elementos que aportaron a la mirada popular de principios del siglo XX, y actúan incluso en la actualidad nutriendo las representaciones racistas y anacrónicas que coadyuvan a la invisibilización social de estos pueblos.

Palabras clave: revistas culturales, dispositivos visuales, Revolución de Mayo, estereotipos.

ABSTRACT

This article explores the relevance of visual dispositives published in non-academic graphic media in the generation and circulation of visual narratives about the indigenous peoples of Argentina. The analysis begins with the illustrations published in the magazine Caras y Caretas during the centenary of the May Revolution (1910). The visual code of the magazine played a key role in disseminating the ideology of the dominant classes to a wide audience. The indigenous characters featured in the publication could be identified through a series of physical attributes and specific forms of material culture. The portrayal of the 'indigenous' is a recurring theme, positioning this otherness in opposition to national interests, whether seen as the enemy, the vanquished, a past version of humanity or a threat. These indigenous narratives contribute to a historical understanding of the role of magazines as elements that helped to shape the popular gaze in the early twentieth century and continue to foster the racist and anachronistic representations that contribute to the social invisibility of indigenous communities today.

Keywords: cultural magazines, visual dispositives, May Revolution, stereotypes.

Recibido:
febrero 2024.

Aceptado:
diciembre 2025.

Publicado:
junio 2025.



^A Agustina Ollier, División Arqueología, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. ORCID: 0000-0001-5807-9354. E-mail: agustinaollier6@gmail.com

^B Darío Hermo, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); División Arqueología, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. ORCID: 0000-0002-7983-8126. E-mail: dhermo@fcnym.unlp.edu.ar

^C Máximo Farro, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Archivo Histórico del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. ORCID: 0009-0009-9211-4673. E-mail: maximofarro@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es evaluar y analizar los modos de representación no académicos referidos a los pueblos originarios y su pasado, en el marco del Centenario de la Revolución de Mayo celebrado en Argentina el año 1910. En este sentido, nos preguntamos ¿cómo eran las representaciones acerca de estas comunidades que circulaban a la fecha en los medios gráficos de gran alcance?, ¿qué nos dicen del rol que les otorgaban las élites intelectuales en sus narrativas? Para responder estas preguntas nos proponemos trabajar sobre las ilustraciones presentes en las revistas culturales, entendiéndolas como dispositivos visuales. Utilizaremos este concepto en el sentido propuesto por Cecilia Simón (2018, 2020), para hacer referencia al universo de imágenes sobre los grupos indígenas publicadas en los medios gráficos. Las ilustraciones tienen una dimensión asociada a la visibilidad y a la enunciación que habilita la posibilidad de historizarlas (Deleuze 1990) a partir del análisis de los contextos y las rutinas de prácticas que actúan como mediadores (Grasseni 2009).

Los estudios en cultura visual permiten abordar las manifestaciones visuales nacidas de la eclosión de la cultura popular y los medios de comunicación masivos, que desbordan las fronteras de las artes tradicionales (Marchán 2005). Estas expresiones gráficas constituyen construcciones culturales surgidas en contextos concretos (Marchán 2005), y operan como lugares en los que se crean y discuten significados que producen y reelaboran el mundo (Mirzoeff 2003). Su estudio como documentos históricos debe ser abordado con un enfoque crítico y contextualizado (Burke 2001), considerando que no representan un mero reflejo del pasado, sino que constituyen agentes sociales, a partir de los cuales podemos reflexionar en torno a la historia (Gell 1998; Palos 2000; Chateau 2017). Según Sergio Caggiano (2012), las imágenes participan en la percepción y valoración del entorno social de quien las observa, ya que co-construyen discursos, muestran u ocultan a grupos, y naturalizan posiciones y relaciones sociales.

Las imágenes con las cuales los medios de comunicación han representado a los pueblos indígenas de América y su pasado fueron construidas a partir del encuentro con lo lejano y lo exótico, y son parte del entramado de dispositivos que generan estereotipos (Pinyol 2016).

En cuanto dispositivos, es decir, como "máquinas para hacer ver y para hacer hablar", las ilustraciones funcionan como el primer lugar de invención de una subjetivación (Deleuze 1990: 155), y actúan como elementos que crean y expanden estereotipos. Estos constituyen una representación repetida frecuentemente que simplifica algo complejo y distorsiona lo figurado al enfatizar algunos atributos en detrimento de otros (Gamarnik 2009).

El análisis de las imágenes que la sociedad occidental produce acerca de los Otros es un campo de estudio de amplia trayectoria (Burke 2001), tanto en contextos científicos (Edwards 2001; Moser 2001; Edwards & Hart 2004; Sommer 2006; Prieto Ustío 2022; entre otros) como extra-académicos (Vappereau 2014) o artísticos (Carocci & Pratt 2022). Existen diferentes líneas de trabajo que se focalizan en las producciones visuales sobre indígenas, principalmente a través del análisis de fotografías elaboradas desde el campo científico-académico y educativo –publicaciones científicas, manuales escolares, textos de divulgación, etc.– (Giordano 2004; Ramírez et al. 2005; Beniscelli 2013; Rosales 2016), y su circulación en espacios que le son ajenos como postales, prensa y otros similares (Caggiano 2012; Maidana et al. 2021), aunque también en diferentes soportes como el cine y dibujos de la época colonial (Carreño 2005, 2008; Bajás 2006; Rivera Cusicanqui 2015; Rodríguez 2015). En particular, nos hemos centrado aquí en ilustraciones, es decir, imágenes que son el resultado de una forma de arte aplicada, donde confluyen disciplinas como el dibujo y el diseño, y cuya identidad está ligada a la representación de un texto (Menza Vados et al. 2016).

Asimismo, notamos que existe un vacío respecto del proceso de construcción gráfica de los pueblos indígenas en la prensa periódica ilustrada. La pregunta que Caggiano (2012) se hace sobre el modo en que la cultura visual en Argentina está atravesada por "lo étnico", se actualiza en este artículo al indagar las ilustraciones de *Caras y Caretas* (en adelante *CYC*) durante el Centenario de la Revolución de Mayo. Esta publicación, emblema de las revistas culturales argentinas ("magazines", según Ojeda y colaboradores [2018]), refleja el auge de estos medios en el año 1910. Los resultados permitirán discutir el rol de estas revistas en los extramuros académicos y en la conformación de estereotipos sobre los pueblos originarios.

LA IDEOLOGÍA ESTATAL DE LA EXTINCIÓN DEL INDÍGENA: ENTRE LA “CONQUISTA DEL DESIERTO” Y EL CENTENARIO

En Argentina, los pueblos indígenas han sido y son foco de estereotipos que cristalizan diferentes prejuicios. En efecto, la construcción hegemónica de un imaginario que remite a una “Argentina blanca” tuvo como soporte ideológico el pensamiento del evolucionismo social de base positivista, sostenido por las élites intelectuales que forjaron el Estado argentino (Martínez Sarasola 1992; Terán 2000; Tamagno 2011; Barreiro et al. 2017). La noción de progreso que esta ideología propugnaba relegaba a los pueblos originarios a tiempos pretéritos, “a una condición casi infrahumana, de ‘resabio del pasado’ y obstáculo para el desarrollo” (Fernández 2010: 5). En el plano fáctico, desde el Estado se ejecutó un proceso de exterminio y apropiación territorial, cuyo punto culminante se dio en el año 1879 con la “Conquista del Desierto” bajo el mando de Julio A. Roca, acción que forzó la desarticulación de las poblaciones indígenas del norte patagónico y su desplazamiento al sur o a centros urbanos (Delrio 2005). Igual política genocida se llevó a cabo, contemporáneamente, en la llamada “Conquista del Chaco”, con la consiguiente transculturación y el despojo territorial por parte del Estado y la implementación de emprendimientos privados de explotación agrícola y forestal (Martínez Sarasola 1992; Iñigo Carrera 1998; Constant 2017).

Como correlato de esta política sistemática en la Pampa, la Patagonia y el Chaco, se elaboró una memoria histórica excluyente, construida por hombres blancos, militares y dirigentes del Estado. Estos relatos, de gran pregnancia en los imaginarios sociales acerca de los grupos indígenas, ocultan las estrategias de resistencia y los presentan en vías de desaparición o ya extintos. Y si perduran, se los interpreta como relictos de un pasado remoto y romantizado, como habitantes de un “desierto” que solo se tornó productivo cuando los criollos y europeos lo poblaron. En este “desplazamiento de la alteridad”, se pasa a “simbolizar al indígena actual siempre a través de atributos ligados de una u otra manera a la noción de ‘exterioridad’ (con relación a lo ‘contemporáneo’, lo ‘nacional’, lo ‘normal’, etc.)” (Valverde 2013: 143).

Además, estas comunidades eran concebidas como un obstáculo para el progreso de la nación, de ahí que el gobierno impulsó políticas de intervención inmigratoria con el objeto de poblar el país de trabajadores con costumbres “civilizadas”, preferentemente provenientes de los países del norte de Europa. Sin embargo, los inmigrantes procedían del mediodía europeo, y muchos pasaron a conformar la incipiente clase obrera, y a participar en sucesivas luchas sociales. Hacia comienzos del siglo XX se produjo el desarrollo de estrategias de asimilación desplegadas por el aparato estatal, en especial por la escuela y dispositivos simbólicos, como las festividades públicas (Bertoni 2001). Con esto se intentó incorporar a los nuevos ciudadanos, creando un sentimiento de unidad y pertenencia nacional que se materializaría alrededor de una Argentina blanca, próspera e integrada al mundo sobre la base de un modelo agroexportador.

Esto se puso de manifiesto, de manera contundente, en el contexto de las fastuosas celebraciones conmemorativas del Centenario de la Revolución de Mayo, organizadas en Buenos Aires en 1910 durante la presidencia de José Figueroa Alcorta. En efecto, en el transcurso de las primeras décadas del siglo XX las naciones sudamericanas comenzaban a celebrar los 100 años de sus independencias de las coronas europeas (Fernández Bravo 2006). Esos festejos fueron oportunidades para la reafirmación de la identidad nacional, la enunciación de un relato cohesivo y el despliegue de un imaginario visual consistente con ella.

Los fastos fueron ampliamente cubiertos por la prensa periódica y las crónicas de los semanarios ilustrados de circulación masiva (Maíz 2000; de Marco 2006; Gringauz 2009, 2009-2010; Ferrero 2010a, 2010b; Gutman 2011). En dicho marco, la ciencia tuvo un lugar relevante ya que se llevaron a cabo diversos eventos, tales como el XVII Congreso Internacional de Americanistas (17 al 23 de mayo de 1910), la Cuarta Conferencia Panamericana (12 de julio al 30 de agosto de 1910) y el Congreso Científico Internacional Americano (10 al 25 de julio de 1910) (de Asúa 2011; Carmona 2023). Allí se expusieron trabajos sobre antropología y arqueología de los grupos indígenas de la Argentina y del continente americano, y se debatieron las ideas del paleontólogo Florentino Ameghino y del científico checo-estadounidense Aleš Hrdlička, acerca del



origen y la antigüedad del poblamiento americano (Simón 2018).

En la misma época, el antropólogo Félix Outes y el entomólogo, dibujante y fotógrafo Carlos Bruch (1910: 5) publicaron un manual escolar referido a “[...] los habitantes prehistóricos de la República, los que existían en el momento de la conquista y los que aún subsisten, precariamente, en algunas localidades lejanas”. Una obra pedagógica concebida en la academia que recorre distintas provincias “geo-étnicas”, aportando datos sobre el área de dispersión, los caracteres físicos, lingüísticos y sociológicos de los grupos indígenas que habitaron y habitan cada región. Este primer manual de antropología y prehistoria está profusamente ilustrado con fotografías de restos óseos, objetos, retratos de indígenas contemporáneos y paisajes de las regiones donde vivían, así como de ilustraciones, mayormente de cultura material y cartografías, y, en menor medida, reproducciones de dibujos indígenas realizados en la época colonial.

En suma, en dicha coyuntura de exuberancia patriótica de los fastos oficiales que celebraban también los logros de la ciencia nacional, nos interesa indagar en las representaciones visuales sobre los indígenas, difundidas en los círculos extra-académicos, tomando el caso de *CYC*.

LAS REVISTAS CULTURALES Y CARAS Y CARETAS

En Argentina, las revistas ilustradas de comienzos del siglo XX (p.e., *CYC*, *PBT*, *Fray Mocho* y *El Hogar*) formaron parte de los nuevos consumos accesibles a un gran público (Ojeda et al. 2018).¹ El formato se consolidó en una ecología de revistas no académicas “con amplia capacidad de masificación y segmentación, así como de hibridación de géneros” (Ojeda et al. 2018: 427). A su vez, la prensa ilustrada se valió del código visual como herramienta para fijar en el imaginario de la sociedad bonaerense una serie de noticias y tópicos narrados a través de una fórmula de lectura-entretenimiento (de Cabo 2021), incorporando una “espectacularización del texto” (Gringauz 2009: 2). El Centenario sirvió como estrategia de venta de las revistas ilustradas, en tanto fue configurado como un acontecimiento periodístico

y público sin precedentes (Gringauz 2009-2010). Así, en el año 1910, *CYC* tenía un tiraje de más de 100.000 ejemplares (Eujanián 1999: 105), mientras que el número especial del Centenario llegó a las 201.150 unidades vendidas, cifras que indican su contundente éxito (Gómez 2015).

CYC nació en Argentina en el año 1898, heredera del semanario homónimo fundado en Uruguay por Eustaquio Pellicer, quien en Buenos Aires reeditó la revista junto a Bartolomé Mitre y Vedia como director, prontamente reemplazado por José S. Álvarez y Manuel Mayol (Eujanián 1999; Rogers 2008; Gómez 2015). La revista se distinguió por abordar la actualidad y la historia argentina desde el humor satírico, empleando una narrativa visual y una escritura sencilla (Curi 2018). Por ello, su contenido, que no requería de competencias específicas para su consumo, y su bajo costo –\$0,20 durante varios años– (Moraña 2008, en Gómez 2015), hicieron que fuese accesible a una amplia audiencia desde el punto de vista material y simbólico (Rogers 2008).

La publicación, inspirada en los magazines europeos y estadounidenses, acompañó sus notas con documentos gráficos como fotografías, dibujos, caricaturas e historietas, a través de los cuales construyó su propia realidad mediante el vínculo entre imágenes y palabras (Gómez 2015). El trabajo contó con la participación de diversos ilustradores rioplatenses y europeos, sin embargo, en este artículo trataremos producciones del gallego José María Cao, autor de destacadas obras y evaluador de las colaboraciones que llegaban a la revista, quien finalmente se alejaría de *CYC* en 1912 para fundar *Fray Mocho*. Una revista también del uruguayo Aurelio Giménez, cuya carrera como ilustrador la inició en la *CYC* de Montevideo en 1894, para luego incorporarse a su homóloga porteña, así como del arquitecto, dibujante y caricaturista italiano Renato Schiavon, radicado en Chile desde 1906 (Rogers 2008).

LOS CONTENIDOS SOBRE INDÍGENAS EN CARAS Y CARETAS DE 1910

Durante 1910 se publicaron 53 números de *CYC*, los que en este trabajo revisamos en su totalidad. En sus páginas, los indígenas aparecen con mayor frecuencia

en fotografías que representados en ilustraciones. Las fotos acompañan notas de diversa índole: la presentación de la “Sociedad protectora y defensora del indio” (CYC 590, 22 de enero de 1910: 56); “El veraneo en el desierto” (CYC 593, 12 de febrero de 1910: 83) en alusión a los atractivos turísticos de las provincias patagónicas; “Un coya feroz” (CYC 598, 19 de marzo de 1910: 77), que muestra crímenes cometidos por “indios”; otra de retratos suyos en sus viviendas tradicionales en Tierra del Fuego (CYC 603, 23 de abril de 1910: 74); “El proletario en la víspera de la revolución” (CYC 607, 21 de mayo de 1910: 198), que narra el trabajo forzado de nativos, negros y criollos; “Los franciscanos en el Pilcomayo” (CYC 623, 10 de septiembre de 1910: 68), sobre una misión en el Chaco y foto de “indiecitos”; notas en relación con las actividades productivas “tradicionales”; y fotos de estos pueblos como parte del paisaje.

Lo indígena también aparece asociado a “los caníbales de Río Negro” (CYC 592, 5 de febrero de 1910: 57-60), en un reportaje sobre un caso policial que menciona localidades patagónicas y apellidos mapuches, y en el que los acusados visten ponchos. En “De Santa Cruz al lago Argentino” (CYC 618, 6 de agosto de 1910: 90-91), una nota sobre el progreso y poblamiento reciente de la Patagonia, incluye una foto que ilustra “indios tehuelches y onas incorporados a la vida civilizada”. Asimismo, se muestra al ingeniero Molina Massey con Casimiro, tehuelche “ganador del premio de raza en la exposición de San Luis, EEUU”, en el año 1904 (CYC 618, 6 de agosto de 1910: 91). Otras publicaciones exponen la extinción de pueblos originarios, en “Los últimos apaches” (CYC 627, 8 de octubre de 1910: 20-25), en convivencia con artículos que resaltan ciertas características esencialistas como parte del presente, tal como en “Por qué se pintan los indios”, ilustrada con fotos retocadas (CYC 628, 15 de octubre de 1910: 46-50).

En CYC se alude frecuentemente a las campañas militares contra los indígenas y a los personajes que colaboraron en las mismas. Destaca una nota sobre la muerte de Antonio Pozzo, quien participó como fotógrafo en una de ellas realizada en la Patagonia y que “a menudo tuvo que dejar su máquina para empuñar el arma de combate” (CYC 623, 10 de septiembre de 1910: 65), ilustrada con fotos del ejército e indígenas. El N.º 624 (17 de septiembre de 1910: 80-83) contiene también una anotación sobre la conquista en el Chaco

con fotografías del paisaje y actividades productivas. Allí se propone que la “Conquista del Desierto” continuó hacia una fase final cuya modalidad ya no implica el asesinato de la población nativa, sino una avanzada sobre los territorios vírgenes y su usufructo con fines productivos. La conquista es descrita aquí como un “ejercicio casi plácido”, aunque aún subsisten algunos enfrentamientos entre las fuerzas nacionales y “partidas de aborígenes rateros”. El N.º 596 de la revista (5 de marzo de 1910: 70-73) contiene un texto sobre el recibimiento de un secretario estadounidense, a cargo de Estanislao Zeballos. El escrito resulta interesante si consideramos los lugares de la sociedad que ocupaban en ese momento los actores de la “Conquista del Desierto”, teniendo en cuenta que Zeballos fue ideólogo de esta “cruzada de la civilización” (Lenton 2010) y funcionario dedicado a la actividad científica y política entre los siglos XIX y XX.

Además, en las revistas aparecen frecuentemente notas, fotos y dibujos sobre arqueología y pueblos foráneos, que indican un fuerte interés por el Otro cultural, pero siempre concebido como distante y anacrónico, negando su coetaneidad (alocronismo, *sensu* Fabian [2014]). La mirada está puesta sobre lo monumental y lo exótico, en ocasiones con referencias a casos americanos, aunque priman las correspondientes al Viejo Mundo: “Méjico en el centenario argentino” (CYC 591, 29 de enero de 1910: 79-83), que contiene fotos y dibujos de ruinas arqueológicas y fotografías de indígenas realizando tareas productivas; “Historia de los incas” (CYC 600, 2 de abril de 1910: 47), con una imagen de la muerte de Atahualpa; “La ciudad más antigua de América” (CYC 602, 16 de abril de 1910: 98-99), que incluye fotografías de ruinas cusqueñas; “¿Hubo alguna vez gigantes en la Tierra?” (CYC 619, 13 de agosto de 1910: 34-42), que presenta inferencias sobre las “primeras razas americanas”; “Cómo se engaña a los arqueólogos” (CYC 623, 10 de septiembre de 1910: 40-44), sobre falsificaciones de antigüedades; y “Gatos arqueólogos” (CYC 626, 1 de octubre de 1910: 23-27), con capturas de gatos en ruinas romanas.

El primer número de 1910 (CYC 588, 8 de enero de 1910: 78) marca el perfil de la revista sobre lo indígena con la nota titulada “25 de Mayo. Los ex indios”, que pregunta: “¿Quién se acuerda de los indios del Sud?”. Enseguida relata la presencia aborigen en la Patagonia y sentencia que

[...] treinta años solamente, y el arado, el ferrocarril, la ciudad y el alambrado sepultaron en el olvido los despojos de la antigua barbarie, derribada a tiros por los valientes de bombacha roja y alma atravesada de los viejos batallones de línea. Pocas veces y en pocas partes se habrá producido una transformación más grande sobre una extensión tan vasta (CVC 588, 8 de enero de 1910: 78).

La memoria de la reciente “Conquista del Desierto” es vanagloriada y se resalta el olvido sobre las poblaciones indígenas del sur argentino.

LO INDÍGENA EN LAS ILUSTRACIONES DE CARAS Y CARETAS

Presentamos aquí las ilustraciones en las que hemos identificado elementos, es decir, rasgos corporales o cultura material que hacen referencia a lo indígena. Estos personajes son reconocibles a partir de una serie de atributos físicos (p.e., pelo largo, tez oscura, torso y pies desnudos) y de la cultura material (p.e., lanza, vincha, plumas, saco, pañuelo, faja y chiripá) (Ollier 2023). Lo indígena confronta con la cultura material occidental o moderna, la cual es representada por innovaciones tecnológicas (p.e., arado, escritura, arte y ciencia), carros, túnicas, elementos grecorromanos y la simbología patria.

Con fines analíticos, distinguimos aquellos dibujos en los que se representa a los indígenas, de otros en donde estos no aparecen (o se los ignora) en relación con la patria y la historia nacional. Así se busca analizar las imágenes desprendidas de los textos que las ilustran, pero sin prescindir del contexto de producción y circulación,

[...] ya que en general se ha entendido la producción visual como subordinada al texto escrito, a pesar que las imágenes son una síntesis de información notable, y que merecen un estudio profundo e independiente, en tanto permiten ver el despliegue de una serie de dispositivos visuales en la construcción de la alteridad (Carreño 2008: 129).



Figura 1. Ilustración de Darian Meléndez para una nota publicitaria (CVC 592, 5 de febrero de 1910: 107). **Figure 1.** Illustration by Darian Meléndez for an advertisement (CVC 592, February 5, 1910: 107).

Ilustraciones sobre indígenas

En 1910, la primera ilustración de un indígena publicada en CVC (592, 5 de febrero de 1910: 107) acompaña una nota publicitaria de un producto elaborado por “el Cacique y Médico, indio toba, Darian Meléndez (Abá Mârângatú)”, que lo retrata en primer plano, en tinta y de manera anónima (fig. 1). El único elemento del dibujo que permite identificarlo como tal es el corte de pelo, ya que viste ropa occidental que legitima su vínculo con la medicina. En la revista N.º 595 (26 de febrero de 1910: 101) la publicidad reaparece con la misma imagen, pero en esta ocasión junto a la foto de un árbol, en alusión a lo “natural” del producto.

En el N.º 594 (19 de febrero de 1910: 84), bajo el nombre de “El malón” se presenta un dibujo firmado por Giménez en la que se observan tres personajes a caballo, sin indicios de vestimenta, con vincha sobre pelo corto, y uno de ellos en posición de tomar un queso (abierto y con un cuchillo clavado) que se encuentra en el suelo (fig. 2). Aquí se utiliza la figura de indígenas

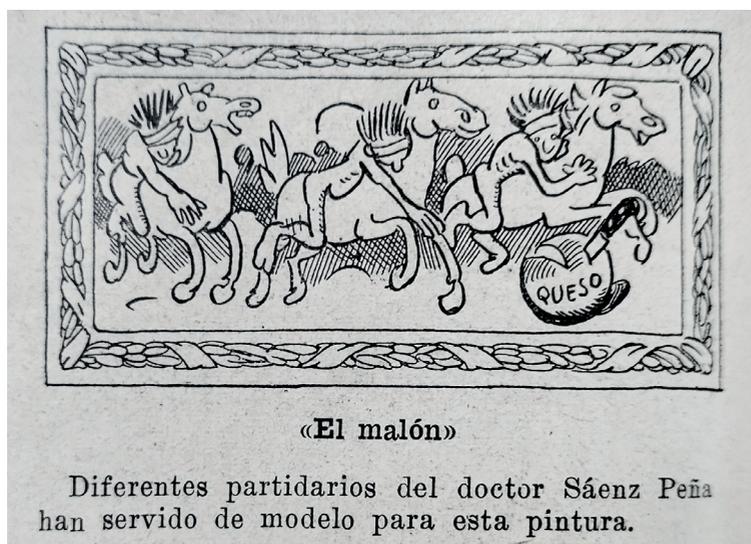
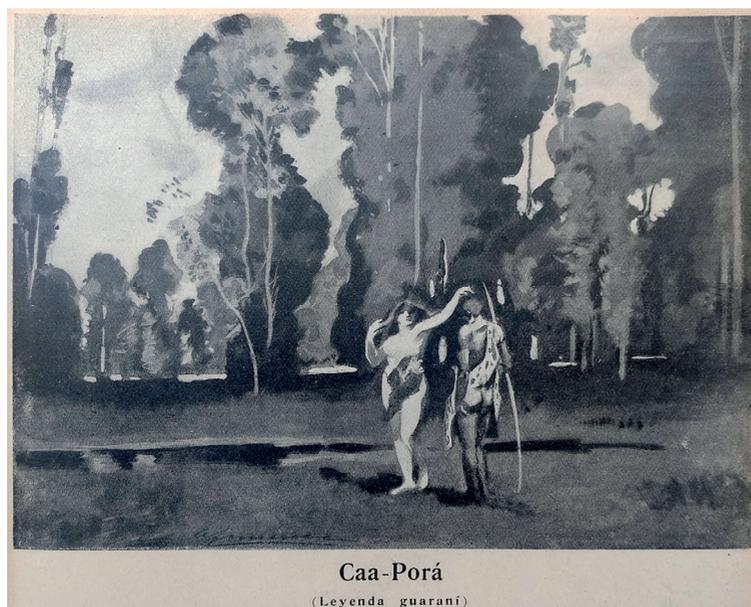


Figura 2. Detalle de una ilustración de la sección "Menudencias" (CYC 594, 19 de febrero de 1910: 84). **Figure 2.** Detail of an illustration of the section "Menudencias" (CYC 594, February 19, 1910: 84).



peyorativamente para igualarla a una parcialidad política que pretende acceder a espacios de poder de manera desleal. Asimismo, la representación hace referencia a la tradición romántica de retratar escenas de malones, haciendo ver a estas personas como salvajes dedicados a robar ganado, mujeres y otros bienes (Delrio 2017) (p.e., en *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle [1892], *El rapto de la cautiva*, de Mauricio Rugendas [1845], o *La cautiva*, de Juan Manuel Blanes [1880] [Ollier 2023, 2024]).

Posteriormente, en el N.º 598 (19 de marzo de 1910: 73-74) se representa una "leyenda guaraní" realizada por el mismo Giménez con una técnica diferente al dibujo de líneas (fig. 3). Aunque figura una mujer indígena, su piel es blanca y su pose guarda similitud con las imágenes de la pintura renacentista. Por su parte, aparece también un hombre que tiene la tez más oscura, el pelo corto, viste piel de animal y carga un arco largo. En la misma nota aparece una mujer desnuda que recuerda a las pinturas de Paul Gauguin (fig. 4).

El personaje muestra atributos indígenas (Ollier 2023) y pareciera estar rodeado de vegetación.

En una publicación sobre cartografía argentina aparece un mapa de Sudamérica (*Nova et exacta delineatio Americae partis australis*), de Levinus Hulsius (1599) (fig. 5a), que exhibe un personaje europeo junto a un indígena gigante en la Patagonia. La revista se vale de una ilustración antigua que presenta algunos atributos utilizados frecuentemente para hacer referencia a los indígenas: pelo largo, arco, flechas y sandalias. A la vez, destaca cómo se manifiestan las diferentes estaturas de europeos, nativos de la Patagonia y el indígena representado más al norte en el mapa. El asombro occidental por la estatura de los grupos patagónicos es recurrente en las narrativas de los agentes colonizadores y los estados modernos.² Así, la Patagonia fue marcada como tierra de gigantes monstruosos y primitivos en su figura y comportamientos, como se aprecia en una ilustración donde un enorme indígena se introduce una flecha en la garganta (fig. 5b) (Ruiz Tresgallo 2021).



Figura 4. Detalle de la ilustración de la leyenda guaraní Caa-Porá (CYC 598, 19 de marzo de 1910: 74). **Figure 4.** Detail of the illustration of the Guaraní legend Caa-Porá (CYC 598, March 19, 1910: 74).

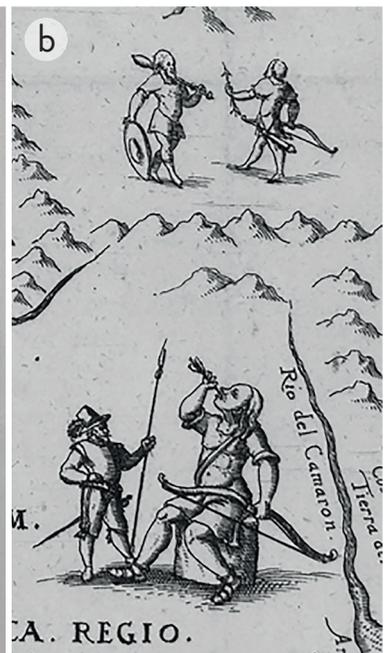
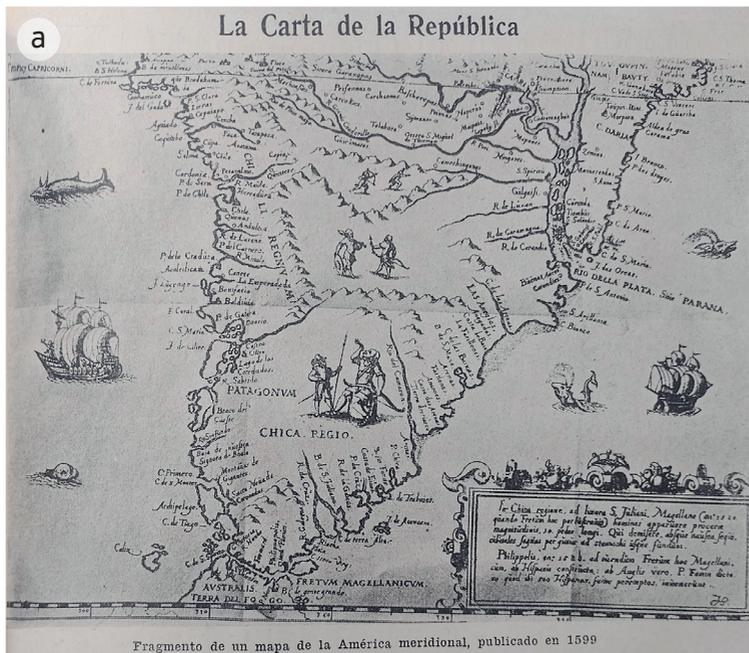


Figura 5: a) mapa de Sudamérica de Levinus Hulsius (1599) titulado *Nova et exacta delineatio Americae partis australis*, que ilustra una nota sobre cartografía argentina (CYC 607, 21 de mayo de 1910: 253); b) detalle de la diferencia de altura entre los personajes (Hulsius 1599). **Figure 5: a)** map of South America by Levinus Hulsius (1599), titled *Nova et exacta delineatio Americae partis australis*, illustrating a note on Argentine cartography (CYC 607, May 21, 1910: 253); **b)** detail of the difference in height between the characters (Hulsius 1599).

En la publicidad de “Extracto de Pabst” (fig. 6), un “tónico moderno que vigoriza y fortifica [...] Representa la fuerza del débil, la mejoría rápida del convaleciente, la maternidad triunfante de la mujer que cría”, también aparecen atributos vinculables a lo indígena (CYC 635, 3 de diciembre de 1910: 60). El peinado (trenza y vincha) y la tonalidad de la piel, permiten identificar a esta mujer como indígena. Sus manos en actitud de plegaria y la túnica que viste son elementos cristianos.

Finalmente, en los “Avisos recomendados” del N.º 624 (17 de septiembre de 1910: 114), la empresa Gaudino y Salsa publicita “productos paraguayos” junto a una imagen anónima de un hombre con atributos indígenas: viste taparrabos, collar y un tocado de plumas, su torso está desnudo y sostiene una lanza (fig. 7). La vestimenta y adornos remiten al estilo de grupos de Norteamérica (p.e., sioux, shoshone, cheyenne). De esta manera, el anuncio promueve una relación entre imagen y productos que es etnográficamente inexacta.

Ilustraciones de la patria y los indígenas (o de la patria sin indígenas)

En el N.º 602 de la revista (16 de abril de 1910: 54) encontramos una publicidad de un perfume femenino que, aun siendo extranjero, su nombre es Bouquet Centenario (fig. 8). Al respecto, Gringauz (2009-2010: 17) observa: “[...] gran esfuerzo de condensación del tema de lo nacional: la ilustración reúne a indios y conquistadores, un gaucho, un campesino (con sus herramientas de trabajo), el trigo alrededor de todos, un monumento conmemorativo, el escudo, algún pergamino, y unas banderas”.³

En esta representación los indígenas forman parte del ideario visual de la nación, pero de manera dominada y sumisa: uno está en posición inclinada y cabizbajo –en contraste con aquellos que están de pie y que miran al frente– y el otro se encuentra con las manos atadas y los pies engrillados, observando a uno de los conquistadores. Además, todos los europeos y criollos poseen objetos (bandera, pergamino, lazo y guadaña), mientras que los indígenas carecen de ellos. Si estos objetos representan los aportes que cada personaje realiza a la idiosincrasia nacional, los indígenas entonces no contribuirían técnica ni culturalmente al país. Hay otro individuo que puede ser identificado como indígena, se encuentra de pie, lleva vincha y el pelo largo, pero a diferencia de los



Figura 6. Detalle de ilustración publicitaria de “Extracto de Pabst” (CYC 614, 9 de julio de 1910: 47). *Figure 6. Detail of an illustration for the “Extracto de Pabst” advertisement (CYC 614, July 9, 1910: 47).*



Figura 7. Ilustración publicitaria de la empresa Gaudino y Salsa (CYC 624, 17 de septiembre de 1910: 114). *Figure 7. Illustration for the Gaudino y Salsa company advertisement (CYC 624, September 17, 1910: 114).*



Figura 8. Ilustración publicitaria de Bouquet Centenario (CYC 602, 16 de abril de 1910: 54). **Figure 8.** Illustration for the Bouquet Centenario advertisement (CYC 602, April 16, 1910: 54).

otros dos, además de su postura recta y su mirada hacia arriba, porta una bandera. Este último, que ostenta un símbolo nacional, se incorpora a la Argentina, pero no en las mismas condiciones que los europeos y criollos, ya que, aunque sostiene el estandarte, su vestimenta lo distingue como indígena.

Es interesante mencionar que la portada de este mismo número hace referencia al “Congreso Pan Americano, al Congreso de la paz y la fraternidad”, posiblemente en relación con la Cuarta Conferencia Internacional Americana. El dibujo muestra tres personajes parados sobre un mapa político: el hombre de Argentina viste traje, mientras que los de Ecuador y Perú traen atuendos campesinos y pelean entre sí. Las diferencias en la vestimenta pueden ser leídas como una contraposición entre lo occidental-moderno, encarnado por Argentina, frente a lo rural-tradicional, imperante en otros países latinoamericanos (CYC 602, 14 de abril de 1910).

A lo largo del año 1910 varios números de la revista contienen publicidad de los cigarrillos Siglo XX, que usan el Centenario como tema. En el número especial del Centenario (CYC 607, 21 de mayo de 1910: 52) vemos un ejemplo similar a la publicidad de Bouquet Centenario, pues al igual que esta se estructura a partir de una oposición (fig. 9). Firmada por C. Frowein, se trata de una imagen alegórica del reencuentro de Argentina con España, ya no como enemigos, en la que los Estados son simbolizados a través de la Libertad-República con gorro frigio y la Monarquía con la corona de Castilla, respectivamente (Giordano 2009). De un lado, se ubica la mujer que representa a España, con los atributos de la Corona, el escudo en medio del pecho y, detrás de ella, se ve una columna partida, un libro y un hacha, como elementos emblemáticos de la civilización. Hacia el fondo, se observan construcciones como un puente y una ciudad, que enfatizan los avances tecnológicos y



Figura 9. Ilustración publicitaria de los cigarrillos Siglo xx (cyc 607, 21 de mayo de 1910: 52). **Figure 9.** Illustration for the Siglo xx cigarette advertisement (cyc 607, May 21, 1910: 52).

las modificaciones del entorno por parte de España. En contraste, la mujer que representa a Argentina lleva un gorro frigio y un sol en el pecho. El objeto que la secunda es un arado y el fondo muestra un paisaje yermo y sin indicios de actividad humana. Así, mientras que a España se le adjudican logros civilizatorios, Argentina es mostrada como un espacio vacío, que debe ser modificado, habitado y puesto a producir. Cabe señalar que la mujer de Argentina pareciera ser más joven que la de España, aludiendo a la madurez del país europeo que guía a la incipiente nación. En este sentido, también deben mencionarse las fechas que aparecen sobre ambas mujeres: 1910 (Centenario) y 1810 (hito del nacimiento de Argentina), ignorando a sus pobladores, prácticas culturales e historias previas.



Figura 10. Ilustración de la República como mujer con vincha (cyc 607, 21 de mayo de 1910: 113). **Figure 10.** Illustration of the Republic as a woman with headband (cyc 607, May 21, 1910: 113).

En la página 113 del mismo número 607 encontramos un dibujo del ilustrador Cao que también conmemora la fecha patria (fig. 10). En esta se muestra a la República como una mujer que sostiene una paleta y pinceles, sentada en una silla de estilo clásico y rodeada por libros y rollos de papel dentro de un jarrón que ostenta la fecha del Centenario. Para María Victoria Ferrero (2010a: 621), la figura femenina “parece encarnar el acto ‘creativo’ de la Nación”. La vincha podría significar una parte indígena del personaje, lo cual contrasta con el resto de la escena compuesta por objetos occidentales, y su inclusión en la representación patriótica distingue a esta imagen de las otras analizadas, ya que aquí el elemento nativo no reviste una carga peyorativa. Sin embargo, señalamos una diferencia con la interpretación que brinda la autora (Ferrero 2010a: 621), para quien se trata de “una joven de rasgos nativos, con el

pelo suelto y vincha roja”, ya que no observamos tales rasgos en ella, sino europeos.

El N.º 614 (9 de julio de 1910) fue publicado en el aniversario de la Independencia y su portada, realizada por Renato Schiavon, muestra una escena de gran dramatismo compuesta de dos planos (fig. 11): arriba, una mujer vestida para la guerra lidera un carro triunfal, acompañada de otros hombres –algunos de ellos caídos– y caballos. Nuevamente, la patria/Independencia es encarnada en la figura femenina, y se utilizan elementos grecorromanos para caracterizar el nacimiento de la nación. En esta imagen apoteótica, la mujer al mando del carro sostiene símbolos de la victoria y el carruaje tirado por corceles blancos avanza sobre hombres blancos, posiblemente muertos o heridos, que no exhiben rasgos distinguibles de aquel que va sobre el carro o quienes acompañan a los animales. Estos cadáveres podrían representar a las víctimas de la guerra del propio bando, o bien, ser enemigos blancos asesinados. Además, resulta notorio que no haya ningún caído con atributos indígenas.

Por lo demás, el hombre de la escena inferior posee claros atributos indígenas: la piel más oscura, una vincha con plumas y el pelo largo. Él mismo recibe el carro con los brazos abiertos, en señal de festejo, y los grilletes de sus muñecas se encuentran rotos, como si hubiese sido liberado con la Independencia. Su desnudez está cubierta solo por la bandera argentina, lo que podría interpretarse como que ha recibido las buenas formas de la civilización. Asimismo, no es casual que él se ubique en la parte baja de la imagen y en actitud de espectador, hecho que lo desprovee de su rol activo en el proceso emancipatorio. La ilustración también contiene símbolos patrios, que refuerzan la idea de victoria, como el escudo y la bandera, y hojas de laurel.

DISCUSIÓN

En el Centenario de la Revolución de Mayo, Argentina se encontraba debatiendo su identidad como nación. Conquistó los territorios indígenas de la Patagonia y sometió a sus pobladores de diferentes maneras: en lo militar, en lo cultural, en lo social y en lo económico, respondiendo a los planes del “progreso”. La inmigración europea no cumplió con las expectativas demográficas

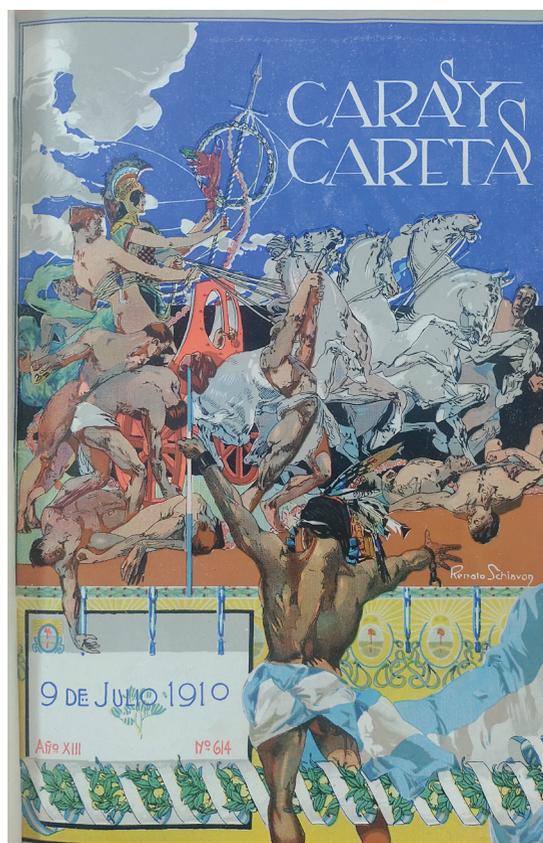


Figura 11. Portada del aniversario de la Independencia (CYC 614, 9 de julio de 1910: 1). **Figure 11.** Cover for the anniversary of Independence (CYC 614, July 9, 1910: 1).

y fue condimento para la generación de un proletariado combativo. Llegado el año 1910, el afán celebratorio oficial se sirvió de una serie de dispositivos para impregnar de identidad nacional a la población. En este escenario, se llevaron a cabo congresos científicos internacionales con sede en Buenos Aires, se debatió el carácter autóctono del *Homo sapiens* y se publicaron textos de alcance masivo sobre “Los aborígenes de la República Argentina”. Es decir, hubo una serie de dispositivos y narrativas que involucraron a los pueblos originarios, construyéndolos en objetos de estudio y discutiendo su contemporaneidad.

Las revistas culturales no escaparon a las festividades, y fueron algunos de los soportes en los que se materializó el ideario de las clases dominantes acerca de la nación, la patria, la República y la Independencia. El relato histórico modelado por el Estado

en imágenes, también se integró en diversos ámbitos de la vida social, cultural y educativa: textos escolares, almanaques, estampillas, series postales, anuncios publicitarios, monumentos conmemorativos y obras de arte (Giordano 2009).

Durante el Centenario, la revista *CYC* dispuso de una serie de elementos visuales que nos permiten discutir el lugar que ocupa el indígena en la historia nacional. En las imágenes se repite un conjunto de atributos que representan “lo indígena” y sustentan la idea de “visto un indio, visto todos” (Giordano 2004): objetos y vestimentas (vincha, arcos, flechas, lanza y tocados) y características corporales (pelo largo, desnudez, tonalidad de la piel y estatura), que se muestran en conjunto o por separado en las publicaciones. Las culturas materiales nativas y occidental/moderna aparecen contrapuestas. En los únicos momentos en los que el saber indígena es valorado es en las publicidades de productos naturales. No obstante, allí la ilustración lo viste con ropas occidentales (fig. 1) o bien, para referirse al Paraguay, se utiliza una imagen genérica, estereotipada, de mujer en situación de plegaria (fig. 7) o de nativo norteamericano (fig. 8).

Otro de los rasgos recurrentes en las ilustraciones es la oposición del indígena con el progreso/civilización. Esta última idea es representada por lo femenino, la riqueza del campo (o las posibilidades de obtenerla) y los vencedores. En contraposición, el primero es vinculado al desierto, a la derrota y al sometimiento, a lo masculino. Sus actitudes se muestran siempre pasivas, salvo cuando porta algún arma o atenta contra los intereses de la sociedad, como sucede en la caricatura de los partidarios de Roque Sáenz Peña (fig. 2).

Cuando se ilustran formas indígenas femeninas, estas están dotadas de una actitud pasiva (en pose de plegaria o contemplación), y carentes de bienes u objetos, lo que contrasta notoriamente con la plasmación alegórica y simbólica que se hace de la República (que simboliza asimismo a la nación y a la patria). Los dibujos se valen del uso de la metáfora corpórea para figurar al titular del poder político (Orobon 2010), y el “cuerpo de la República” es graficado como un personaje femenino que aparece acompañado de atributos de victoria y rodeado de objetos que denotan lo occidental y civilizatorio. En esta imaginaria republicana, la nación se encarna en una efigie femenina y la noción

de libertad política se vincula con la ciencia, las artes y la abundancia en torno a la idea de progreso (Orobon 2010). La única posible incorporación de lo nativo a la representación del país naciente es la vincha que porta la mujer que señala a la República en la ilustración del N.º 607 (fig. 11).

El discurso del Centenario debe interrogarse no solo por lo que dice, sino también por lo que calla (Maíz 2000). Así, en otras ilustraciones de tono nacionalista, lo indígena no figura porque está subordinado, sin un rol activo en la gesta de la Independencia, sin aportes culturales y tecnológicos al país. Los casos de ausencia pueden ser focos de atención, ya que, como hemos señalado, en las mismas revistas existe toda una narrativa que reconoce su presencia, aunque siempre ligada al pasado o bien a un presente fuera de la normalidad, profundizando su exterioridad (Valverde 2013). Es decir, en los artículos de las revistas a los indígenas de la Argentina se los ubica como parte de territorios explorados, que se ofrecen para turismo, y con cierto halo de exotismo, cuando no de criminalidad (p.e., ferocidad y canibalismo). Si bien las fotografías de estas publicaciones no son motivo de la perspectiva de análisis que seguimos, observamos que en ese soporte son mostrados en actitudes pasivas, por ejemplo posando y, ocasionalmente, en actos productivos, más bien en actividades tradicionales o artesanales. Además de señalar que la productividad es uno de los elementos clave de la narrativa del progreso, proponemos que existe un paralelismo entre la selección de fotografías y lo representado en los dibujos.

Asimismo, observamos una correspondencia entre el discurso de las ilustraciones y textos de *CYC* y el libro de Outes y Bruch (1910). En las primeras, los indígenas aparecen como algo del presente o del pasado, y de acuerdo con los intereses, formarán parte de la nación, habrán sido exterminados o perdurarán en regiones lejanas del país, en la medida en que aporten a la narrativa nacional que se busca construir. En el segundo, no se niega que los haya en ese tiempo (se retratan en fotografías), pero los mismos son narrados como resabios de un pasado ya superado (por la Conquista, por la Independencia) y destinados a la extinción.

REFLEXIONES FINALES

Desde una perspectiva crítica, en este trabajo analizamos el proceso de emergencia de estereotipos y prejuicios que sitúan a los pueblos indígenas como sujetos alocrónicos (Fabian 2014) e invisibilizados, y estudiamos la incidencia de este imaginario en las representaciones sociales de los mismos en el presente. En un primer momento nos preguntamos por las formas en que los medios gráficos mostraron u ocultaron a estos grupos a través de ilustraciones al alcance de la población de Argentina. En particular, en un momento en el que estaba tomando forma el constructo de “lo nacional”. Las ilustraciones de *CYC* del año del Centenario muestran que “lo indígena” es un tema recurrente en dicha publicación, posicionando esa alteridad siempre del lado contrario a los intereses nacionales, ya sea visto como enemigo, como vencido, como imagen pretérita de la humanidad, o como peligro. Estas versiones, ofrecidas al público general por la revista de mayor tirada de la época, fueron parte de un circuito de producciones alimentado por círculos académicos y no académicos, que si bien se diferenciaban en el uso y las formas de las narrativas, coincidían en la visión del indígena como un otro objetivado al que se puede estudiar, exotizar o ubicar en un pasado al que no se puede volver. La negación de lo indígena y la idea de un territorio argentino vacío que espera ser labrado (“el desierto”) fueron parte del ideario nacional en construcción.

Revistas como *CYC* reprodujeron tales narrativas y las acercaron de manera masiva a los ojos de la población, poniendo a actuar las ilustraciones como dispositivos para ello. Quizás muchos lectores de la revista solo tenían nociones de la apariencia de un indígena a partir de las imágenes contenidas en sus páginas, las cuales fueron realizadas por ilustradores hombres y extranjeros, quienes condensaron la idea hegemónica de lo indígena en dibujos que funcionaron como “personas distribuidas” (Gell 1998). Estas figuraciones subjetivas actuaron como medios a través de los cuales se manifestaron intenciones –tuvieron agencia, en términos de Alfred Gell (1998)– condensando prejuicios y valores sobre lo que un indígena es: se volvieron “la imagen del indígena” y contribuyeron a la consolidación de una narrativa visual estereotipada.

Más allá de lo específico del caso analizado, creemos que estos estudios sobre cultura visual son una interesante vía para indagar sobre la historicidad de la generación de estereotipos y representaciones de los pueblos originarios y su situación actual. La imagen “verdadera” y hegemónica del indígena, configurada y difundida masivamente por los medios de comunicación actuales, halla sus raíces en el amplio corpus iconográfico sobre el cual se asentó el poder colonial (CHIRAPAQ 2013) y que, con el paso del tiempo, se ha ido renovando en nuevos modelos estigmatizantes y racistas que legitiman la violencia operada por el Estado nacional hacia los pueblos indígenas (Maidana et al. 2021). Así, sus retratos como extranjero y extraño a la identidad nacional, que incluso pone en peligro a la República, o del que ha sido “incorporado” al país y asimilado en diverso grado, principalmente en las zonas agrarias, forman parte de las narrativas actuales sobre los pueblos originarios. Estos estereotipos se actualizan en este país, por ejemplo, con la extranjerización del pueblo mapuche como invasor y chileno en pos de deslegitimar su soberanía (Escolar et al. 2010); o al asociar a los indígenas con “los ámbitos rurales”, “comunidades” y lugares alejados de los grandes centros urbanos o en ambos “desiertos” (Chaco y Patagonia) (Weiss et al 2013: 2). Análisis como el aquí realizado ponen de manifiesto que estas representaciones racistas y anacrónicas que coadyuvan a la invisibilización social de los indígenas como subjetividades activas en la contemporaneidad, hunden sus raíces en los albores de nuestra nación y son, por tanto, parte del discurso fundante de una identidad argentina construida a partir de la negación del Otro.

AGRADECIMIENTOS Este trabajo fue realizado en el marco de una beca de Doctorado de la Universidad Nacional de La Plata (UNPL) y ha sido financiado por los subsidios PICT 2019-03010 y UNPL PPID/N1003. Agradecemos a la Biblioteca Central de la Provincia de Buenos Aires que nos facilitó amablemente los ejemplares originales de la revista *Caras y Caretas* para su fotografía.



NOTAS

¹ En el catálogo de la ya mencionada Exposición Internacional de San Luis en Estados Unidos se describe la participación de indígenas patagónicos como conformada por “Five adult men, one adult woman, and a half-grown girl of the Tehuelche tribe, known since the time of Magellan as ‘Patagonian Giants’; from Southern Argentina” [Cinco hombres adultos, una mujer adulta y una niña medio crecida de la tribu tehuelche, conocidos desde la época de Magallanes como “Gigantes patagónicos”; del sur de Argentina] (Official Catalogue of Exhibitors 1904: 16; traducción de los autores).

² La escala de grises en la que está impreso el anuncio impide identificar los colores de las banderas.

³ Además de la revista pionera *CYC*, de la cual nos ocupamos en este trabajo, en el siglo XX fueron populares una serie de semanarios publicados en Buenos Aires como *PBT* (1904-1955), fundado por Eustaquio Pellicer tras su separación de *CYC* y que compartió el mismo espíritu humorístico y la gráfica de corte político; *Fray Mocho* (1912-1931), publicación humorística y de la sociedad en general; y *El Hogar* (1904-1961), que también incluyó en sus páginas contenido misceláneo destinado a moldear la identidad nacional, siendo sus destinatarias privilegiadas las mujeres alfabetizadas de clase media-alta (Eujanián 1999; Ojeda et al. 2018).

PRENSA

Caras y Caretas, Buenos Aires, 1910.

MAPAS

HULSIUS, L. 1599. *Nova et exacta delineatio Americae partis australis*. Centro de Recursos Digitales, Educar Chile. <<https://centroderecursos.educarchile.cl/handle/20.500.12246/52579>> [consultado: 18-03-2025].

REFERENCIAS

BAJAS, M. 2006. La transfiguración de la imagen: el artista, su obra y el espectador. *Magallania* 34 (2): 11-20.

- BARREIRO, A., C. WAINRYB & M. CARRETERO 2017. Power Struggles in the Remembering of Historical Intergroup Conflict: Hegemonic and Counter-Narratives about the Argentine ‘Conquest of the Desert’. En *History Teaching and Conflict Transformation: Social Psychological Theories, History Teaching and Reconciliation*, C. Psaltis, M. Carretero & S. Cehajic-Clancy, eds., pp. 125-145. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- BENISCELLI, L. 2013. Representaciones visuales de indígenas y suramericanas/os: análisis de la relación imagen-texto en ilustraciones de libros de ciencias sociales para educación general básica. Chile, 1970-1980. *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación* 1: 112-143.
- BERTONI, L. 2001. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BURKE, P. 2001. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CAGGIANO, S. 2012. *El sentido común visual. Disputas en torno a género, “raza” y clase en imágenes de circulación pública*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- CARMONA, D. 2023. Ameghino y Hrdlicka. Conjetura y refutación sobre el origen de los primeros americanos. *Todo es Historia* 663: 6-30.
- CAROCCI, M. & S. PRATT 2022. *Art, Observation, and an Anthropology of Illustration*. Londres: Bloomsbury Visual Arts.
- CARREÑO, G. 2005. Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción de dispositivos visuales. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (1): 33-43.
- CARREÑO, G. 2008. El pecado de ser otro. Análisis a algunas representaciones monstruosas del indígena americano (siglos XVI-XVIII). *Revista Chilena de Antropología Visual* 12: 127-146.
- CHATEAU, P. 2017. Cultura visual e historia del arte. La puesta en evidencia de los estudios visuales. *Universum* 32 (2): 15-28.
- CHIRAPAQ 2013. *Racismo, medios de comunicación y pueblos indígenas*. Lima: SINCO Editores SAC.
- CONSTANT, M. 2017. Crónica del reclutamiento y de las condiciones de vida y de trabajo de los indígenas en los ingenios azucareros de Jujuy (1880-1920). *Legado* 5: 69-92.
- CURI, G. 2018. La revista “Caras y Caretas”: humor y realidad socio-política argentina. Período 1898-1916.



- En *Actas del VI Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos*, pp. 1-9. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- DE ASÚA, M. 2011. La fiesta de la ciencia. El Congreso Científico Internacional Americano de 1910. *Ciencia Hoy* 21 (125): 18-24.
- DE CABO, M. 2021. Veranear en la calle Florida: instantáneas de Mansilla en "Caras y Caretas". *América* 54: 111-123.
- DE MARCO, M. 2006. *Historia del periodismo argentino: desde los orígenes hasta el Centenario de Mayo*. Buenos Aires: Educa.
- DELEUZE, G. 1990. ¿Qué es un dispositivo? En *Michel Foucault, filósofo*, pp. 155-163. Barcelona: Gedisa.
- DELRIO, W. 2005. *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia, 1872-1943*. Bernal: Editorial UNQ.
- DELRIO, W. 2017. Estado y pueblo mapuche en Argentina. *Anales de la Universidad de Chile* 13 (7): 135-151.
- EDWARDS, E. 2001. *Raw Histories. Photographs, Anthropology, and Museums*. Oxford: Berg Publishers.
- EDWARDS, E. & J. HART 2004 (Eds.). *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*. Londres: Routledge.
- ESCOLAR, D., W. DELRIO & M. MALVESTITTI 2010. Criminalización y distorsión de las demandas indígenas en Argentina. La construcción mediática del pueblo mapuche como no-originario. *Journal de la Société des Américanistes* 96 (1): 293-295.
- EUJANIÁN, A. 1999. *Historia de las revistas argentinas 1900/1950*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- FABIAN, J. 2014. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. Nueva York: Columbia University Press.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Á. 2006. Celebraciones centenarias: nacionalismo y cosmopolitismo en las conmemoraciones de la Independencia (Buenos Aires, 1910-Río de Janeiro, 1922). En *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, B. González & J. Andermann, eds., pp. 331-372. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- FERNÁNDEZ, N. 2010. Prólogo. Repensarnos desde la raíz. En *Los pueblos originarios: el debate necesario*, R. Stavenhagen, ed., pp. 5-9. Buenos Aires: CTA Ediciones.
- FERRERO, M. 2010a. Discursos conmemorativos de la prensa ilustrada en el Centenario de la Revolución de Mayo. En *Actas del IV Congreso Internacional de Letras*, pp. 619-625. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- FERRERO, M. 2010b. La crónica ilustrada: un dispositivo pedagógico en la prensa del Centenario argentino. *Discurso, teoría y análisis* 30: 37-58.
- GAMARNIK, C. 2009. Estereotipos sociales y medios de comunicación: un círculo vicioso. *Question/Cuestión* 1 (23).
- GELL, A. 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- GIORDANO, M. 2004. *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Al Margen.
- GIORDANO, M. 2009. Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX. *Arbor* 740: 1283-1298.
- GÓMEZ, S. 2015. *Caras y caretas: el semanario como caricatura*. *Estudios del ISHIR* 12: 23-46.
- GRASSENI, C. 2009. *Skilled Visions. Between Apprenticeship and Standards*. Nueva York: Berghahn.
- GRINGAUZ, L. 2009. Las revistas ilustradas en 1910: otros motivos para la publicidad. *Question/Cuestión* 1 (22).
- GRINGAUZ, L. 2009-2010. La marca del Centenario. *Hermeneutic* 9: 1-22.
- GUTMAN, M. 2011. Buenos Aires: el poder de la anticipación, 1900-1920. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso"* 41 (1): 53-70.
- IÑIGO CARRERA, N. 1998. El problema indígena en la Argentina. *Razón y Revolución* 4: 1-18.
- LENTON, D. 2010. La "cuestión de los indios" y el genocidio en los tiempos de Roca: sus repercusiones en la prensa y la política. En *Historia de la crueldad argentina. Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios*, O. Bayer, ed., pp. 29-49. Buenos Aires: El Tugurio.
- MAIDANA, C., F. ALONSO, G. ARAGON & A. CARABELLI 2021. Pueblos indígenas y discursos impresos. La prensa platense durante la primera mitad de la década de 1990. *Revista Pilquen* 24 (3): 79-95.
- MAÍZ, C. 2000. La Argentina de fiesta. El discurso literario frente al Centenario. Un punto de fuga. *Anuario de Filosofía Argentina y Americana* 17: 105-116.
- MARCHÁN, S. 2005. Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra. En *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, J. Brea, coord., pp. 75-90. Madrid: Akal.



- MARTÍNEZ SARASOLA, C. 1992. *Nuestros paisanos los indios: vida, historia y destino de las comunidades indígenas en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- MENZA VADOS, A., E. SIERRA & I. SÁNCHEZ 2016. La ilustración: dilucidación y proceso creativo. *Kepes* 13 (13): 265-296.
- MIRZOEFF, N. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Buenos Aires: Paidós.
- MOSER, S. 2001. Archaeological Representation: The Visual Conventions for Constructing Knowledge About the Past. En *Archaeological Theory Today*, I. Hodder, ed., pp. 262-283. Cambridge: Polity Press.
- OFFICIAL CATALOGUE OF EXHIBITORS 1904. *Universal Exposition*. San Luis: Division of Exhibits, Department A. Education.
- OJEDA, A., J. MOYA & L. SUJATOVICH 2018. Los nuevos magazines de principios del siglo XX en Argentina. En *Comunicación y espectáculo. Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*, H. Lima, A. Reis & P. Costa, coords., pp. 426-444. Porto: Universidade do Porto.
- OLLIER, A. 2023. Los indígenas y la frontera en trazos: análisis de las ilustraciones de "El Mosquito" en la década 1875-1885. En *Actas del XIX Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires*, pp. 1032-1051. Ensenada: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.
- OLLIER, A. 2024. Entre indígenas, cautivas y la República: representaciones de las mujeres en la prensa satírica argentina del siglo XIX. *Revista Kula* 28: 67-82.
- OROBON, M. 2010. El cuerpo de la Nación: alegorías y símbolos políticos en la España liberal (1808-1874). *Feminismo/s* 16: 39-64.
- OUTES, F. & C. BRUCH 1910. *Los aborígenes de la república Argentina*. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía.
- PALOS, J. 2000. El testimonio de las imágenes. *Revista Pedralbes* 20: 127-142.
- PINYOL, J. 2016. Imágenes y estereotipos iconográficos de América en las ilustraciones de la prensa peninsular de finales del siglo XIX. *Amerika* 14.
- PRIETO USTÍO, E. 2022 (Ed.). *La construcción de imaginarios. Historia y cultura visual en Iberoamérica (1521-2021)*. Santiago: Ariadna.
- RAMÍREZ, T., M. GASPAR, V. FIGUEREDO & M. PERALES 2005. La cultura indígena en las ilustraciones de los textos escolares de Ciencias Sociales de la segunda etapa de Educación Básica en Venezuela. *Revista de Pedagogía* 26 (75): 5-6.
- RIVERA CUSICANQUI, S. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RODRÍGUEZ, A. 2015. *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- ROGERS, G. 2008. *Caras y Caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- ROSALES, J. 2016. Heroica nación: las imágenes de Túpac Amaru II y Miguel Grau en textos escolares. *Revista Chilena de Antropología Visual* 27: 89-118.
- RUIZ TRESGALLO, S. 2021. La posesión de lo indómito: la construcción imaginaria de América en la iconografía y la cartografía del siglo XVI. *ILCEA* 43: 1-30.
- SIMÓN, C. 2018. *Los dispositivos visuales y la constitución de evidencias en la arqueología argentina, 1850-1920*. Tesis de Doctorado en Arqueología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- SIMÓN, C. 2020. La popularización de la arqueología prehistórica en la Argentina: el problema de la antigüedad del hombre y sus dispositivos visuales (1860-1920). *Revista del Museo de Antropología* 13 (2): 105-118.
- SOMMER, M. 2006. Mirror, Mirror on the Wall: Neanderthal as Imagen and 'Distortion' in Early 20th-Century French Science and Press. *Social Studies of Science* 36 (2): 207-240.
- TAMAGNO, L. 2011. Pueblos indígenas. Racismo, genocidio y represión. *Corpus* 1 (2).
- TERÁN, O. 2000. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- VALVERDE, S. 2013. De la invisibilización a la construcción como sujetos sociales: el pueblo indígena Mapuche y sus movimientos en Patagonia, Argentina. *Anuario Antropológico* 38 (1): 139-166.
- VAPPÉREAU, M. 2014. Le passé du fantasma. La représentation de la préhistoire en France dans la seconde moitié du xx^e siècle (1940-2012) de Pascal Sémont. *Sociétés & Représentations* 38: 297-302.
- WEISS, M., J. ENGELMAN & S. VALVERDE 2013. Pueblos indígenas urbanos en Argentina: un estado de la cuestión. *Revista Pilquen* 16: 4-14.



Figurando narraciones precoloniales andinas: Toribio Mejía dibuja el Manuscrito de Huarochirí

Figuring Pre-colonial Andean Narratives: Toribio Mejía Draws the Huarochirí Manuscript

Gabriel Ramón^A

Recibido:
noviembre 2023.

Aceptado:
agosto 2024.

Publicado:
junio 2025.



RESUMEN

Representar gráficamente una narración es una forma distinta de procesar el conocimiento con respecto al texto escrito tradicional: puede ampliarlo, complementarlo o cuestionarlo. En las últimas décadas se ha explorado la representación gráfica del espacio y los desplazamientos de los personajes en la ficción y la historia. En la década de 1940, el arqueólogo peruano Toribio Mejía Xesspe realizó un ejercicio pionero, inconcluso, inédito y no continuado en esa línea al diagramar sistemáticamente las historias narradas en el documento colonial temprano conocido como Manuscrito de Huarochirí (ca. 1608). Este artículo es una presentación crítica de dicho material y busca mostrar sus múltiples funciones dentro del ambiente intelectual de su época y en los estudios andinos en general.

Palabras clave: razonamiento analógico, historia de la arqueología, arqueología andina, écfrasis inversa, ilustración arqueológica.

ABSTRACT

Graphic representations of narratives are a way of processing knowledge, diverging from the traditional written text; they can extend, complement and/or even challenge it. In recent decades, the graphic representation of space and the actions of characters in fiction and history has been further explored. In this context, in the 1940s, the Peruvian archaeologist Toribio Mejía Xesspe carried out a pioneering, unfinished, unpublished and uncontinued study in which he systematically illustrated the stories contained in the early colonial document known as the Manuscrito de Huarochirí (c. 1608). This article is a critical presentation of such work and attempts to show its multiple functions in the intellectual scene of its time and in Andean studies in general.

Keywords: analogical reasoning, history of archeology, Andean archaeology, reverse ekphrasis, archaeological illustration.

INTRODUCCIÓN

Los dibujos del arqueólogo y quechuista Toribio Mejía Xesspe (1896-1983) realizados sobre el documento colonial temprano conocido como Manuscrito de Huarochirí (en adelante MH) (Autor desconocido 1608) convocan, al menos, tres áreas del conocimiento: el razonamiento analógico, la ilustración arqueológica y la historia de dicha disciplina. Conviene discutir las brevemente para situar la novedad del material gráfico que presentaremos.

Arqueología es analogía (Wylie 1985; Gándara 1990; Ravn 1993; van Reybrouck 2000). Sin ella el contexto arqueológico carece de sentido. Desde la interpretación de las funciones/usos de los artefactos (analogías formales) hasta la de las formas de organización social (analogías institucionales), toda la narrativa de lo precolonial es atravesada por esta operación analítica (Sillar & Ramón 2016: 656-657). Se trata de un procedimiento racional que compara y transfiere información esencial para la explicación arqueológica (Perelman & Olbrechts-Tyteca 1989: 570, 571, 575). Esta última es normalmente formalizada como una narración verbal acompañada de artefactos que ilustran ese relato. Los gráficos generalmente se utilizan para identificar objetos estáticos (desde una vasija a un edificio), pero raramente para representar conjuntos dinámicos, es decir, grupos de artefactos e individuos en acción. Esa interacción suele ser explicada verbalmente, sin dibujos.

El documento que analizaremos nos confronta directamente con este problema, ya que en él se intenta reconstruir visualmente escenas precoloniales, hacer éfrasis inversa, "producir un equivalente al texto verbal no al revés" (Krieger [1992: XIII], véase también Maffei [2015], Sui [2019] e Iafrate [2023]). Los gráficos generados desde el presente sobre el período Precolonial o Colonial temprano son hipótesis más complicadas que el texto, ya que deben resolver varios problemas simultáneamente. Si, por ejemplo, escribimos o decimos ushnu (*husnu*, *usnu*) el lector oyente (dependiendo de su nivel de conocimientos) recreará la forma de esa entidad en su fuero interno (Ramón 2017: 297-301). Sin embargo, si dibujamos un ushnu con una forma precisa –¿un hueco, una plataforma, una pirámide?–, lo que estamos haciendo es plantear una hipótesis comprometida con toda la historiografía previa. Cada una de las tres opciones mencionadas implica riesgos.

Pensemos ahora en la figuración, aún más complicada, de ayllu (Itier 2023: 87-100). En tal sentido, es mucho más difícil obtener una representación gráfica aceptable de estos conceptos. Sin embargo, sería ideal contar con esas figuras antes de plantear analogías con el pasado precolonial andino, que, en buena parte, se rigen por criterios formales. ¿Cómo sabemos que hubo ushnu en el mundo precolonial si no excavamos las formas correspondientes?, ¿cómo sabemos que hubo ayllu?, ¿qué debemos excavar para identificar su presencia en el pasado remoto? Las ilustraciones de Mejía, asociadas a una traducción cuyo contenido remite al pasado precolonial y colonial temprano, plantean un reto aún mayor que una mera éfrasis inversa.

En su trabajo sobre la interacción entre narrativa y representación del espacio, Marie-Laure Ryan y colaboradores (2016: 59), siguiendo a Robert Stockhammer (2007: 63), reconocen varios tipos de relaciones genéticas entre mapas y textos literarios: a) mapas que preceden al texto; b) mapas producidos por el autor mientras redacta el texto; c) el editor coloca mapas en la segunda o tercera edición del texto; y d) mapas dibujados por lectores y críticos. Ampliando el conjunto previo podríamos pensar en las relaciones genéticas entre textos vinculados al espacio en general (ficcional o no) y los gráficos que representan la información contenida en ellos, precisamente como sucede con los dibujos de Toribio Mejía sobre el MH. El ejercicio planteado en sus gráficos del notable documento colonial que explicaremos enseguida va más allá de lo propuesto por Stockhammer (2007), ya que, si bien podría situarse en la segunda o cuarta categorías, no se trata de la producción de un texto totalmente nuevo, sino de la traducción de uno escrito en una versión antigua de una lengua no occidental auxiliándose de dibujos. Estamos ante una exploración más compleja en la medida en que articula, al menos, cuatro elementos: original, transcripción paleográfica, traducción y gráficos. Es difícil saber qué tan frecuente ha sido la práctica de dibujar para traducir entre los estudiosos del mundo andino. En todo caso, el Manuscrito Mejía (en adelante MM) ofrece una ventana privilegiada en esta dirección, que conviene explorar.

Desde que comenzó la arqueología académica, los dibujos han sido un elemento fundamental en la figuración del pasado precolonial andino. No obstante,

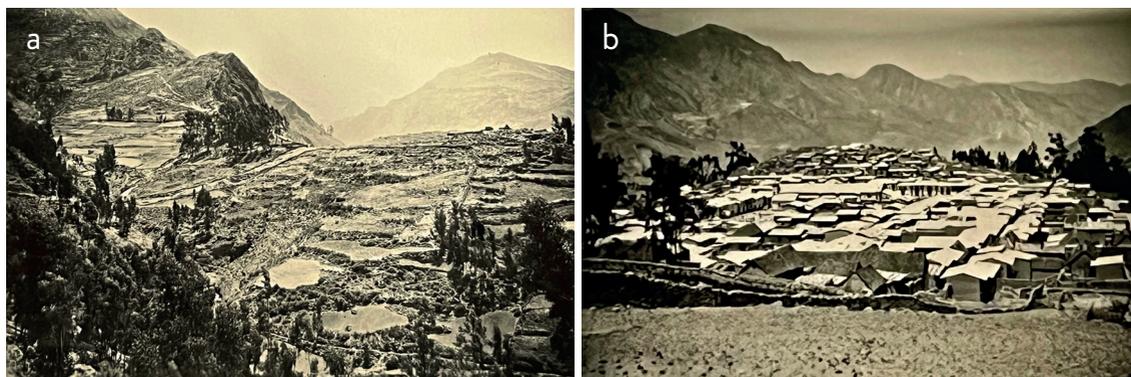


Figura 1: a) alrededores rurales inmediatos de Huarochirí; b) centro del pueblo, capital de la provincia homónima. Nótese el marco montañoso, presente en el MH. TMXF-1127-1128, Archivo Histórico Riva Agüero (AHRA), Lima (fotografías de autor desconocido, 1961). **Figure 1:** a) Immediate rural surroundings of Huarochirí; b) centre of the town, which is the capital of the province of the same name. Note the presence of the surrounding mountains, as shown in MH. TMXF-1127-1128, Archivo Histórico Riva Agüero (AHRA), Lima (photos by an unknown author, 1961).

han sido asumidos como productos terminados sin mayor evaluación crítica. Los gráficos inéditos del MM permiten profundizar nuestra mirada en esa dirección. Estos borradores muestran las huellas de su proceso productivo, que a su vez nos conectan con una serie de detalles reveladores sobre la representación del pasado remoto.

En este contexto, podríamos plantear preliminarmente algunas funciones hipotéticas del MM, que facilitarían interrogar el material que presentaremos: a) conocido el ímpetu excavador del equipo de arqueólogos al que pertenecía Mejía, los dibujos servirían para seleccionar lugares donde realizar una excavación arqueológica (tipo arqueología bíblica); b) ayudarían a identificar potenciales espacios sagrados precoloniales que sobrevivieron a la destrucción colonial (como podrían indicar algunas de sus anotaciones); c) le darían sentido a la traducción y explicarían más eficientemente lo que sucede en el relato; d) ilustrarían la traducción, es decir, Mejía podría haber estado haciendo una especie de borrador que sería complementado/perfeccionado por maestros del dibujo del equipo del que formaba parte; y e) brindarían un texto guía para representaciones dramáticas o actividades pedagógicas conexas.

Comenzaremos entonces situando brevemente el documento colonial de donde proviene la información fundamental. Enseguida presentamos a Mejía en el contexto de la arqueología peruana de su época, para pensar su proyecto de traducción desde una perspec-

tiva más amplia. Sobre esa base analizamos luego las imágenes que formaron parte del MM a fin de evaluar sus potenciales funciones.

EL MANUSCRITO DE HUAROCHIRÍ Y SUS TRADUCCIONES

Este documento colonial es una pieza única en la historiografía andina. Es resultado de la recopilación de información sobre mitología local en la región de Huarochirí en la sierra centro-norte de Lima, en el centro actual de Perú, a instancias de Francisco de Ávila, párroco de San Damián de Checa (fig. 1). El texto sobre Huarochirí forma parte de un manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional de España y está fechado alrededor del año 1608. Fue redactado en “lengua general” (Taylor 2000: 41-42), una variedad oficial del quechua adaptada de un dialecto meridional de origen cuzqueño, con términos locales y numerosas modificaciones ortográficas relacionadas con el quechua huarochirano. Contiene 31 capítulos y dos suplementos. Partiendo de las observaciones caligráficas de John Rowe, Alan Durston (2007, 2024) sostiene que Cristóbal Choquecasa sería no solo el redactor, sino el autor. Sin embargo, no hay consenso al respecto.¹

El MH integra un corpus mitológico que por su detalle, extensión y variedad no tiene paralelo en la historia colonial andina temprana. Como tal ha sido

tratado por la historiografía andina, al menos, de dos formas. En una primera época se insistió en su huella precolonial, de hecho, esta línea la siguió el arqueólogo Julio C. Tello. En un segundo momento se enfatizó su impronta colonial (Estenssoro 2003: 223-232). Incluso la obra ha sido un referente para plantear elementos de una cosmovisión andina (Depaz 2015). Convergamos en que puede ser concebido como una ventana a la cultura de ese pasado precolonial y colonial temprano.

La importancia de este documento se ha confirmado por las traducciones a siete idiomas: alemán, castellano, francés, inglés, holandés, latín y polaco (Hartmann 1981, 1987; Taylor 1982; Salomon & Urioste 1991; Itier 1994). El contenido de los siete primeros capítulos ya había sido parcialmente traducido al español por el propio Ávila en su *Tratado* (1608), y en 1873 Clements Markham publicó una traducción de esa sección en inglés (1873). En 1918, los capítulos 2 al 7 fueron publicados en la *Colección de Libros y Documentos* (Ávila 1918). La primera traducción al alemán de los 31 capítulos (sin suplementos) fue realizada por Hermann Trimborn (1939), junto con una transcripción paleográfica del texto original. La segunda traducción, fue hecha al latín por Hipólito Galante (1942), y en el mismo libro aparece una nueva versión en castellano de Ricardo Espinosa. Esta edición no solo incluye la transcripción paleográfica, sino también fotos del original.

La traducción de Mejía se sitúa precisamente en esos años (1941-1943), pero tal vez por su carácter inédito ha recibido muy poca atención académica.² Roswith Hartmann (1987: 209) señala que luego de la muerte de Mejía, John Murra hizo un “hallazgo algo sensacional” al ubicar la traducción entre los papeles dejados por este arqueólogo peruano. Hartmann reproduce una carta de Murra que detalla la cronología del MM: habría empezado a traducirlo en 1941, avanzando con ocho capítulos, y retomado el trabajo en 1943, culminándolo entre febrero y mayo. Tello tenía un ejemplar de la versión de Trimborn (1939), cuya transcripción quechua le sirvió de referencia a Mejía.³ Murra indica que este último “tuvo a la mano la fotocopia de Galante con la cual comparó” (Hartmann 1987: 210). Sin embargo, si Mejía inició su traducción en 1941 solo pudo tener el texto de Galante (y la edición castellana de Espinosa) que apareció en 1942, para la segunda parte de su proyecto.

Jan Szemiński es el único autor que le ha dedicado un trabajo a la traducción de Mejía, el que nos ha servido de guía. Frank Salomon y George Urioste (1991) usan el MM vía Szemiński (1989). Este investigador señala que Mejía usó la obra de Trimborn y “dispuso de un texto quechua original” (Szemiński 1989: 1).⁴ Hartmann (1987) declara ignorar si la traducción de Mejía se editaría y Szemiński, luego de analizarla en detalle, concluye que es innecesario hacerlo. Incluso el propio Mejía no parece haber estado muy seguro de su traducción. Hacia el año 1961, en su tesis doctoral sobre la geografía de Huarochirí empleando el MH, Oscar Santisteban Tello (1961), sobrino de Julio C. Tello, le agradece a Mejía por su ayuda (sobre esta relación ver también Salomon y Niño-Murcia [2011: 251]). Sin embargo, la traducción del MH que incluye Santisteban es la de Espinosa, lo cual indica que, o Mejía no compartía su texto, o Santisteban prefirió la del traductor español.⁵ En todo caso, Mejía no dudó en conservar la suya. Cabe enfatizar un detalle que solo es brevemente mencionado por Szemiński (1989), y que en general ha sido soslayado: la traducción de Mejía contiene dibujos. Antes de presentarlos es preciso mostrar el contexto académico donde fueron producidos.

EL EQUIPO DE TELLO Y EL MANUSCRITO DE HUAROCHIRÍ

Julio C. Tello (1880-1947) es una figura central de la arqueología peruana, cuya biografía crítica está aún por escribirse. Aunque hay diversas versiones, la que prima es la heroica elaborada por su dilecto discípulo Mejía (1948). Tello supo rodearse de un equipo selecto y activo de trabajadores que hizo posible llevar a cabo muchísimos trabajos de campo, materializados en las libretas y los reportes, que son publicados por el Archivo Tello del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en Lima, Perú. Al revisar este copioso material es posible reconocer un complejo sistema de división laboral. Desde la década de 1920, Mejía era el encargado de dirigir el trabajo de campo *in situ* o desde la ciudad más próxima a las excavaciones, pero con presencia constante (ver, por ejemplo, las cartas entre ellos en Mejía y Tello [2002]).

Tello, a la cabeza de todos los proyectos, visitaba las excavaciones los fines de semana o llegaba con invitados ilustres, aunque el administrador de las actividades cotidianas era Mejía, secundado por toda una serie de trabajadores, entre quienes había anotadores, excavadores e ilustradores. En este grupo destacan Pablo Carrera, Rosa Carrión, Luis Ccosi, Evaristo Chumpitaz, Julio Espejo Núñez, Alejandro Gonzáles, Cirilo Huapaya, Hernán Ponce, Aquiles Ralli, Ricardo Robles, Pedro Rojas y Pedro Ulloa (Rago 2010; Echevarría 2012; Emé 2017; Ramón 2019). En el caso de Rebeca Carrión, la única persona asociada a Tello que se doctoró en la universidad, su rol aún no se ha analizado críticamente, pero antes o junto a ella, Mejía sería el discípulo más próximo a Tello. Si revisamos las libretas de campo del equipo de Tello podremos notar de inmediato que Mejía no era un dibujante ni un ilustrador destacado, lo que se aprecia especialmente si observamos los apuntes de maestros de la ilustración como Huapaya, Rojas o Jorge Zegarra, quienes frecuentemente rompían los límites entre el dibujo arqueológico y el artístico (ver Huapaya [2010], los de Rojas en Torres y Williams [2010: 51-79], los de Zegarra en Ramón [2019]). En comparación con los anteriores, los trazos de Mejía (2002a, 2002b) son bastante elementales.

A Tello le interesaba retratar materiales y contextos arqueológicos en una época en que el acceso a las cámaras fotográficas era sumamente limitado, por lo cual la ilustración reposaba en manos de expertos que en diversos casos pasaron por la Escuela de Artes y Oficios o la Escuela Nacional de Bellas Artes. En realidad, no se trataba tanto del acceso a las cámaras sino del manejo adecuado de las mismas y el procesamiento de las imágenes. Años después de la muerte de Tello, uno de los miembros del equipo, el destacado ilustrador Pedro Rojas, se convirtió en fotógrafo experto e incluso ganó un premio internacional (Plunkett 2010). Sin embargo, según su propia confesión, en el trabajo arqueológico había detalles que la cámara no podía captar y era mejor dibujar para retratar toda la información gráfica pertinente del objeto precolonial.⁶

Pese a no vincularse directamente con la ejecución de esas imágenes, Mejía sobresalió entre los asistentes de Tello por el gran número de publicaciones académicas que produjo. Luego de su fallecimiento, Mejía fue el encargado de la edición y publicación de

las obras póstumas de su maestro, que muestran la impronta del discípulo (Tello & Mejía 1960, 1979). Al revisar la colección de documentos de Mejía se puede verificar que siempre estuvo académicamente activo. Su traducción del MH fue parte de estas múltiples actividades intelectuales.

Tello no leía alemán, pero tenía traductores, como la joven matemática Maria Reiche (Caller 1992: 11, 20, 34), que luego se haría famosa por su trabajo con los geoglifos de Nazca. Sabemos que el arqueólogo recibió la versión de Trimborn del MH; sin embargo, su relación con la información contenida en el manuscrito ya era larga. En su tesis de bachiller en Medicina había usado el capítulo 5 del *Tratado* de Ávila (1608) para comentar la presencia precolonial de la sífilis en los Andes (Tello 1909: 47-52). En 1917, en la revista *Evolución* de Huarochirí, Tello había publicado "Origen de Pariacaca y sus hermanos", referido al mismo capítulo del *Tratado* (Santisteban 1961: 2). En 1923 publicó el mito de Coniraya del capítulo 2 de Ávila (1918) como parte de un extenso artículo suyo (Tello 1923: 156-159). En suma, era un documento cuyo contenido el arqueólogo huarochirano frecuentaba. Más aún, es conocido que, desde la década de 1920, Tello promocionaba al grupo musical Conjunto Pariakaka de Huarochirí, que escenificaba motivos ancestrales de su localidad, incluyendo algunos inspirados en el MH, o más precisamente en el *Tratado* (fig. 2) (Salomon & Niño-Murcia 2011: 250-253; Ramón 2014: 13-18).

A todo esto, cabría agregar que junto con el impacto del MH debe considerarse la edición de dos documentos coloniales también de inicios del siglo XVII. Primero, la crónica de Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui (1927 [ca. 1613]; véase también Markham [1873]). Segundo, la edición facsimilar del *Nueva crónica y buen gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala (1936 [ca. 1613]). Ambas publicaciones contienen una particularidad relevante para el proyecto de Mejía: dibujos. Más aún, en el caso de Guamán Poma, hay dos evidencias de su impacto en el equipo de Tello. Por un lado, en el año 1939 apareció una obra colectiva sobre él escrita por Tello, con traducción de términos quechuas de Mejía e ilustraciones de Hernán Ponce y Pedro Rojas. Por otro, los ilustradores del equipo formaron el 30 de mayo de 1943 el colectivo artístico Grupo Waman Poma, que los identificará en las exposiciones artísticas, y declararon



Figura 2. Conjunto Pariakaka de Huarochirí en el Certamen Musical de Amancaes, Rímac, Perú (*Mundial, Revista Semanal Ilustrada* 420, 28 de junio de 1928: 25).

Figure 2. *The Pariakaka de Huarochiri ensemble at the Certamen Musical de Amancaes, Rímac, Peru* (*Mundial, Revista Semanal Ilustrada* 420, June 28, 1928: 25).

a dicho personaje como el primer artista peruano (Rago 2010: 27-30; Emé 2017: 55-68).⁷

Si el MH le había proporcionado materiales textuales míticos a Tello y su cohorte, Guamán Poma les daba soporte e inspiración gráfica. Hay un tercer potencial precedente gráfico a considerar, publicado en castellano mucho antes que los otros dos: el mapa de la provincia de Yauyos que acompaña la “Relación geográfica de la provincia de los Yauyos”, de Diego Dávila Brizeño (1586), incluida en el primer volumen de las *Relaciones geográficas de Indias* (Jiménez de la Espada 1881). Mejía (1947) utilizó el nombre empleado en ese documento visual “Anan Yauyo” para referirse a la región de Huarochirí.

En el ambiente descrito, no es difícil pensar que Tello encomendara la traducción completa del MH a Mejía, quechua hablante nativo (criado en el pueblo de Toro, La Unión, Arequipa, Perú) y quechuista.⁸ El material ya traducido del MH había probado ser una valiosa fuente para los trabajos de Tello. ¿En qué consistía entonces el ejercicio de Mejía?

EL MANUSCRITO MEJÍA

El manuscrito se encuentra en la colección Toribio Mejía Xesspe (1943) del Archivo Histórico Riva Agüero (AHRA),

perteneciente a la Pontificia Universidad Católica del Perú.⁹ Consta de 316 folios, todos numerados, aunque con dos sistemas independientes, uno con lápiz rojo (que llega hasta el folio 215) y otro con lápiz gris (que llega hasta el 316). Hay algunas inconsistencias en ambas numeraciones, la roja es previa a la gris, probablemente tras su incorporación al AHRA. La mayor parte del manuscrito está en papel *bulky*, pero desde el capítulo 25 (172r/262g) hasta el 31 (207r/308g) es usado principalmente papel delgado semitransparente. Mejía transcribió los 31 capítulos del MH, sin los suplementos.

Respecto a qué texto empleó para su versión al castellano hay evidencia interna. En una página del capítulo 20 (122r/169g), Mejía indica con marcador gris “Errores del autor del Manuscrito/ Cap xx línea 21 _ pag 50 = orya Gospa-/Uray Kuspa?/Uruya-Kuspa/‘sacando raíces?”. Esta anotación corresponde exactamente a la traducción de Trimborn (1939: 50); sin embargo, no fue la única base comparativa que usó.

Sobre la subdivisión del MM se pueden sugerir, ampliando y modificando la propuesta de Szemiński (1989: 1), cinco secciones:

- 1) “Esquema textual” del contenido del capítulo, con títulos y nombres de personajes subrayados. Fue realizado con máquina de escribir (fig. 3a).
- 2) Dibujo a lápiz (azul, gris, o rojo) o, en un caso, tinta azul (fig. 3b).¹⁰

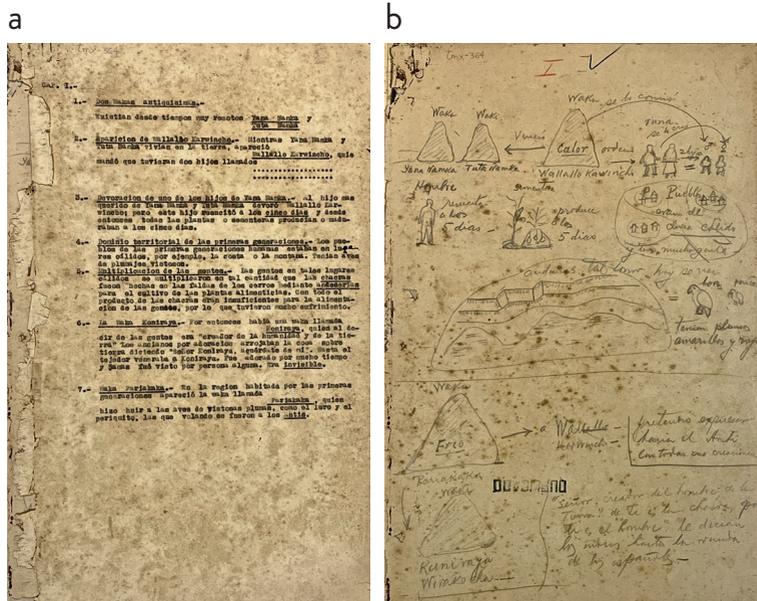


Figura 3. Ejemplos de la subdivisión del MM: a) "esquema textual"; b) dibujo del capítulo 1. *Figure 3. Examples of the subdivision of MM: a) "textual scheme"; b) illustration from chapter 1.*

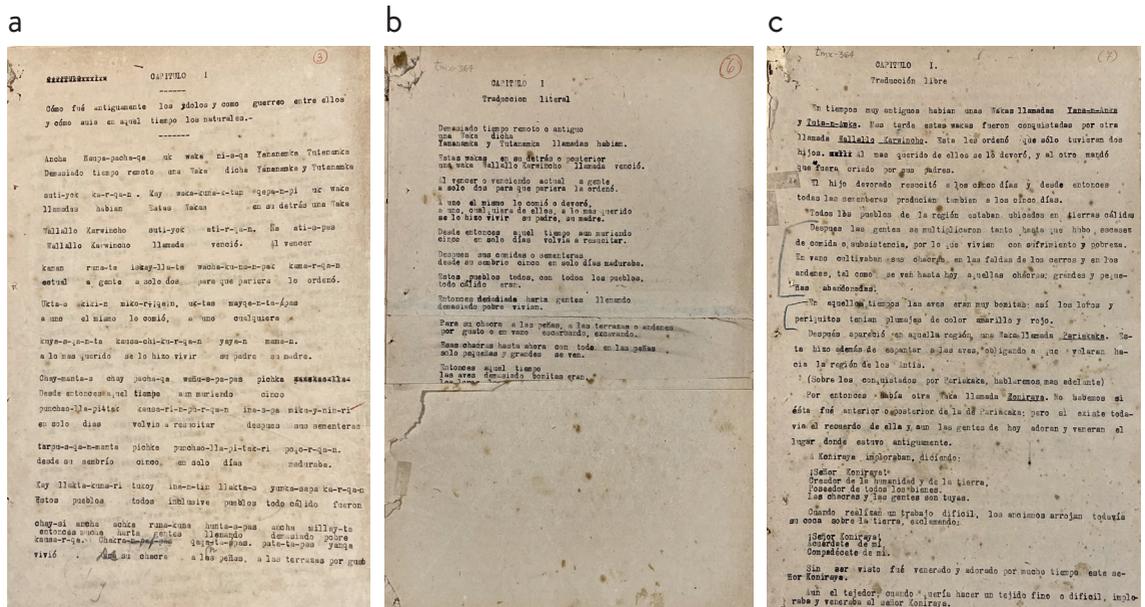


Figura 4: a) "copia literal"; b) "traducción literal"; c) "traducción libre" del capítulo 1. En el original, la página de la traducción literal va doblada, ya que es más larga que el resto (para los detalles ver material suplementario 1). *Figure 4: a) "verbatim copy"; b) "verbatim translation"; c) "free translation" of chapter 1. The original verbatim translation page is folded as it is longer than the others (see supplementary material 1 for details).*

3) "Copia literal",¹¹ que corresponde a la transcripción por fonemas del texto quechua y traducción al castellano, por palabras en el renglón de abajo, hecho con máquina de escribir (fig. 4a). En esta sección Mejía introduce su propia grafía para representar el quechua, muy dis-

tinta a la transcripción del académico alemán.¹² Por ejemplo, donde Trimborn (1939: 19) proponía: "Ancha ñaupá Pachaca huc huaca ñisca[n] yananamca Tutanamca sutuoc carcan cay huacacunactan quipanpi huc huaca[tac] huallallo carhuincho sutioc <carcan> atircan",

CAPÍTULO	SECCIÓN 1 ESQUEMA	SECCIÓN 2 DIBUJO	SECCIÓN 3 "COPIA LITERAL"	SECCIÓN 4 "TRADUCCIÓN LITERAL"	SECCIÓN 5 "TRADUCCIÓN LIBRE"	SECCIÓN 5.1 BORRADORES	SECCIÓN 5.2 BORRADORES
1	x	x	x	x	x		
2	x	x	x	x			
3	x	x	x	x			
4	x	x	x	x			
5	x	x	x				
6	x	x	x				
7			x			x	
8			x			x	
9	x		x			x	
10	x		x			x	
11	x	x	x				
12	x	x	x				
13	x	x	x				
14	x	x	x				
15			x				x
16	x	x	x				
17	x	x	x				
18	x	x	x				
19		x	x				
20		x	x				
21			x				x
22		x	x				
23			x			x	
24			x			x	
25			x			x	
26			x			x	
27			x			x	
28			x			x	
29			x			x	
30			x			x	
31			x			x	

Tabla 1. Formas de procesar la información textual del MM por capítulos. Para las primeras cinco secciones se indica el nombre respectivo. Entre comillas van los títulos utilizados por Mejía. **Table 1.** Ways of processing the textual information in each chapter of the MM. The first five sections are identified by their respective names, while the titles used by Mejía are enclosed in quotation marks.

Mejía (1943:3r) sugería: “Ancha ñaupa-pacha-qauk waka ni-s-qa Yananamka Tutanamka suti-yok ka-r-qa-n. Kay waka-kuna-k-tan qepa-n-piuk waka Wallallo Karwincho suti-yok ati-r-qa-n”. El texto de esta sección incluye múltiples correcciones y añadidos a lápiz y lapicero.

4) “Traducción literal” es la versión al castellano, pero sin una sintaxis plena en esta lengua y sin texto quechua. Fue hecha con máquina de escribir (fig. 4b).

5) “Traducción libre”, consiste en el texto en castellano con sintaxis castellana plena y dándole sentido. Fue realizada con máquina de escribir (fig. 4c).

Todo indica que Mejía tuvo un plan en mente, pero no lo concluyó. Solo el capítulo 1 tiene las cinco secciones (figs. 3 y 4; tabla 1). En los capítulos 2 al 4 se incluyen las cuatro primeras. En los capítulos 5 y 6 las tres primeras.

La única sección presente en todos los capítulos es la de “copia literal”. La segunda sección más frecuente es la de los dibujos, que aparece 16 veces, seguida por el borrador del esquema a tinta (sección 5.1) presente en 13 ocasiones. La división entre secciones permite distinguir mejor las relaciones entre ellas. Por ejemplo, muestra que hay un vínculo estrecho entre los esquemas textuales y los dibujos (fig. 3). A su vez, se puede notar que hay algunas categorías intermedias, como las anotaciones que aparecen desde el séptimo capítulo escritas en tinta azul y que funcionan como borradores de la “traducción libre” (sección 5.1). Asimismo, hay algunas anotaciones a lápiz que también serían borradores (sección 5.2).

Si se contempla la progresión de secciones y capítulos se pueden definir dos grandes partes: una conformada por el acápite que va a resultar en el dibujo (incluye las dos primeras secciones) y otra directamente vinculada a la traducción textual (secciones 3 a 5.2), aunque en los casos de las secciones 5.1 y 5.2 también podrían vincularse al dibujo. En los capítulos donde no hay ilustración casi siempre existe el borrador del esquema a tinta (sección 5.1) o a lápiz (sección 5.2) (tabla 1). Las tendencias anteriores permiten sugerir una secuencia hipotética. Primero, la “copia literal” precede a los borradores. Segundo, los borradores anteceden al esquema y al dibujo. Tercero, estos dos últimos van antes de la traducción, vale decir, de las secciones 4 y 5.

En la sección 1 (esquema) se han podido encontrar algunos comentarios etnográficos del propio Mejía, como una nota que indica lo siguiente:

Acerca de las piedras de Tumna, hasta hace pocos años había una tradición y las mismas piedras existían en dicha plaza. Al respecto obtuve datos de la señora Elena Tello de Santisteban, quien me dijo en 1943, que ella vio las piedras en la plaza de Tumna que tenían aspecto de chanco, es decir, el color era negro que a lo lejos parecían chanchos en actitud de dormir (134g).¹³

Ello implica un proceso explícito de incorporación de información para anclar lo narrado en el MH (capítulo 11) al paisaje del siglo XX, en este caso, del pueblo de Santiago de Tuna.¹⁴

En total son 22 páginas con dibujos vinculados a 16 capítulos (figs. 3b, 5-9). En los primeros capítulos los dibujos son más complejos, en el sentido que implican

escenas con varios personajes y elementos del paisaje (figs. 3b, 5-8). Sin embargo, del capítulo 18 al 22 lo ilustrado es mínimo con relación al texto incluido en esas páginas: básicamente es texto acompañado por una pequeña figura (salvo en el capítulo 22 donde hay dos) (fig. 9). No todos los capítulos graficados poseen la misma cantidad de dibujos. Generalmente cada uno tiene una página con dibujos (capítulos 1, 3, 4, 6, 11, 13, 14, 16-22), pero dos de ellos (2 y 12) cuentan con dos páginas y el capítulo 5 con cinco.¹⁵ Algunos no tienen ilustraciones, y salvo una excepción, fueron todas hechas con lápiz (tabla 2).

TÍTULO DE LA ILUSTRACIÓN	CAPÍTULO	PÁGINA (LÁPIZ ROJO)	PÁGINA (LÁPIZ GRIS)	TINTA	LÁPIZ
I	1	2			Gris
Ila	2	10			Gris
Ilb	2	11			Gris
III	3	32			Gris
IV	4	38			Gris
Va	5	44			Gris
Vb	5	45			Gris
Vd	5	47			Gris
Vf	5	49			Gris
Vg	5	50			Gris
Cap. VI	6	71		Negro	
XI	11		129		Azul
XIIa	11		135		Azul
XII	12		136		Azul
XIII	13		146		Azul y rojo
XIV	14		157		Azul y rojo
XVI	16		168		Azul y rojo
XVII	17		176		Azul y rojo
XVIII	18		182		Azul y rojo
XIX	19		188		Azul y rojo
XX	20		193		Azul y rojo
XXII	22		218		Azul y rojo

Tabla 2. Lista de ilustraciones del MM. Las columnas “página (lápiz rojo)” y “página (lápiz gris)” indican el color usado en la numeración de las páginas. Las columnas “lápiz” y “tinta” indican el tipo de implemento y color que se usó para trazar las ilustraciones. *Table 2. List of illustrations contained in the MM. The columns “page (pencil red)” and “page (pencil grey)” indicate the colour used to number the pages. The columns “pencil” and “ink” indicate the specific tool and colour used to draw the illustrations.*

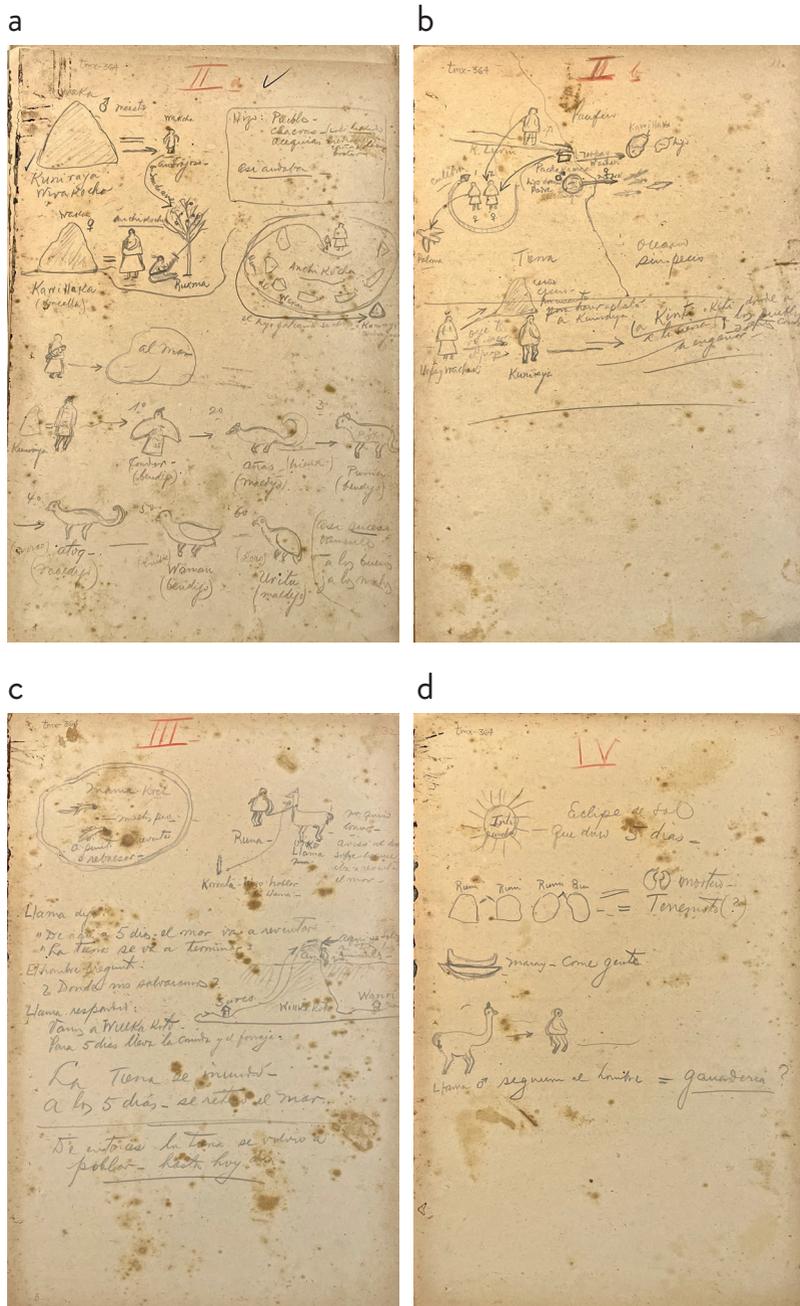


Figura 5. Dibujos de Mejía (1943): **a)** capítulo 2a; **b)** capítulo 2b; **c)** capítulo 3; **d)** capítulo 4.
Figure 5. Illustrations by Mejía (1943): **a)** chapter 2a; **b)** chapter 2b; **c)** chapter 3; **d)** chapter 4.

Del capítulo 1 al 5 las figuras están hechas con lápiz gris (figs. 3b, 5 y 6), la del capítulo 6 con tinta azul (fig. 7a) y las del 11 al 22 con lápiz azul y, en menor medida, rojo (figs. 7b-d, 8 y 9). La mayor cantidad de dibujos en los acápites iniciales puede deberse a que en ellos se definen los trazos generales del paisaje, y luego se discuten detalles puntuales; o bien, debido a

que después de haber hecho el ejercicio para auxiliar su traducción llegó el libro de Galante/Espinosa (1942) a Lima, haciendo menos imperativa la inclusión de imágenes. Una posibilidad que articula las anteriores sería que, estando ya familiarizado con los primeros siete capítulos (publicados por Markham y luego en castellano en 1918), esos dibujos fueron realizados más



Figura 6. Dibujos del capítulo 5: a) 5a; b) 5b; c) 5d; d) 5f; e) 5g.
Figure 6. Illustrations from chapter 5: a) 5a; b) 5b; c) 5d; d) 5f; e) 5g.

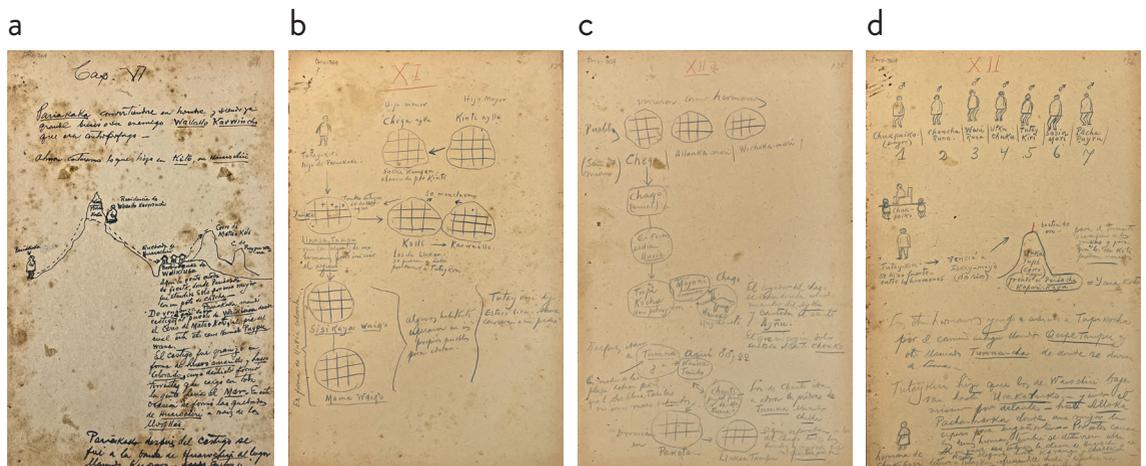


Figura 7: a) capítulo 6; b) capítulo 11; c) capítulo 12a; d) capítulo 12. El capítulo 12a corresponde al 11. Figure 7: a) chapter 6; b) chapter 11; c) chapter 12a; d) chapter 12. It should be noted that chapter 12a corresponds to 11.

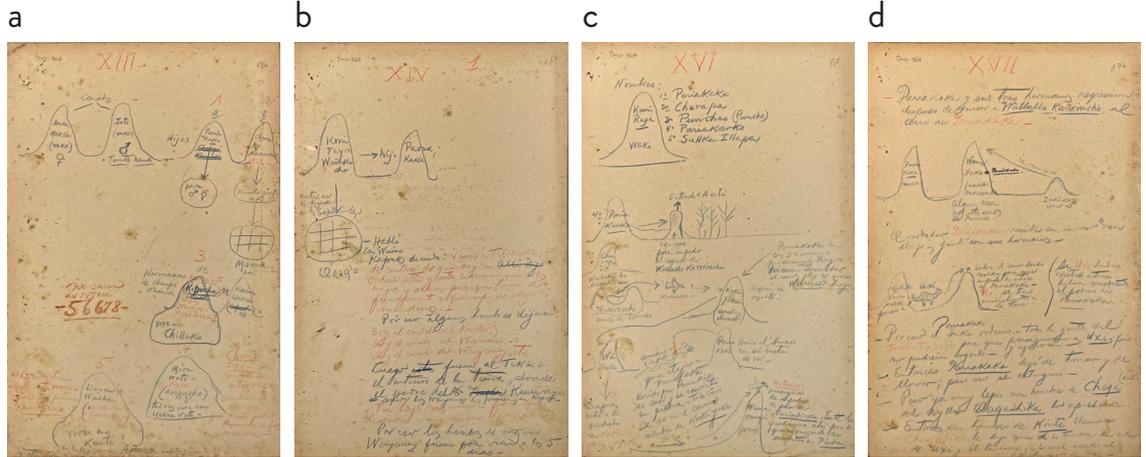


Figura 8: a) capítulo 13; b) capítulo 14; c) capítulo 16; d) capítulo 17. Figure 8: a) chapter 13; b) chapter 14; c) chapter 16; d) chapter 17.

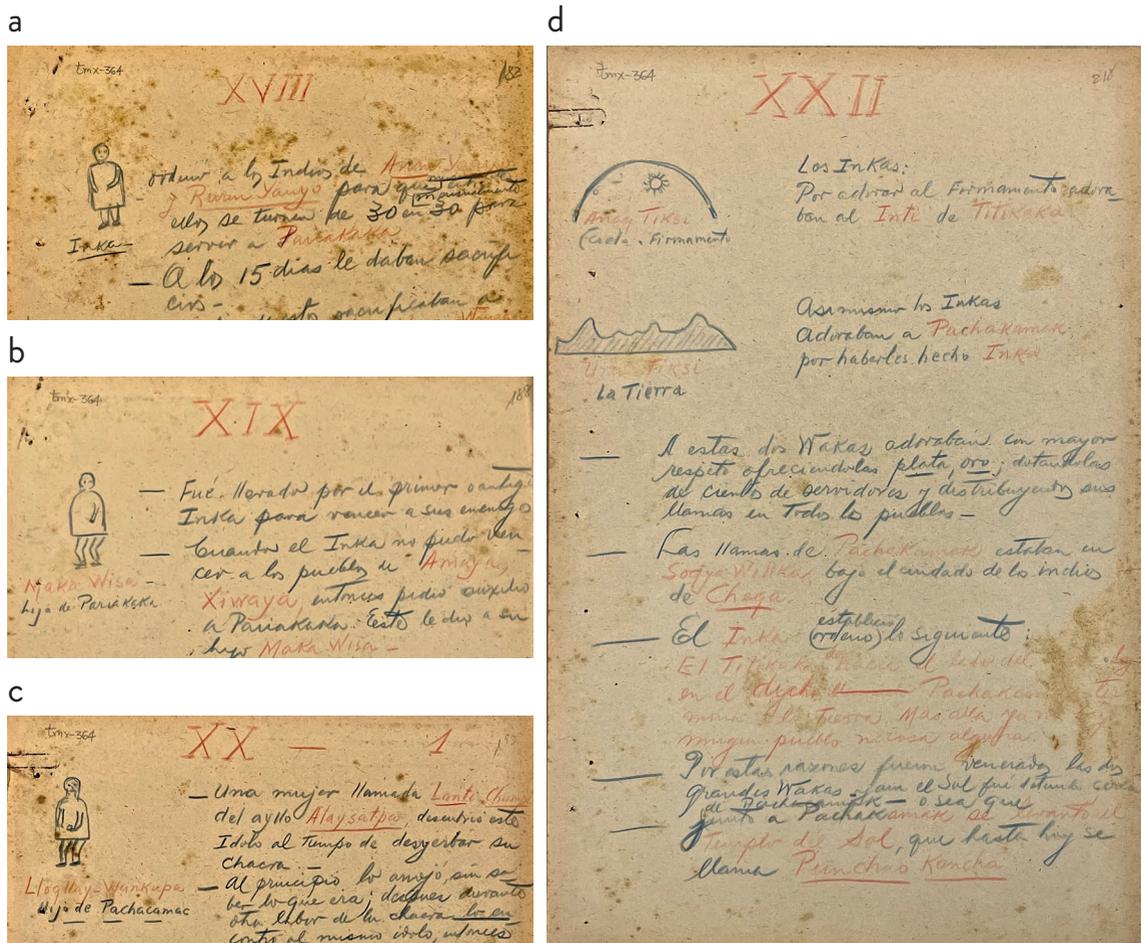


Figura 9: a) capítulo 18; b) capítulo 19; c) capítulo 20; d) capítulo 22. Figure 9: a) chapter 18; b) chapter 19; c) chapter 20; d) chapter 22.

FECHA	CAPÍTULO	PÁGINA (LÁPIZ ROJO)	PÁGINA (LÁPIZ GRIS)
18/4/1941	7	84	?
28/1/1943	9	68	117
29/1/1943	10	75	127
29/1/1943	11	78	132
25/5/1943	12	81	139
25/5/1943	12	85	143
2/2/1943	13	94	155
2/2/1943	14	99	163
3/2/1943	16	106	174
12/2/1943	20	133	207
15/2/1943	21	141	217
17/2/1943	22	146	223
19/2/1943	23	154	235
17/5/1943	24	171	260
18/5/1943	25	174	264
18/5/1943	27	181	273
19/5/1943	28	185	278
19/5/1943	29	189	283
19/5/1943	30	193	288
24/5/1943	31	215	316

Tabla 3. Fechas de composición del MM, según los datos consignados por el propio Mejía. **Table 3.** The composition dates of the MM, according with Mejía's own data.

detalladamente. Hay un cambio significativo entre este primer grupo de figuras (capítulos 1 a 6) y el siguiente (capítulos 11 a 22): por ejemplo, aparece el símbolo para “colectividades/pueblos”.

Debido al minucioso orden de Mejía no sorprende que incluyera fechas en sus traducciones. La lista permite corregir algunas observaciones de Murra y Szemiński arriba anotadas. Primero, Mejía habría concluido la traducción de los siete primeros capítulos en abril de 1941 y retomado el trabajo en enero, no en febrero, de 1943 (tabla 3). Sin embargo, esta cronología no necesariamente se aplica a las ilustraciones, cuya numeración ya no va en lápiz rojo en los últimos capítulos. Segundo, el capítulo 12 fue traducido solo después de concluir con el 31, lo cual confirma que Mejía inicialmente solo usó la versión de Trimborn (1939: 41, 100) que justamente tiene un problema con el capítulo 12, pues no aparece ni en la transcripción quechua ni en alemán. Entonces, probablemente la copia del original quechua a la que alude Szemiński (1989) no estuvo a disposición de

Mejía, y solo cuando accedió a la edición de Galante pudo culminar el capítulo faltante.

Los dibujos representan varios tipos de elementos: personajes como la llama, el runa, Watiakuri o los *atoq* (zorros); objetos, como los árboles, una casa, un telar; unidades del paisaje, especialmente los cerros (por ejemplo, *Llantapa* o *Unka Tupi*) o el océano. También se ilustran elementos transicionales/combinaciones, como *Wichuka* (Vichoca en el MH) que es un cerro, pero también un ser vivo (capítulo 5g [fig. 6e]). Las acciones se grafican con flechas, a veces continuas otras veces punteadas. Hay una última categoría, que serían los conceptos, situación en la que un signo describe algo más que un personaje o un objeto. En este ámbito se encuentra lo que hemos denominado “colectividades/pueblos”, que si bien inicialmente son representados como grupos de casas (capítulo 1), desde el capítulo 11 aparecen como figuras (círculos o formas próximas) en cuyo interior se han dibujado líneas cruzadas en forma de tablero (capítulos 11 y 12a [fig. 7b y c]; capítulos 13

y 14 [fig. 8a y b]). Tal es el caso de *Pakota* o *Q'osq'o*. No obstante, en esta categoría hay también elementos transicionales como *Cheqa ayllu* o *Kinti ayllu* (capítulos 11 y 12a [fig. 7b y c]), que son grupos de personas y no necesariamente espacios estrictamente demarcados. La figuración de cada una de las categorías descritas implica un nivel hipotético distinto. Por ejemplo, podemos pensar en el pasaje sobre la “casa con techo de plumas” (capítulo 5) que tiene tantas interpretaciones como traductores (Szemiński 1989: 12), pero que Mejía se arriesga a figurar (capítulo 5a [fig. 6a]).

Como sucedió con otros traductores, Mejía dejó términos sin resolver, es decir, se mantuvieron como en el original. Un ejemplo ya analizado en detalle (Ramón 2017) ha sido la única mención del término *ushnu* (*husno*) en el MH, al que se le aplicaron múltiples soluciones: Trimborn (1939: 111) escogió *Gedenkstein*, Galante (1942: 258) *stela* y Espinosa (1942: 380) *estela*. Sin embargo, Mejía decidió no seguirlas y solo consignar *usnu* en su traducción (193g). En el caso del MM, ¿sugeriría este tipo de indicios que se trataba de una versión no concluida o que reconocía la imposibilidad de traducción debido al limitado avance de los conocimientos académicos? Como ya se mencionó, el texto a máquina presenta múltiples correcciones a mano, que confirman que estaba en proceso, pero incluso una traducción concluida puede dejar términos sin traducir (sobre Galante, ver Durston [2014: 330]).

DISCUSIÓN: FIGURAR, TRADUCIR Y COR(E)OGRAFIAR

A partir del material presentado, se puede proponer que los dibujos de Mejía cumplen diversas funciones con relación a un texto. Para entenderlas mejor es siempre útil tomar en cuenta las relaciones genéticas entre ambos considerando incluso que texto e imagen pueden retroalimentarse durante la producción. En el caso de la arqueología, se grafican contextos de excavación y artefactos. Ahora bien, en este ejercicio Mejía no estaba dibujando contextos ni artefactos (como hicieran Huapaya, Rojas y Zegarra), ni elaborando maquetas (como Ccosi), sino algo muy distinto: ilustrando narraciones ancladas en el paisaje, mientras traducía el texto al castellano. Un doble desafío. Entonces, conviene volver

a las cinco respuestas preliminares a la pregunta sobre las funciones del MM planteada en la introducción de este trabajo.

La secuencia hipotética de producción del MM, detallada anteriormente, permite sugerir que la función principal de los dibujos es la tercera (c): darle sentido a la traducción. Sin embargo, va más allá, y, por ejemplo, se puede asociar a la última respuesta (d): se trata de un texto articulado a las múltiples labores del equipo de investigación de Tello. La sección 1, y en cierta forma también 5.1 y 5.2, podrían funcionar como elementos base para un resumen, o para un libreto semejante al de las coreografías del Conjunto Pariakaka. El MM identifica la trayectoria de los personajes en relación con un escenario, un elemento clave para cualquier representación dramática.¹⁶

Es significativo que un texto originalmente producido en un contexto íntimamente vinculado con una campaña para extirpar las tradiciones locales (Durston 2024: 30-31), 300 años más tarde fuera traducido a la lengua de esos extirpadores para tratar de difundir oficialmente esas tradiciones en el pueblo que había dejado de hablar quechua, mediante representaciones costumbristas como las del Conjunto Pariakaka y sus émulos. Con su MM, Mejía fue un agente de ese proceso. Él advirtió de la existencia del MH al profesor huarochirano Abelardo Santisteban, hermano de Óscar y sobrino de Tello, quien décadas más tarde creó guiones de teatro escolar basados en las historias del MH (Salomon & Niño-Murcia 2011: 251). Entonces, no deberíamos pensar solo en funciones explícitas del MM sino en efectos, en posibilidades de uso.

Junto con la discusión funcional previa, los dibujos de Mejía enfrentan un desafío. Los personajes del MH están anclados a lugares socialmente significativos para la cultura donde se produjo esa narración mitológica (Calame 1986: 148). Cada uno de ellos se vincula al paisaje, que en el caso del MH está densamente cargado de simbología sagrada. Precisamente, al referirse a Huarochirí y al MH, Frank Salomon y Mercedes Niño-Murcia (2011: 234-237) insisten en cómo la inclusión de la microtoponimia le da verosimilitud o localización veraz a los relatos a ojos de lectores locales actuales. Tello conocía muy bien Huarochirí, pero ¿cuál era la experiencia de Mejía en relación con el paisaje retratado en su traducción? Por sus notas de campo sabemos que

en 1930 había visitado, en compañía de Tello y otras personas, el pueblo de Santo Domingo de los Olleros, desde donde se avistan varios de los cerros de la geografía sagrada del MH y donde se ubica la montaña tutelar Wichuka (fig. 6e). En 1934, Mejía volvió por Huarochirí y Yauyos.¹⁷ Es evidente que elaborar el MM le sirvió de base para escribir un magnífico ensayo (Mejía 1947) sobre la corografía mitológica de Huarochirí, labor íntimamente asociada a las funciones arriba descritas. Sin una detallada localización es difícil comprender plenamente un texto como el MH.¹⁸ En un ambiente donde el escenario está vivo, el MM resulta también un intento gráfico de asociar corografía y coreografía.

Hay un tema vinculado con los anteriores ¿es posible identificar algún estilo en los gráficos de Mejía? En el MM se puede percibir una inspiración en los dibujos de Guamán Poma (1936 [ca. 1613]) y Santa Cruz Pachacuti (1927 [ca. 1613]).¹⁹ ¿Los tomó Mejía para “andinizar” su figuración?, ¿esas coordenadas gráficas le daban mayor fidelidad/autenticidad? Actualmente, se han hecho múltiples estudios sobre la impronta colonial en esos dibujos, pero ello no se asumía en la época de Mejía, por lo cual pueden responderse positivamente las interrogantes planteadas: buscaba imitar el modo como dos autores indígenas habían ilustrado sus relatos.²⁰

Solo hay un ejercicio gráfico lejanamente parecido al de Mejía, la historieta elaborada por Miguel Det (2015a) y el grupo Los Zorros, basada en la traducción del MH hecha por José María Arguedas (1966). Aunque calificada como la más poética y arriesgada de las publicadas, incluye algunas soluciones ignoradas por otros traductores (Ramón 2017: 302; Cerrón Palomino 2021: 137-138). Los trabajos de Det y el MM buscan figurar los relatos, pero una de las grandes diferencias es la articulación con el paisaje: las soluciones para explicar movimiento usadas por Mejía (a página completa) son difíciles de aplicar constantemente en un formato de historieta como el empleado por Det. Los retos gráfico-interpretativos afrontados por Mejía siguen presentes en la versión de Det.²¹ 80 años después del MM, algunos conceptos de esta última versión concentran tanta carga historiográfica que podrían ser discutidos en detalle. Aunque un análisis de sus alcances y logros exceden este trabajo, no es casual que ninguna de las dos figuraciones (MM y Det) confronte explícitamente conceptos complicados como, por

ejemplo, el ushnu. Recordemos que precisamente la solución de Arguedas para este término es muy distinta a la de Galante, Mejía, Salomon y Urioste, Taylor y Trimborn (Ramón 2017: 299).

CIERRE Y PERSPECTIVAS

El MM presenta múltiples limitaciones, entre las cuales cabría destacar un problema clave de la transcripción del documento original: Mejía impuso una grafía, no siguió el modo como el redactor original había formalizado el quechua y eso lo presentó como “copia literal”. Obvió un paso de la cadena descriptivo-interpretativa. Sin embargo, además de las soluciones de traducción indicadas por Szemiński (1989) y por Salomon y Urioste (1991: 44, 45, 96), el MM también posee aspectos destacables que están asociados precisamente al ejercicio de figuración.

En relación con la figuración (secciones 1 y 2) también puede plantearse el problema de la transcripción fidedigna. Así como se puede hacer una transcripción paleográfica fiel, ¿cuál sería el modo mínimamente adecuado de representar a los personajes y el espacio mencionados en una fuente colonial temprana?, ¿cómo se planteaba Mejía esas dificultades en términos gráficos? Si bien en el caso de la transcripción paleográfica hay ciertos estándares básicos, en el tema de la figuración ni siquiera hay una discusión establecida. Mejía tiene bastantes escritos lingüísticos, específicamente vinculados con su opción de representar la grafía de los idiomas vernáculos de los Andes, pero no hay rastros de su potencial discusión sobre la forma adecuada de figurar gráficamente lo precolonial. Sin embargo, que haya optado por un estilo inspirado en Guamán Poma y Santa Cruz Pachacuti sería un indicio de que pensaba sobre el asunto.

En la arqueología andina se ha discutido poco sobre las aristas gnoseológicas de los trabajos de producción gráfica, y menos aún sobre las imágenes vinculadas a procesos socioculturales precoloniales, por lo que no es casual que el MM quedara inédito y prácticamente no hubiera alusión a sus ilustraciones. Pese a su carácter elemental, es difícil encontrar ejercicios semejantes a los de Mejía entre personas que lidiaban con el pasado precolonial previo o contemporáneo a él. Claramente, se

adelantó tanto que tampoco tuvo continuadores de su trabajo y nadie vio el valor de sus dibujos o no los consideró suficientes como para publicarlos. La explicación es sencilla: se hallan en una zona no problematizada de la explicación/narración del pasado precolonial. ¿Cómo dinamizaremos elementos precoloniales? Si bien las narraciones del MH no parten de sujetos excavados, vinculan personajes (ficticios y reales) y paisajes (reales) del pasado remoto que están remitiendo a dinámicas sociales y culturales precoloniales y coloniales tempranas. Así, el MM nos enfrenta con una pregunta más amplia: ¿una traducción necesariamente implica una figuración previa? Más allá de manejar el idioma de la fuente original, ¿puedo hacer una traducción eficiente del MH sin tener claro cuáles son las formas (y las relaciones entre las formas) de las entidades descritas en el texto? (ver el caso del ushnu en Ramón [2017]). Más aún, un texto donde el paisaje es explícitamente dinámico y participa de la acción, ¿puede traducirse adecuadamente sin un profundo conocimiento del escenario local? Por todo esto, el MM nos confronta directamente con los problemas de articulación entre narrativa, espacio y traducción (Ryan et al. 2016).

El MM es parte de la historia de la recepción del MH en Perú antes de la famosa versión de Arguedas. Pese a su escasa difusión en medios académicos, resulta un eslabón entre varios mundos, pues forma parte del primer intento de traducir el MH a códigos también transmisibles a públicos más amplios (incluyendo el arte dramático). La obra de Mejía se convierte así en pauta de investigación futura, que precisamente debe pasar por el ejercicio de abstracción que la figuración implica.

AGRADECIMIENTOS A Luis Andrade, Alan Durston, Jerry Galarreta, Víctor Paredes (Archivo Tello, UNMSM), Jan Szemiński y Christian Villegas (Archivo Histórico Riva Agüero, PUCP), por sus comentarios valiosos, información puntual y acceso a materiales documentales. A Noa Corcoran y Ari Zighelboim por proporcionar datos precisos. A Andrés Ramón por identificar imágenes. Muy especialmente a José Luis Pino por invitarme a excavar en Cinco Cerros, en Huarochirí. A la Jefatura del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú por la Beca de Apoyo a la Investigación que permitió avanzar con este proyecto.

NOTAS

¹ Varios autores siguen asumiendo el MH como anónimo. Las actas del coloquio sobre el MH llevado a cabo en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, en septiembre de 2013 donde se discutió el tema, acaban de ser publicadas y en sus páginas se puede observar la confrontación entre ambas posibilidades (Rubina & Zanelli 2024).

² Celia Rubina y Carmela Zanelli (2024: 11) indican que el MM “no tuvo mayor impacto”. En realidad, tuvo una incidencia extra-académica que no ha sido estudiada, lo que es ligeramente distinto.

³ El ejemplar está actualmente en el Fondo Reservado de la Biblioteca Pedro Zulen, perteneciente a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

⁴ Este punto es opaco. Hay dos referencias a un texto en copia en la Biblioteca Nacional del Perú, pero no se trata del MH sino del *Tratado* (Ávila 1608). Véase Carlos Romero (1918: XIII-XIV) y Tello (1909: 46, nota 1).

⁵ La copia parcial y con correcciones a lápiz de la tesis se encuentra en la colección Toribio Mejía Xesspe (AHRA-TMX 1460), también está citada como Santisteban (1961). En una tesis anterior, este autor (Santisteban 1958) refiere a trabajos de Mejía, pero solo incluye traducciones vinculadas al MH ya publicadas por Tello.

⁶ Comunicación personal de Pedro Rojas mostrándonos sus dibujos, en su casa de Miraflores, Lima, a fines de la década de 1990.

⁷ El Grupo Waman Poma estaba conformado por César Calvo, Pablo Carrera, Luis Ccosi, Cirilo Huapaya, Elías Mori, Miguel Núñez, Hernán Ponce, Pedro Rojas, Manuel Sánchez y Jorge Segura. Salvo este último, todos trabajaban con Tello en el Museo de Arqueología y Antropología (Emé 2017: 55).

⁸ Ver la Sección Apuntes lingüísticos de la colección Mejía Xesspe en el AHRA.

⁹ “Traducción al castellano del texto quechua de Huarochirí recogido por Francisco de Ávila” (AHRA-TMX 0364, 1943).

¹⁰ Se pueden consultar todas las imágenes en alta resolución en el material suplementario 1.

¹¹ Los títulos del propio Mejía van entre comillas. El título de la sección 3 solo aparece en el capítulo 2.

¹² El tema de la ortografía quechua era muy discutido en esa época (Durston 2014: 317-318). Mejía



reflexionó intensamente sobre la representación de los sonidos quechuas y que contiene: “Descripción sistema fonético de las lenguas indígenas del Perú, aymaras” (AHRA-TMX 0333, 1931), “Signos fonéticos universales que corresponden a los sonidos de las lenguas indígenas del Perú (kes’wa, aimara)” (AHRA-TMX 0360, 1944), “La escritura del idioma keshwa (¿Cómo escribieron los términos keshwa los españoles?)” (AHRA-TMX 0360, 1944), “Apuntes de Toribio Mejía Xesspe sobre el proyecto de creación de un alfabeto ecléctico para los aborígenes del Perú” (AHRA-TMX 2166, 1936).

¹³ Elena Tello era la hermana de Julio C. Tello y madre de Oscar Santisteban Tello.

¹⁴ Para un ejercicio posterior en esa dirección, véase Mejía (1947). Por lo demás, en el capitulado del MM hay un error, este texto supuestamente pertenece al capítulo 12 del MH, pero revisando su contenido vemos que está asociado al capítulo 11. En el dibujo correspondiente al capítulo 12a, el error se repite.

¹⁵ En realidad, el quinto capítulo contiene siete páginas asociadas a los dibujos, aunque solo cinco los llevan, las otras dos tienen el mismo estilo. El capítulo 14 también incluye páginas ligadas a los dibujos, pero sin ellos.

¹⁶ Cabe recordar que el Conjunto Pariakaka es anterior al MM, entonces probablemente sea el caso de una retroalimentación mutua. Tal vez, las experiencias del grupo artístico impulsaron a Mejía a formalizar parte de su traducción de esa manera. El nombre del grupo ya incluye la grafía privilegiada por Mejía y Tello.

¹⁷ Véanse Archivo Tello, Documentos diversos, Bulto 21, paquete 3, cuaderno 8, y Mantaro, paquete único; AHRA-TMX 0328, 1930; AHRA-TMX 0509, 1930; AHRA-TMX 0846, 1930, 1934. Ver también Mejía (1947: 7).

¹⁸ Las dos tesis de Santisteban (1958, 1961) siguen su estela.

¹⁹ Esta hipótesis partió de una comunicación personal del arqueólogo José Luis Pino, y luego fue preliminarmente corroborada comparando las imágenes de los mencionados documentos. Queda pendiente un estudio iconográfico detallado.

²⁰ “Estudio lingüístico de la *Relación de Antigüedades deste Reyno del Pirú*, de Joan Santa Cruz

Pachacuti Yamqui” (AHRA-TMX 0295, 1932); “Palabras quechuas tomadas de la ‘Oración de Manko Kapak en pro de su hijo’, escrita por Joan Santa Cruz Pachacuti Yamqui” (AHRA-TMX 0331, s/f).

²¹ La presentación de su trabajo con el MH explicando las complicaciones del proceso de figuración está disponible en Det (2015b).

PRENSA

Mundial. Revista Semanal Ilustrada, Lima, 1928.

ARCHIVOS

AHRA, Archivo Histórico Riva Agüero. Colección Mejía Xesspe, Sección Apuntes Lingüísticos, TMX 0328, *Nombres indígenas de plantas de Huarochirí*, T. Mejía Xesspe, 1930.

AHRA, Archivo Histórico Riva Agüero. Colección Mejía Xesspe, Sección Apuntes Lingüísticos, TMX 0509, *Cuaderno de apuntes sobre términos y toponimios quechua recopilados en Cajamarca y Huarochirí (Olleros)*, T. Mejía Xesspe, 1930-1931.

AHRA, Archivo Histórico Riva Agüero. Colección Mejía Xesspe, Sección Apuntes Lingüísticos, TMX 0846, *Relación de gastos generales durante el viaje de exploración a las provincias de Huarochirí y Yauyos realizado en mayo de 1934*, T. Mejía Xesspe, 1930-1934.

AHRA, Archivo Histórico Riva Agüero. Colección Mejía Xesspe, Sección Apuntes Lingüísticos, TMX 0333, *Descripción sistema fonético de las lenguas indígenas del Perú, aymaras*, T. Mejía Xesspe, 1931.

AHRA, Archivo Histórico Riva Agüero. Colección Mejía Xesspe, Sección Apuntes Lingüísticos, TMX 0295, *Estudio lingüístico de la Relación de Antigüedades deste Reyno del Pirú, de Joan Santa Cruz Pachacuti Yamqui*, T. Mejía Xesspe, 1932.

AHRA, Archivo Histórico Riva Agüero. Colección Mejía Xesspe, Sección Apuntes Lingüísticos, TMX 0364,



Traducción al castellano del texto quechua de Huarochirí recogido por Francisco de Avila, T. Mejía Xesspe, 1943.

AHRA, Archivo Histórico Riva Agüero. Colección Mejía Xesspe, Sección Apuntes Lingüísticos, TMX 0360, *La escritura del idioma keshwa (¿Cómo escribieron los términos keshwa los españoles?)*, T. Mejía Xesspe, 1944.

AHRA, Archivo Histórico Riva Agüero. Colección Mejía Xesspe, Sección Apuntes Lingüísticos, TMX 0331, *Palabras quechuas tomadas de la "Oración de Manko Kapak en pro de su hijo", escrita por Joan Santa Cruz Pachacuti Yamqui*, T. Mejía Xesspe, s/f.

AHRA, Archivo Histórico Riva Agüero. Colección Mejía Xesspe, Sección Apuntes Lingüísticos, TMX 0333, *Signos fonéticos universales que corresponden a los sonidos de las lenguas indígenas del Perú (kes'wa, aimara)*, T. Mejía Xesspe, s/f.

AHRA, Archivo Histórico Riva Agüero. Colección Mejía Xesspe, Sección Fotografías y postales, TMXF 127-1128, autor desconocido, 1961.

AT, Archivo Tello. Documentos diversos, Bulto 21, Paquete 3, Cuaderno 8.

AT, Archivo Tello. Mantaro, paquete único.

MAPAS

DÁVILA BRIZEÑO, D. 1586. *Provincia de Yauyos*. Biblioteca Digital Real Academia de la Historia. Sección de Cartografía y Artes Gráficas, C-028-004. <<https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/registro.do?id=15864>> [consultado: 01-10-2023].

REFERENCIAS

ARGUEDAS, J. M. 1966. *Dioses y hombres de Huarochirí*. Lima: Museo Nacional de Historia-Instituto de Estudios Peruanos.

AUTOR DESCONOCIDO ca. 1608. Manuscrito quechua de Huarochirí: Runa yn° niscap Machoncuna na-

ripapacha quill casta yachan mancarca Chayca.... En *Papeles varios sobre los indios Incas, Huarochirís y otras antigüedades del Perú*, C. de Molina, F. de Ávila, J. Polo de Ondegardo, J. de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua & I. Garcilaso de la Vega, fols. 64r-114r. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, MSS/3169. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000087346>> [consultado: 01-10-2023].

ÁVILA, F. 1608. Tratado y relacion de los errores, falsos dioses, y otras supersticiones y ritos diabolicos en que viuian antiguamente los yndios de las prouincias de Huaracheri, Mama, y Chaclla y oy tambien viuen engañados con gran perdicion de sus almas. En *Papeles varios sobre los indios Incas, Huarochirís y otras antigüedades del Perú*, C. de Molina, F. de Ávila, J. Polo de Ondegardo, J. de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua & I. Garcilaso de la Vega, fols. 115r-129r. Biblioteca Nacional de España, MSS/3169. <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000087346>> [consultado: 01-10-2023].

ÁVILA, F. 1918. Idolatrias de los indios de Huarocheri por el doctor Fracisco Davila. En *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas, Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú*, primera serie, vol. 11, pp. 99-132. Lima: Imprenta y Librería Sanmarti & Cía.

CALAME, C. 1986. Mythique (discours, niveau). En *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, A. Greimas & J. Courtés, eds., vol. 2, pp. 148-149. París: Classiques Hachette.

CALLER, C. 1992. *Conversaciones con Maria Reiche*. Lima: Editorial Horizonte.

CERRÓN PALOMINO, R. 2021. Dioses y héroes de Huarochirí. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 69: 125-147.

DEPAZ, Z. 2015. *La cosmo-visión andina en el Manuscrito de Huarochirí*. Lima: Ediciones Vicio Perpetuo/Vicio Perfecto.

DET, M. 2015a. *Dioses y hombres de Huarochirí*. Lima: Casa de la Literatura Peruana.

DET, M. 2015b. Presentación del cómic Dioses y hombres de Huarochirí: Miguel Det. *Casa de la Literatura Peruana*, Youtube, 12:31, min. <<https://www.youtube.com/watch?v=ZKdUp7u9XD0>> [consultado: 07-02-2022].

DURSTON, A. 2007. Notes on the Authorship of the Huarochirí Manuscript. *Colonial Latin American Review* 16 (2): 227-241.



- DURSTON, A. 2014. Ippolito Galante y la filología quechua en los años 1930 y 1940. *Lexis* 38 (2): 307-336.
- DURSTON, A. 2024. Cristóbal Choquecasa, autor del Manuscrito de Huarochirí. En *"Sobre la vida de los antiguos hombres de este pueblo llamado Huarochirí". Voces, seres y lugares del Manuscrito*, C. Rubina & C. Zanelli, eds., pp. 27-41. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ECHEVARRÍA, G. 2012. Julio C. Tello y la ilustración arqueológica peruana. *Arqueología y Sociedad* 24: 107-136.
- EMÉ, G. 2017. *Los ilustradores de Julio C. Tello: la influencia del indigenismo telúrico-arqueológico en su obra, 1935-1965*. Tesis de Magíster en Historia del Arte y Curaduría, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- ESPINOSA, R. 1942. Origen y costumbres de los antiguos Huarochirí. En *De priscorum huarochiriensium origine et institutis*, I. Galante, ed., pp. 302-424. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo.
- ESTENSSORO, J. 2003. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Instituto Riva Agüero.
- GALANTE, I. 1942. *De Priscorum huarochiriensium origine et institutis*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo.
- GÁNDARA, M. 1990. La analogía etnográfica como heurística. Lógica muestral, dominios ontológicos e historicidad. En *Etnoarqueología: coloquio Bosch-Gimpera*, Y. Sugiura & M. Serra, eds., pp. 43-82. México DF: UNAM.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F. 1936 [ca. 1613]. *Nueva corónica y buen gobierno (Codex Péruvien Illustré)*. París: Université de Paris, Institut d'Ethnologie.
- HARTMANN, R. 1981. El texto quechua de Huarochirí: una evaluación crítica de las ediciones a disposición. *Histórica* 5: 167-208.
- HARTMANN, R. 1987. Presentación. *Indiana* 11: 205-221.
- HUAPAYA, C. 2010. Notas diarias de los trabajos arqueológicos en Pachacamac. En *Arqueología de Pachacamac: restauración del templo de La Luna, 1942-1944. Cuadernos de Investigación del Archivo Tello*, vol. 8, pp. 43-79. Lima: Museo de Arqueología y Antropología-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- IAFRATE, A. 2023. 'The Chicken or the Egg?' Exploring the Dynamics of an Ekphrastic Cycle. *Word & Image* 39 (1): 55-62.
- ITIER, C. 1994. Reseña [a Salomon & Urioste 1991]. *Revista Andina* 12 (2): 563-565.
- ITIER, C. 2023. *Palabras clave de la sociedad y la cultura incas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Editorial Commentarios.
- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, M. 1881 (Ed.). *Relaciones Geográficas de Indias. Perú*. Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández.
- KRIEGER, M. 1992. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- MAFFEI, S. 2015. I limiti dell' ekphrasis: quando i testi originano immagini. *Studi di Memofonte* 15: 120-146.
- MARKHAM, C. 1873 (Ed.). *Narratives of the Rites and Laws of the Incas*. Londres: Haklyut Society.
- MEJÍA, T. 1947. *Historia de la antigua provincia de Anan Yauyo*. Lima: Librería e Imprenta D. Miranda.
- MEJÍA, T. 1948. Apuntes biográficos sobre el doctor Julio C. Tello. *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología* 2 (1): 35-49.
- MEJÍA, T. 2002a. Diario de Campo 1. En *Arqueología de la cuenca del río Grande de Nasca. Cuadernos de Investigación del Archivo Tello*, vol. 3, pp. 13-76. Lima: Museo de Arqueología y Antropología-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MEJÍA, T. 2002b. Diario de Campo 2. En *Arqueología de la cuenca del río Grande de Nasca. Cuadernos de Investigación del Archivo Tello*, vol. 3, pp. 77-132. Lima: Museo de Arqueología y Antropología-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MEJÍA, T. & J. C. TELLO 2002. Correspondencia. En *Arqueología de la cuenca del río Grande de Nasca. Cuadernos de Investigación del Archivo Tello*, vol. 8, pp. 265-282. Lima: Museo de Arqueología y Antropología-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- PERELMAN, C. & L. OLBRECHTS-TYTECA 1989. *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- PLUNKETT, J. 2010. La vida de Pedro Rojas Ponce. En *La ilustración arqueológica de Pedro Rojas Ponce*, F. Torres & A. Williams, eds., pp. 45-48. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- RAGO, D. 2010. La vida de Pedro Rojas Ponce. En *La ilustración arqueológica de Pedro Rojas Ponce*, F. Torres & A. Williams, eds., pp. 9-35. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.



- RAMÓN, G. 2014. *El neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima-Sequilloa Editores.
- RAMÓN, G. 2017. Shaping Precolonial Concepts: The Ushnu for Llocllayhuancupa (Huarochirí, Lima). *Latin American Antiquity* 28 (2): 288-307.
- RAMÓN, G. 2019. Ilustrar el pasado precolonial andino: el caso de Jorge Zegarra Galdós. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 48 (1): 57-81.
- RAVN, M. 1993. Analogy in Danish Prehistoric Studies. *Norwegian Archaeological Review* 26 (2): 59-75.
- ROMERO, C. 1918. Noticia bio-bibliográfica. En *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas. Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú*, primera serie, vol. 11, pp. XI-XIV. Lima: Imprenta y Librería Sanmartí & Cía.
- RUBINA, C. & C. ZANELLI 2024 (Eds.). "Sobre la vida de los antiguos hombres de este pueblo llamado Huarochirí". *Voces, seres y lugares del Manuscrito*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RYAN, M-L., K. FOOTE & M. AZARYAHU 2016. *Narrating Space/Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus: The Ohio State University.
- SALOMON, F. & M. NIÑO-MURCIA 2011. *The Lettered Mountain. A Peruvian Village's Way with Writing*. Durham: Duke University Press.
- SALOMON, F. & J. URIOSTE 1991. *The Huarochirí Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Austin: University of Texas Press.
- SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI, J. 1927. Relación de antigüedades desde reyno del Peru. En *Historia de los incas y relación de su gobierno. Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú*, segunda serie, vol. 9, pp. 125-217. Lima: Imprenta y Librería Sanmartí & Cía.
- SANTISTEBAN, O. 1958. *La geografía de los Anan Yauyos: contribución al estudio de la geografía antigua del Perú*. Tesis de Bachiller, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- SANTISTEBAN, O. 1961. *Los mitos del Padre Ávila y el medio geográfico de Huarochirí*. Tesis de Doctorado en Etnología y Arqueología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- SILLAR, B. & G. RAMÓN 2016. Using the Present to Interpret the Past: The Role of Ethnographic Studies in Andean Archaeology. *World Archaeology* 48 (5): 656-673.
- STOCKHAMMER, R. 2007. *Die Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- SUI, G. 2019. Reverse Ekphrasis: Teaching Poetry-Inspired Chinese Brush Painting Workshops. *International Journal of Art & Design Education* 38 (1):125-136.
- SZEMIŃSKI, J. 1989 Ms. *Notas de Szemiński sobre traducción de HMs por Mejía Xesspe*.
- TAYLOR, G. 1982. Las ediciones del manuscrito quechua de Huarochirí: respuesta a Roswith Hartmann. *Histórica* 6: 255-278.
- TAYLOR, G. 2000. Textos quechuas de Laraos (Yauyos). En *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*, pp. 123-143. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- TELLO, J. 1909. *La antigüedad de la sífilis en el Perú*. Tesis de Bachiller, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- TELLO, J. 1923. Wira Kocha. *Inca* 1 (1): 93-320.
- TELLO, J. 1939. *Las primeras edades del Perú por Guamán Poma: ensayo de interpretación*. Lima: Museo de Antropología.
- TELLO, J. & T. MEJÍA 1960. *Chavín: cultura matriz de la civilización andina: primera parte*. Lima: Imprenta de la Universidad de San Marcos.
- TELLO, J. C. & T. MEJÍA 1979. *Paracas. Segunda parte: Cavernas y Necrópolis*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- TORRES, F. & A. WILLIAMS 2010 (Eds.). *La ilustración arqueológica de Pedro Rojas Ponce*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- TRIMBORN, H. 1939. *Dämonen und Zauber im Inkareich*. Leipzig: K. F. Koehler.
- VAN REYBROUCK, D. 2000. Beyond Ethnoarchaeology? A Critical History of the Role of Ethnographic Analogy in Contextual and Post-Processual Archaeology. En *Vergleichen als archäologische Methode: Analogien in den Archäologien*, A. Gramsch, ed., pp. 39-51 Oxford: BAR.
- WYLIE, A. 1985. The Reaction against Analogy. *Advances in Archaeological Method and Theory* 8: 63-111.



Nenúfares y peces. Un ecosistema en la representación iconográfica y ritual de la ciudad maya de Palenque

Water Lilies and Fish. An Ecosystem in the Iconographic and Ritual Representation of the Maya City of Palenque

Carlos M. Varela Scherrer^A & Ana García Barrios^B

Recibido:
mayo 2024.

Aceptado:
agosto 2024.

Publicado:
junio 2025.



RESUMEN

El nenúfar es una de las flores más populares en el arte cortesano de la ciudad maya de Palenque, Chiapas, México. Los reyes, reinas y nobles aparecen coronados por ella en escenas rituales y en ceremonias de entronización. En la iconografía, el nenúfar se exhibe acompañado por un pez que mordia la flor, especialmente cuando figura en el complejo iconográfico de la deidad Serpiente de Agua. Debido a la forma en que se le dibuja el pez en relación con la planta acuática, pensamos que se trata de cíclidos o mojarra, familias de estos animales que abundan en diversos contextos rituales del palacio palenquense. El presente artículo explora la vinculación que ambos organismos tuvieron en la iconografía y resalta cómo en estas representaciones se plasmaba el paisaje acuático que rodeaba a esta ciudad maya del período Clásico (250-900 DC), en donde se pudieron crear las condiciones idóneas para el cultivo de ambos peces y su uso en las diversas ceremonias y rituales de sus gobernantes.

Palabras clave: acuacultura, ictiofauna, flores acuáticas, Serpiente de Agua, iconografía, gobernantes.

ABSTRACT

The water lily is one of the most popular flowers in the courtly art of the Maya city of Palenque, Chiapas, Mexico. Kings, queens, and nobles are depicted crowned by it in ritual and enthronement ceremonies. In the iconography, the water lily is shown accompanied by a fish that nibbles at the flower, especially when it appears in the iconographic complex of the Water Serpent deity. Due to the way the fish is drawn in relation to the aquatic plant, we think they are cichlids or mojarra, families of these animals that abounds in various ritual contexts of the Palenque palace. This article explores the connection that both organisms had in iconography and highlights how these representations captured the aquatic landscape that surrounded this Classic Period (AD 250-900) Maya city, where the ideal conditions could be created for the cultivation of both fish and be used in the various ceremonies and rituals of their rulers.

Keywords: aquaculture, ichthyofauna, aquatic flowers, Water Serpent deity, iconography, rulers.

^A Carlos M. Varela Scherrer, El Colegio de la Frontera Sur, San Cristóbal de las Casas, México. ORCID: 0000-0002-0865-408X. E-mail: carlos.varela@guest.ecosur.mx

^B Ana García Barrios, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España. ORCID: 0000-0002-4425-6396. E-mail: ana.barrios@urjc.es

INTRODUCCIÓN

Una de las escenas más recurrentes en la iconografía maya del período Clásico (250-900 DC) es la de un pez mordisqueando la flor del nenúfar (*Nymphaea ampla*). El animal aparece figurado como tocado en la cabeza de los gobernantes o como banda acuática sobre la que interactúan distintos personajes. En las vasijas cerámicas de estilo Códice se muestra en representaciones asociadas al nahualismo. Los protagonistas de estas narrativas son dioses, seres sagrados y *wahys*, 'naguales'. En otros casos, los soberanos están personificando a deidades mediante el conjunto nenúfar-pez, como se aprecia en las estelas de los sitios mayas de Machaquilá, Calakmul, La Corona, Dos Pilas y El Perú-Waka', entre otros (fig. 1).

El conjunto nenúfar-pez se observa modelado en estucados de distintos edificios ceremoniales de Palenque e inciso en la decoración de los vasos cerámicos de la fase Murciélagos (750-800 DC) (fig. 2). En excavaciones recientes realizadas en el palacio se recuperó de tres contextos rituales una gran cantidad de restos de peces, principalmente mojarra (Gerreidae). Esto ha llevado a plantear que ellos habrían sido un recurso predilecto de la élite palencana (Varela 2021) y debiendo fungir como emisarios simbólicos asociados al espacio acuático sagrado con el que los mayas se comunicaban a través de ritos particulares. De acuerdo a cómo se dibujan los peces en el arte maya en relación con el nenúfar, y a que los dos comparten una ecología similar, se propone que los ejemplares representados son cíclidos o mojarra. Pensamos que el conjunto nenúfar-pez en Palenque fue usado como elemento simbólico indisoluble para ratificar a la élite que controla el agua y los ceremoniales ligados a esta y a otras liturgias. Por ende, al conocer las características ecológicas para la supervivencia de ambas especies, sus habitantes pudieron crear condiciones idóneas para su cultivo y su uso permanente como recursos culturales.

LA FLOR DEL NENÚFAR ENTRE LOS MAYAS

El nenúfar, también conocido como "hoja de Sol", es una planta acuática enraizada de hojas postradas. Sus raíces permanecen sumergidas adheridas al sustrato,

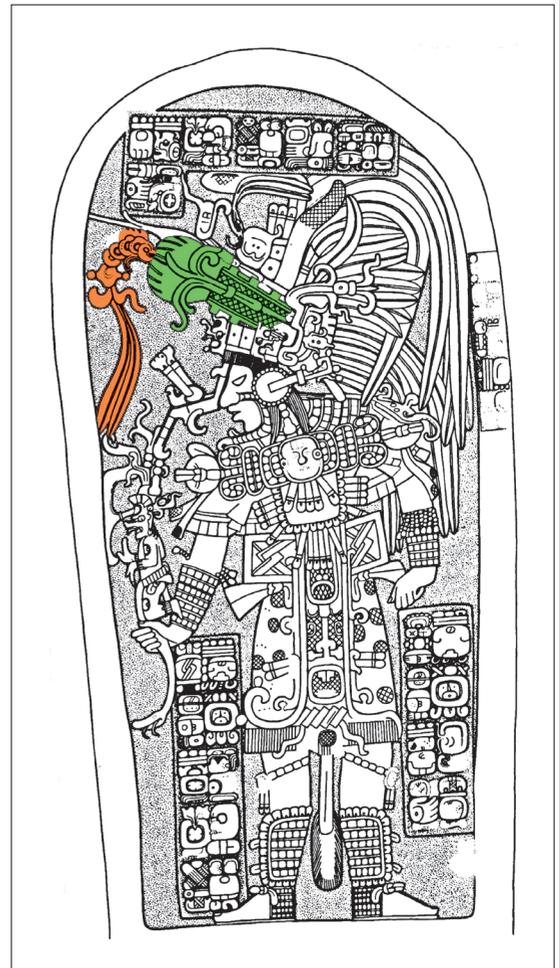


Figura 1. El protagonista de esta imagen presenta un tocado con un pez mordisqueando la flor del nenúfar, atributos que, por excelencia, distinguen a la deidad Serpiente de Agua. Los colores naranja y verde señalan el pez y el nenúfar, respectivamente. Estela 3, Machaquilá, Guatemala (modificada desde Graham [1967: fig. 49]). **Figure 1.** The main character in this image is depicted wearing a headdress with a fish nibbling on a water lily flower, the hallmark attributes of the Water Serpent deity. The orange and green colours indicate the fish and the water lily flower, respectively. Stela 3, Machaquilá, Guatemala (modified from Graham [1967: fig. 49]).

mientras que sus hojas flotan sobre la superficie en profundidades que van de 0,5 m a 3 m en cuerpos de agua con poco o nulo movimiento, tales como pantanos, bordes de ríos y lagunas, cenotes y aguadas (fig. 3) (Barba et al. 2013). La planta fue un recurso visual del que hicieron gala los nobles mayas reiteradamente, especialmente durante el período Clásico Tardío

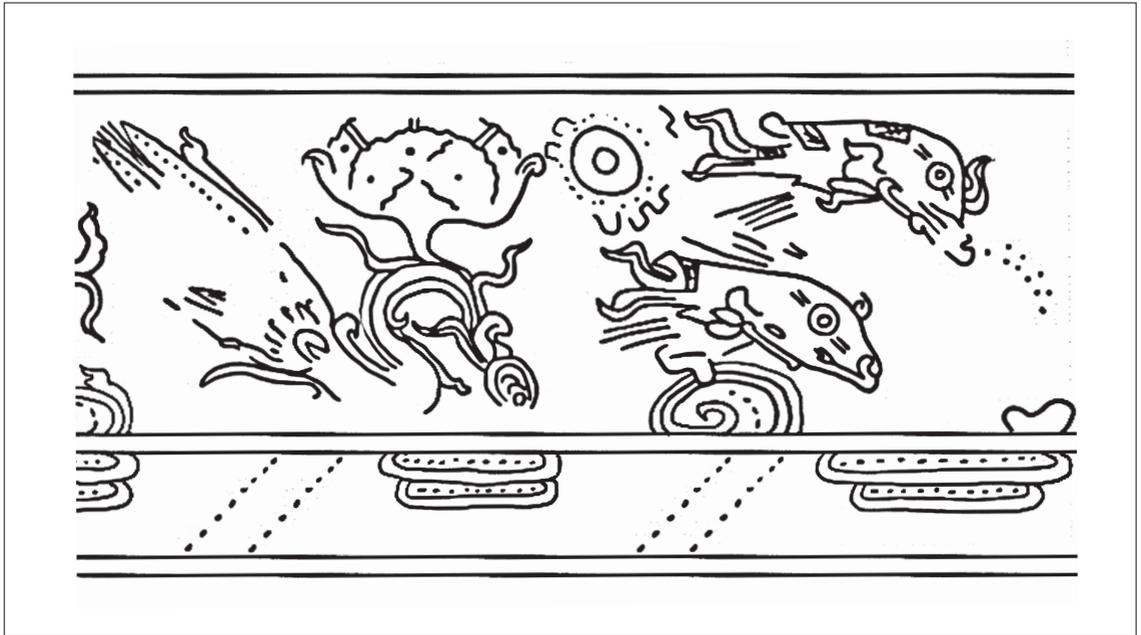


Figura 2. Peces nadando entre la flor de una planta de nenúfar. Representación en un vaso cerámico procedente de Palenque, depósito ritual, estanque 2 del palacio de esta ciudad (ilustración de Eduardo Dennis, Proyecto Arqueológico Palenque [PAP]). **Figure 2.** Fish swimming among the flower of a water lily plant. Representation on a ceramic vase from Palenque, ritual deposit, pond 2 of the city palace (illustration by Eduardo Dennis, Proyecto Arqueológico Palenque [PAP]).

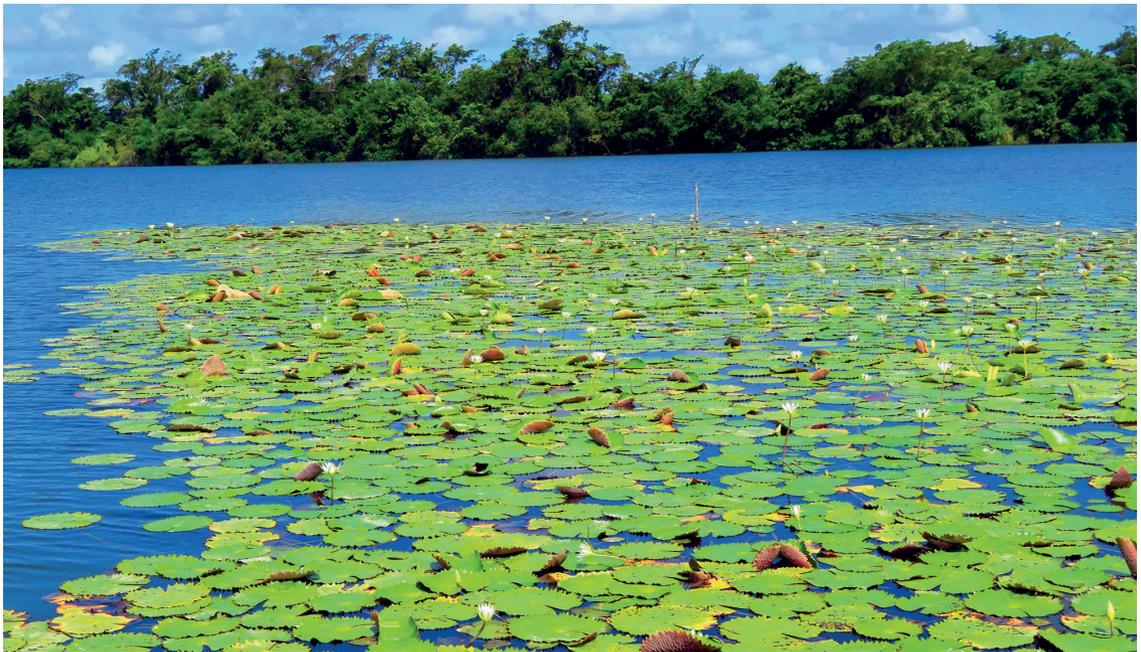


Figura 3. Flores del nenúfar con la corola abierta en el río San Pedro, Tabasco, México (todas las fotografías son de los autores, excepto cuando se indica). **Figure 3.** Water lily flowers with open corollas in the San Pedro River, Tabasco, Mexico (all the photographs are by the authors, except where indicated).



Figura 4. Cueva en forma de tortuga con la representación de tres dioses, entre los que se encuentra la más antigua imagen de la Serpiente de Agua (derecha). Sección de la pintura mural de San Bartolo, el Petén, Guatemala (Taube et al. 2010: 109). **Figure 4.** Turtle-shaped cave featuring the depiction of three gods, among which is the oldest image of the Water Serpent (right). Section of the mural painting from San Bartolo, Peten, Guatemala (Taube et al. 2010: 109).

(600-900 DC), difundiéndose su iconografía de forma generalizada por gran parte de las tierras mayas centrales. Los nenúfares o ninfeas fueron tallados en estelas de piedra, paramentos, tableros, dinteles y tronos. Se modelaron en estuco en pilastras, frisos o entablamentos, y también fueron incisos o pintados en vasijas de barro y en muros. La forma más habitual de representarlos es con la flor abierta prendida del largo tallo en el tocado o directamente en el cabello de los soberanos, aunque también se les muestra con la corola cerrada y la hoja circular dentada, como se aprecia en diversas narrativas. Cuando forman parte del tocado que adorna la cabeza de personajes de alto rango, suelen ir acompañados de un pez que los mordsisquee, como si quisiera comérselos (fig. 1).

Las primeras imágenes del nenúfar se encuentran entre los motivos preclásicos (ca. 100 DC) de un

friso pintado de San Bartolo, en el Petén guatemalteco (Saturno et al. 2005). En el muro oeste de este panel existe una escena donde están reunidas tres deidades dentro de una cueva de contorno cuadrilobulado o cuerpo de una tortuga (Taube et al. 2010). Al centro se observa al Dios del Maíz tocando un tambor en actitud de danza, flanqueado por dos deidades que conversan sentadas en tronos, una frente a otra. Corresponden al dios de la lluvia, Chaahk, y al dios de las aguas someras o tranquilas. El último es la versión preclásica de la deidad Serpiente de Agua, que se distingue por llevar una flor en la frente con gotas de agua (*chalchiuitles*), probablemente la primera figura conocida de un nenúfar (fig. 4). La bóveda craneal de la imagen es un roleo de humedad y agua que se aprecia en muchas representaciones de la Serpiente de Agua del período Clásico (Saturno et al. 2005; Taube et al. 2010).



Figura 5. Detalle del andador de la banqueta de Chiik Nahb', Calakmul, Campeche: **a)** hoja dentada del nenúfar; **b)** corriente de agua al fondo; **c)** cuerpo de una tortuga. **Figure 5.** Detail of the walkway on the Chiik Nahb' bench, Calakmul, Campeche: **a)** serrated leaf of a water lily; **b)** water stream in the background; **c)** a turtle body.

Los motivos de la tortuga con la Serpiente de Agua, Chaahk, el Dios del Maíz y los nenúfares evocan desde esa primera época un ecosistema acuático que abundó y que era imprescindible para la supervivencia humana, principalmente porque dotaba de agua pura y animales para el sustento.

Las ninfeas continúan apareciendo en la iconografía del período Clásico Temprano (250-600 DC), en simbiosis con los espacios de agua donde participan garzas y tortugas. Esto se advierte de forma muy evidente en el “caminador elevado” –mencionado como Chiik Nahb', en la ciudad de Calakmul, Campeche, México– que conserva en bastante buen estado restos de pintura mural. El andador está decorado en toda su longitud con garzas, tortugas y nenúfares abiertos con sus hojas reticuladas (fig. 5). En esta escena, el glifo

toponímico de Chiik Nahb' es repetido sistemáticamente a lo largo de toda la banda inferior de la banqueta de aproximadamente 200 m de largo (Carrasco & Bojalil 2005; Vázquez 2006: 106-107; García & Carrasco 2008: 808). Este topónimo incluye la expresión *nahb'*, ‘alberca’, que define a lagunas y aguadas, además del nenúfar.

El logograma de alberca o estanque (**NAB'**) inscribe también el ambiente de la planta, pues incluye otras de sus partes, como el tallo flotando en el agua, indicado por la banda de signos acuáticos y la hoja reticulada (Miller & Taube 1993; Zender 2005: 3-4). Andrea Stone y Marc Zender (2011) señalan, además, que este último elemento identifica a las tortugas, en alusión a las placas óseas que forman su caparazón. A diferencia de estos autores, pensamos que la hoja enrejada del nenúfar incorpora los puntos que consti-

tuyen las marcas emblemáticas de la tortuga hicoitea (*Trachemys venusta*), reptil acuático que abunda en las tierras bajas mayas. Proponemos así, que dicha hoja dentada y el caparazón, que es representado con la misma retícula que la hoja del nenúfar, hace mención a un campo semántico común asociado a un ecosistema en el que abundan la fauna y el agua.

El nenúfar simboliza este elemento y su flor se estandariza en el sistema de escritura para representar logogramas relacionados con el agua, porque semánticamente refiere a la fertilidad y la vida que produce el líquido. Dos signos escriturarios derivan del nenúfar: el logograma **HA'**, *ha'a*, 'agua', que incluye, por un lado, los pétalos abiertos y curvados en el borde del signo y el centro de la flor rodeado de gotas de agua, y por otro, la hoja del nenúfar, que tiene forma de rejilla ondulante, base del logograma **NAB'**, *nahb'*, 'alberca', 'estanque' (fig. 6) (Stone & Zender 2011).

Con el paso del tiempo y en los albores del período Clásico Tardío, la representación de la Serpiente de Agua se estandarizó como un binomio formado por un nenúfar y un pez. Esta imagen se relaciona estrechamente con el poder político y la capacidad de actuar personificando a otros seres, a través del término '*ub'aahil'an*', 'es la imagen de' (López 2018). La Serpiente de Agua es una de las deidades más curiosas y no del todo comprendida por los investigadores de la cultura maya. Su aspecto en la iconografía reproduce a un ser híbrido zoomorfo cuyo cuerpo es un curso de agua cimbreado con plumas. La cabeza tiene aspecto de ofidio con el morro hacia abajo y lleva atado, a modo de tocado, una planta de nenúfar que, si tenemos en cuenta lo señalado por Zender (2005), referiría también a la tortuga que habita el mismo ecosistema. La hoja dentada está amarrada por el tallo de la planta a la parte superior de su cabeza, cuya flor cuelga en la frente del ofidio, mientras un pez la mordisquea o se alimenta de ella. Todo esto sugiere que el nenúfar es el que propicia un ambiente favorable y rico en nutrientes para la vida de otras especies que comparten el mismo nicho ecológico, como tortugas, peces, sapos y otros animales. Muchos de ellos aparecen en los contextos rituales excavados en el palacio de Palenque, cuya descripción realizamos a continuación.

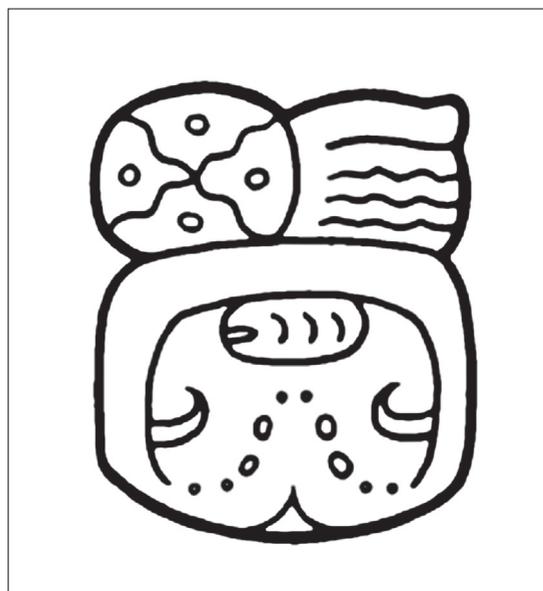


Figura 6. Signo **NAB'**, 'alberca', 'estanque' (modificada desde Stone y Zender [2011: 173]). **Figure 6.** **NAB'** sign, 'pool', 'pond' (modified from Stone and Zender [2011: 173]).

LOS PECES EN LOS DEPÓSITOS RITUALES DEL PALACIO DE PALENQUE

Los depósitos rituales del palacio palenquano son la evidencia de la realización de ceremonias que pueden haber tenido distintos propósitos, entre ellos, consagrar un espacio, invocar la protección de los dioses o pedir por lluvias (Vázquez 2014; Robles 2021). Se trata de contextos bien conocidos en el área maya y en Mesoamérica en general, y presentan una extensa temporalidad que va desde el período Preclásico (1300 AC-250 DC) hasta el presente, pues siguen vigentes en las prácticas rituales de muchos grupos indígenas de México (Dehouve 2016). Estos lugares contienen materialidades de diversa índole y en cantidades variables, como cerámica, huesos animales, jadeíta, perlas, semillas y artefactos óseos, de pedernal, obsidiana y concha, entre otros elementos (Aimers et al. 2020). Se han identificado contextos rituales en conjuntos domésticos (Johnson 2018a, 2018b; Ciudad & Varela 2021), en espacios ceremoniales (Ruz 1952, 1954, 1958; Acosta 1970; Cuevas et al. 2017) y en los edificios político-administrativos de Palenque (Varela et al. 2024). Un rasgo destacable es que en ellos

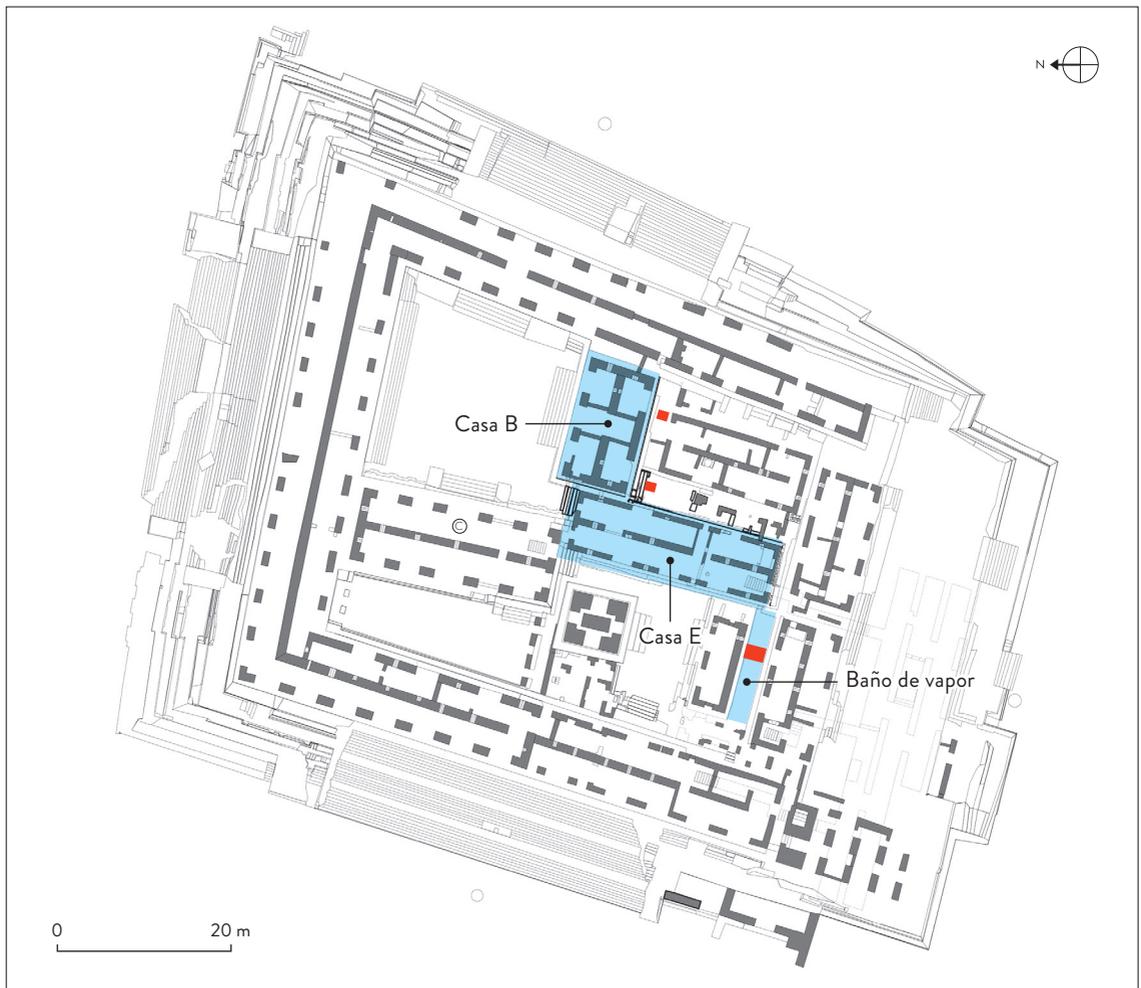


Figura 7. Ubicación de los depósitos rituales dentro del palacio de Palenque (en color rojo) y los recintos donde se encontraron (en color celeste) (modificada desde PAP). **Figure 7.** Location of the ritual deposits within the Palenque palace (in red colour) and the enclosures where they were found (in light blue colour) (modified from PAP).

se presentan usualmente dos componentes juntos: por un lado, indicios de fuego, aspecto atestiguado por los restos de carbones y materiales quemados, y por el otro, evidencias faunísticas con marcas de preparación y de consumo de los mismos.

A lo largo de su trayectoria, el Proyecto Arqueológico Palenque (PAP) ha detectado una serie de depósitos de este tipo en el palacio de la ciudad, un complejo político-administrativo donde se realizaban actividades gubernamentales (fig. 7) (González & Bernal 2012). Los hallazgos están vinculados con renovaciones arquitectónicas y dedicación de espacios, y se caracterizan por su similitud en la formación del contexto arqueológico.

Se crearon oquedades dentro de los pisos de ocupación con la intención de colocar en su interior materiales que fueron incinerados parcialmente, los que se cubrieron después rápidamente para dar paso a construcciones nuevas (González et al. 2022). Aquí se recuperaron abundantes restos de fauna, cerámica, hueso trabajado, semillas y carbón.

La temporalidad de los depósitos del palacio fue fechada de acuerdo a la cerámica asociada en el período Clásico Tardío, entre los años 750 y 850 DC, y comparten un patrón similar en cuanto a los restos de fauna que incluyen, mostrando todos marcas de preparación y consumo (Zúñiga 2000; González & Varela

NOMBRE CIENTÍFICO	NOMBRE VERNACULAR	NÚMERO DE RESTOS	%
Actinopteri	-	163	25,12
<i>Ictalurus meridionalis</i>	Bagre del Usumacinta	1	0,15
<i>Rhamdia guatemalensis</i>	Juil	3	0,46
<i>Centropomus undecimalis</i>	Róbalo blanco	51	7,86
Cichlidae	Mojarras	295	45,45
<i>Mayaheros urophthalmus</i>	Castarica	1	0,15
<i>Cichlasoma</i> sp.	Mojarra	5	0,77
<i>Amphilophus trimaculatus</i>	Mojarra prieta	16	2,47
<i>Thorichthys meeki</i>	Mojarra boca de fuego	24	3,70
<i>Petenia splendida</i>	Tenguayaca	90	13,87
Total		649	100

Tabla 1. Presencia de peces en los depósitos rituales del palacio de palenque (Zúñiga 2000; González & Varela 2021, 2022, 2023).
Table 1. Presence of fish in the ritual deposits of the Palenque palace (Zúñiga 2000; González & Varela 2021, 2022, 2023).

2021, 2022, 2023). Interpretamos estas evidencias como el resultado de ceremonias entre un grupo de personas que los consumieron. Estos materiales y los otros objetos del contexto fueron luego depositados en el interior de las oquedades donde se quemaron con brasas. Posteriormente, se cubrieron con plantas, posiblemente flores, y más adelante dieron paso a nuevas construcciones o arreglos arquitectónicos (González & Varela 2022).

Resulta interesante señalar que tres de los cuatro depósitos están asociados a estanques de agua, dos ubicados entre las casas B y E, y uno junto al piso enlajado del baño de vapor (fig. 7). En los tres contextos abundan los animales acuáticos, principalmente moluscos, cangrejos, tortugas y peces (González & Varela 2021, 2022, 2023; Varela & González 2023; Adánez & García 2024). De ellos, uno de los más abundantes son los peces dulceacuícolas, los cuales, luego de realizar el análisis taxonómico, arrojan un porcentaje considerable de cíclidos o mojarra (tabla 1). La alta presencia de esta especie sugiere una predilección por este tipo de animales, siendo la tenguayaca (*Petenia splendida*) la favorita. También se hallan el róbalo (*Centropomus undecimalis*), la mojarra prieta (*Amphilophus trimaculatus*) y la castarica (*Mayaheros urophthalmus*), así como otros ejemplares que están en proceso de identificación.

Los peces continentales han sido uno de los grupos taxonómicos menos estudiados en las tierras bajas

mayas, principalmente debido a que son pocos los sitios de donde se han recuperado. Esto ha llevado a plantear que fueron un tipo de animal poco aprovechado por los antiguos mayas (Varela 2021). Sin embargo, como hemos observado en Palenque, esto se debe a que no se han implementado métodos más finos de registro, como el cribado de los sedimentos con mallas de apertura más pequeña (al menos de 1/8") y su flotación (Varela 2021).

Como se ha expuesto, la ictiofauna aparece constantemente en la iconografía maya, en los tableros de estuco, incisos en relieves de estelas y pintada en vasos policromados. Escasos han sido los esfuerzos dedicados a identificar las especies representadas, principalmente porque son pocas las imágenes de peces que muestran características "naturales", mientras que la mayoría se encuentran muy estilizados (Hellmuth 1987). Otros autores, entre ellos Dennis Tedlock (Grofe 2007: 13) y Julio Jiménez (2017), señalan la presencia de bagres en el arte maya, un grupo caracterizado por sus bigotes y la forma de sus cuerpos, pero más allá de estas referencias no se han propuesto otras identificaciones gráficas.

En un estudio anterior, se ha mencionado que las mojarra, debido a su cuerpo alargado y comprimido en forma de óvalo, serían los ejemplares que aparecen en muchas de las vasijas policromas e incisas del período Clásico Tardío, en escenas donde mordisquean la flor del nenúfar (Varela 2022). Los cíclidos son una familia de peces comunes en los cuerpos de agua de toda el área

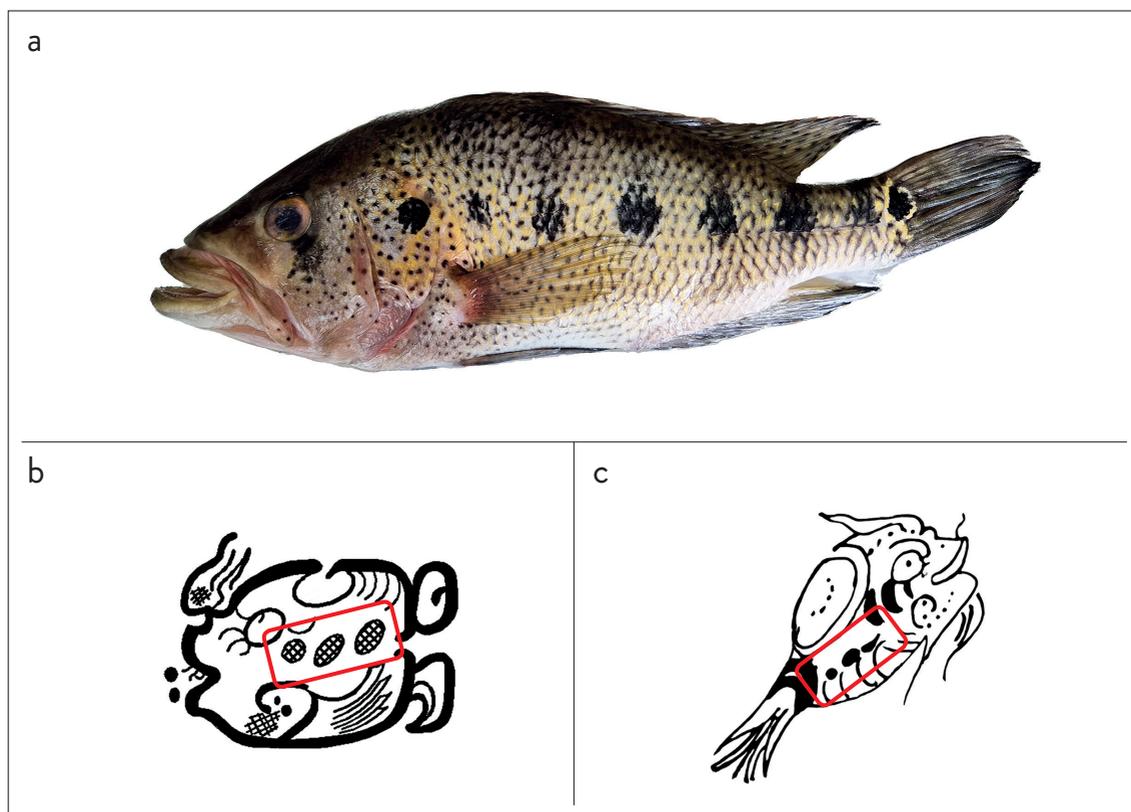


Figura 8: a) pez tenguyaca; b) glifo *kakaw* (modificada desde Kettunen y Helmke [2004: 82]); c) ilustración de pez cíclido en la vasija cerámica K4116 (modificada desde Kerr [s.f.: K4116]). En rojo se señalan las manchas y los puntos negros en el cuerpo del pez. **Figure 8:** a) *tenguyaca fish*; b) *kakaw glyph* (modified from Kettunen and Helmke [2004: 82]); c) illustration of a cichlid fish from the K4116 ceramic vessel (modified from Kerr [n.d.: K4116]). The spots and black dots on the fish's body are indicated in red colour.

maya, habitando desde los cenotes de la península de Yucatán hasta los ríos y pantanos de Tabasco. En la región de Palenque se reconocen 18 variedades, siendo la *tenguyaca* uno de los platillos favoritos en la gastronomía local debido a que alcanza hasta los 40 cm y 1,5 kg (Varela 2022). Este tipo de mojarra presenta en la parte media de su cuerpo, desde el opérculo hasta el péndulo caudal, entre siete y nueve manchas negras circulares; y en el opérculo, diversos puntos negros que la distinguen. Estas particularidades permiten identificarla en la vasija cerámica K4116 (Kerr s.f.) y en el glifo *kakaw*, 'cacao', sugiriendo que posee un importante valor simbólico entre los mayas (fig. 8) (Varela 2021). En Palenque, la mojarra se distingue no solo en los depósitos rituales del palacio, sino también a modo de ofrenda en contextos domésticos con inhumaciones que aluden al renacimiento (Varela 2021).

EL CONJUNTO NENÚFAR-PEZ EN PALENQUE

La flor del nenúfar llegó a ser un símbolo de control del agua por parte de algunos gobernantes durante el período Clásico Tardío, mediante un patrón iconográfico indisoluble: la ninfea y el pez. Como se ha comentado, este entorno acuático lo portaban los soberanos en su tocado como elemento indispensable para alcanzar la personificación de deidades y ancestros (López 2018; Gómez 2020). Su presencia sugiere que las personificaciones pudieron ser rituales y realizadas en un escenario acuático (Ishihara et al. 2006; Acuña 2014: 63), tal y como se reproduce en la iconografía y en los depósitos ceremoniales del palacio palenquano. La tradición de mostrar en los tocados de los dignatarios los atributos de la Serpiente de Agua se inició en el poderoso

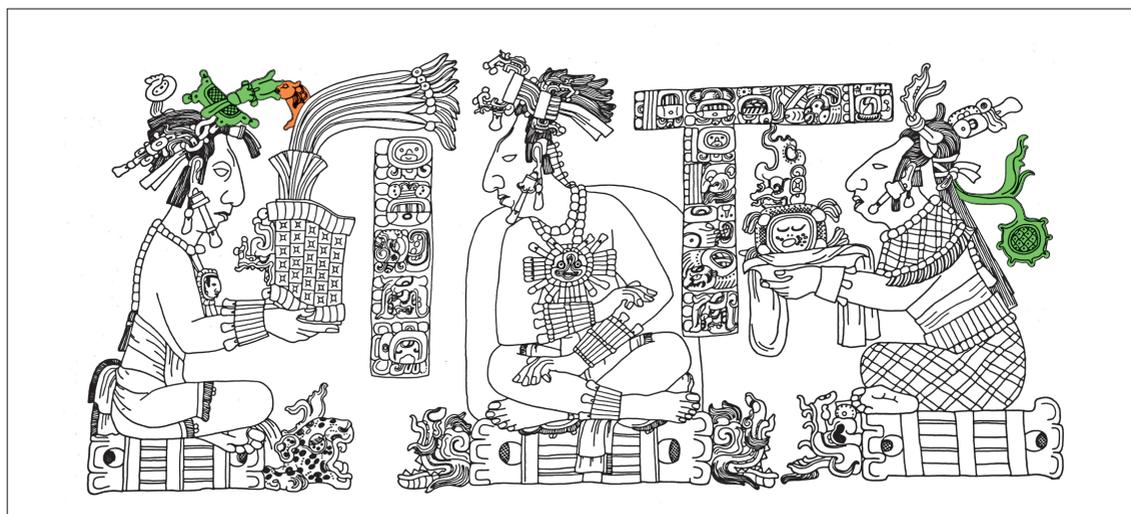


Figura 9. Al centro de la imagen, se observa a K'inich K'an Joy Chitam, segundo heredero de Pakal; a la izquierda está su padre y a la derecha su madre. Nótese en los tocados de estos últimos personajes la presencia del nenúfar y el pez, señalados en colores verde y naranja, respectivamente. Tablero de la casa D del palacio de Palenque (modificada desde Schele [s.f.: IMG0027]). **Figure 9.** In the center of the image, K'inich K'an Joy Chitam can be seen, the second heir of Pakal; on the left is his father and on the right is his mother. Note in the headdresses of these latter characters the presence of the water lily and the fish, indicated in green and orange colours, respectively. Panel from house D of the Palenque palace (modified from Schele [n.d.: IMG0027]).

reino de Kanuu'l, en la ciudad de Calakmul (García & Vázquez 2011; López 2018; Gómez 2020: 153), y su uso se popularizó entre los aliados y reinos vasallos como La Corona, El Perú-Waka', Yaxchilán y Pomoná, entre otros, al igual que en otras estrategias rituales (García 2014).¹ La serpiente acuática es mencionada en los textos como *yax chiit juun witz' naah kan*, 'primera serpiente de agua' (Stuart 2007; Lacadena 2011: 231; López 2018: 39).² Sin encontrarle un sentido acertado al nombre, se puede decir que alude al concepto de 'primero', como 'primer río serpiente' y para ser más exactos, 'primera serpiente del primer único río'. En realidad, es la deidad de las aguas someras o tranquilas.

Tal vez no sea casualidad que los enfrentamientos registrados en la escalinata de la casa C del palacio de Palenque describan una batalla en la que la vencedora es Calakmul.³ Después de esa batalla perdida se inició en Palenque una tradición iconográfica con espacios acuáticos, nenúfares y peces, impulsada por el soberano K'inich Janaab' Pakal y que mantuvieron todos sus herederos.⁴ El nenúfar es una de las flores más populares en el arte cortesano de dicha ciudad; reyes, reinas y nobles se exhiben coronados con ella en escenas rituales y de entronización.

En la fachada norte del palacio y más concretamente en la casa A-D que ordenó a edificar K'inich K'an Joy Chitam, el segundo heredero del gobernante Pakal, se colocó un tablero de más de 3 m de altura que alude a su entronización. Representa al sucesor flanqueado por su padre y su madre, después de haber muerto haciéndole entrega de los elementos de poder de sus ancestros: el tocado o *kohaw* real, el escudo y el cuchillo de pedernal para la batalla. La madre adorna su cabello con el signo *nal*, 'maíz', y lo recoge con el tallo y la hoja reticulada del nenúfar que cuelga por su espalda. Además, resulta interesante que Pakal esté personificando a la Serpiente de Agua con el nenúfar, el pez y la hoja dentada de la ninfea que aparece atada a su cabeza (fig. 9).⁵ Los tocados de la serpiente acuática eran parte fundamental en los rituales de personificación que buscaban establecer un vínculo con lo sagrado (Velásquez 2010: 215). No en vano los progenitores ya han fallecido, lo que permite sugerir que es el nenúfar el conector con el mundo de los muertos.

En otras escenas los individuos se muestran danzando o realizando sacrificios sobre las flores y hojas de la ninfea, como se aprecia en los pilares exteriores de la casa D. Así, el programa iconográfico reproducido

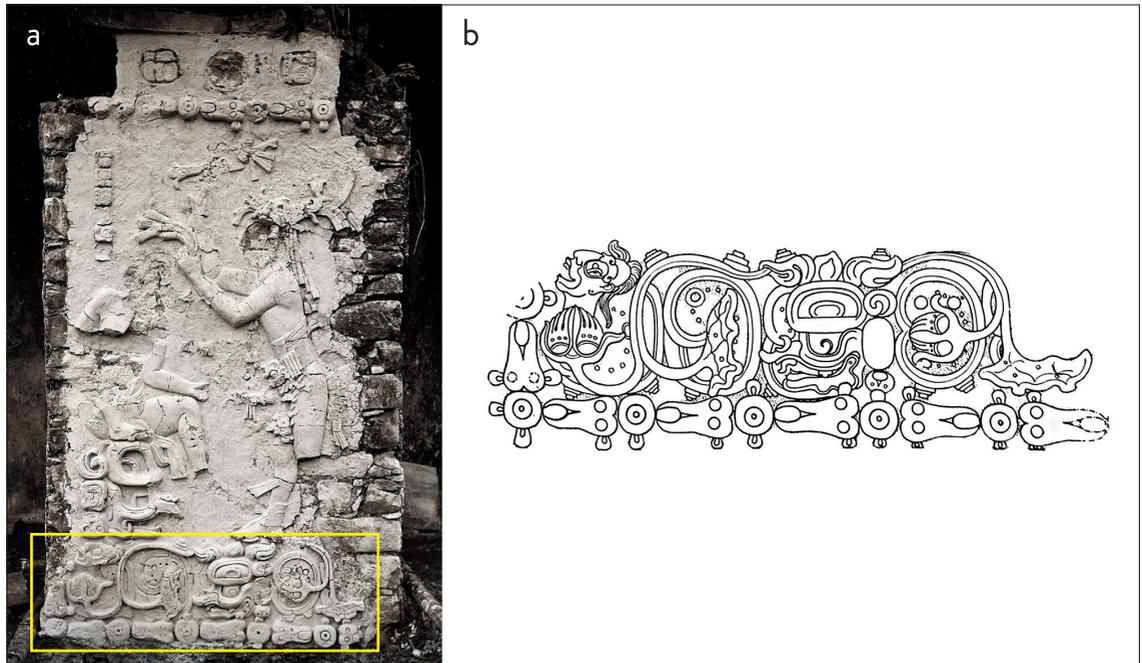


Figura 10: a) pilar 5 de la casa D del palacio de Palenque, en la que se distingue la ninfea en la parte inferior (señalada en el recuadro) (fotografía del British Museum, Londres, Reino Unido); b) detalle de la ilustración de la ninfea (modificada desde Robertson [1985: fig. 222]). **Figure 10:** a) pillar 5 of house D of the Palenque palace, showing the water lily at the bottom (marked in the inset) (photo from the British Museum, London, United Kingdom); b) detail of the illustration of the water lily (modified from Robertson [1985: fig. 222]).

en tres de los pilares de la fachada oeste del palacio está cargado de imágenes de cabezas antropomorfas de donde brotan roleos de agua y plantas de nenúfares con sus hojas. De pie, sobre estos espacios acuáticos, se observan hombres sujetando a cautivos por el pelo para darles muerte. Hay que recordar que era muy común en el arte maya la representación de prisioneros en los peldaños de las escaleras, tal como ocurre en una de estas pilastras. En el segundo pilar, el protagonista danza con un pie ligeramente levantado sobre uno de estos espacios acuáticos y en el tercero, que tiene su iconografía prácticamente perdida conservándose solo el estuco de la base, se reconocen los nenúfares en su hábitat.

La forma más habitual de graficar el nenúfar fue con los pétalos abiertos y sus vistosos estambres. No obstante, también se recreó con los pétalos cerrados, el pistilo punteado en el centro y los sépalos muy marcados y evertidos hacia el exterior y, por lo general, con su hoja circular, gruesa, dentada y reticulada, la que muchas veces forma parte indivisible de las bandas acuáticas.

Es muy posible que la figuración del nenúfar cerrado y ubicado en el interior del espacio acuático, como en ocasiones aparece en Palenque, esté señalando la escena en un momento nocturno. Este se visualiza en otro de los pilares de la casa D del palacio orientado precisamente hacia el poniente, el lugar de la oscuridad (fig. 10). Aquí se modeló en estuco a un personaje en el momento de la decapitación de un cautivo. Todo esto sucede en un ambiente acuático con nenúfares que brotan de una cabeza antropomorfa, que no es otra que la propia Serpiente de Agua. Podemos suponer que reproduce el subsuelo donde se sostienen las raíces de estas plantas. Todo apunta a que este programa iconográfico estuvo supervisado por K'inich Kan Bahlam, hijo y sucesor de K'inich Janaab' Pakal (el Grande), y, por tanto, es bastante probable que fuera él el protagonista de las escenas. Esta fachada es la que se abre a la plaza pública, cuyos eventos debieron ser observados por un gran número de espectadores.

En el tablero del templo XIV se representó al soberano K'inich Kan Bahlam realizando una danza en presencia de su madre muerta y personificando a la

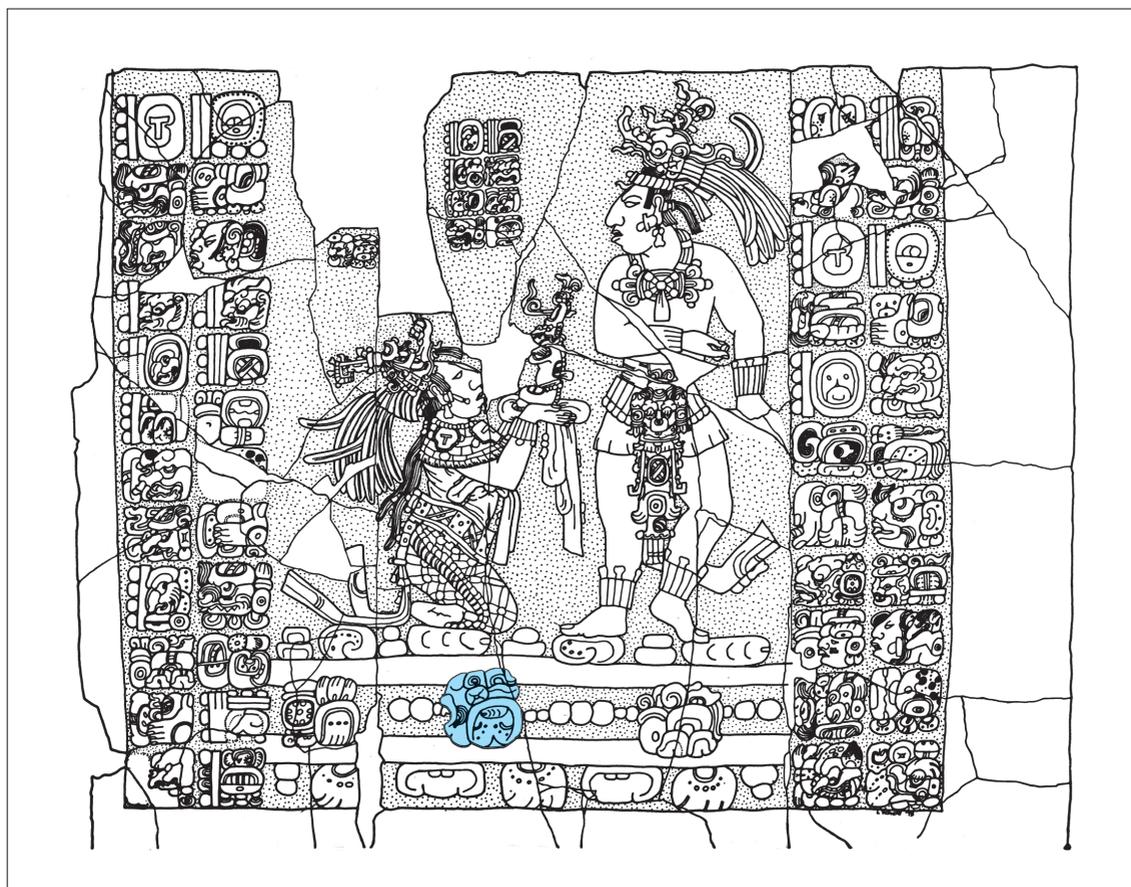


Figura 11. Detalle de la imagen en la que aparecen K'inich Kan Bahlam y su madre sobre un ambiente acuático que incluye el jeroglífico de laguna, espacio de agua (señalado en color celeste). Tablero del templo XIV de Palenque (modificada desde Schele [s.f.: IMG0054]).
Figure 11. Detail of the image featuring K'inich Kan Bahlam and his mother over an aquatic environment that includes the hieroglyph of a lagoon, water space (indicated in light blue colour). Panel from temple XIV of Palenque (modified from Schele [n.d.: IMG0054]).

diosa lunar. Ella está de rodillas en el suelo, mientras alza sus manos para entregarle el cetro de K'awiil. Todo ello transcurre en un espacio acuático dividido en tres planos, cada uno de los cuales alude de forma diferente a un mismo campo semántico: *nab'*, que como hemos apuntado, se refiere a 'lago', 'laguna', 'aguas tranquilas y someras' (fig. 11) (Vega et al. 2023).

Las áreas acuáticas en Palenque estarían relacionadas con el lugar de origen y residencia de los ancestros y funcionarían como portal al inframundo (Finamore & Houston 2010: 15-16). Muy cercano al templo XIV está el Templo de la Cruz, donde se representó un entablamiento con el Dragón de la Inundación en posición frontal y la boca abierta, probablemente para crear una escenografía visual en el que se viese al monstruo vomitando lluvia.

Sobre su lomo se advierten nenúfares y peces, elementos acuáticos que se vinculan semánticamente con este ser de agua e inundación, y que están en estrecha relación con estos ecosistemas palencanos (fig. 12).

Más adelante se mantiene la retórica iconográfica de nenúfares y peces durante el reinado de Ahkal Mo' Nahb', aunque de una manera diferente. En el tablero del trono del templo XXI se narra un evento de sangrado llevado a cabo el 22 de julio del año 736 DC. En la escena se observa a Pakal en el centro sujetando una espina de raya preparada para el sacrificio, custodiado por el gobernante de turno, su nieto K'inich Ahkal Mo' Nahb' III, y por el hijo de este y futuro heredero del trono, U Pakal K'inich. Para esta fecha, Pakal II había fallecido casi medio siglo antes (en el año 683 DC), por lo que,

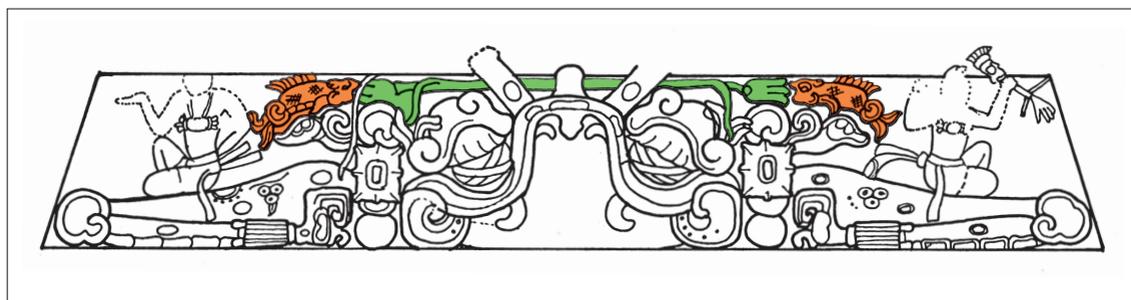


Figura 12. Entablamento de estuco del santuario del Templo de la Cruz en Palenque. En colores naranja y verde, los peces y nenúfares, respectivamente (modificada desde Schele [s.f.: IMG0061]). **Figure 12.** Stucco frieze from the sanctuary of the Templo de la Cruz in Palenque. In orange and green colours, the fish and water lilies, respectively (modified from Schele [n.d.: IMG0061]).



Figura 13. Vasija cerámica relacionada con el inframundo, que reproduce una escena de muerte con huesos, nenúfares y peces (modificada desde Kerr [s.f.: K7287]). **Figure 13.** Ceramic vessel related to the underworld, depicting a death scene with bones, water lilies and fish (modified from Kerr [n.d.: K7287]).

como se lee en el tablero, el antiguo gobernante regresa del inframundo para participar en este importante evento. En dicho acto los personajes se retratan con sus tocados adornados con nenúfares cerrados, lo que indicaría que el ritual de mortificación con la espina de raya está ocurriendo de noche (Stuart 2005, 2007; de la Garza et al. 2012; González & Bernal 2012).

Los propios gobernantes oficiaban de sacerdotes y empleaban diferentes prácticas para comunicarse con las fuerzas de la naturaleza, las deidades y los ancestros, entre ellas el éxtasis. Algunos autores se han aventurado a mencionar las sustancias psicotrópicas que contienen los nenúfares (Uriarte 2005: 68-71). En este sentido, William Emboden (1982: 139-148) sugiere que se usaban para tener visiones, pero también para disminuir el dolor en general y, en particular, a la hora de llevar a cabo rituales de sangre. La planta,

que se encuentra fácilmente en lagos y ríos cercanos a Palenque, y de forma más amplia en los ríos de México y Guatemala, podía ser fumada o comida cruda debido a las propiedades psicoactivas de sus bulbos y raíces (Carod-Artal 2011). A esto hay que añadir las mismas propiedades en la flor (Schultes & Hofmann 2000: 72-77). Mercedes de la Garza (2012: 264) considera que sus poderes alucinógenos inducen el “externamiento” del espíritu para descender al mundo inferior. Beatriz de la Fuente (2002: 7) añade que, además de ser un poderoso psicotrópico, provoca un efecto emético y vomitivo que sirve para purgarse o limpiarse, “lo cual refuerza la idea de purificación que antecede al trance místico” (fig. 13).

Los mayas lacandones de Naha' viven hasta hoy rodeados de una gran laguna cubierta de nenúfares que ellos llaman orquídea de agua, y todavía usan la

sustancia de esta planta como bebida estimulante de los sentidos y la consciencia (Daniel Salazar Lama, comunicación personal 2023). Tal vez por eso siempre se la ha relacionado con el inframundo, pues los mayas antiguos tenían la necesidad de contactarse con sus antepasados rememorando los rituales que ellos hicieron y manteniendo su memoria viva. Estas escenas, en las que los soberanos se muestran con sus padres o abuelos, ancestros gloriosos ya fallecidos, parecen indicar que el nenúfar servía como una vía de conexión con el mundo de los muertos y lo sobrenatural. Además, es una metonimia de la serpiente acuática, que expresa un concepto más amplio: un paisaje acuoso que incluye peces, nenúfares, tortugas y aves. En definitiva, un ecosistema del que se valían los palencanos, tanto para alimentarse como para conectarse con sus antecesores. Sin afirmarlo de momento, se propone que habría sido a través de la sustancia alucinógena extraída de la ninfea.

PECES Y NENÚFARES, ¿ACUACULTURA EN PALENQUE?

Dada la abundancia de peces en Palenque, pensamos que debió crearse una suerte de infraestructura para disponer de estos recursos, principalmente de mojarra. Una especie que se cultiva eficazmente en la actualidad y es una actividad cotidiana en muchas comunidades indígenas. Algunos testimonios que hemos recabado señalan que, para hacerlo, basta con cavar un estanque al costado de un arroyo, desviando hacia él parte del agua y regresándola al cauce por un canal en el extremo contrario. En Palenque ya se ha señalado que existe un sistema similar ubicado al oeste de la ciudad, conocido como el estanque de La Picota, con una capacidad de 15.000 l de agua y conectado a un acueducto que hace posible la mantención de condiciones óptimas para la piscicultura (Varela & Liendo 2021).

La acuicultura permite mejorar el rendimiento de organismos acuáticos útiles a través de la manipulación deliberada de sus tasas de crecimiento, mortalidad y reproducción (Beveridge & Little 2002: 4). La actividad implica también el aprovechamiento de los recursos agrícolas a través de canales de irrigación, reservorios de agua y campos de cultivo elevados. En el área maya, la acuicultura se ha abordado tradicionalmente desde

esta perspectiva, enfocándose en los acueductos y en campos en altura. Desafortunadamente, la discusión se ha centrado únicamente en las técnicas de cultivo, dejando de lado el uso de otros organismos que pudieron ser aprovechados en estos lugares (Palka 2024).

En Palenque, además de los acueductos, estanques, puentes y demás infraestructura hídrica, existe un complejo sistema de campos elevados ubicados frente a la ciudad, en un área de humedales originada por las aguas del arroyo Michol. Se trata de un cauce meándrico que nace 4 km al este del centro del sitio. Sus aguas de corriente lenta y poco profundas surgen de por lo menos dos manantiales, los que a medida que fluyen hacia el oeste, se van alimentando de varios afluentes que bajan de la sierra, incluyendo el Otúlum (que cruza el centro de la ciudad). El Michol está enclavado en una zona baja entre el pie de monte al sur y una serie de lomeríos al norte. De esta forma, los escurrimientos de ambos lados propician que su cuenca se nutra constantemente a su paso y mayormente en época de lluvias. En los costados del cauce, los palencanos desviaron sus aguas para alimentar estos campos en desnivel, en donde se ha detectado la presencia de maíz y otros cultivos (Liendo 2002).

Para la construcción de los canales fue necesario excavar 1 m por debajo del nivel de superficie, reduciendo su altura hasta 45 cm conforme se acercaban a la orilla. Su principal función fue la de drenar el exceso de agua en épocas de lluvias intensas y retenerla durante las de sequías (Liendo 2002). A nuestro parecer, estos campos no solo debieron fungir como sembradíos para producir maíz, sino también ser parte integral de un sistema que contemplaba el uso de múltiples especies vegetales y animales. Como se ha señalado, los mayas manejaron una variedad de plantas mediante técnicas especializadas de riego permanente (Palka 2024), pero no solo eso, pues también debieron reproducir insectos, moluscos, peces, reptiles, aves, mamíferos y plantas acuáticas. Desde nuestra perspectiva, esta forma de regadío cuenta con las condiciones idóneas para mantener a los peces cautivos, además de plantas acuáticas como los nenúfares. Al respecto, es importante señalar que, tanto mojarra como nenúfares, prefieren cuerpos de agua con poco o nulo movimiento y con profundidades no mayores a 2 m (Varela 2022). De hecho, las asociaciones hidrófilas de la ninfea representan para las

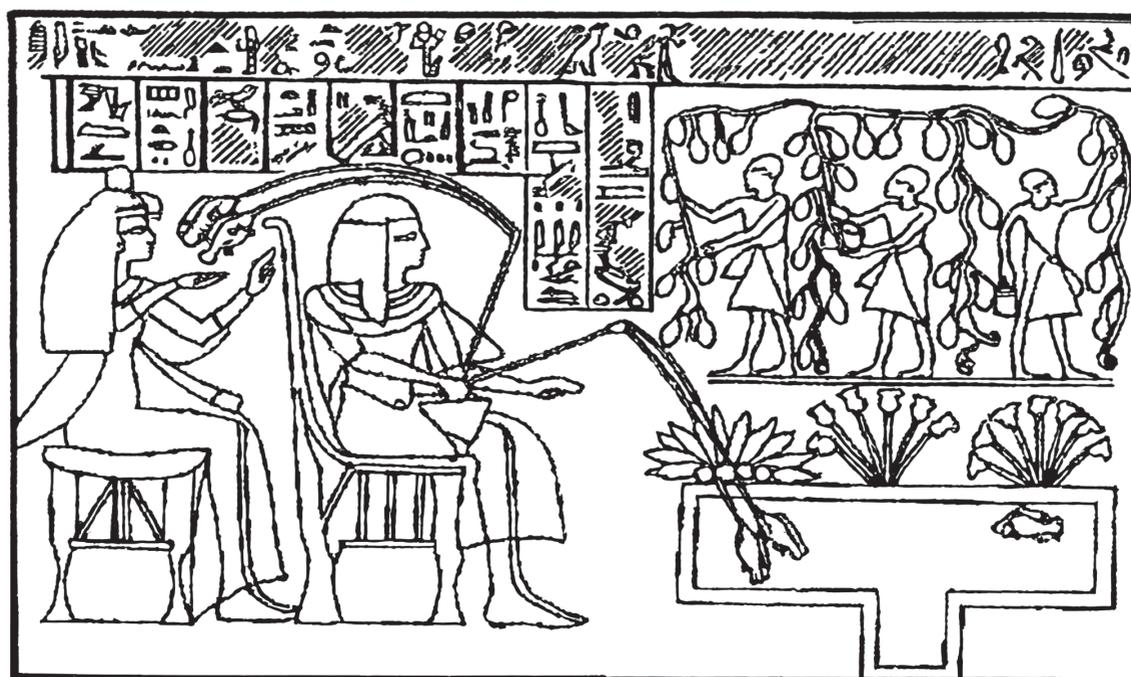


Figura 14. Un noble egipcio pesca tilapias en un estanque artificial. Bajorrelieve de Thebaine, Egipto (Beveridge & Little 2002: fig. 1.2).
Figure 14. An Egyptian noble fishing tilapias from an artificial pond. Bas-relief from Thebaine, Egypt (Beveridge & Little 2002: fig. 1.2).

mojarras lugares ideales para su refugio y obtención de alimento (Varela & Liendo 2021: 301).

Existen ejemplos de esta relación entre peces y ninfeas en el mundo antiguo, como se puede apreciar en una figura en bajorrelieve proveniente de una tumba egipcia, donde se ve a un noble pescar tilapias (Cichlidae) en un estanque artificial que contiene flores de loto (*Nymphaea lotus*) (fig. 14) (Beveridge & Little 2002: 8). Por su parte, en la antigua China hay evidencia que atestigua que los estanques artificiales fueron construidos para cultivar peces, tortugas y plantas de loto: en una sepultura se encontró una figura de barro que representa un campo de arroz en donde se hallan 18 variedades de plantas y animales acuáticos, entre ellos, flores de loto y peces como la carpa herbívora (*Ctenopharyngodon idella*) (Beveridge & Little 2002). Otro ejemplo interesante que contiene plantas de agua y peces, aunque no se trata de lotos o nenúfares, proviene del Hawái precolonial. Allí se procuró un sistema para manejar organismos acuáticos tanto en la cuenca hidrográfica al interior de la isla como en las aguas salobres. Una de estas formas de aprovechamiento eran los estanques para peces y para la planta de taro

(*Colocasia esculenta*). Este sistema consistía en desviar el agua de los ríos a través de pequeñas acequias para inundar estanques donde cultivaban esta especie y criaban diferentes variedades de peces y langostinos. El taro era plantado sobre montículos, dejando surcos con agua alrededor por donde los peces pudiesen nadar y alimentarse de insectos y de las hojas maduras de este vegetal (Costa-Pierce 2002).

En la Amazonía boliviana se conocen casos similares en donde en años recientes se han podido identificar, entre otras construcciones, campos elevados, canales y estanques artificiales para el manejo de peces que abarcaban extensas áreas de 500 km², lo que permitió a sus residentes proveerse también de moluscos, tortugas, anfibios y aves (Erickson 2000). En México, las chinampas son un buen ejemplo de esta tecnología. Se trata de islas creadas usando el fondo de los lagos y con canales excavados a sus alrededores. El objetivo era mantener estas islas fértiles y aprovechar la humedad para una producción intensiva de variedades de cultivos, principalmente maíz. Entre las acequias se debieron atrapar peces para su consumo, tal como lo muestra la lámina 13 del *Código Borgia* (Anders et al. 1993).

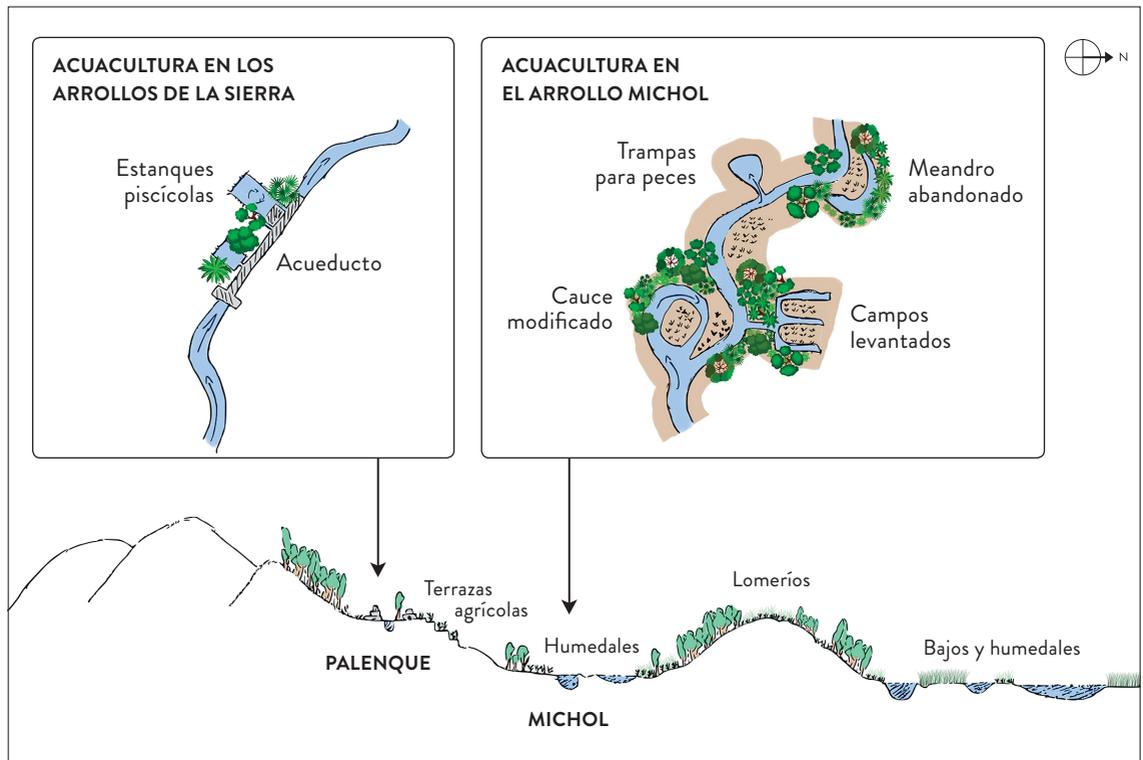


Figura 15. Propuesta de sistema de acuicultura en Palenque. *Figure 15. Proposal for aquaculture system in Palenque.*

En ella se aprecia a un personaje que pesca con red en un canal junto a una chinampa. En el área maya, particularmente en Mensabak, Chiapas, gracias a los estudios de topografía LiDAR (*Light Detection and Ranging*) ha quedado al descubierto un sofisticado sistema de acuicultura con estanques y canalizaciones. Un mecanismo que sigue funcionando en la actualidad y ayuda a los lacandones a obtener peces, crustáceos, moluscos y tortugas, demostrando que los mayas han tenido a lo largo del tiempo acceso a fuentes de agua de donde aprovecharon al máximo sus recursos (Palka 2024).

Por el momento, para Palenque contamos únicamente con evidencia indirecta y analogías con otras regiones sobre estos sistemas acuícolas, pero será necesario realizar excavaciones en esas áreas para continuar con la búsqueda de mayores pistas, principalmente pesas de red, anzuelos y restos animales. Si estamos en lo correcto, este panorama apunta a que en esta urbe se manejó una compleja acuicultura, basada en un conocimiento profundo del paisaje, de sus habitantes y un eficiente control del agua que per-

mitió a sus pobladores abastecerse no solo de peces y ninfas, sino también de otros recursos como tortugas, moluscos, aves y plantas acuáticas. Este aspecto coincide con la iconografía que está representada y con los mismos materiales recuperados en los ya mencionados depósitos asociados a espacios de agua del palacio de Palenque (fig. 15).

REFLEXIONES FINALES

Existió en Palenque una fuerte tradición y vínculo con los nenúfares en distintos momentos relevantes de la vida política y ritual de sus gobernantes, como el acceso al trono y las ceremonias conmemorativas de final de *katunes*. Si estamos en lo cierto y esta tradición se inicia con Pakal, sin duda fue su hijo Kan Bahlam quien le dio fuerza y expresión visual, incorporándola en diferentes escenarios y mantenida luego por los sucesores. Recordemos que la élite maya construyó una relación ideológica entre el agua y el poder (Lucero 2008).

Los soberanos se apropiaron de los rituales acuáticos para usarlos como agenda política, propiciando una herramienta clave en el surgimiento del gobierno maya debido a la importancia del agua. De tal manera que el nenúfar mordido por un pez estaría asociado con la pureza del agua como símbolo de abundancia, siendo los mandatarios los controladores del preciado líquido. Sin embargo, creemos que esto va más allá de la vigilancia de las aguas, y que todo ese ecosistema está relacionado con la necesidad de los señores mayas de alcanzar el éxtasis en ciertas ceremonias de su vida.

Finalmente, como se ha mencionado, la serpiente acuática representa iconográficamente el fluir de un cauce a través de meandros que atraviesan el paisaje, y las representaciones de peces y nenúfares en la deidad corroboran que en estos cursos de agua existían estas especies, haciendo alusión a un lugar mítico o físico que les proveía de bienes para la subsistencia. Pensamos que, en Palenque, este lugar debió ser el arroyo Michol, pues cumplía con las condiciones para el cultivo de la ninfea y de peces, además de moluscos, insectos, aves y reptiles.

AGRADECIMIENTOS A Arnoldo González por las facilidades para estudiar los materiales arqueológicos de Palenque. Este trabajo se realizó en el marco del Proyecto Arqueológico Palenque (PAP) del Instituto Nacional de Antropología e Historia, del Proyecto Puente de la Universidad Rey Juan Carlos 2023 v1420 “El agua en la retórica visual del Palacio de la ciudad maya de Palenque, Chiapas, México”, y v1391 “Grupo de investigación de alto rendimiento en historia, arqueología, ciencia, tecnología y patrimonio de la Universidad Rey Juan Carlos”(HASTHGAR).

NOTAS

¹ El primero que empleó el conjunto pez-nenúfar para personificar a la Serpiente de Agua fue el famoso gobernante de Calakmul, Yooknom Ch'e'n (el Grande) (636-686 DC), quien se enterró con una máscara facial que decía: “Esta es la imagen de la Serpiente de Agua de Yooknom Ch'e'n”. El tocado que restauró María Cordeiro (2008), localizado en el entierro de este personaje (tumba IV de la estructura II-B), tiene la forma

del ofidio. Toda esta imaginería indica que Yooknom Ch'e'n se fue a la tumba ataviado como Serpiente de Agua. A partir de él, su hija y los reinos aliados y vasallos de la dinastía Kaanu'l de Calakmul se representaron con el emblema pez-nenúfar de esa deidad. Más tarde, en el siglo IX DC, la tradición continuó en la ciudad de Machaquilá, en el Petén, Guatemala (Lacadena 2011), cuando muchas ciudades mayas de la Tierras Bajas Centrales habían sido abandonadas.

² Yax Chiit Juun Witz' Naah Kan fue un dios patrono de la dinastía Kaanu'l de Calakmul, tal como se lee en la estela 54 de esa ciudad (Baron 2016: 173; López 2018: 156; Vázquez & Kupprat 2018: 90-91). Según Macarena López (2018: 874), la expresión Yax Chiit alude a una deidad de Yaxchilán que está estrechamente relacionada con *naahb'*, ‘nenúfar’.

³ Autores como Guillermo Bernal (2011: 36) o Simon Martin y Nikolai Grube (2002: 156-161) sugieren que, aunque los señores Kaanu'l –dinastía asentada en el sitio de Calakmul en el período Clásico Tardío– mantuvieron un amplio control político sobre otros reinos mediante matrimonios reales, en el caso de Palenque parece poco probable que Calakmul tuviera una presencia significativa en la política local después del ataque organizado contra esta ciudad. Sin embargo, los trabajos de Ana García y Verónica Vázquez (2011), referentes a las vestimentas de red que empleaban las hijas de los reyes de Kaanu'l en las ceremonias matrimoniales, proponen que los trajes que viste la madre de Pakal podrían estar relacionados con la familia y la tradición de las mujeres de dicha urbe.

⁴ Macarena López (2018: 4) menciona que este ritual se inicia con la llegada de los teotihuacanos entre los soberanos del Usumacinta-Tabasco. Allí hubo una pugna encabezada por nobles de menor jerarquía debido a su intento por detentar el poder sobrenatural emulando esta ceremonia.

⁵ Este tocado se aprecia también en el tablero del templo XIX de Palenque, donde texto e imagen se complementan. Los protagonistas van adornados con nenúfares atados y se menciona que allí fueron personificados los dioses GI e Itzam Naah Yax Kokaaj Muut (Boot 2008: 22; Nehammer et al. 2009: 191; Velásquez 2010: 207; de la Garza et al. 2012).



REFERENCIAS

- ACOSTA, J. 1970. Exploraciones y restauraciones en Palenque (1968-1970). *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 7 (3): 21-70.
- ACUÑA, M. 2014. Royal Alliance. Ritual Behavior and the Abandonment of the Royal Couple Building at El Perú-Waka'. En *Archaeology at El Perú-Waka'. Ancient Maya Performances of Ritual, Memory, and Power*, O. Navarro-Farr & M. Rich, eds., pp. 53-65. Tucson: University of Arizona Press.
- ADÁNEZ, J. & A. GARCÍA 2025. Investigaciones recientes en el Baño de Vapor del Palacio de Palenque, Chiapas, México. *Estudios de Cultura Maya*. En prensa.
- AIMERS, J., J. HOGGARTH & J. AWE 2020. Decoding the Archaeological Significance of Problematic Deposits in the Maya Lowlands. *Ancient Mesoamerica* 31 (1): 67-75.
- ANDERS, F., M. JANSEN & L. REYES 1993 (Eds.) *Códice Borgia*. México DF: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Fondo de Cultura Económica-Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- BARBA, E., M. ALVA & L. CALVA 2013. *Guía ilustrada para la identificación de plantas acuáticas en humedales de Tabasco*. Villahermosa: El Colegio de la Frontera Sur.
- BARON, J. 2016. *Patron Gods and Patron Lords. The Semiotics of Classic Maya Community Cults*. Boulder: University Press of Colorado.
- BERNAL, G. 2011. *El señorío de Palenque durante la era de K'inich Janaab' Pakal y K'inich Kan B'ahlam (615-702 DC)*. Tesis de Doctorado en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF.
- BEVERIDGE, C. & D. LITTLE 2002. The History of Aquaculture in Traditional Societies. En *Ecological Aquaculture. The Evolution of the Blue Revolution*, B. Costa-Pierce, ed., pp. 3-29. Oxford: Blackwell Science.
- BOOT, E. 2008. *At the Court of Itzam Nah Yax Kokaj Mut. Preliminary Iconographic and Epigraphic Analysis of a Late Classic Vessel*. <<http://www.mayavase.com/God-D-Court-Vessel.pdf>> [consultado: 20-07-2024].
- CAROD-ARTAL, F. 2011. Alucinógenos en las culturas precolombinas mesoamericanas. *Neurología* 30 (1): 42-49.
- CARRASCO, R. & A. BOJALIL 2005. Nuevos datos para la historia del arte y la iconografía del Clásico Temprano en el área maya. El reino de Ka'an. En *La pintura mural prehispánica en México*, M. Ruiz, ed., pp. 24-32. México DF: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- CIUDAD, A. & C. VARELA 2021. Fiesta y ritual en el Grupo IV de Palenque. *Estudios de Cultura Maya* 58: 11-44.
- CORDEIRO, M. 2008. El tocado de Yuknoom Yich'ak K'ak, k'uhul ahaw del reino de Ka'an. *Arqueología Mexicana* 15 (94): 78-83.
- COSTA-PIERCE, B. 2002. The Ahupua'a Aquaculture Ecosystems in Hawaii. En *Ecological Aquaculture. The Evolution of the Blue Revolution*, B. Costa-Pierce, ed., pp. 30-43. Oxford: Blackwell Science.
- CUEVAS, M., S. GARCÍA & C. ESTRADA 2017. El trono del Templo XIX y el culto a los antepasados. En *Excavaciones en el Templo XIX de Palenque, Chiapas, México*, A. Morales & M. Cuevas, eds., pp. 181-247. San Francisco: Precolumbian Mesoweb Press.
- DE LA FUENTE, B. 2002. *Bonampak. Voces pintadas (cuadernillos y desplegados)*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- DE LA GARZA, M. 2012. *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica.
- DE LA GARZA, M., G. BERNAL & M. CUEVAS 2012. *Palenque-Lakamha': una presencia inmortal del pasado indígena*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- DEHOUE, D. 2016. El depósito ritual. Una práctica mesoamericana de larga duración. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* 8 (2): 181-216.
- EMBODEN, W. 1982. The Mushroom and the Water Lily: Literary and Pictorial Evidence for Nymphaea as a Ritual Psychotogen in Mesoamerica. *Journal of Ethnopharmacology* 5: 139-148.
- ERICKSON, C. 2000. An Artificial Landscape-Scale Fishery in the Bolivian Amazon. *Nature* 408: 190-193.
- FINAMORE, D. & S. HOUSTON 2010 (Eds.). *The Fiery Pool: The Maya and the Mythic Sea*. Nueva Haven: Yale University Press-Peabody Essex Museum.
- GARCÍA, A. 2014. Difusión de dioses como modelo de control político: el caso del reino de Kanu'l y el Dios Chaahk. En *Socio-Political Strategies among the Maya from the Classic Period to the Present*, V. Vázquez, R. Valencia & E. Gutiérrez, eds., pp. 51-66. Oxford: BAR International Series.
- GARCÍA, A. & R. CARRASCO 2008. Una aproximación a los estilos pictóricos de la Pirámide de las Pinturas



- en la acrópolis Chiik Nahb' de Calakmul. En *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, J. Laporte, B. Arroyo & H. Mejía, eds., pp. 848-867. Ciudad de Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- GARCÍA, A. & V. VÁZQUEZ 2011. The Weaving of Power: Women's Clothing and Protocol in the Seventh-Century Kingdom of Kaanu'l. *Latin American Indian Literatures Journal* 27 (1): 59-95.
- GÓMEZ, R. 2020. Los tocados mayas en el discurso político. Un estudio de caso de los tocados de serpiente acuática durante el Clásico Tardío. *Estudios de Cultura Maya* 55: 151-181.
- GONZÁLEZ, A. & G. BERNAL 2012. The Discovery of the Temple XXI Monument at Palenque: The Kingdom of Baakal during the Reign of K'inich Ahkal Mo' Nahb. En *Maya Archaeology 2*, C. Golden, S. Houston & J. Skidmore, eds., pp. 82-103. San Francisco: Pre-columbian Mesoweb Press.
- GONZÁLEZ, A. & C. VARELA 2021 Ms. *Informe de los materiales zooarqueológicos provenientes del Palacio de Palenque, Chiapas. Temporada 2021*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.
- GONZÁLEZ, A. & C. VARELA 2022 Ms. *Informe de los materiales zooarqueológicos provenientes del Palacio de Palenque, Chiapas. Temporada 2022*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.
- GONZÁLEZ, A. & C. VARELA 2023 Ms. *Informe de los materiales zooarqueológicos provenientes del Palacio de Palenque, Chiapas. Temporada 2023*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.
- GONZÁLEZ, A., C. VARELA & W. URBINA 2022. Una representación del joven Dios del Maíz procedente de Palenque, Chiapas. *Arqueología Mexicana* 103: 88-93.
- GROFE, M. 2007. *The Recipe for Rebirth: Cacao as Fish in the Mythology and Symbolism of the Ancient Maya*. Disertación en Filosofía, University of California, Davis.
- HELLMUTH, N. 1987. *Monster und Menschen in der Maya-Kunst. Eine Ikonographie der alten Religionen Mexikos und Guatemalas*. Graz: Imprenta Académica y Editorial.
- ISHIHARA, R., K. TAUBE & J. AWE 2006. The Water Lily Serpent Stucco Masks at Caracol, Belize. En *Archaeological Investigations in the Eastern Maya Lowlands: Papers of the 2005 Belize Archaeology Symposium*, J. Morris, S. Jones, J. Awe & C. Helmke, eds., pp. 211-222. Belmopan: Institute of Archaeology-National Institute of Culture and History.
- JIMÉNEZ, N. 2017. *Ictioarqueología del mundo maya: evaluando la pesca prehispánica (250-1450 DC) de las Tierras Bajas del Norte*. Tesis de Doctorado en Biología y Ciencias de la Alimentación, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- JOHNSON, L. 2018a. Siguiendo los rastros de los depósitos rituales: esbozo de un marco arqueológico para el estudio de las prácticas rituales en Palenque. *Estudios de Cultura Maya* 52: 51-76.
- JOHNSON, L. 2018b. *Tracing the Ritual 'Event' at the Classic Maya City of Palenque, Mexico*. Disertación en Filosofía, University of California, Berkeley.
- KERR, J. s.f. *Pre-Columbian Portfolio. An Archive of Photographs created by Justin Kerr*. <<http://research.famsi.org/kerrportfolio.html>> [consultado: 14-04-24].
- KETTUNEN, H. & C. HELMKE 2004. *Introduction to Maya Hieroglyphs. Workshop Handbook for the 9th European Maya Conference, Bonn*. Bonn: Wayeb-Institut für Altamerikanistik und Ethnologie, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.
- LACADENA, A. 2011. Historia y ritual dinásticos en Machaquilá (Petén, Guatemala). *Revista Española de Antropología Americana* 41 (1): 205-240.
- LIENDO, R. 2002. *La organización de la producción agrícola en un centro maya del Clásico: patrón de asentamiento en la región de Palenque, Chiapas, México*. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad de Pittsburgh.
- LÓPEZ, M. 2018. *Las personificaciones ('ub'aahil' a'n) de seres sobrenaturales entre los mayas de Tierras Bajas del Clásico*. Tesis de Doctorado en Historia y Arqueología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- LUCERO, L. 2008. Water Control and Maya Politics in the Southern Maya Lowlands. *Archaeological Papers of the American Anthropological Association* 9 (1): 35-49.
- MARTIN, S. & N. GRUBE 2002. *Crónicas de los reyes y reinas mayas. La primera historia de las dinastías mayas*. Barcelona: Editorial Crítica.
- MILLER, M. & K. TAUBE 1993. *An Illustrated Dictionary of the Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. Londres: Thames and Hudson.
- NEHAMMER J., S. THUN & C. HELMKE 2009. The Divine Rite of Kings: An Analysis of Classic Maya Impersonation Statements. En *The Maya and their Sacred Narratives: Text and Context in Maya Mythologies*,



- G. Le Fort, R. Gardiol, S. Matteo & C. Helmke, eds., pp. 177-195. Markt Schwaben: Verlag Anton Saurwein.
- PALKA, J. 2024. Ancestral Maya Domesticated Waterscapes, Ecological Aquaculture, and Integrated Subsistence. *Ancient Mesoamerica* 35: 208-236.
- ROBERTSON, M. 1985. *The Sculpture of Palenque. Vol. II: The Early Buildings of the Palace and the Wall Paintings*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- ROBLES, E. 2021. La recreación del mundo en un depósito ritual mexicana: la ofrenda 69 del Templo Mayor de Tenochtitlán. *Estudios de Cultura Nahuatl* 61: 49-76.
- RUZ, A. 1952. Exploraciones en Palenque: 1952. *Anales del Instituto de Antropología e Historia* 5 (33): 47-66.
- RUZ, A. 1954. Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1954. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 6 (10): 117-184.
- RUZ, A. 1958. Exploraciones arqueológicas en Palenque: 1958. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 6 (14): 91-112.
- SATURNO, W., K. TAUBE & D. STUART 2005. *Los murales de San Bartolo, el Petén, Guatemala, parte 1: el Mural Norte*. Nueva York: Center for American Studies, Columbia University.
- SCHELE, L. s.f. *The Linda Schele Drawing Collection*. <<http://research.famsi.org/schele.html>> [consultado: 05-05-2024].
- SCHULTES, R. & A. HOFMANN 2000. *Plantas de los dioses*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- STONE, A. & M. ZENDER 2011. *Reading Maya Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture*. Nueva York: Thames and Hudson.
- STUART, D. 2005. *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque. A Commentary*. San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute.
- STUART, D. 2007. *Reading the Water Serpent as WITZ', Maya Decipherment: Ideas of Ancient Maya Writing and Iconography*. <<https://decipherment.wordpress.com/>> [consultado: 14-04-24].
- TAUBE, K., W. SATURNO, D. STUART & H. HURST 2010. *Los murales de San Bartolo, el Petén, Guatemala, parte 2: el Mural Poniente*. Nueva York: Center for American Studies, Columbia University.
- URIARTE, M. 2005. ¿Son las ninfeas un símbolo solar en Mesoamérica? *Arqueología Mexicana* 71: 68-71.
- VARELA, C. 2021. *La vida cotidiana en un conjunto residencial de élite durante el Clásico Tardío: análisis de los materiales zooarqueológicos recuperados en el Grupo IV de Palenque, Chiapas*. Tesis de Doctorado en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- VARELA, C. 2022. Los peces dulceacuícolas en el registro arqueológico del Grupo IV de Palenque, México. *Archaeobios* 16 (1): 23-46.
- VARELA, C. & A. GONZÁLEZ 2023. Los cangrejos arqueológicos de Palenque, Chiapas. *Etnobiología* 21 (1): 75-88.
- VARELA C. & R. LIENDO 2021. Aprovechamiento del paisaje y manejo de la fauna en Palenque, Chiapas. *Ancient Mesoamerica* 33: 294-308.
- VARELA, C., G. PÉREZ & A. GONZÁLEZ 2025. Artefactos de hueso en un depósito ritual de Palenque, Chiapas, México. En *Hueso, asta, diente y marfil vistos desde sus perfiles biológicos, tipológicos y tecnológicos. Una perspectiva iberoamericana*, M. Blasco, M. Christensen, A. Meza & G. Pérez, eds., pp. 525-545. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México. En prensa.
- VÁZQUEZ, V. 2006. Pintura mural y arquitectura como medios de transmisión ideológica en el Clásico Temprano: la acrópolis Chik Naab de la antigua Calakmul. En *Los investigadores de la cultura maya 14*, vol. 1, pp. 106-114. Campeche: Universidad Autónoma de Campeche.
- VÁZQUEZ, V. 2014. Depósitos rituales arqueológicos del período Clásico en Campeche. *Estudios de Cultura Maya* 44: 169-202.
- VÁZQUEZ, V. & F. KUPPRAT 2018. Pertenencia y transmisión de nombres entre los Kaanu'ul en el Clásico Tardío. *Estudios de Cultura Maya* 51: 75-110.
- VEGA, M., A. GARCÍA & A. MARTÍNEZ 2023 Ms. *Mujeres rituales de final de período: análisis epigráfico e iconográfico en el área del Usumacinta*. Ponencia presentada en VI Seminario Internacional de Epigrafía Maya. Museo Popol Vuh, Ciudad de Guatemala.
- VELÁSQUEZ, E. 2010. Naturaleza y papel de las personificaciones en los rituales mayas, según las fuentes epigráficas, etnohistóricas y lexicográficas. En *El ritual en el mundo maya. De lo privado a lo público*, A. Ciudad, M. Iglesias & M. Sorroche, eds., pp. 203-234. Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas.
- ZENDER, M. 2005. Para sacar a la tortuga de su caparazón: AHK y MAHK en la escritura maya. *PARI Journal* 6 (3): 1-14.



ZÚÑIGA, B. 2000 MS. *Identificación y análisis de restos animales recuperados en las excavaciones efectuadas en Palenque, Chiapas 1991-1994*. Informe técnico,

Proyecto Arqueológico Palenque, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México DF.



Adornos personales de alfarería entre los grupos humanos prehispánicos del Nordeste de Argentina

Ceramic Personal Adornments among Pre-Hispanic Human Groups of Northeastern Argentina

Flavia V. Ottalagano^A & Carlos N. Ceruti^B

Recibido:
agosto 2023.

Aceptado:
enero 2024.

Publicado:
junio 2025.



RESUMEN

Este artículo desarrolla una primera aproximación al estudio de los adornos de cerámica procedentes de contextos arqueológicos Goya-Malabrigo de la cuenca del Paraná, en el Nordeste de Argentina. Para ello, se seleccionaron 24 piezas recuperadas en seis sitios de grupos cazadores recolectores complejos, con cronologías que oscilan entre 1014-1160 a 1411-1514 años cal DC. Se registran distintas categorías de adornos corporales como colgantes, cuentas y orejeras, considerando sus características morfométricas, estilísticas y contextuales, con el fin de explorar aspectos relacionados con su variabilidad formal y funcionalidad. Los objetos analizados muestran atributos de tamaño y de diseño recurrentes que podrían indicar comportamientos estilísticos específicos. La presencia de esta clase de artefactos en el registro arqueológico del área de estudio, junto con la repetición de ciertos patrones en sus estilos, sugiere que estos elementos pudieron haber sido utilizados para marcar diferencias inter e intragrupal, en consonancia con el desarrollo de procesos de complejidad en estas sociedades. Este trabajo se inserta, por consiguiente, en el debate general sobre los distintos roles que desempeñan estos artefactos como medios no discursivos de intercambio de información.

Palabras clave: ornamentos corporales, alfarería, Goya-Malabrigo, cazadores recolectores, Holoceno Tardío.

ABSTRACT

This article develops a first approach to the study of ceramic ornaments from Goya-Malabrigo archaeological contexts in the Paraná basin, in Northeast Argentina. This study encompasses 24 pieces recovered from six archaeological sites associated to complex hunter-gatherer groups, dating from 1014-1160 to 1411-1514 years cal AD. This work records different categories of body and facial adornments, such as pendants, beads and earspools. It examines the morphometric, stylistic and contextual features of these artifacts, in order to explore their formal variability and functionality. The objects analyzed display certain recurring morphometric and design attributes that could indicate specific stylistic behaviors. The presence of adornments in the archaeological record of the study area, along with the repetition of certain stylistic patterns, suggests that these elements may have been used to mark intergroup and intragroup differences, consistent with the development of complexity processes in these societies. This work is therefore part of the general debate on the distinct roles these artifacts play as non-discursive means of information exchange.

Keywords: body ornaments, pottery, Goya-Malabrigo, hunter-gatherers, Late Holocene.

^A Flavia V. Ottalagano, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas; Escuela de Antropología, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina. ORCID: 0000-0001-9809-0531. E-mail: flaviaott7@gmail.com

^B Carlos N. Ceruti, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Antonio Serrano, Paraná, Argentina; Junta Provincial de Estudios Históricos y Centro de Estudios Hispanoamericanos, Santa Fe, Argentina. ORCID: 0000-002-5623-0899. E-mail: cceruti93@gmail.com



INTRODUCCIÓN

Los ornamentos corporales caracterizan la apariencia de los individuos, ya que son objetos destinados a ser portados sobre el cuerpo o vestimenta (Renfrew & Bahn 1993). Su presencia se relaciona con un proceso de progresiva complejidad en el desarrollo cognitivo y el pensamiento simbólico del ser humano. Es por esto que dicha clase de artefactos ha comenzado a adquirir especial relevancia dentro de los debates y discusiones mundiales en torno a los orígenes del arte, el comportamiento simbólico y la cognición moderna (Moro & Nowell 2015). Existe acuerdo en sostener que la elaboración de adornos trasciende una finalidad puramente ornamental y que, especialmente en sociedades de pequeña escala, pudieron ser empleados, por ejemplo, como marcadores etarios, de género, estatus e identidad grupal, o bien cumplir una función ritual (White 1995; Vanhaeren & d'Errico 2002; Álvarez 2006; Maicas 2006-2008). Especialmente a partir de la década de 1990, las investigaciones sobre estos objetos se han diversificado notablemente, subrayándose sus múltiples roles simbólicos, culturales y sociales (Moro & Nowell 2015).

En este trabajo se considera que la elaboración de adornos forma parte de los comportamientos estilísticos de los grupos humanos, destinados a transmitir información personal o social (Wiessner 1983), y que estos objetos pueden incluirse particularmente dentro de la categoría de arte portátil. Desde distintas perspectivas, diversos autores han remarcado la función comunicacional que tienen las expresiones artísticas en las sociedades no occidentales, es decir, como medio no discursivo para el intercambio de información intra e intergrupal (p.e., Hodder 1982; Layton 1991; Barton et al. 1994; Morphy 1994). Además de constituir un modo no verbal de comunicación, los adornos personales, en tanto arte, producirían también efectos estéticos sobre los individuos. Esto significa que podrían entenderse como una cultura material con la capacidad de generar impacto visual y estimular los sentidos del observador (Hodder 1982; Morphy 1994). Tales objetos tendrían, entonces, un importante componente visual. Serían producidos fundamentalmente para ser vistos, implicando por consiguiente un proceso de interacción entre quienes los portan y quienes los observan (Fiore 2006, 2011).

En los últimos años ha comenzado a evidenciarse en la arqueología argentina un aumento de las investigaciones destinadas a explorar específicamente esta clase de objetos del registro arqueológico, en regiones como Patagonia, Noroeste, Sierras Centrales y Pampa (p.e., Cassiodoro 2005; López & Escola 2007; Fernández 2009; Ciarlo et al. 2010; Berón 2012; Della & Ibáñez 2012; Leonardt 2014; Gianfrancisco 2017; Boretto et al. 2018; Gordillo 2021; Fabra et al. 2023). Igualmente, se destacan aportes a partir del estudio de la ornamentación corporal documentada en la iconografía cerámica (Nastri 2008; Nastri et al. 2009), así como a través de registros fotográficos etnográficos (Fiore 2006; Butto & Fiore 2017). En lo que respecta al Nordeste de Argentina, y específicamente en la cuenca del Paraná, los trabajos se han enfocado en el análisis de aquellos adornos recuperados en sitios prehispánicos ubicados en el extremo meridional de la cuenca del Paraná Inferior. Yacimientos que son el resultado de ocupaciones de grupos indígenas guaraníes y de cazadores recolectores complejos correspondientes a otras unidades arqueológicas (Buc et al. 2014, 2019; Acosta et al. 2015a, 2015b; Bonomo et al. 2017). Por tanto, la investigación de los atavíos corporales hallados en sitios arqueológicos Goya-Malabrigo del Paraná Medio constituye actualmente una temática muy poco abordada.

La arqueología prehispánica del Nordeste de Argentina dispone de un registro acotado de adornos corporales, que son aquellos elaborados en materias primas duraderas –hueso, diente, metal, valva de molusco, lítico y cerámica– que permitieron su conservación en un ecosistema subtropical caracterizado por condiciones de alta humedad (Burkart et al. 1999). Como consecuencia, no hay documentadas piezas en materiales perecederos, como son, por ejemplo, los tocados de plumas sugeridos en las representaciones antropomorfas de cerámica de la región (Ceruti 2018).

El presente artículo propone un primer acercamiento a los ornamentos personales de cerámica de las ocupaciones de cazadores recolectores Goya-Malabrigo, considerando aspectos relacionados con su variabilidad morfológica y estilística, y evaluando sus contextos de hallazgo. Como se detallará en el apartado siguiente, estos grupos humanos desarrollaron una amplia producción de artefactos alfareros utilizados mayormente para el procesamiento, almacenamiento y la cocción de

los alimentos. Uno de los aspectos menos conocidos e investigados, por tanto, es el empleo de la cerámica como materia prima para la elaboración de adornos corporales. Se pretende, por consiguiente, generar avances sobre el estudio de esta clase particular de piezas del registro arqueológico que carecen de una función estrictamente utilitaria relacionada con la subsistencia de los grupos, y que han recibido históricamente una atención marginal por parte de la arqueología regional. A fin de ampliar la visión sobre los ornatos corporales en estas sociedades y el rol desempeñado, se incorpora en la discusión la bibliografía publicada sobre piezas similares de diferentes materias primas, halladas igualmente en contextos Goya-Malabrigo de la región Nordeste de Argentina.

CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

Los sitios Goya-Malabrigo se localizan sobre las costas de la cuenca del Paraná Medio y en ciertos sectores del Paraná Inferior y del río Uruguay, en asociación con un ecosistema de bosques en galería (Burkart et al. 1999). Se caracterizan por presentar campamentos base de alta estabilidad residencial, establecidos por grupos cazadores recolectores que basaron su subsistencia en los recursos ofrecidos por el ecosistema fluvial. Su dieta comprendía una considerable ingesta de peces y de mamíferos semiacuáticos, así como de algunos cérvidos, complementada con un consumo reducido de vegetales (p.e., Ceruti 2003; Ceruti & González 2007; Mucciolo & Pérez 2015; Loponte & Acosta 2016; Ottalagano & Loponte 2017; Bonomo et al. 2019). Cronológicamente se ubican desde 2050 ± 60 años AP (Echegoy 1994) hasta el período de contacto europeo. Sin embargo, es especialmente a partir del último milenio antes del presente cuando se advierte un incremento a nivel regional de sitios con ocupaciones Goya-Malabrigo (Ceruti 2000).

La elaboración de alfarería por parte de estas comunidades fue muy importante. Se manufacturaron diversos recipientes con decoración o sin ella –como platos, cuencos, escudillas y ollas– que fueron utilizados para procesar, cocinar, almacenar y servir los alimentos (p.e., Badano 1940; Serrano 1946; Ceruti 2003; Colobig et al. 2016; Ottalagano 2019). Sin embargo,

lo que destaca particularmente en dichos conjuntos cerámicos es la presencia de modelados de animales y en menor medida de humanos en dos y tres dimensiones que formaron parte de algunas de estas vasijas como apéndices figurativos. Tales representaciones se asocian a piezas con diversas morfologías que habrían participado de actividades domésticas y rituales, siendo especialmente frecuentes en las denominadas “campañas” (Gaspari 1950), tanto de tamaño normal como en miniatura. Estos artefactos, muy comunes en los sitios Goya-Malabrigo, presentan paredes exageradamente gruesas, con formas por lo general cónicas con un orificio en su base y otro en la parte superior. Probablemente habrían tenido un uso mortuario, al igual que las miniaturas de diversos recipientes (Loponte et al. 2019; Ottalagano 2020).

El arte figurativo Goya-Malabrigo solo se encuentra en los objetos cerámicos. El diseño de motivos zoomorfos y antropomorfos está ausente en artefactos líticos y óseos, además de no haber arte rupestre en la región. Los animales mayormente presentes son aves, entre ellas psitaciformes y falconiformes, pero también se reconocen algunos reptiles y mamíferos, principalmente felinos y carpinchos, todas especies que tuvieron una participación limitada o nula en la subsistencia de estas poblaciones (Serrano 1923; Badano 1946; Gaspari 1950; Serrano 1961; Caggiano 1984; González 1977; Ottalagano 2021a). La elaboración de este arte fue interpretada como parte de comportamientos estilísticos emblemáticos destinados a transmitir mensajes precisos sobre la identidad colectiva en un contexto de tensión entre grupos étnicos diferentes (Ottalagano 2013). Estas sociedades de pequeña escala habrían desarrollado adaptaciones de tipo complejo (Price & Brown 1985), que incluyeron la intensificación en la explotación de los recursos, la reducción de la movilidad, la defensa activa del territorio, las interacciones sociales de competencia e intercambio y el surgimiento de jerarquías sociales (Loponte & Acosta 2016; Ceruti 2018; Bonomo et al. 2019).

En este marco, la señalización de una identidad grupal a través de patrones estilísticos distintivos habría sido una conducta conveniente en circunstancias de estrés económico y social, donde se hace necesario marcar límites que permitan excluir a otras poblaciones del acceso a recursos clave y/o establecer relaciones



Figura 1. Sitios considerados en este trabajo: **a)** Arroyo Las Mulas 1; **b)** Arroyo Arenal 1; **c)** Piedras Blancas; **d)** Ángel Gallardo 1; **e)** Las Tejas; **f)** Cerro Grande de la isla de Los Marinos. **Figure 1.** Sites considered in this study: **a)** Arroyo Las Mulas 1; **b)** Arroyo Arenal 1; **c)** Piedras Blancas; **d)** Ángel Gallardo 1; **e)** Las Tejas; **f)** Cerro Grande de la isla de Los Marinos.

de alianza en situaciones de conflicto (Ottalagano 2013). Recientemente, también se discutió el rol de ciertas figuras ornomorfas como representaciones totémicas (Ottalagano 2023), especialmente aquellas de loros y aves rapaces. La particular distribución espacial y latitudinal que despliega regionalmente la iconografía de ambas clases de aves, podría estar ligada a oposiciones totémicas al interior de un grupo cultural extenso, destinadas a promover la cohesión y la integración social.

MATERIALES Y MÉTODOS DE ANÁLISIS

Se analizan 15 objetos confeccionados en cerámica, provenientes de seis sitios arqueológicos multifuncionales con ocupaciones Goya-Malabrigo del Nordeste de Argentina. La mayoría presenta un carácter inédito o bien posee datos parcialmente publicados (tabla 1). Se incorpora, además, la información bibliográfica disponible sobre nueve piezas más, igualmente de alfarería, recuperadas en los mismos lugares (tabla 2), totalizando 24 adornos corporales que se abordan en este trabajo.

Los sitios se ubican en distintos sectores de la cuenca media e inferior del río Paraná (fig. 1). Presentan cronologías acordes con un período prehispánico (1014-1160 a 1411-1514 años cal DC), como se detalla a continuación: Cerro Grande de la isla Los Marinos (CGILM) entre 460 ± 50 y 660 ± 70 años AP (Kozameh & Brunás 2013); Arroyo Arenal 1 (AA1) con dos fechados de 488 ± 24 y 625 ± 46 años AP (Ottalagano 2016); Arroyo Las Mulas 1 (ALM1) dispone de cuatro dataciones que oscilan entre los 619 ± 24 y 950 ± 120 años AP (Ceruti 2003; Ottalagano 2021b); y Las Tejas (LT), con 1014 ± 45 años AP (Sartori 2015). Los sitios Piedras Blancas (PB) y Ángel Gallardo 1 (AG1) no poseen dataciones radiocarbónicas.

Las piezas 1 a 5 forman parte de la colección Fernando Gaspary (1950) y son producto de excavaciones no sistemáticas realizadas a mediados del siglo XX, hoy depositadas en el Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc de la ciudad de Rosario, Argentina. Los restantes se encuentran en el Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Profesor Antonio Serrano de la ciudad de Paraná, del mismo país. Particularmente, los ejemplares 6 al 10 y el 13 fueron recuperados en excavaciones metódicas efectuadas por Carlos Ceruti (1980) entre las décadas de 1980 y 1990.

El objeto número 11 fue excavado por Flavia Ottalagano (2016), en tanto que el 12 fue registrado por Antonio Serrano (1922) y Luis Cuaranta en 1922. Finalmente, los artefactos 14 y 15 provienen de las recolecciones superficiales efectuadas en la década de 1970 por Ceruti y colaboradores (1978).

Para la realización del análisis se hizo un relevamiento fotográfico de las piezas desde distintos ángulos. Se consignaron diversas variables, tales como forma, modo de sujeción (por perforación o mediante muesca) y tamaño (altura y ancho máximos). En el caso de aquellas de morfología circular o subcircular (números 8, 10, 12, 13, 14 y 15), el largo y ancho medido se correspondió, respectivamente, con el diámetro y espesor máximos. Para los ejemplares perforados, se consideró tanto la ubicación de su orificio (centrado o desplazado del centro) como la cantidad.

Las clases de adornos se identificaron a partir de la interrelación entre los datos del modo de sujeción y la ubicación de sus perforaciones. Así, los colgantes pueden definirse como aquellos ornatos personales que tienen la capacidad de estar suspendidos mediante algún medio de sujeción. En general, se caracterizan por ser empleados de manera individual, y frecuentemente presentan uno o varios agujeros desplazados del centro de la pieza, es decir, sobre alguno de sus extremos. Por el contrario, las cuentas suelen tener un solo orificio central, que les permitiría utilizarse de forma agrupada, una contigua a la otra (Suárez 2002; Taborin 2004; Leonardt 2014). Algunos autores diferencian entre pendientes y colgantes en base a las formas de uso registradas en contextos mortuorios. Consideran a los primeros como objetos que penden de las orejas y a los segundos como elementos portados sobre el cuello o pecho (Della & Ibáñez 2012). En otros casos, ambos son definidos de igual modo, en tanto elementos que pueden ser colgados/amarrados al cuerpo o bien cocidos en la vestimenta (Fiore 2012). En este trabajo se optó por emplear el término colgante en su sentido amplio, sin referirnos a una forma específica de uso.

Asimismo, se consignó la decoración de las piezas, ya sea por pintura, incisión o modelado. En el caso de aquellos ejemplares con características zoomorfas, se intentó determinar el taxón del animal. Para ello se siguieron los criterios expresados por Ottalagano (2021a) para la identificación de los distintos grupos

faunísticos de representación habitual en el registro cerámico regional. Por último, se buscó evaluar los contextos de su hallazgo en base a la información de campo y a los datos publicados.

RESULTADOS

Se identificaron tres categorías de adornos corporales de cerámica: colgantes (N=9), cuentas (N=9) y extensores de lóbulos de orejas u orejeras (N=6) (tablas 1 y 2). Los primeros representan el 37,5% y proceden de los sitios CGILM y ALM1. Sus morfologías y dimensiones son variadas, encontrándose formas bicónicas (fig. 2a), cónicas (fig. 2b), cilíndricas (fig. 2c), subcirculares (fig. 2d), fusiformes (fig. 2e), en cruz (Serrano 1946: 100) y zoomorfas (fig. 3). Dentro de estas últimas, destaca la representación de un quelonio a cuerpo completo recuperado en el sitio ALM1 (fig. 3a). La cabeza del animal, que está ausente por fragmentación, se habría hallado en el extremo opuesto de la perforación. Para el mismo sitio, Ceruti (1980) registra también un ejemplar en forma de ave (tabla 2). La figura 3b muestra uno de estos objetos proveniente del sitio CGILM, el que se trataría de una representación estilizada de mamífero debido a la presencia de orejas. En trabajos previos se argumentó que tentativamente podría ser un felino, pues posee un hocico romo (Ottalagano et al. 2023). El artefacto de la figura 2a se asemeja a aquellos denominados campana, debido a su morfología cónica y al pequeño orificio ciego en su base.

Los colgantes cerámicos son generalmente de tamaño pequeño a mediano, con longitudes máximas entre 2,9 cm y 6,6 cm (tabla 1). El modo de sujeción es mayoritariamente a través de una única perforación (N=7), a excepción de la pieza número 9, que para este fin presenta una muesca central (fig. 2e). Asimismo, en el sitio ALM1, Serrano (1946: 100) recuperó un adorno que poseía un orificio en el extremo y otro que lo atravesaba en toda su longitud (tabla 2).

La decoración abstracta mediante técnicas incisas, habitualmente surco rítmico, es frecuente entre los colgantes de alfarería (figs. 2a, c-e y 3a). Rastros de pintura roja solamente se advierten en el ejemplar 8, que además destaca por haberse elaborado sobre la base de un fragmento de vasija con orificio de sus-

PIEZA	SITIO	TIPO	FORMA	DECORACIÓN	ESTADO	ALTURA MÁXIMA (cm)	ANCHO MÁXIMO (cm)	MODO DE SUJECIÓN
1	CGILM	Colgante	Zoomorfa	Lisa	Completo	4,8	2,5	Perforación desplazada
2	CGILM	Colgante	Bicónica	Incisa	Completo	3,5	3,2	Perforación desplazada
3	CGILM	Colgante	Cónica	Lisa	Completo	3,3	2,1	Perforación desplazada
4	CGILM	Cuenta	Bicónica	Lisa	Completo	2,8	3,4	Perforación centrada
5	CGILM	Cuenta	Bicónica	Incisa	Completo	4,7	5,2	Perforación centrada
6	ALM1	Colgante	Zoomorfa	Incisa	Fracturado	3,6	2,7	Perforación desplazada
7	ALM1	Colgante	Cilíndrica	Incisa	Fracturado	4,8	2,3	Perforación desplazada
8	ALM1	Colgante	Sub-circular	Incisa /pintura roja	Completo	6,6	0,6	
9	ALM1	Colgante	Fusiforme	Incisa	Completo	2,9	2,2	Muesca central
10	ALM1	Orejera	Circular	Lisa	Completo	4,3	2,5	Sin perforación
11	AA1	Cuenta	Bicónica	Lisa	Completo	3,2	3,3	Perforación centrada
12	LT	Orejera	Circular	Lisa	Fracturado	4,4	1,9	Sin perforación
13	PB	Orejera	Circular	Lisa	Completo	1,8	2,1	Sin perforación
14	AG1	Orejera	Circular	Lisa	Fracturado	4	1,2	Sin perforación
15	AG1	Orejera	Circular	Incisa	Completo	3,5	1,5	Sin perforación

Tabla 1. Caracterización de los adornos cerámicos considerados en este estudio. **Table 1.** Characterization of the ceramic ornaments considered in this study.

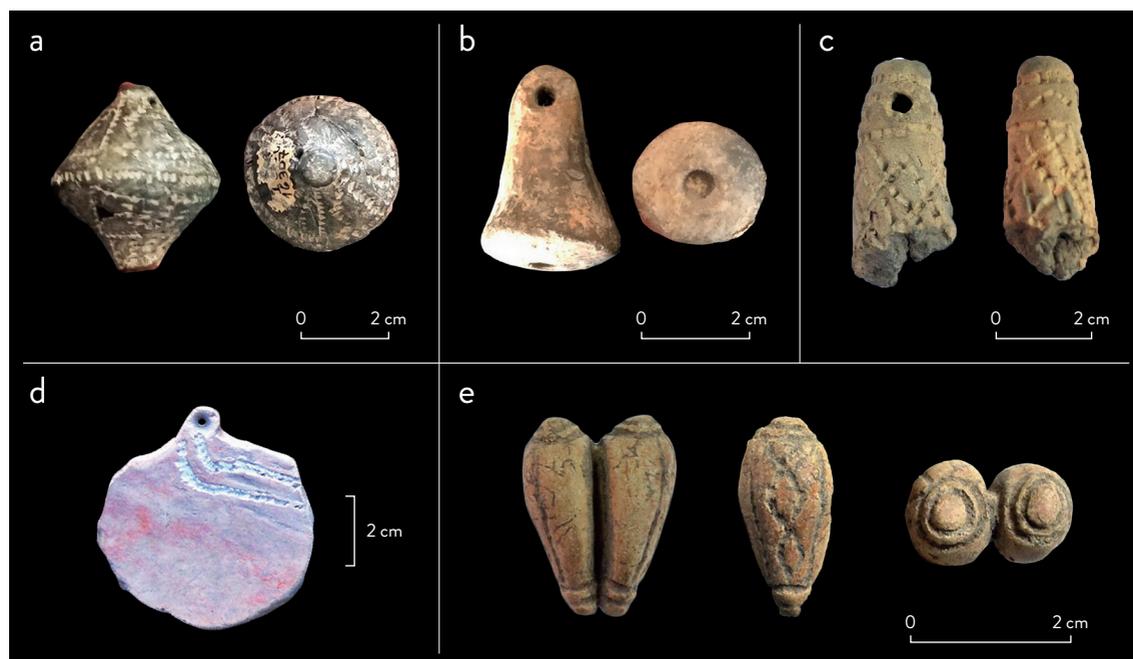


Figura 2. Colgantes de cerámica: **a) y b)** sitio CGILM, colección Gaspar; **c), d) y e)** sitio ALM1, colección Ceruti (todas las fotografías son de los autores, excepto cuando se indica; **c) y e)**, fotografías de Daniel Loponte). **Figure 2.** Ceramic pendants: **a) and b)** site CGILM, Gaspar collection; **c), d) and e)** site ALM1, Ceruti collection (all the photos are by the authors, except where indicated; **c) and e)**, photos by Daniel Loponte).



Figura 3. Colgantes zoomorfos: **a)** sitio ALM1, colección Ceruti; **b)** sitio CGILM, colección Gasparly (Ottalagano et al. 2023: fig. 5).
Figure 3. Zoomorphic pendants: **a)** site ALM1, Ceruti collection; **b)** site CGILM, Gasparly collection (Ottalagano et al. 2023: fig. 5).

SITIO	TIPO	FORMA	DECORACIÓN	MODO DE SUJECIÓN	REFERENCIA
ALM1	Colgante	Cruciforme	Incisa	Perforación desplazada / perforación centrada	Serrano 1946
ALM1	Colgante	Zoomorfa	Incisa	Perforación desplazada	Ceruti 1980
ALM1	Cuenta	Bicónica	Lisa	Perforación centrada	Serrano 1946
ALM1	Cuenta	Bicónica	Lisa	Perforación centrada	Serrano 1946
ALM1	Cuenta	Oval	Incisa	Perforación centrada	Serrano 1946
ALM1	Cuenta	Bicónica	Incisa	Perforación centrada	Ceruti 1980
ALM1	Cuenta	Bicónica	Incisa	Perforación centrada	Ceruti 1980
Cercanías de ALM1	Cuenta	Esférica	Incisa	Perforación centrada	Serrano 1946
LT	Orejera	Circular	Lisa	Sin perforación	Sartori 2015

Tabla 2. Colección de adornos cerámicos obtenidos de fuentes bibliográficas. **Table 2.** Collection of ceramic ornaments derived from bibliographic sources.

pensión. Como se observa en la figura 2d, la fractura expuesta del tiesto fue intencionalmente desgastada hasta otorgarle un aspecto aproximadamente circular. Este es el único de todo el conjunto cuyo diseño no fue planificado desde su manufactura, sino que reutilizando otro artefacto.

En la muestra existen también nueve ornamentos con perforación central que podrían ser catalogados como cuentas, y que constituyen el 37,5%, presentes en los sitios AAL, ALM1 y CGILM (tablas 1 y 2). Las cuentas analizadas poseen diámetros que van entre 3,3 cm a los 5,2 cm, dimensiones algo mayores que las consideradas habitualmente para esta categoría de objeto (Taborin

2004; Leonardt 2014). Dado su tamaño, además de ser usadas en grupo como parte de un collar, podrían haberse empleado de manera individual. A diferencia de los colgantes, la morfología de las cuentas cerámicas muestra menor variabilidad (fig. 4). De hecho, parecen evidenciar formas más estandarizadas, comúnmente bicónicas (N=7) y, en menor proporción, esféricas (N=1) y ovals (N=1). Se reconoce decoración mediante técnicas incisivas en cinco de las nueve piezas (tablas 1 y 2). Por consiguiente, predominan aquellas bicónicas lisas (N=4) y bicónicas con decoración abstracta incisa (N=3), las que son muy similares al colgante bicónico de la figura 2a.

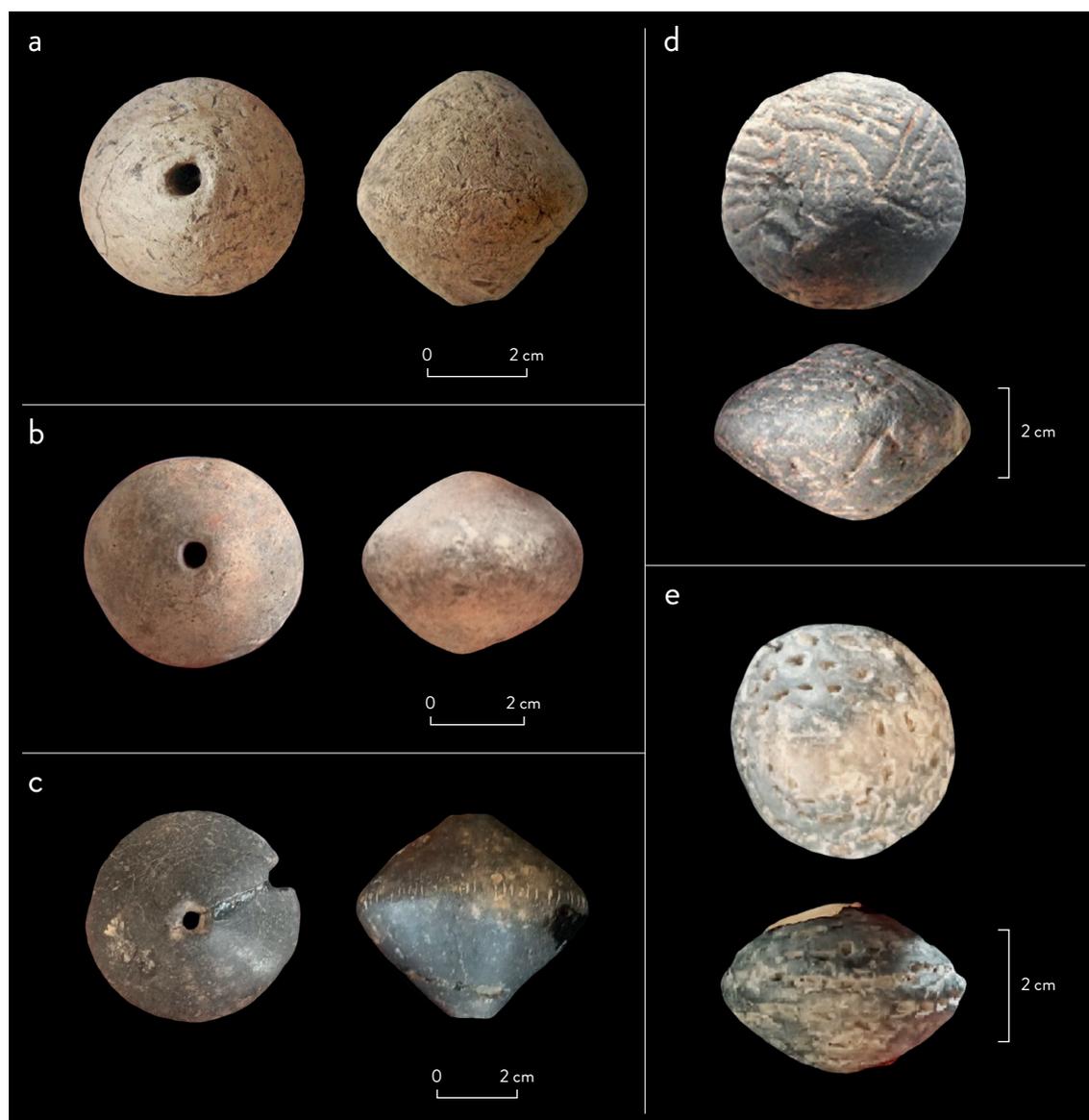


Figura 4. Cuentas bicónicas: **a)** sitio AA1 (Ottalagano 2016: 170); **b) y c)** sitio CGILM, colección Gaspary; **d) y e)** objetos bicónicos no perforados procedentes de ambos sitios. **Figure 4.** Biconical beads: **a)** site AA1 (Ottalagano 2016: 170); **b) and c)** site CGILM, Gaspary collection; **d) and e)** non-perforated biconical objects from both sites.

Por último, se distinguen seis objetos circulares asignables a extensores de lóbulos de orejas, correspondientes al 25% y provenientes de los sitios LT, ALM1, PB y AG1 (tablas 1 y 2). Las piezas 10, 12 y 14 presentan una depresión también circular en el centro de uno de sus lados (fig. 5a-b y d), semejante a la orejera publicada por Julieta Sartori (2015) para el sitio LT. Sus diámetros promedian 4,2 cm, el doble del artefacto número 13

que es completamente plano y sin perforación (fig. 5c). La pieza 15 se distingue por ser un disco ligeramente troncocónico con ambos lados decorados mediante tres hileras concéntricas de puntos y uno grande central (fig. 5e) (Ceruti et al. 1978). Teniendo en cuenta los diámetros máximos de estos ejemplares circulares, es posible plantear al menos tres tamaños de orificios lobulares para los cuales habrían estado diseñados: inferiores a



Figura 5. Orejeras: **a)** sitio ALM1, colección Ceruti; **b)** sitio LT, colección Serrano; **c)** sitio PB, colección Ceruti; **d)** y **e)** sitio AGI, colección Ceruti. Representaciones con adornos faciales: **f)** sitio CGILM; **g)** sitio ALM1 (Serrano 1946: fig. 90) (a-c, fotografías de Daniel Loponte). **Figure 5.** Earspools: **a)** site ALM1, Ceruti collection; **b)** site LT, Serrano collection; **c)** site PB, Ceruti collection; **d)** and **e)** site AGI, Ceruti collection. Representation with facial ornaments: **f)** site CGILM; **g)** site ALM1 (Serrano 1946: fig. 90) (a-c, photos by Daniel Loponte).

2 cm (N=1), entre 3,2 cm y 3,5 cm (N=2), y entre 4 cm y 4,4 cm (N=3). Contamos con dos casos de apéndices antropomorfos de cerámica con adornos faciales que proceden de CGILM (fig. 5f) y ALM1 (fig. 5g), en el que se observan orificios en el área donde se sitúan las orejas de las figuras, posiblemente atribuibles a la presencia de dichos extensores.

Contextos de hallazgo

Ninguno de los adornos cerámicos considerados pudo ser adjudicado con precisión a un contexto funerario. Por el contrario, los datos relevados durante las excavaciones sistemáticas parecen indicar que se recuperaron junto con objetos de carácter doméstico

(p.e., fragmentos de vasijas lisas o decoradas), tal como ocurre con los ejemplares de AA1 y ALM1 (Ceruti 1980; Ottalagano 2016). Debe aclararse, sin embargo, que particularmente en ALM1, de donde procede la mayoría de las piezas estudiadas, sus contextos de hallazgo no son totalmente claros debido a procesos de formación y transformación del registro arqueológico (Ceruti 1991). Este asentamiento constituye un ejemplo, común en la arqueología regional, donde el espacio mortuario no está dissociado del doméstico. Además, la frecuencia de entierros humanos es especialmente alta, con incluso tres sepulturas por m³ excavado. Esto implica posibles superposiciones, con el consiguiente impacto sobre las inhumaciones previas. Por otro lado, las acciones de remoción de entierros primarios y su reentierro posterior

en estructuras secundarias, generarían también alteraciones en las estructuras previas removidas, así como en las sepulturas circundantes. Entonces, la intensidad del uso del espacio mortuorio en ALM1 habría traído aparejado, la posible migración de materiales, lo que hace difícil determinar con certeza aquellas piezas que se dispusieron intencionalmente junto a los cuerpos. Por ello, cabe la posibilidad de que algunos de los ejemplares hayan sido depositados como acompañamiento funerario de alguna tumba alterada por procesos antrópicos pasados o recientes. El problema de su disposición como ajuar en contextos Goya-Malabrigo será retomado más adelante.

Es necesario tener en cuenta, además, que una parte importante de los objetos estudiados no proviene de excavaciones estratigráficas, sino de recolecciones o hallazgos durante excavaciones no sistemáticas desarrolladas en la primera mitad del siglo XX. Tal es el caso de las piezas recuperadas por Serrano (1923, 1946) en los sitios LT y ALM1, así como por Gaspary (1950) en CGILM (tablas 1 y 2). Estos tempranos trabajos de campo no solamente carecen de información sobre el posicionamiento de los materiales en estratigrafía, sino que tampoco mencionan datos relativos a su contexto. Los ornamentos encontrados en el sitio AG1, en tanto, proceden también de recolecciones superficiales.

DISCUSIÓN

Los grupos Goya-Malabrigo de la cuenca media e inferior del Paraná emplearon distintas materias primas duraderas para la confección de adornos corporales, como valvas de molusco, huesos, piezas dentales, líticos, metales, resinas y cerámicas. Los moluscos de agua dulce se utilizaron para la confección de pequeñas cuentas discoidales de collar, muy frecuentes en estos contextos (Ceruti 2003, 2018; Ceruti & González 2007; Loponte & Acosta 2016; Bonomo et al. 2019; Ottalagano 2021b).

Aunque huesos y dientes son menos habituales, se conoce un colgante óseo fusiforme con decoración incisa, manufacturado sobre un hueso largo de mamífero mediano a grande del sitio AA1 (Ottalagano 2016). Sobre piezas dentales, en tanto, se han reportado ejemplares de un canino de *Panthera onca* con perforación (Serrano 1946), otro de un canino de felino de gran tamaño

(posiblemente de la misma especie) con una muesca de sujeción (Schmitz et al. 1972) y un diente perforado que podría ser de *Caiman yacare* (Ceruti 1989), provenientes de los sitios ALM1, Paraná Mini 1 (PM1) y La Palmera 2 (LP2), respectivamente.

Las materias primas líticas fueron escasamente utilizadas para la confección de artefactos en general, y de adornos en particular. Serrano (1946), por ejemplo, documenta una posible cuenta cilíndrica de arenisca en ALM1. Para este mismo sitio, señala el hallazgo de un objeto alargado y cilíndrico elaborado en resina que atribuye a un adorno nasal perforante de tabique. Ceruti (1980) menciona dos piezas similares en ALM1 y en LP2. Para el metal, un material alóctono, existe un único registro, correspondiente a un colgante rectangular de cobre con dos perforaciones desplazadas del centro (Ceruti 2018).

Asimismo, adornos de cerámica han sido mencionados por diversos autores para otros sitios de la zona. Tal es el caso de Pedro Schmitz y colaboradores (1972), quienes documentan el hallazgo de cuatro colgantes de morfologías fusiformes, uno de ellos pintado de rojo, en el sitio PM1. Alberto Rex González (1947), por su parte, informa de un colgante troncocónico con decoración abstracta incisa para el Paraná Pavón, mientras que Joaquín Frenguelli y Francisco de Aparicio (1923) publican un colgante bicónico, perforado en un extremo y con una serie de incisiones circulares concéntricas, hallado en la cuenca del río Malabrigo. Cuentas bicónicas semejantes a las de nuestro estudio han sido reportadas por Mariano Bonomo y colaboradores (2019) en el sitio Los Tres Cerros. Por lo demás, orejeras del mismo tipo a las aquí expuestas son descritas por Gaspary (1954) entre los materiales procedentes de la cuenca del río Saladillo, en la provincia de Santa Fe (Ceruti et al. 1978), así como por Fabián Letieri y su equipo (2009) en el sitio Santa Fe La Vieja.

La cerámica constituye, entonces, uno de los materiales más utilizados para la elaboración de adornos en contextos Goya-Malabrigo. Considerando el total de ejemplares de un sitio extensamente excavado, como ALM1, junto a la información publicada y los datos de campo, la proporción de piezas alfareras corresponde al 27,1% (N=13), mientras que las confeccionadas sobre concha es de 64,5% (N=31), porcentajes bastante más elevados que los del resto de materias primas del asen-

tamiento: piezas dentales (2,1%, N=1), resina (4,2%, N=3) y lítico (2,1%, N=1) (Serrano 1946; Ceruti 1980; Ottalagano 2021b).

La abundancia de estos objetos cerámicos en Goya-Malabrigo difiere de lo que ocurre en otros sitios del humedal del Paraná Inferior, donde a pesar de documentarse en ellos un gran dominio de la tecnología alfarera, los adornos elaborados en ella son llamativamente menores, cercanos al 1,5%. Esta baja frecuencia en grupos cazadores recolectores complejos del Paraná Inferior, distintos a la unidad arqueológica Goya-Malabrigo, ha sido interpretada por ciertos autores como una decisión cultural (Acosta et al. 2015a). En la misma dirección podría entenderse la mayor representación de estos ornamentos en los conjuntos aquí estudiados, situación que es especialmente válida si se considera que el arte alfarero fue empleado en estos casos como vehículo para la señalización de diferencias inter e intragrupales. Posiblemente, debido a la dificultad para desarrollar arte rupestre por las características geográficas del área, el arte portátil en arcilla cocida haya adquirido en esta sociedad un papel esencial en la visualización de símbolos emblemáticos destinados a regular tanto las interacciones con otros grupos culturales distintos como al interior del mismo (Ottalagano 2013, 2023).

Al considerar los datos morfométricos se observa que, mientras los colgantes cerámicos exhiben más variabilidad, las cuentas y orejeras tienden a presentar, por el contrario, una clara uniformidad. A diferencia de las cuentas discoidales de valvas de molusco, cuyos tamaños se ubican por debajo de los 2 cm de diámetro, las de cerámica son mucho mayores, promediando los 4 cm. Poseen morfologías generalmente bicónicas y, en algunos casos, esféricas y ovoidales, las que además de ser volumétricas, confieren una cierta pesadez a las piezas. Tras evaluar estas características, algunos autores no descartan su uso como colgantes de manera individual en lugar de agrupadas (Gaspary 1950). Varias de ellas presentan decoración incisa y resultan muy semejantes en forma y tamaño a otros objetos bicónicos no perforados, pero igualmente decorados, provenientes de los sitios AA1 (fig. 4d) y CGILM (fig. 4e). Estos elementos, definidos por Gaspary (1950: 45) como amuletos, podrían ser adornos no colgantes.

Las orejeras analizadas mantienen también ciertos patrones morfométricos comunes intra e intersitio, entre

los que se destaca la presencia de una depresión circular en su centro, los que podrían responder a comportamientos estilísticos específicos. El uso de extensores para dilatar los lóbulos de las orejas constituye una práctica de modificación corporal descrita por los primeros cronistas en los grupos chaná-timbú de la cuenca del Paraná, correlacionados con la unidad arqueológica Goya-Malabrigo. En referencia a estos últimos, Luis Ramírez (1892 [1528]: 340) comenta que tanto hombres como mujeres tenían horadadas las narices y las orejas. Ulrico Schmidl (1950 [1567]: 15), por su parte, afirma que distintas parcialidades chaná-timbú compartían adornos corporales similares en sus narices. Datos que sugieren que estos objetos faciales pudieron ser utilizados, por ejemplo, para transmitir información sobre la identidad grupal (Wiessner 1983). Es posible reconocer orejeras y narigueras en las representaciones antropomorfas en los mismos sitios de donde proceden estos ornamentos (fig. 5f y 5g). Probablemente, los diferentes tamaños de los orificios lobulares dejados por estos extensores respondan a distinciones etarias o de género de sus usuarios,¹ así como de rango. Como es señalado por algunos autores para casos arqueológicos en base a información documental, la variación en las dimensiones de los orificios lobulares dejados por el uso de orejeras habría estado relacionada con una función social doble: como demarcadores de rango y de procedencia (Nastri et al. 2009).

Los colgantes aquí estudiados tienden a presentar una mayor variabilidad morfológica respecto de las cuentas y de las orejeras. Sin embargo, y pese a la amplitud de formas, se reconocen dos grandes grupos: no figurativos o abstractos (66,5%) y figurativos o zoomorfos (33,5%). Los primeros poseen ciertas coincidencias respecto de otros ornamentos y artefactos de estos conjuntos, como son las similitudes morfométricas entre un colgante bicónico (fig. 2a) y algunas cuentas cerámicas de esta misma forma (fig. 4). Estas semejanzas indican que, más allá de las diferencias registradas en la posición del orificio (centrada o descentrada), ambos tipos fueron elaborados en base a criterios de diseño comunes, y manufacturados probablemente para cumplir los mismos propósitos; algo que también podría extenderse a otros adornos no pendientes de morfologías bicónicas. Asimismo, existen afinidades entre el colgante cónico (fig. 2b) y las campanas de estas sociedades, estas úl-

timas, de posible función ritual. De ser correcta dicha analogía, este ejemplar podría representar una versión en escala reducida de las campanas de tamaño normal, pudiendo haber sido utilizado como un reemplazo simbólico de las piezas originales, tal como en los casos de miniaturización de artefactos (Borrero & Borrazzo 2014).

Dentro del segundo grupo de colgantes figurativos, se identificaron representaciones de aves, felinos y que- lonios a cuerpo completo. Su zoomorfismo resulta una característica compartida con otros artefactos cerámicos de hallazgo habitual en contextos Goya-Malabrigo, como cuencos, escudillas, ollas y campanas de tamaño normal o miniatura. La forma o apariencia de animal en recipientes y como adornos puede ser considerado entonces partícipe de un mismo fenómeno, relacionado probablemente con la transmisión de mensajes emblemáticos. Los felinos, y especialmente las aves, tuvieron un rol predominante en la iconografía cerámica de esta región. Las imágenes zoomorfas diseñadas en el arte alfarero se habrían posicionado como parte de comportamientos estilísticos distintivos, destinados a comunicar mensajes precisos en un escenario de interacción entre grupos humanos (Ottalagano 2013). Como es señalado para otros casos arqueológicos de Argentina, la reducción del repertorio de diseños decorativos y la consiguiente estandarización de los mismos sería coherente con la marcación visual de vínculos identitarios, respondiendo a una función social relacionada con la identificación emblemática grupal (Fiore 2012).

La posibilidad de evaluar el rol que desempeñaron los adornos personales dentro de estas sociedades depende, en buena medida, de la identificación precisa de los contextos de hallazgo de las piezas y, particularmente, de su vinculación con estructuras funerarias. Una situación que se encuentra limitada en este caso de estudio debido a las características propias de la muestra analizada, que procede en gran parte de colecciones antiguas recuperadas sin información contextual, o bien de la excavación de sitios con un importante impacto de procesos de formación y transformación. Sin embargo, si se tiene en cuenta el registro general de ornamentos corporales en el área, existen dos ejemplos donde algunos habrían sido dispuestos deliberadamente junto a inhumaciones, a modo de acompañamiento mortuario. El primero corresponde al sitio LP2, datado en 1032 ± 47 y 1056 ± 47 años AP (Ottalagano et al. 2015), en el cual

se halló un colgante de metal vinculado con un entierro secundario, entre otros elementos (Ceruti 2018). El segundo procede del sitio ALM1, donde se recuperaron 20 cuentas de concha, 19 de las cuales se encontraban todavía unidas formando un collar, en asociación con el entierro primario de un adulto (Ceruti 1980). Estos últimos ejemplos podrían ser especialmente indicativos del uso de estos artefactos como señalizadores de estatus, es decir, como elementos de prestigio y de comunicación no verbal de relaciones de desigualdad.

COMENTARIOS FINALES

En este trabajo se realizó un acercamiento preliminar a los adornos corporales procedentes de contextos Goya-Malabrigo del Nordeste de Argentina. Si bien se registra el uso de materias primas alóctonas como el metal, obtenido por medio de intercambios de larga distancia, buena parte de ellos fueron elaborados sobre materialidades locales, como moluscos de agua dulce, hueso, piezas dentales de animales y arcilla cocida. La cerámica, constituye de hecho uno de los principales soportes utilizados para su elaboración en la cuenca media e inferior del Paraná. Una materialidad que permite obtener formas y diseños con relativa flexibilidad y facilidad, sin tener que ceñirse a las limitaciones propias de otros materiales, tal como ocurre con el hueso, el diente o la concha. Por ello, es posible elegir entre un amplio abanico de alternativas acerca de cómo confeccionar los objetos, siendo además la cerámica un material particularmente apto para transmitir información grupal y personal. En dichas sociedades los artefactos de alfarería tuvieron un rol fundamental no solamente en las actividades de subsistencia, sino que participaron activamente también en la esfera social y simbólica. Sin embargo, la circunstancia de que el registro de adornos sea relativamente escaso, frente a la considerable abundancia de piezas cerámicas empleadas en actividades domésticas, sería coherente con el posicionamiento de los primeros como elementos altamente valorados.

De acuerdo con la información disponible, los ornamentos corporales de ocupaciones Goya-Malabrigo de la cuenca del Paraná se documentan en torno al primer milenio antes del presente, en sitios como LP2 y LT. No

obstante, parecen incrementarse en número y variedad en yacimientos con cronologías más tardías, como en el caso de ALM1 y CGILM, de donde provienen la mayor parte de estos objetos y, especialmente, los colgantes. Es posible que este aumento haya estado correlacionado con una intensificación de las interacciones sociales de competencia e intercambio y con el surgimiento de jerarquías sociales. Se trata de hipótesis preliminares que requieren de mayor profundización, así como acrecentar la colección. Estos avances podrían sugerir entonces un alza en los comportamientos estilísticos destinados a señalar diferencias inter o intragrupal, en concordancia con el desarrollo de procesos de complejidad en estas sociedades.

AGRADECIMIENTOS Al Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Profesor Antonio Serrano de la ciudad de Paraná y al Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc de la ciudad de Rosario, ambos en Argentina, donde se encuentran depositados los materiales aquí analizados. También a Daniel Loponte por las fotografías de las piezas.

NOTAS

¹ Para ejemplos etnográficos en Argentina, ver Butto y Fiore (2017).

REFERENCIAS

- ACOSTA, A., N. BUC & N. DAVRIEUX 2015a. Producción y uso de ornamentos en las Tierras Bajas de Sudamérica: el caso de las poblaciones humanas prehistóricas del extremo meridional de la Cuenca del Plata (Argentina). *Munibe Antropología-Arqueología* 66: 309-325.
- ACOSTA, A., N. BUC, M. RAMÍREZ, F. PREVOSTI & D. LOPONTE 2015b. Producción y uso de objetos ornamentales elaborados sobre dientes de carnívoros en contextos arqueológicos del humedal del Paraná Inferior. *Revista del Museo de Antropología* 8 (2): 33-46.
- ÁLVAREZ, E. 2006. *Los objetos de adorno-colgantes del Paleolítico Superior y del Mesolítico en la cornisa cantábrica y en el valle del Ebro: una visión europea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- BADANO, V. 1940. Piezas enteras de alfarería del Litoral (existentes en el Museo de Entre Ríos). *Arqueología. Memorias del Museo de Entre Ríos* 14: 1-29.
- BADANO, V. 1946. Sobre algunos ejemplares interesantes de representaciones plásticas. *Revista de la Academia de Entre Ríos* 1: 11-28.
- BARTON, C., G. CLARK & A. COHEN 1994. Art as Information: Explaining Upper Palaeolithic Art in Western Europe. *World Archaeology* 26 (2): 185-207.
- BERÓN, M. 2012. Cuentas de collar verdes: materias primas, contextos y significación en un cementerio de cazadores-recolectores de la Pampa (Argentina). En *El jade y otras piedras verdes. Perspectivas interdisciplinarias e interculturales*, W. Wiesheu & G. Gussy, eds., pp. 197-226. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- BONOMO, M., E. CABANILLAS & R. MONTERO 2017. Archaeometallurgy in the Paraná Delta (Argentina): Composition, Manufacture, and Indigenous Routes. *Journal of Anthropological Archaeology* 47: 1-11.
- BONOMO, M., V. DI PRADO, S. SILVA, C. SCABUZZO, A. RAMOS, C. CASTIÑEIRA, C. COLOBIG & G. POLITIS 2019. Las poblaciones indígenas prehistóricas del río Paraná Inferior y Medio. *Revista del Museo de La Plata* 4 (2): 585-620.
- BORETTO, G., S. GORDILLO, A. IZETA, F. COLOMBO, M. MARTINELLI & R. CATTÁNEO 2018. Cuentas ornamentales en contexto de cazadores-recolectores de la provincia de Córdoba: análisis mineralógico y microestructural de la concha de "borus". *Arqueología* 24 (1): 11-21.
- BORRERO, L. & K. BORRAZZO 2014. Exaptaciones, cambio y oportunismo en arqueología. *Cazadores-Recolectores del Cono Sur* 7: 9-29.
- BUC, N., E. CABANILLAS & N. DAVRIEUX 2014. Objetos metálicos entre grupos guaraníes del Delta del Paraná. Holoceno Tardío, Buenos Aires-Argentina. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 24: 41-52.
- BUC, N., A. ACOSTA & D. LOPONTE 2019. Cuentas y tembetás malacológicos de los grupos cazadores-recolectores prehistóricos del humedal del Paraná Inferior. *Comechingonia, Revista de Arqueología* 23 (1): 1-10.
- BURKART R., N. BÁRBARO, R. SÁNCHEZ & D. GÓMEZ 1999. *Ecorregiones de la Argentina*. Buenos Aires:



- Secretaría de Recursos Naturales y Desarrollo Sustentable.
- BUTTO, A. & D. FIORE 2017. Adornos corporales y género en las fotografías etnográficas de Yámana/Yagán. *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas* 15 (27): 67-92.
- CAGGIANO, M. 1984. Prehistoria del N.E. argentino, sus vinculaciones con la República Oriental del Uruguay y sur de Brasil. *Pesquisas. Antropología* 38: 1-109.
- CASSIODORO, G. 2005. Tecnología malacológica de los entierros humanos del lago Salitroso (Santa Cruz, Argentina). *Relaciones* 30: 257-262.
- CERUTI, C. 1980 Ms. *Libretas de campo Arroyo Las Mulas I*. Proyecto de rescate "Investigaciones arqueológicas en el área del Paraná Medio, margen entrerriana", convenio Secretaría de Cultura y Educación de la provincia de Entre Ríos y Sociedad del Estado Agua y Energía Eléctrica, Entre Ríos.
- CERUTI, C. 1989 Ms. *Las modificaciones ambientales del Pleistoceno final-Holoceno y su relación con los asentamientos humanos en el noroeste de Entre Ríos*. Informe Final, Proyecto PID-CONICET N° 3-81800/88.
- CERUTI, C. 1991. Arroyo Las Mulas I (Departamento de La Paz, Provincia de Entre Ríos): relaciones hombre-medioambiente en la actualidad y alteraciones de sitio por acción antrópica. *Revista de Antropología* 10: 34-45.
- CERUTI, C. 2000. Ríos y praderas. Los pueblos del Litoral. En *Nueva Historia Argentina*, M. Tarragó, ed., pp. 105-146. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- CERUTI, C. 2003. Entidades culturales presentes en la cuenca del Paraná Medio (margen entrerriana). *Mundo de Antes* 3: 111-135.
- CERUTI, C. 2018. Indicios de complejidad social en la entidad arqueológica Goya-Malabrigo: los enterratorios humanos del sitio La Palmera II (Hernandarias, departamento Paraná, provincia de Entre Ríos, República Argentina). En *Goya-Malabrigo, arqueología de una sociedad indígena del noreste argentino*, G. Politis & M. Bonomo, eds., pp. 149-173. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- CERUTI, C. & M. GONZÁLEZ 2007. Modos de vida vinculados con ambientes acuáticos del nordeste y pampa bonaerense de Argentina. *Relaciones* 32: 101-40.
- CERUTI, C., R. BENZO & C. FERREIRA 1978 Ms. *Investigaciones arqueológicas en la Laguna de Guadalupe (provincia de Santa Fe, República Argentina)*. Comunicación presentada al VI Congreso Nacional de Arqueología del Uruguay, Salto.
- CIARLO, N., P. SOLÁ & C. BELLELLI 2010. Caracterización de cuentas líticas provenientes del valle del río Manso (Provincia de Río Negro). En *La arqueometría en Argentina y Latinoamérica*, S. Bertolino, R. Cattaneo, & A. Izeta, eds., pp. 159-164. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- COLOBIG, M., C. PÍCCOLI & M. BARBOZA 2016. Primera aproximación a la identificación de granos de almidón en tuestos del sitio Los Bananos (Goya, Corrientes, Argentina). *Relaciones* 41: 431-440.
- DELLA, C. & V. IBÁÑEZ 2012. Adornos personales durante el Holoceno en Neuquén, su relevancia simbólica. *Comechingonia Virtual* 6 (1): 39-58.
- ECHEGOY, C. 1994. *Arqueología del Paraná. Los fechados C¹⁴ de Arroyo Aguilar*. Reconquista: Museo Municipal de Arqueología y Paleontología de Reconquista.
- FABRA, M., S. GORDILLO, F. COLOMBO, F. NORES & G. SARIO 2023. A Human Body, a Necklace, a Pestle, and a Stone Axe: An Osteobiographical Perspective of a 4,000-Year-Old Burial in Calamuchita Valley (Córdoba, Argentina). *Latin American Antiquity* 34 (2): 349-365.
- FERNÁNDEZ, M. 2009. Los adornos personales en el noroeste patagónico: contexto y cronología. En *Actas del VI Congreso de Americanistas*, E. Cordeu, ed., vol. 2, pp. 125-149. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Americanistas.
- FIORE, D. 2006. La manipulación de pinturas corporales como factor de división social en los pueblos Selk'nam y Yámana (Tierra del Fuego). *Estudios Atacameños* 31: 129-142.
- FIORE, D. 2011. Materialidad visual y arqueología de la imagen. Perspectivas conceptuales y propuestas metodológicas desde el sur de Sudamérica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 16 (2): 101-119.
- FIORE, D. 2012. Diseños y tempos en el arte mobiliario del Canal Beagle (Tierra del Fuego). Una exploración de los ritmos de cambio en la decoración de artefactos óseos. *Relaciones* 37 (1): 183-206.
- FRENGUELLI, J. & F. APARICIO 1923. Los paraderos de la margen derecha del río Malabrigo (departamento de Reconquista, provincia de Santa Fe). *Anales de la Facultad de Ciencias de la Educación* 1: 7-112.
- GASPARY, F. 1950. *Investigaciones arqueológicas y antropológicas en un 'cerrito' de la isla Los Marinos*



- (*departamento Victoria, Entre Ríos*) situada frente a Rosario. Córdoba: Instituto de Arqueología, Lingüística y Folclore, Universidad Nacional de Córdoba.
- GASPARY, F. 1954. Orejeras de barro procedentes del Arroyo Leyes (provincia de Santa Fe). *Universidad* 29: 167-181.
- GIANFRANCISCO, M. 2017. Materias primas, contexto y procedencia de cuentas de collar en los sitios Alamito (Depto. Andalgalá, Catamarca). *Arqueología Iberoamericana* 36: 10-22.
- GONZÁLEZ, A. 1947. *Investigaciones arqueológicas en las nacientes del Paraná Pavón*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- GONZÁLEZ, A. 1977. *Arte precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural*. Buenos Aires: Imprenta Coni.
- GORDILLO, S. 2021. Registros arqueomalacológicos en el centro de Argentina: el uso de *Megalobulimus* y otros moluscos en cuentas y adornos personales. *Intersecciones en Antropología* 22 (1): 83-96.
- HODDER, I. 1982. *The Present Past. An Introduction to Anthropology for the Archaeologist*. Nueva York: Pica Press.
- KOZAMEH, L. & O. BRUNÁS 2013. Enfermedad de Paget en un individuo prehispánico del Delta del Paraná, confirmado por examen histológico y datación radiocarbónica. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, series especiales 1 (1): 114-120.
- LAYTON, R. 1991. *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEONARDT, S. 2014. Producción local de cuentas de valva en el bosque del noroeste de Patagonia. Una aproximación desde la arqueología experimental. *Relaciones* 39 (2): 463-482.
- LETIERI, F., G. COCCO, G. FRITTEGOTTO, L. CAMPAGNOLO, C. PASQUALI & C. GIOBERGIA 2009. *Catálogo digital Santa Fe la Vieja (1573-1660)*. Santa Fe: Gobierno de la provincia de Santa Fe-Consejo Federal de Inversiones.
- LÓPEZ, S. & P. ESCOLA 2007. Un verde horizonte en el desierto: producción de cuentas minerales en ámbitos domésticos de sitios agropastoriles, Antofagasta de la Sierra (Puna Meridional, Argentina). En *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino*, A. Nielsen, C. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez & P. Mercolli, eds., pp. 225-258. Córdoba: Editorial Brujas.
- LOPONTE, D. & A. ACOSTA 2016. Los contextos Goya-Malabrigo del noreste argentino. *Cadernos do CEOM* 29 (45): 125-187.
- LOPONTE, D., F. OTTALAGANO, M. PÉREZ, L. MALEC, C. RAMOS, P. BOZZANO, M. IRIBARREN, R. PÉREZ, G. LEIVA, S. DOMÍNGUEZ, S. ALÍ & A. ACOSTA 2019. Mortuary Pottery and Sacred Landscapes in Complex Hunter-Gatherers in the Paraná Basin, South America. *Cambridge Archaeological Journal* 30 (1): 21-43.
- MAICAS, R. 2006-2008. ¿Qué me pongo? Adornos personales sobre soportes de origen orgánico en el Neolítico y Calcolítico del sureste peninsular. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 24-26: 13-32.
- MORO, O. & A. NOWELL 2015. Paleolithic Personal Ornaments: Historical Development and Epistemological Challenges. *Journal of Archaeological Method and Theory* 22: 952-979.
- MORPHY, H. 1994. The Anthropology of Art. En *Companion Encyclopedia of Anthropology*, T. Ingold, ed., pp. 648-685. Londres: Routledge.
- MUCCIOLO, L. & L. PÉREZ 2015. Patrones de consumo final de cérvidos en el Paraná Medio: el caso del sitio Cerro Aguará. *Revista del Museo de Antropología* 8 (1): 79-90.
- NASTRI, J. 2008. La figura de las largas cejas de la iconografía santamariana. Chamanismo, sacrificio y cosmovisión Calchaquí. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13 (1): 9-34.
- NASTRI, J., L. STERN & L. TULISSI 2009. Símbolos de poder en el contexto de una sociedad pre-estatal: indicios en el arte mortuario Calchaquí. En *Parentesco, patronazgo y estado en las sociedades antiguas*, M. Campagno, ed., pp. 297-340. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- OTTALAGANO, F. 2013. *Aves simbólicas, estilo e identidad en la arqueología del gran río sudamericano: un estudio contextual del arte cerámico de las sociedades prehispánicas de la cuenca del río Paraná*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Arqueología de la cuenca del Plata.
- OTTALAGANO, F. 2016. Investigaciones arqueológicas en el sitio Arroyo Arenal 1: cuenca media del Río Paraná (Entre Ríos, Argentina). *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 25 (2): 159-176.



- OTTALAGANO, F. 2019. Valores de $\delta^{13}\text{C}$, $\delta^{15}\text{N}$ y micro-restos vegetales presentes en residuos de alimentos adheridos en vasijas arqueológicas del sitio La Palmera 2 (noroeste de Entre Ríos, Argentina). *Comechingonia, Revista de Arqueología* 23 (1): 349-364.
- OTTALAGANO, F. 2020. Miniatures as Ritual Objects: Exploring the Role of Small-Sized Vessels among the Complex Late Holocene Hunter-Gatherers from the Paraná River Lowlands in South America. *Cambridge Archaeological Journal* 30 (3): 433-450.
- OTTALAGANO, F. 2021a. Animales representados y animales cazados: aportes para el estudio arqueológico de la interacción simbólica animales-fauna entre los cazadores-recolectores complejos de las Tierras Bajas del Paraná (Argentina). *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 53 (2): 237-260.
- OTTALAGANO, F. 2021b. Prospecciones arqueológicas y nuevas dataciones para el sitio Arroyo Las Mulas 1 (provincia de Entre Ríos, Argentina): a un siglo de su relevamiento. *Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos* 6 (1): 40-60.
- OTTALAGANO, F. 2023. Naturalistic Parrots, Stylized Birds of Prey: Visual Symbolism of the Human-Animal Relationship in Pre-Hispanic Ceramic Art of the Paraná River Lowlands, South America. *Cambridge Archaeological Journal* 33 (2): 193-215.
- OTTALAGANO, F. & D. LOPONTE 2017. Stable Isotopes and Diet in Complex Hunter-Gatherers of Paraná River Basin, South America. *Anthropological and Archaeological Sciences* 9: 865-877.
- OTTALAGANO, F., M. DARIGO, B. PEREYRA, C. BRANCATELLI & L. IANNELLI 2015. Investigaciones arqueológicas en el sitio La Palmera 2 (cuenca del Paraná Medio, provincia de Entre Ríos, noreste de Argentina). *Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos* 1 (1): 55-65.
- OTTALAGANO, F., A. GARCÍA & D. TAMBURINI 2023. Las representaciones figurativas cerámicas de la colección Gaspary del Delta Superior del Paraná. *Revista de la Escuela de Antropología* 32: 1-20.
- PRICE, T. & J. BROWN 1985. Aspect of Hunter-Gatherer Complexity. En *Prehistoric Hunter-Gatherer*, T. Price & J. Brown, eds., pp. 3-20. Orlando: Academic Press.
- RAMÍREZ, L. 1892 [1528]. Carta de Luis Ramírez. En *Historia del Puerto de Buenos Aires*, E. Madero, ed., pp. 330-359. Buenos Aires: Imprenta de la Nación.
- RENFREW, C & P. BAHN 1993. *Arqueología, teorías, métodos y práctica*. Madrid: Akal.
- SARTORI, J. 2015. Pasado y presente de las investigaciones arqueológicas en el sitio Las Tejas (Santa Fe, Argentina). *Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos* 1 (2): 109-120.
- SCHMIDL, U. 1950 [1567]. *Derrotero y viaje a España y las Indias*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- SCHMITZ, P., C. CERUTI, A. GONZÁLEZ & A. RIZZO 1972. Investigaciones arqueológicas en la zona de Goya (Corrientes), Argentina. *Dédalo* 8 (15): 11-121.
- SERRANO, A. 1922. Arqueología de las Tejas. *Revista Universitaria del Litoral* 12: 15-64.
- SERRANO, A. 1946. *Arqueología del Arroyo Las Mulas en el noroeste de Entre Ríos*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- SERRANO, A. 1961. El arte plástico de los ribereños paranaenses. *Nordeste* 2: 73-86.
- SUÁREZ, L. 2002. *Tipología de los objetos prehispánicos de concha*. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- TABORIN, Y. 2004. *L'usage sans parole. La parure aux temps préhistoriques*. París: La Maison des Roches Éditeur.
- VANHAEREN, M. & F. D'ERRICO 2002. The Body Ornaments Associated with the Burial. En *Portrait of the Artist as a Child. The Gravettian Human Skeleton from the Abrigo do Lagar Velho and its Archaeological Context*, J. Zilhão & E. Trinkaus, eds., pp. 154-186. Lisboa: Instituto Português de Arqueología.
- WHITE, R. 1995. Ivory Personal Ornaments of Aurignacian Age: Technological, Social and Symbolic Perspectives. En *Le Travail et l'Usage de l'Ivoire au Paléolithique Supérieur*, J. Hahn, M. Menu, Y. Tabor, P. Walter & F. Widemann, eds., pp. 29-62. Ravello: Istituto Poligrafico e Zecca Dello Stato Libreria Dello Stato.
- WIESSNER, P. 1983. Style and Social Information in Kalahari San Projectile Points. *American Antiquity* 48: 253-276.



Las *wallqas* como intercambios múltiples en los Andes

Wallqas as Multiple Exchanges in the Andes

Gonzalo Pimentel G.^A

Recibido:
septiembre 2024.

Aceptado:
diciembre 2024.

Publicado:
junio 2025.



RESUMEN

Las cuentas, o *wallqas* en quechua, aymara y kunza, son los adornos corporales totalmente manufacturados más antiguos, universales y persistentes. Aparecen tempranamente en todos los continentes. En los Andes del Sur se encuentran desde el período Arcaico hasta tiempos alfareros, e incluso hay referencias etnográficas de su uso ceremonial hacia fines del siglo XX. En el presente trabajo se sistematizan y discuten los distintos contextos e interpretaciones arqueológicas de las cuentas en el área surandina desde una perspectiva diacrónica. Se estudia su rol como bienes de intercambios múltiples en los Andes, ya que coparticipan tanto en el intercambio entre humanos, así como en las ofrendas destinadas a las deidades andinas. Desde un análisis semántico del quechua y aymara, podemos reconocer que hay un sustrato ontológico aún más profundo respecto de sus colores, texturas o formas, ya que *wallqa* se convierte en la raíz de la palabra escudo, denotando que son parte de los sistemas de protección.

Palabras clave: cuentas, interacciones, relaciones semánticas, protección, cuidados, Andes del Sur.

ABSTRACT

Beads, or wallqas in Quechua, Aymara, and Kunza, are the oldest, most universal, and persistent fully manufactured body ornaments. They appear early on all continents. In the Southern Andes they are found from the Archaic period to recent times, with ethnographic references to their ceremonial use towards the end of the 20th century. This work provides a systematization and discussion, from a diachronic perspective, about the different contexts and archaeological interpretations of beads in the southern Andean area. Their role as goods in multiple exchanges in the Andes is discussed, as they participate both in the exchange among humans and in offerings intended for Andean deities. From a semantic analysis of Quechua and Aymara, we can recognize that there is an even deeper ontological substrate regarding their colors, textures, or shapes, since wallqa becomes the root of the word shield, denoting that they are part of protection systems.

Keywords: *Beads, interactions, semantic relations, exchange, protection, care, Southern Andes.*

INTRODUCCIÓN A LAS WALLQAS

Las cuentas son los adornos completamente manufacturados más antiguos del mundo. En el sitio Grotte des Pigeons (Taforalt, Marruecos, norte de África), se hallaron algunas de conchas (*Nassarius gibbosulus*) cubiertas con ocre rojo de una antigüedad de 82.000 años AP (Bouzouggar et al. 2007). En la cueva de Blombos, Sudáfrica, se reconocieron otras confeccionadas con caracoles marinos *Nassarius kraussianus* que datan de hace unos 75.000 años (d'Errico et al. 2005). También en una cueva en el bosque costero húmedo de Kenia, en Panga ya Saidi, África oriental, se registraron cuentas hechas de caracoles *Conus* sp. en las capas estratigráficas fechadas entre los años 67.000 y 63.000 AP (Shipton et al. 2018). Alrededor de 52.000 años AP en el este de África fueron elaboradas con cáscara de huevos de avestruz y unos 42.000 años AP se hacían del mismo tipo en el sur de este continente, evidenciando interacciones entre estas poblaciones con una “conexión estilística” que abarca más de 3000 km (Miller & Wang 2022). A su vez, en Sungghir, Eurasia, norte de Rusia, se encontraron entierros humanos de hace 34.000 y 26.000 años AP, acompañados con miles de cuentas de marfil de mamut y dientes de zorro (Trinkaus et al. 2014). Estos antecedentes indican que, cuando el *Homo sapiens* migró a América, ya portaba e intercambiaba estos atavíos. Como parte de sus primeras manufacturas, es su adorno universal primigenio, el más persistente de todos.

Cabe preguntarse, al respecto, si en tiempos prehispanicos, las *wallqas*, como se las denomina en varias lenguas andinas, fueron meros ornamentos corporales y simples abalorios, o bien funcionaron en otros ámbitos de categoría objetual, por ejemplo amuletos, como propone Catalina Soto (2015a). A partir de la sistematización y el análisis desde una

mirada diacrónica de sus distintos contextos e interpretaciones arqueológicas surandinas, así como de su campo de relaciones polisémicas, especialmente en las lenguas aymara y quechua, se discute su agencia como parte de los bienes que fueron intercambiados entre humanos y con las deidades andinas, pues se reconoce su ofrenda en sitios ceremoniales desde al menos unos 3000 años AP.

En pos de dicha discusión, en este artículo se contrastan las cuentas con la clasificación que hace Maurice Godelier (2014) para tres tipos de bienes. Hay que destacar que este autor fue uno de los fundadores de la antropología económica marxista francesa, quien después de varias décadas analizando la economía de los baruya de Nueva Guinea, concluyó que lo que constituye a estas sociedades no son las relaciones económicas ni las de parentesco, sino lo que Occidente define como las dimensiones “político-religiosas”, dos ámbitos raramente separados. A partir del análisis antropológico del intercambio del don, y siguiendo la obra pionera de Marcel Mauss (2009), Godelier (2014) concluye que se pueden reconocer tres tipos de objetos considerando su carácter alienable/inalienable y alienado/inalienado (tabla 1): 1) las cosas que se venden (mercancías), que son tanto alienables como alienadas, ya que esto implica una separación total entre las personas y estas; 2) aquellas que se dan (dones), que resultan ser alienadas pero inalienables, pues se considera que siempre en el elemento dado hay algo de la persona que lo da; y 3) las que no se dan ni se venden, sino que se conservan (objetos sagrados), siendo tanto inalienables como inalienadas, tal como la corona de un rey. Desde esta mirada se amplía la noción de don, volviéndola más adecuada para entender los intercambios de bienes en general y, en particular, como contraste con respecto al rol que tienen las *wallqas* en el intercambio andino prehispanico.

COSAS/BIENES	ALIENABLES	ALIENADOS	INALIENABLES	INALIENADOS
Mercancías	x	x		
Objetos de dones		x	x	
Objetos sagrados			x	x

Tabla 1. Clasificación entre tipos de bienes según el carácter alienado/inalienado y alienable/inalienable (Godelier 2014). **Table 1.** Classification between types of goods, based on their alienated/unalienated and alienable/inalienable character (Godelier 2014).

HOMOLOGÍAS DIACRÓNICAS EN LOS ANDES DEL SUR

La noción de “homologías diacrónicas” hace referencia a tradiciones y prácticas semejantes en una escala temporal larga (Nielsen et al. 2017: 260). En el caso de las cuentas, esa transversalidad temporal y cultural se observa quizá como en ningún otro artefacto. La homología más antigua y persistente dice relación con que la producción y circulación de estos objetos está destinada al intercambio entre los humanos para ser usadas principalmente como collares, pulseras y colgantes.

Esto se puede reconocer desde contextos del período Arcaico Temprano, como en Inca Cueva-4, en la puna del Noroeste Argentino, donde se identifica en su capa más antigua (ca. 11.000-9000 años AP) una cuenta de molusco del mar Pacífico (*Polinices uber*), a más de 500 km de su origen, además de otras elaboradas en valvas de *Megalobulimus* spp., procedentes de las tierras bajas tropicales, a 200 km al oriente (Gordillo & Aschero 2020). Cabe destacar que algunas de las muestras malacológicas de este sitio se ubican dentro de un “pozo-depósito”, sugiriendo que su disposición puede ser parte de tempranas ofrendas en lugares significativos y considerados poderosos, como son las cuevas en los Andes.¹

Alrededor de 6000 años AP, en el sitio Confluencia-2, en Chiu-Chiu, en la sección media del río Loa, norte de Chile, se describe la existencia de una “industria” de cuentas de collar sobre valvas de moluscos del Pacífico. Aunque son escasos los ejemplares registrados en el lugar, se observa una sostenida elaboración de perforadores que evidencian que su producción probablemente estuvo dirigida al intercambio macrorregional (Jackson & Benavente 2010).

Hace unos 5000 años, en el centro ceremonial de Tulán-52, al sureste del salar de Atacama, también se produjo una notable intensificación en la confección de cuentas de conchas del Pacífico. Se ha sugerido que su manufactura fue una de las principales actividades realizadas en el lugar como parte del ceremonialismo de las comunidades pastoriles, comprometiendo una circulación que se extiende por más de 500 km desde su origen marino (Soto et al. 2018).

Posteriormente, hacia los 3000 años AP se ha documentado el uso de cuentas como parte de los bienes

ofrendados en los centros ceremoniales, como es el caso del “templete” de Tulán-54, también en el salar de Atacama, siendo su producción una de las principales actividades desarrolladas en este sitio (Núñez et al. 2006). Aunque se trata de una industria basada más sobre mineral de cobre o piedras verdes/azuladas (malaquitas, turquesas, crisocolas, atacamitas, lapislázulis, etc.), no dejan de estar presentes las de moluscos marinos. Por ejemplo, se hallaron más de 1700 objetos perforados asociados a 15 de los neonatos que fueron exhumados en la base de este templete (Soto 2015a, 2019).

En el período Medio de San Pedro de Atacama (ca. 1500-1100/1000 AP), aparecen incrustadas en distintos soportes, como en tabletas de madera y vasos kero, en muchos casos representando ojos de figuras antropomorfas y zoomorfas o manchas de felinos tallados en estos objetos. También se encuentran adheridas mediante costura en textiles y en otros elementos a modo de ornamentos, además de continuar la tradición de ser usadas para la confección de collares y pulseras (Carrión 2015; Horta & Faundes 2018; Horta et al. 2021).

Durante los períodos Intermedio Tardío y Tardío del área surandina (ca. 1100/1000-450 AP), se intensifica la presencia de cuentas en los senderos y en sus sitios ceremoniales asociados, como sucede en los tipos “muros y cajas”, *camachicos* y las “oquedades artificiales” o “sepulcros” (Nielsen 1997; Berenguer 2004; Pimentel 2009, 2013; Correa & García 2014; Nielsen et al. 2017; Pimentel et al. 2017a, 2017b, 2023; Soto & Pimentel 2020; Blanco 2021). En estos últimos tipos de sitios se encuentran varias de ellas quebradas intencionalmente entre las ofrendas, dominando las que fueron confeccionadas con ignimbrita (ceniza volcánica) por sobre cualquier otra materialidad (fig. 1).

Uno de estos sitios, en el norte del salar de Atacama, lo conocen los pastores de Machuca como Paso Gualcacasa (la casa de las *gualcas*),² que lleva su nombre inscrito con pintura blanca en una de sus rocas y en el que las cuentas que allí figuran son efectivamente parte de los principales bienes ofrendados (fig. 2) (Pimentel 2006, 2009).

Por su parte, en los *camachicos* se reconocen cuentas de piedras de tonalidades verdosas y azuladas, junto a los tonos rojizos del mullu (*Spondylus* sp.) (fig. 3), un bivalvo de aguas cálidas del Ecuador y que en los Andes ha sido considerado el “alimento favorito de



Figura 1. Cuentas de mineral de cobre e ignimbrita, sitio Quebrada Seca de Chug-Chug, comuna de María Elena (todas las fotografías son del autor, excepto cuando se indica). **Figure 1.** Beads made in copper ore and ignimbrite, Quebrada Seca de Chug-Chug site, María Elena commune (all photos by the author unless otherwise noted).

los dioses” (Murra 1975: 238). En el manuscrito de Huarochirí (Arguedas & Duviols 1966 [¿1598?]: 135) es conocido el diálogo que se da entre el Inca y la wak'a Macahuisa, hijo de Pariacaca, sobre su preferencia por alimentarse de mullu:

Padre Macahuisa ¿qué puedo ofrecerte? [...] Y le dijo: “Come algo padre”, y diciendo esto, le sirvió de comer. “Yo no me alimento de estas cosas. Mandan que me traigan mullu”. Y cuando le trajeron el mullu lo devoró al instante: “¡cap, cap!”, rechinaban sus dientes, mientras masticaba.

En el período Colonial (1532-1825 DC), los registros del uso de cuentas de mullu o chaquiras, como también se las denomina, son testimonios de su continuidad histórica. En el diccionario aymara de Ludovico Bertoni (2005 [1612]: 614), se traduce mullu como “piedra o hueso colorado como coral con el que hacen gargantillas. Y también **usan del los hechiceros**”.³ Igualmente, se puede reconocer el mullu en la *Extirpación de la idolatría del Perú*, de Joseph de Arriaga (2023 [1621]: 262) cuando describe que:

[...] es una concha de la mar, gruesa, y **todos tienen pedacillos de estas conchas**; y un indio me dio un pedacillo menor que una uña, que había comprado en cuatro reales. Y los indios de la costa, y aun españoles, **tenían granjerías de estas conchas con los de la sierra**, sin reparar para qué efecto las compraban; otras veces hacen unas **cuentecillas de este mullu y las ponen a las huacas**, y de estas cuentecillas usan también, como después diremos, en **las confesiones**.

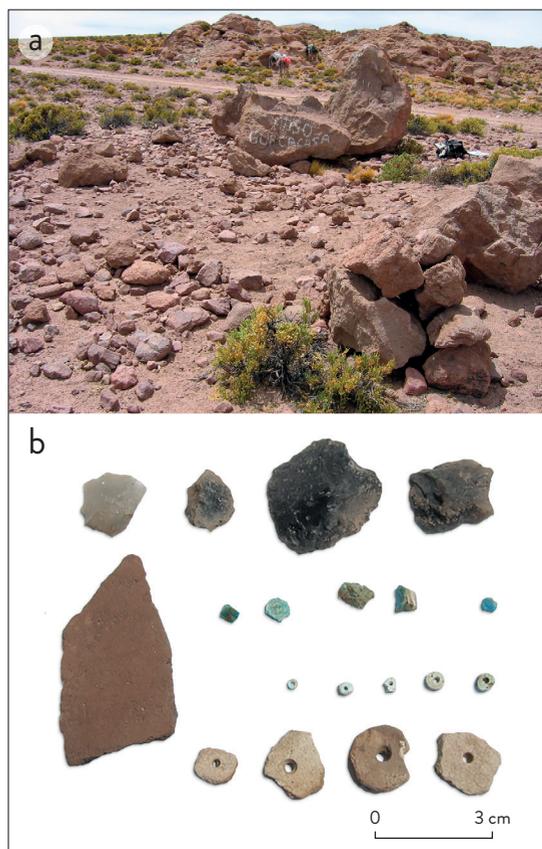


Figura 2: a) sitio Paso Gualcacasa, en Machuca, comuna de San Pedro de Atacama, norte de Chile; **b)** materiales ofrendados: lascas de obsidiana, cerámica, fragmentos y cuentas de mineral de cobre y de ignimbrita. **Figure 2: a)** Paso Gualcacasa site, in Machuca, San Pedro de Atacama commune, northern Chile; **b)** materials offered: obsidian flakes, ceramics, fragments and beads of copper ore and ignimbrite.



Figura 3. Cuentas de piedras verdes, azuladas y de mullu, procedentes del *camachico* estructura 1, del sitio Abra Norte de Chug-Chug, comuna de María Elena, norte de Chile. **Figure 3.** Beads of green and bluish stones, and mullu from the *camachico*, structure 1 of the Abra Norte de Chug-Chug site, María Elena commune, northern Chile.

Este mismo autor recoge la peregrinación de más de 300 leguas que hace un indígena por las principales wak'as y adoratorios del Perú, hasta llegar al Mollo Ponco (*Mullu Punku* o Puerta del Mullu), ubicado en la entrada de Potosí, Bolivia, el cual “es muy famoso entre todos los indios” (de Arriaga 2023 [1621]: 228). En la actualidad se siguen haciendo todos los años procesiones a dicho santuario.

A principios del siglo XX, entre los aymaras del altiplano se describe que los hechiceros pedían cuentas para las ceremonias dirigidas a la deidad del Huasa Mallcu:

Los viejos de la comarca y los hechiceros suelen pedir a los indios de la circunscripción **chaquiras**, coca, *cuys* y otras cosas para ofrendar al Mallcu el día señalado a su conmemoración. Ese día, el brujo acompañado de su

ayudante, antes de comenzar el baile, se aproxima al ídolo con muchas reverencias, y a vista de los asistentes conmovidos les dirige, sollozando la siguiente oración: “Huasa-Mallcu bondadoso: padre del huérfano y protector de infelices, óyenos; un momento no te hemos olvidado y ahora venimos a tus pies a agradecerte de tus favores, trayéndote estas cosas que te ofrecen tus pobres hijos, tus miserables criaturas, víctimas de la crueldad de los blancos; recíbelas, no te enojés; sólo confiamos en tu corazón misericordioso, que nos compadezca y atenúe nuestras desgracias. En la tierra misma que nos vió nacer y que recibirá nuestro último aliento, no merecemos más que un trato inhumano. Envíanos, pues, alivio y una existencia menos triste y miserable; concede este año salud y contento a nuestros hogares, que produzcan abundantes nuestras cosechas y que sólo haya dolor, lágrimas e infortunios en las casas de



nuestros enemigos...". Calla el brujo, las lágrimas corren abundantes por las mejillas de los concurrentes, y en seguida derrama la chicha delante de la esfígie y, a veces sobre ella; con la sangre de los conejos, que degüella [en] ese momento, le unta la cara y el cuerpo, la coca le pone en los labios y con las **chaquiras le adorna**, quemando lo restante y aventando las cenizas a los cuatro vientos (Paredes 1920: 55-56).

A fines del siglo XX se relata que en Caspana, en la zona del Loa Superior, Julián Colamar todavía ofrendaba con cuentas y malaquita (Miranda 1998).

En suma, se puede reconocer que las *wallqas* funcionan como notorias “homologías diacrónicas” en cuanto a sus distintos usos como abalorios (collares, pulseras y colgantes) y en ceremoniales, ya sea como ofrendas en las wak'as (lugares, cosas o seres poderosos), como se puede observar desde hace cinco mil años, y con toda seguridad dos mil años después; o bien, para el uso de los hechiceros, como se recoge desde el período Colonial hasta el presente. Las cuentas participan así en distintas relaciones y dinámicas de intercambio, como parte del sistema de dones y de reciprocidades de amplio alcance entre humanos, por su uso común y generalizado, así como también con las divinidades andinas.

Abordemos ahora con esta mirada diacrónica las distintas interpretaciones arqueológicas que se han planteado sobre estos objetos en el área surandina.

INTERPRETACIONES ARQUEOLÓGICAS

El uso de las cuentas como adornos es la interpretación más característica y normalizada. Como apunta Soto (2015a), la función primaria de estos artefactos y de los objetos perforados en general es su carácter ornamental. Ahora bien, en el ámbito surandino también han surgido múltiples propuestas que van más allá. Desde las perspectivas más clásicas y acriticas han sido consideradas como bienes suntuarios o de prestigio (Núñez et al. 2007; Gordillo & Aschero 2020), y por extensión, comprendidas como indicadores de poderes jerárquicos que dirigirían el intercambio interregional y, por tanto, con un acceso limitado. Así, a partir del estudio de los contextos funerarios del período Medio en San Pedro de Atacama, se asume que

su utilización habría estado controlada por las élites locales atacameñas y tiwanakotas (Horta & Faundes 2018; Horta et al. 2021).

Desde este contexto, y en línea con su rol como indicador identitario, se ha propuesto que funcionan como “emblemas de identidad o pertenencia étnica”, pero no en tanto distinción inter-ayllus como el caso anterior, sino que ante etnias foráneas (Carrión 2015: 275). Cabe destacar que Hugo Carrión (2015) observa en su estudio que en todos los casos analizados de este período hay una alta estandarización, y sin diferencias importantes entre las cuentas de los distintos cementerios. Vale decir, no solo son de uso generalizado, sino además su manufactura es una producción homogénea y estandarizada, lo que contradice por sí misma la idea de ser un elemento diferenciador inter-ayllu.

Una de las primeras interpretaciones en que se incorpora la mirada ontológica andina la hace José Berenguer (1994, 2004: 400), al considerar que son parte de la “comida de los dioses” con que “ofrendaban a los espíritus de los cerros”. En tanto, para Axel Nielsen (2007: 406) se trata de emblemas convertidos en “índices referenciales” de los lugares y de las personas que se conectaban a larga distancia. Sara López y Patricia Escola (2007) interpretan que las cuentas de piedras verdes tendrían la capacidad de generar “un verde horizonte en el desierto”.

Soto (2015a) amplía esta mirada andina sobre las cuentas al entenderlas como amuletos que se ponen en el cuerpo, pero en particular amuletos wak'as (o huaca), que poseen su propio kamaq (o camac), aquella energía vital, fuerza primordial, el doble que anima o aquel animu diferenciado que incita a todos los seres, las cosas y los fenómenos de la naturaleza, entregándoles volición y propósito (principio animista analizado por Gerald Taylor [2000]).⁴ En ese sentido, una cuenta de concha marina lleva en sí el kamaq del mar, como una de mineral de cobre el de las entrañas de la tierra y de los cerros. Quizás el del propio *tiw*, que luego se transforma en el “tío”, el diablo que rige las minas, un ser “extraordinariamente ambivalente”, pues representa tanto la fuerza de la vida como de la muerte (Taussig 2021: 195). También se les ha identificado como parte de los “atados de remedios”, siguiendo la formulación de Carmen Loza (2007) sobre el contexto de un religioso/médico en el sitio Pallqa en Bolivia, de época Tiwanaku

(Gili et al. 2022). Se comprende el color verde de este mineral como parte de los agentes propiciatorios que tenían la capacidad de transformar el desierto en un entorno “verde y nutritivo para las plantas, los animales y los humanos”, como “portadores de un poder fertilizador” (Gili et al. 2022: 17-18).

Lo que queda claro es que esta alta apreciación por el color verde/azulado de la piedra tiene una marcada intencionalidad social al atender que los mineros lapidarios en una fase secundaria de producción hacen la limpieza de las partes blanquecinas del nódulo, para obtener solo el fragmento del color buscado (Rees 1999; Núñez et al. 2007). Aunque esta relación entre las cuentas (y fragmentos) de minerales verdosos y las tabletas de madera atacameñas no explica en cualquier caso toda la diversidad cromática y materialidades presentes, como aquellas blancas sobre valvas marinas o las rojas de mullu. Más que el mineral propiamente tal, es el color la cualidad significativa de estos elementos (Nielsen et al. 2017: 253).

No obstante, veremos que hay un sustrato ontológico aún más profundo a los colores, texturas y formas. En un primer análisis del campo semántico del vocablo quechua *wallqa* en los diccionarios coloniales, se encuentra que “cuenta” es la raíz de la palabra “escudo” (*wallqanqa*), abriendo de inmediato la interrogante sobre qué une a ambos conceptos. Se concluye entonces que no es la forma, la textura o el color lo que los relaciona –ya que los escudos inkas son trapezoidales, mientras que las cuentas son generalmente circulares, y con variadas texturas y colores–, sino que ambos funcionan como sistemas de protección (Pimentel 2013) frente a distintas fuerzas (Nielsen et al. 2017; Soto & Pimentel 2020). Mientras que los escudos son artefactos de protección personal ante otros humanos en la batalla y en la guerra, las *wallqas* entregan protección cósmica y divina.

Esta asociación entre cuentas y escudos se reconoce claramente en un ejemplar del período Tardío proveniente de Angualasto, San Juan, en el centro oeste de Argentina, fabricado en madera de algarrobo. La pieza posee 3811 cuentas de malaquita y turquesa incrustadas en su cara frontal, y está asociada contextualmente a elementos de la parafernalia alucinógena, entre otros objetos (González 1967). A partir de este ejemplar, Nielsen y colaboradores (2017) han destacado las relaciones significativas entre cuentas/escudos/ofrendas/

tabletas/colores –verde (mineral de cobre), blanco (valva de molusco) y rojo (*Spondylus* sp.)–, interpretándolos como *punkus* (Cruz 2006), esto es, portales hacia otros estados de conciencia (fig. 4).

Aquí vemos que se trata de una manifestación de esa representación verdaderamente multiplicadora de las protecciones, al estar las *wallqas* dispuestas en la primera línea de defensa del escudo de Angualasto. Corresponden a notables agenciamientos que se develan entre cosas e imaginarios sociales desde sus interrelaciones significativas, siendo indicativas de que “funcionaron como amuletos y protecciones, pero también como materiales conectores fundamentales ante diferentes mundos imaginarios y reales” (Soto & Pimentel 2020: 91).

Se entiende, además, que las cuentas dejadas como ofrendas en las ceremonias prehispánicas tardías de los caravaneros, tal como en las oquedades artificiales, fueron parte de gestos rituales protectores efectuados en cada *punku* a lo largo de los senderos, frente a entidades no humanas con una intencionalidad ambigua y caprichosa (Nielsen et al. 2017: 259-260). Se trataría de verdaderos conectores o canales hacia otras dimensiones espirituales, que permiten al mismo tiempo la protección ante lo no humano. De modo que estos artefactos son también una especie de vehículo material que activa la conexión entre distintos ámbitos cósmicos, con la potencialidad imaginaria de ser una materia comunicante transdimensional, cuya animación es producida por las propias divinidades.

En suma, con miras a lograr un mayor entendimiento de las construcciones ontológicas sobre las cuentas, es importante seguir profundizando en sus relaciones polisémicas y en su integración transdisciplinar.

SUS RELACIONES POLISÉMICAS

Al analizar su campo semántico en las lenguas andinas, se advierte que el vocablo cuenta (o collar) se traduce en quechua, aymara y kunza con una misma palabra: *wallqa* (también como *huallica*, *gualca*, *hualcca*). Esto puede deberse a una quechuzación, como lo han sugerido Emilio Vaïsse y colaboradores (1896: 23) para el kunza, en su *Glosario de la lengua atacameña*, o bien, ser parte de una base lingüística anterior común, más

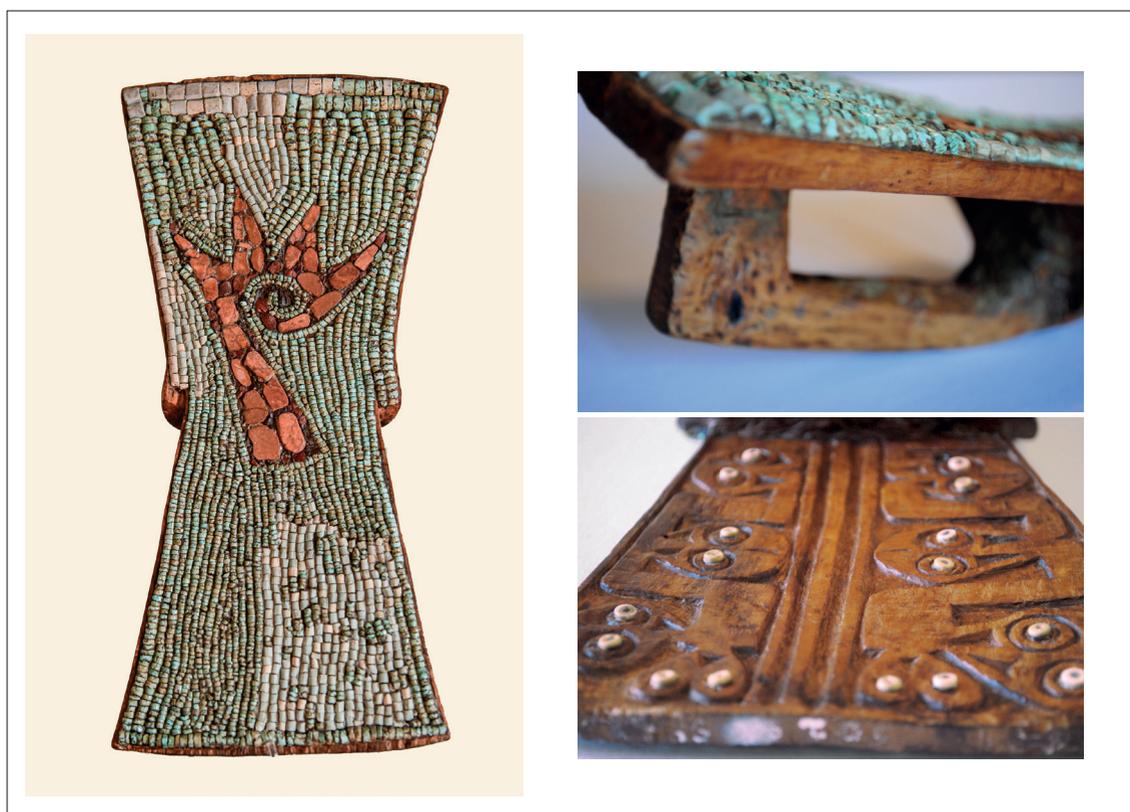


Figura 4. Escudo de Angualasto del período Tardío y detalles de su confección e incrustaciones de cuentas (alto 34,6 cm) (fotografías cortesía del Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo, Luján, Buenos Aires, Argentina). **Figure 4.** Shield from Angualasto of Late Period and details of its manufacture and bead inlays (height 34.6 cm) (photos courtesy of the Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo, Luján, Buenos Aires, Argentina).

antigua que el origen mismo de dichos idiomas, dado su fuerte carácter transtemporal.

Algo similar sucede con otro término emparentado, al menos en quechua y aymara: wak'a. En el mundo andino, donde hay una wak'a, suele haber *wallqas*, y algunas veces también al revés, por lo que están lingüística y religiosamente relacionadas, siendo ambas voces tradicionales alusivas a lo sacralizado. En aymara hay otra acepción de *huallka*, *kata* ("poco" o "pocos") o *huallka quikhatha* ("disminuirse", "venir a ser poco") (Bertonio 2005 [1612]: 549). También son sinónimos *aho* (*ahu*), *piña* y *mullu*, al ser traducidos como "gargantilla", "collar", "soga", "cadena", "topo" (tupu) o "colgadizo", "que suelen traer al cuello las niñas, y otras personas" (Bertonio 2005 [1612]: 144, 439, 614). Aquí parece que *piña* está más asociada con el tupu, *ahu* más propiamente con cuenta, y que *wallqa* tendría

que ver con los procesos de quechuzación de estos conceptos. Se da además una ampliación idiomática para denotar el acto de ponerse el collar, la cadena o gargantilla (*huallcattatha*, *ahottatha*, *huallcattasitha*, *piñattasitha*) o ponerle el collar a otro (*huallcattaatha*, *ahottaatha*).

Ahu (*aho*) es igualmente la raíz de otros 17 términos como *ahusutha* y *ahusukhata*, que se traducen como "acabar de pagar la deuda, la pena corporal que uno devia y cualquiera otra cosa que entrega" (Bertonio 2005 [1612]: 439). Resulta muy interesante esta asociación con la deuda, y con la cuenta/collar como base lingüística del cierre de todo compromiso adquirido. Sin embargo, también se ocupa para una diversidad semántica, como aquella vinculada con el pastoreo, tales como *ahuatiri* ("pastor"), *ahuatiiui* ("el pasto lugar"), *ahuatitha* ("apacentar cualquier ganado" y "mirar por los que uno tiene

a cargo”), o en otras esferas como *ahualla* (“la niña primera de dos que nacen de un parto”) o *ahuayo* (“pañales”), entre otras, sin mayores relaciones aparentes entre sí (Bertonio 2005 [1612]: 439-440).

En cuanto al quechua, en los diccionarios coloniales tempranos el término *wallqa* (o *gualca*, *hualca*, *hualcca*) se traduce como “cuenta”, “collar”, “rosario”, “cadena” o “sartal de cuentas” (de Santo Thomas 2006 [1560]: 613-614; Anónimo 2014 [1586]: 103). Diego González Holguín (1989 [1608]: 173) lo amplía además a “todo lo que se pone al cuello hombres y mujeres, o bestias, o animales”. También se usa como sinónimo de “poco” o “cosa poca o pocos” (de Santo Thomas 2006 [1560]: 612; Anónimo 2014 [1586]: 103). Esta relación de la cuenta con lo “poco” parece estar más vinculada con lo diminuto, que con una supuesta inferioridad objetual (“poca cosa”) manifiesta en la acción de “disminuirse o venir a ser poco”, tal como se traduce del aymara *huallka quikhata* (Bertonio 2005 [1612]: 145). Quizás más referido a la miniaturización característica de las ofrendas, que con su sola presencia y sin importar su cantidad, logran activar las conexiones de reciprocidad con las divinidades.

Otros sinónimos son *piñi* y *mullu*. El primero se traduce como “diges de indias que cuelgan en el pecho” (Anónimo 2014 [1586]: 148), o “joyas”, agrega González Holguín (1989 [1608]: 286). *Mullu*, en tanto, no solo hace referencia a la concha de mar, sino también a la “chaquira, perlas, oro y coral” (de Santo Thomas 2006 [1560]: 342), “que sacrificaban los indios y oy en día se hace” (Anónimo 2014 [1586]: 133), e incluyendo *mullu hualca* como “chaquira en sartas” (González Holguín 1989 [1608]: 470).

Se utiliza asimismo como raíz de la acción de ponerse el collar: *hualccarichini* (“poner collar a otros”) y *huallicaricuni* (“ponerse el collar u otra cosa al cuello”) (Anónimo 2014 [1586]: 103; véase también González Holguín 1989 [1608]: 173). Este último incorpora, además, un rol específico, el *huallicariccuycamayoc*, aquel que es “amigo de poner cadenas al cuello, o cosas ensartadas, o joyas”. El cierre con *camayoc* alude a la persona a cargo de alguna labor u oficio particular, como el *quipucamayoc* (“el encargado del *quipu*”), el *guacamayoc* (“el cuidador de determinada *guaca*”), o el *oxota camayaoc* (“el zapatero”) (González Holguín 1989 [1608]: 173). Por esto parece estar aludiendo aquí a un agente en específico que iba

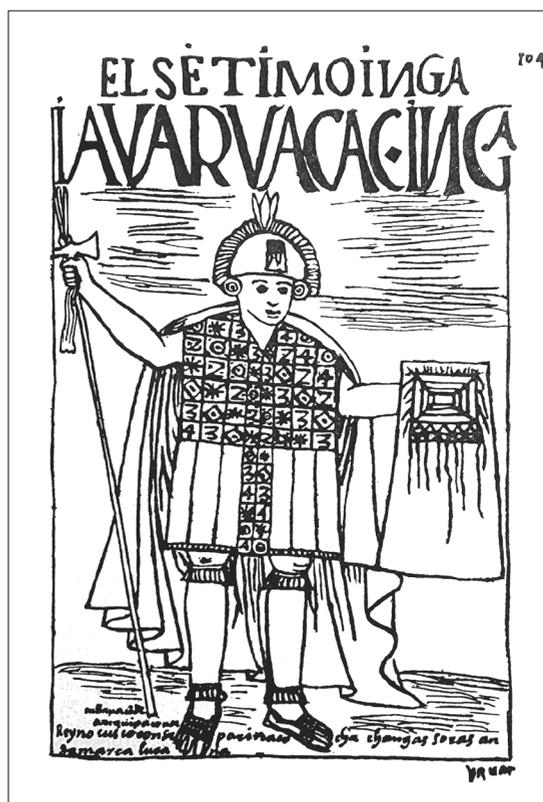


Figura 5. Representación del séptimo inka, Jauar Uacac Inga. Nótese en su mano izquierda la *uallcanca* o escudo inkaico (Guamán Poma de Ayala 1993 [1615]: 81). **Figure 5.** Representation of the seventh Inka, Jauar Uacac Inga. Note in his left hand the *uallcanca* or Inka shield (Guamán Poma de Ayala 1993 [1615]: 81).

“amistosamente” colgando collares a las personas (González Holguín 1989 [1608]: 173).

De *wallqa* se deriva también un nuevo concepto, *wallqanqa* (o *hualllanca*, *hualllcancca*), vocablo que todos los autores coinciden en traducir como escudo, incluyéndose además “broquel”, “rodela”, “adarga”, “pavés”, entre otros (de Santo Thomas 2006 [1560]: 613; Anónimo 2014 [1586]: 103; González Holguín 1989 [1608]: 173). Según el tomo quinto del Diccionario de Autoridades (1726-1739), rodela alude a “escudo redondo y delgado”, y broquel a “escudo redondo”. También lo confirma Felipe Guamán Poma de Ayala (1993 [1615]), quien lo escribe como *uallcanca* en las descripciones de los inkas. Por ejemplo, Yahuar Uacac Inga, el séptimo inka, llevaba “su *uallcanca* en la izquierda”, mientras que cuando se refiere al octavo inka, denomina “rodela” a su escudo (fig. 5) (Guamán Poma de Ayala 1993 [1615]: 84).

Vale decir, en lengua quechua el origen de la palabra escudo surge como una ampliación de *wallqa*, mostrando que la cuenta no solo es anterior a cualquier concepto de este objeto, sino que lo predefine. Se lleva en cada cuerpo como protección, de la misma forma en que se les pide a las divinidades cada vez que se les ofrenda. Observamos entonces esta doble relación en que las cuentas se usan tanto como protección del cuerpo/alma/animu individual como de contención material/espiritual social ante las deidades y el cosmos.

Hasta ahora se ha profundizado en la *wallqa* entendida como escudo/protección desde su vertiente más defensiva. No obstante, hemos tendido a descuidar su acepción de espejo, aquella que se vincula con los cuidados y los afectos. Esta queda expresada cuando se traduce del quechua *gualcasca* como “**amparado**, o abroquelado” (de Santo Thomas 2006 [1560]: 613). Aunque es más claro con *querari*, voz aymara que Ludovico Bertonio (2005 [1612]: 664) traduce como “broquel, o adarga, y por **metáfora** llaman así a las

personas de quien son **amparados**”. Le agrega: *querari, pucara, quellinca, sayhua, quiynahatahua* (“Tu eres todo mi amparo y refugio”) y *querarittastha, yamparuttastha* (“abroquelarse, adargarse y también vestirse de **libre** para dançar, o jugar en fiestas”) (Bertonio 2005 [1612]: 664). Es interesante también esta última acepción del escudo como raíz de ciertas libertades sociales: la de poder vestirse sin regulaciones en determinadas ceremonias. Como si se estuviera refiriendo a la sociedad misma como el escudo protector que permite que cosas tan tradicionales como la vestimenta, la danza, los juegos o las fiestas, logren ser espacios totalmente libres, gracias a esa asegurada protección y escudo social.

Así, las *wallqas* han devenido en un complejo y diverso campo de estudio tanto por sus componentes pragmáticos como semánticos, que por cierto no se agotan en este análisis (tabla 2). A continuación, se presenta una reflexión acerca del rol clave de las cuentas como bienes de intercambio entre humanos y con las deidades no humanas.

TÉRMINO EN QUECHUA Y SUS CONSTRUCCIONES AGLUTINANTES	TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	RELACIONES SEMÁNTICAS
<i>Wallqa (gualca)</i>	Collar que se echa al cuello, contal de cuentas, cuentas, rosario, sartal de cuentas.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 613)	Cuenta, collar, sartal de cuentas, chaquirá, abalorio, gargantilla, collar, adorno, joyas, colgantes, dijes (colgadijos), rosario, cadena, cadena de oro, coral, perlas.
<i>Hualca (wallqa)</i>	Collar, sartal de cuentas.	Anónimo (2014 [1586]: 103)	
<i>Hualcca</i>	Collar, o cadena, o sartal de cuentas, y todo lo que se pone al cuello hombres y mujeres, o bestias, o animales.	González Holguín (1989 [1608]: 173)	
<i>Hualccarichini (wallkarichiy)</i>	Poner collar a otros.	Anónimo (2014 [1586]: 103)	Acción de poner collar.
<i>Hualccaricuni (wallkarikuy)</i>	Ponerse el collar u otra cosa al cuello.	Anónimo (2004 [1586]: 103)	
<i>Hualccariccuni ccorihualcca</i>	Ponerse cadenas de oro.	González Holguín (1989 [1608]: 173)	
<i>Hualccaricchini huascca</i>	Poner al cuello sogá, o lazo.	González Holguín (1989 [1608]: 173)	Sogá, lazo.
<i>Hualccarichini</i>	Poner collar, o cosa al cuello, o hazerselo poner.	González Holguín (1989 [1608]: 173)	
<i>Hualccariccuycamayoc</i>	El que es amigo de poner cadenas al cuello, o cosas ensartadas o joyas.	González Holguín (1989 [1608]: 173)	
<i>Quri wallqa (cori gualca) o mullu (mollo) gualca</i>	Cadena de oro.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 613)	
<i>Piñi (piñi)</i>	Dijes de indias que cuelgan en el pecho.	Anónimo (2014 [1586]: 148)	
<i>Piñi</i>	Dijes de indias que cuelgan en el pecho, o joyas.	González Holguín (1989 [1608]: 286)	
<i>Wallk'a (walka, gualca)</i>	Poco.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 612)	Poco, cosa poca, disminuirse.
<i>Hualca, hualcalla (walka, walkalla)</i>	Cosa poca o pocos.	Anónimo (2014 [1586]: 103)	
<i>Ttantay hualcca o çacsayhualca huaychincara</i>	Andrajo o andrajoso, hecho trajo.	Anónimo (2004 [1586]: 208; González Holguín (1989 [1608]: 173)	Andrajoso.

Tabla 2 / Continúa en la página siguiente.

TÉRMINO EN QUECHUA Y SUS CONSTRUCCIONES AGLUTINANTES	TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	RELACIONES SEMÁNTICAS
<i>Wallqanqa</i> (<i>guallcanga</i> , <i>guallcangani</i>)	Escudo, rodela, broquel, adarga de arma, adarga de cuero, pavés, ampararse con pavés, ampararse con rodela, ampararse con broquel.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 613)	Escudo, adarga, broquel, rodela, pavés.
<i>Hualcanca</i> (<i>wallkanqa</i>)	Adarga, escudo.	Anónimo (2014 [1586]: 103)	
<i>Hualccancca</i> .	Broquel, o rodela, o escudo.	González Holguín (1989 [1608]: 173)	
<i>Pullqana</i> , <i>wallqanqakuni</i>	Sinónimos de <i>wallqanqa</i> .	De Santo Thomas (2006 [1560]: 613)	
<i>Pullcana pullcanca</i>	Rodela o adarga, escudo, u otra cosa defensiva.	Anónimo (2004 [1586]): 150)	
<i>Pullcani</i>	Andar, volver el rostro a otra parte.	Anónimo (2014 [1586]): 150)	
<i>Hualcancacuni</i> (<i>wallkanqakuy</i>)	Escudarse.	Anónimo (2014 [1586]: 103)	Amparado, escudar,
<i>Wallqasqa</i> (<i>wallcasca</i>)	Amparado o abroquelado con broquel, rodela o pavés.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 613)	adargado, abroquelado, refugio.
<i>Wallqanqaku</i> (<i>wallqanqakuq</i> , <i>wallqanqakusqa</i> , <i>wallqanqani</i>)	Adargado, ampararse con pavés, rodela o broquel, embrazar el pavés, escudar.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 614)	
<i>Pullcani</i>	Adargarse, cubrirse con el escudo.	Anónimo (2014 [1586]): 150)	
Mullu (mollo)	Coral, oro, perlas.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 342)	Chaquira, concha colorada de mar, coral, oro, perlas.
Mullu	concha del mar, chaquira, coral, que sacrificaban (ofrendaban) los indios, y hoy en día (aún) se hace.	Anónimo (2014 [1586]: 133)	Ceremonia, ofrenda, confesiones, hechiceros, santuario.
Mullu	Concha colorada de la mar chaquira, o coral de la tierra.	González Holguín (1989 [1608]: 249)	Amuleto, talismán.
<i>Mullupuncu</i> (<i>mullu punku</i>)	La angostura de Potosí, llamada así, mochadero (adoratorio) célebre de los indios.	Anónimo (2014 [1586]: 133); González Holguín (1989 [1608]: 249)	
<i>Mulluhualca</i>	Chaquira en sartas.	González Holguín (1989 [1608]: 470)	
<i>Muyu</i>	Círculo o redondez, cosa redonda o circular.	Anónimo (2004 [1586]: 134); González Holguín (1989 [1608]: 470)	Círculo, redondo, redondez, rodear,
<i>Muyukta</i> (<i>moyocta</i>)	Estar en redor.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 342)	derredor, rededor,
<i>Muyukta pirqani</i> (<i>qinchani</i>)	Cercar de muro, cercar de septo.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 342)	cerco, cercar,
<i>Muyukta sayani</i>	Estar en redor.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 342)	circuito.
<i>Muyulla rikuni</i> (<i>qhawaykachani</i>)	Acatar por diversas partes, mirar al derredor.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 342)	
<i>Muyuntin</i> (<i>moyontin</i>)	Círculo de gente, en redor, redondez.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 342)	
<i>Muyusqa</i> (<i>moyosca</i>)	Cerco, cosa redonda, pella.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 342)	
<i>Muyusqa sayani</i>	Estar en pie cercado.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 342)	
<i>Muyuchi</i> (<i>moyochini</i>)	Redondear.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 342)	
<i>Muyurini</i> (<i>moyorini</i> , <i>mayorini</i> , <i>muyuni</i>)	Andar en derredor, andar en redor, rodar, traer en redor, volver en redor, vuelta dar en redor.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 342)	
<i>Muyuchini</i> (<i>muyuchiy</i> , <i>muyurichini</i> , <i>Muyuni</i> , <i>muyurini</i> , <i>muyuycuni</i>)	Redondear algo (hacer dar vueltas), hacer andar a la redonda, rodear, dar vuelta en redondo.	De Santo Thomas (2006 [1560]: 342-343)	
<i>Muyupayani</i> (<i>muyupayay</i>)	Andar frecuentemente rodeando a alguna persona o cosa.	González Holguín (1989 [1608]: 254; Anónimo (2014 [1586]: 135)	
<i>Muyuquen</i>	Remolino.	Anónimo (2014 [1586]: 135)	Remolino.
<i>Muyuqqen</i>	El circuito, o box de algo.	González Holguín (1989 [1608]: 254)	
<i>Muyupayaquen</i>	El que anda rodeando a alguno con demasia.	González Holguín (1989 [1608]: 254)	
<i>Muyu muyuctam llacllani</i>	Tornear.	González Holguín (1989 [1608]: 254)	Tornear.
<i>Muyu muyu llacllak</i>	El tornero.	González Holguín (1989 [1608]: 254)	
<i>Muyu muyu llacllascca</i>	Lo torneado.	González Holguín (1989 [1608]: 254)	

Tabla 2. Las *wallqas*: traducciones, construcciones aglutinantes y relaciones semánticas en diccionarios quechua-español coloniales tempranos (las líneas horizontales blancas separan las construcciones aglutinantes, y las grises las relaciones semánticas). **Table 2.** The *wallqas*: translations, agglutinative constructions, and semantic relations in early colonial Quechua-Spanish dictionaries (the white horizontal lines separate the agglutinative constructions, and the gray lines separate the semantic relations).

LOS INTERCAMBIOS MÚLTIPLES DE LAS WALLQAS

Para contrastar las *wallqas* con la clasificación de cosas de Godelier (2014) según su carácter alienable e inalienable, se requiere primero precisar que en tiempos prehispánicos las cuentas no eran mercancías (de las que se venden) alienables y alienadas, pero tampoco eran exactamente objetos sagrados inalienables e inalienados, ni de aquellos que se guardan (que no se dan ni se venden). Se ajustaban mejor a los dones (los que se dan), que son alienables al entrar en circulación, pero inalienables al llevar consigo parte de la persona que los da, así como su propio kamaq, que desde la ontología andina es aquella energía cósmica que anima las cosas.

Como se ha visto, el problema es que las *wallqas* son bienes sagrados en sí mismos al entregar ontológicamente protección cósmica, aunque no son de aquellas cosas que se conservan, sino que se entregan. Circulan entre humanos para llevarse en el propio cuerpo, agregarse a otros materiales y como parte del intercambio y conexiones/protecciones con las divinidades. Por tanto, su movimiento es limitado, quedando rápidamente circunscritas al cuerpo de un individuo, dentro de otro objeto o clausuradas definitivamente en las ofrendas colectivas o de intercambio con las deidades. Tal es el caso de la intencionalidad de quebrar las cuentas en los ritos de los viajeros de los períodos tardíos que se observan en las “oquedades artificiales” (Pimentel 2009; Nielsen et al. 2017). Un tipo de gesto que se conecta con la misma práctica de fractura intencional de las vasijas cerámicas halladas en este mismo tipo de sitios, ya que al dejar marcada su inutilidad funcional ante los humanos se asegura la clausura de su circulación social y su exclusividad para el intercambio con las divinidades.

En la transacción interhumana, las *wallqas* se valorizan como un don, al funcionar como parte del sistema de dones y contradones, constituyendo aquellos bienes que se dan, se reciben y se devuelven. Por lo tanto, comprometen una deuda que permite volver a activar la circulación de los mismos bienes u otros nuevos dentro de un sistema con una existencia propia que no deja de circular. Sin embargo, en el intercambio con las divinidades solamente se reconoce la entrega humana y luego el cierre de la circulación social de dichas cosas, pues la aceptación y la devolución por parte de estas es

siempre incierta, relativa y ambigua (Mariscotti 1978). O sea, es parte de lo inasible.

De acuerdo con lo anterior, en el contexto de ofrenda la cuenta deviene en algo más que un don o un “objeto sagrado”, encontrándose en otro tipo de relación de intercambio que no se advierte en la clasificación de Godelier (2014). Esto exige una nueva categoría que incluya los bienes-ofrendas, en referencia a aquellas cosas que se entregan a las deidades, pero que no se sabe realmente si fueron recibidas, si pueden ser consideradas como “deuda” y si serán acaso devueltas. Un intercambio sin duda asimétrico, pues es siempre el humano el que está en deuda, en la lógica de una “deuda de ofrenda”, que incluso se hereda, como lo reconoce Ina Rössing (1994). En tal sentido, los humanos son fuertemente dependientes de estas entidades naturales que están regidas por fuerzas sobrenaturales invisibles. Tal como sucede con los volcanes y las montañas (*mallku*, *apu*, *achachillas*), que desde la ontología andina no solo tienen espíritu, sino que son el Gran Espíritu y están en la cima de la jerarquía de los seres sobrenaturales. Catalogados como “tutelares”, “autoridad suprema”, “pastor de hombres y de pueblos”, “hacedor de mundos”, son los que ordenan, dominan y gobiernan todo su territorio, distribuyen las plantas y los animales, los verdaderos propietarios de todo lo que hay. Sea cual fuere el asunto, se debe hablar con ellos. Nos guían. Cada *apu* tiene su propia personalidad y ninguno es idéntico a otro. Como señala el *altumisayug* Leonardo Chullo: “[...] son como los hombres, algunos son gruñones, otros amables” (Ricard 2007: 62). Son poderosos, protectores, cuidadores. Son tanto masculinos, como femeninos.

En definitiva, las *wallqas* son representativas, quizás como ningún otro artefacto, de esta transversalidad temporal y cultural que nos permite reconocer que, buena parte de su producción y circulación, está destinada al intercambio con las divinidades, entrelazada con el sistema de dones entre humanos, incluso dentro de otros tipos de transacciones que incluyeran mercancías. Así, cada viaje interzonal es contenedor de una multiplicidad de ellos, tanto entre humanos como de estos con las deidades, con múltiples propósitos y sentidos, apareciendo todos en escena cada vez que se activan los largos viajes.

Se ha propuesto aquí analizar particularmente el intercambio ceremonial con las deidades andinas, a

partir de una de sus manifestaciones más persistentes. Esto ha permitido precisar que el valor del objeto y el tipo de transacción en el que se configura están determinados por el contexto y el carácter social de cada bien en particular. Como las *wallqas* en la ontología andina, donde las cosas tienen el potencial de animación y de coparticipar en diferentes valores y mundos, constituyéndose polisémicamente en su propia base de significaciones. En otras palabras, no hay una exclusiva modalidad de intercambio intersocietal, sino que se coparticipa en una secuencia permanente de distintos tipos.

En la propia carga del viajero se pueden visualizar todas esas posibilidades de intercambio. Nielsen (2001) nos entrega una imagen etnográfica que sintetiza todo lo señalado: durante las travesías de los caravaneros de Cerrillos, Sud Lípez en Bolivia, el principal objetivo es obtener maíz en los valles, por medio del intercambio de sal. Pero igualmente se suceden otra serie de diversas transacciones que se realizan entre humanos (p.e., lana por ollas, carne por dinero o coca, ropa por frutas), como también con las divinidades, las montañas, la pachamama o el propio camino. Entre 40 bloques de sal y 15 bultos más, cargan dos sacos voluminosos que contienen toda la parafernalia ritual para el viaje. Llevan, por ejemplo, corazones de llamas secos y rellenos con partes de los cuerpos sacrificados (*kichiras*), *Ko'as* (plantas para sahumero) e inciensos, manteca y harina de maíz para dar forma a figuras de llamas, así como bolsas en miniatura llenas de grano y harina de maíz, plumas de flamenco, textiles ceremoniales para altares (*unkuñas*), hilo rojo para vestir los altares, hojas de coca y alcohol (Nielsen et al. 2017: 245).

Como vemos, buena parte de lo que se trafica son a su vez bienes ceremoniales con su propio kamaq y su capacidad de animación. En estricto rigor, por lo tanto, no hay tal distinción binaria entre bienes ceremoniales y cosas utilitarias, sino más bien esto pasa por reconocer el rol que está cumpliendo determinado elemento en su propio contexto de valoración y praxis social. Sabemos que un maíz o una *wallqa* han entrado en la esfera del intercambio con las deidades solo porque su contexto social así lo delata.

CONCLUSIONES

Las cuentas son el adorno corporal completamente manufacturado más antiguo del mundo. En los Andes del Sur se registran de forma temprana (ca. 11.000 AP), observándose diacrónicamente una intensificación de su producción para el uso personal, así como para ofrendas ceremoniales desde hace unos 5000 años AP, y con toda claridad desde los 3300 años AP. Hacia los 1000 años AP se acrecienta su rol de ofrenda en los lugares ceremoniales de los viajes surandinos, como se aprecia en los tipos oquedades artificiales, cajas y muros y *camachicos*. Luego, en la Colonia y hasta la actualidad, se continúan usando como parte de los ingredientes en distintas ceremonias andinas. Desde entonces también se convierten aceleradamente en mercancías, hasta el actual sistema capitalista, donde las chaquiras son tanto alienables como alienadas, al igual que la gran mayoría de los bienes y seres.

Desde sus relaciones semánticas en quechua, debe destacarse que de *wallqa* derive la palabra escudo (*wallqanqa*), lo que devela que su sustrato ontológico más profundo es su capacidad de protección ante diversas fuerzas visibles e invisibles. Asimismo, coparticipan de una multiplicidad de intercambios, por lo que son consideradas un don entre humanos bajo un sistema de reciprocidades (de dones y contradones), e igualmente como un bien-ofrenda, al ser parte de los objetos entregados a las deidades andinas.

Se debe reconocer que este último tipo de transacción tiene su origen en la interdependencia cósmica que asume la ontología animista, siendo muy probable que la humanidad haya entrado a este continente con estas visiones sobre las *wallqas* y su kamaq. Vale decir, como amuletos de protección, como parte de los cuidados y los afectos, y como elementos propiciatorios y comunicantes con esas otras dimensiones sensibles.

En suma, poco o nada tienen que ver las cuentas y su circulación en los Andes del Sur con una supuesta economía de bienes de prestigio, como bienes suntuarios, objetos de estatus o como indicadores de identidad social, de distinciones de rango o de diferenciaciones inter-ayllus, ya que son de uso común y transversal a nivel intersocietal e intergeneracional, sin exclusiones. Como alertó hace 50 años Pierre Clastres (2008), se confunde prestigio con poder.



AGRADECIMIENTOS Al proyecto FONDECYT-ANID Regular 1221590. A Mariana Ugarte, Juan Gili, y a los evaluadores de este trabajo por sus sugerencias.

NOTAS

¹ Otros estudios de las cuentas en el Noroeste Argentino para períodos más tardíos se pueden encontrar en María Florencia Becerra y colaboradores (2021), y para el primer milenio DC, en Sara López (2022).

² También podría tratarse de las palabras quechuas *wallqasca* o *wallqasqa* (“amparado”) (de Santo Thomas 2006 [1560: 613]).

³ La grafía colonial se corresponde con las ediciones citadas, sin variaciones, salvo los destacados del autor.

⁴ Véase al respecto la discusión que hace Xavier Ricard (2007: 82-83) acerca de por qué no resulta viable traducir el término *animu* como “fuerza vital” o “alma-fuerza vital”, quien prefiere más bien “esencia en acto”.

REFERENCIAS

ANÓNIMO 2014 [1586]. *Arte y vocabulario de la lengua general del Perú*. R. Cerrón-Palomino, ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ARGUEDAS, J. & P. DUVIOLS 1966 [¿1598?] (Eds.). *Dioses y hombres de Huarochirí: narración quechua recogida por Francisco de Ávila*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Instituto de Estudios Peruanos.

BECERRA, M., B. VENTURA, P. SOLA, M. ROSENBUSCH, G. COZZI & A. ROMANO 2021. Arqueomineralogía de cuentas de los valles orientales del norte de Salta, Argentina. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 26 (1): 93-112.

BERENGUER, J. 1994. Asentamientos, caravaneros y tráfico de larga distancia en el norte de Chile: el caso de Santa Bárbara. En *De costa a selva: intercambio y producción en los Andes Centro-Sur*, M. Albeck, ed., pp. 17-50. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario Tilcara, Universidad de Buenos Aires.

BERENGUER, J. 2004. *Tráfico de caravanas, interacción interregional y cambio cultural en la prehistoria tardía del desierto de Atacama*. Santiago: Ediciones Sirawi.

BERTONIO, L. 2005 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Arequipa: Ediciones El Lector.

BLANCO, J. 2021. *Prácticas líticas y minerales en el desierto bajo de Atacama. Estudio internodal sobre movilidad prehispánica entre costa y oasis*. Tesis de Doctorado en Arqueología, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Olavarría.

BOUZOUGGAR, A., N. BARTON, M. VANHAEREN, F. D'ERRICO, S. COLLCUTT, T. HIGHAM, E. HODGE, S. PARFITT, E. RHODES, J. SCHWENNINGER, C. STRINGER, E. TURNER, S. WARD, A. MOUTMIR & A. STAMBOULI 2007. 82,000-Year-Old Shell Beads from North Africa and Implications for the Origins of Modern Human Behavior. *Proceedings of the National Academy of Science* 104 (24): 9964-9969.

CARRIÓN, H. 2015. Cuentas de collar, producción e identidad durante el período Medio en San Pedro de Atacama. En *El Horizonte Medio: nuevos aportes desde el sur de Perú, norte de Chile y Bolivia*, A. Korpisaari & J. Chacama, eds., pp. 265-279. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Universidad de Tarapacá.

CLASTRES, P. 2008. *La sociedad contra el Estado*. Buenos Aires: Caronte Ensayo.

CORREA, I. & M. GARCÍA 2014. Cerámica y contextos de tránsito en la ruta Calama-Quillagua, vía Chug-Chug, desierto de Atacama, norte de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 46 (1): 25-50.

CRUZ, P. 2006. Mundos permeables y espacios peligrosos. Consideraciones acerca de los punkus y qaqaq en el paisaje altoandino de Potosí, Bolivia. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11: 35-50.

D'ERRICO, F., C. HENSHILWOOD, M. VANHAEREN & K. VAN NIEKERK 2005. *Nassarius kraussianus* Shell Beads from Blombos Cave: Evidence for Symbolic Behaviour in the Middle Stone Age. *Journal of Human Evolution* 48 (1): 3-24.

DE ARRIAGA, P. 2023 [1621]. *Extirpación de la idolatría del Perú*. J. Pérez & H. Urbano, eds. Lima: Universidad Ricardo Palma.

DE SANTO THOMAS, D. 2006 [1560]. *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú*. J. Szemiński, ed. Cusco: Editorial Convento de Santo Domingo-Qorikancha-Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos-Universidad Hebrea de Jerusalén.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739). *Real Academia Española*. <<https://apps2.rae.es/DA.html>> [consultado: 16-12-2023].

GILI, F., M. GARCÍA & V. FIGUEROA 2022. Ingredientes rituales en las ceremonias andinas propiciatorias del



- desierto de Atacama: el mineral de cobre, su relación con los atados de remedios, y el complejo alucinógeno. *Ñawpa Pacha* 43 (2): 199-220.
- GODELIER, M. 2014. *En el fundamento de las sociedades humanas. Lo que nos enseña la antropología*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GONZÁLEZ, A. 1967. Una excepcional pieza de mosaico del Noroeste Argentino. *Etnia* 6: 1-28.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, D. 1989 [1608]. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GORDILLO, S. & C. ASCHERO 2020. Entre las yungas y el mar: circulación de moluscos en cazadores-recolectores tempranos de la Puna, extremo austral de los Andes meridionales. *Estudios Atacameños* 66: 301-318.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F. 1993 [1615]. *Nueva corónica y buen gobierno*. F. Pease, ed. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- HORTA, H. & W. FAUNDES 2018. Manufactura de cuentas de mineral de cobre en Atacama (Chile) durante el período Medio (ca. 400-1000 DC): nuevas evidencias contextuales y aportes desde la experimentación arqueológica. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 50 (3): 397-422.
- HORTA, H., J. ECHEVERRÍA, I. PEÑA-VILLALOBOS, A. QUIRGAS, A. VIDAL, W. FAUNDES & A. PACHECO 2021. Práctica religiosa, especialización artesanal y estatus: hacia la comprensión del rol social del consumo de alucinógenos en el salar de Atacama, norte de Chile (500-1500 DC). *Estudios Atacameños* 67: e3906.
- JACKSON, D. & A. BENAVENTE 2010. Complejización de los cazadores y recolectores en Chiu Chiu, río Loa Medio (norte de Chile). *Estudios Atacameños* 39: 5-20.
- LÓPEZ, S. 2022. Cuentas minerales y circulación macrorregional en los Andes centro-sur durante el primer milenio DC. Una mirada desde la quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina). *Estudios Sociales del NOA* 24: 48-79.
- LÓPEZ, S. & P. ESCOLA 2007. Un verde horizonte en el desierto: producción de cuentas minerales en ámbitos domésticos de sitios agropastoriles. Antofagasta de la Sierra (Puna Meridional argentina). En *Procesos sociales prehispánicos en el sur andino: la vivienda, la comunidad y el territorio*, A. Nielsen, M. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez & P. Mercolli, eds., vol. 2, pp. 255-257. Córdoba: Editorial Brujas.
- LOZA, C. 2007. El atado de remedios de un religioso/médico del periodo Tiwanaku: miradas cruzadas y conexiones actuales. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 36 (3): 317-342.
- MARISCOTTI, A. 1978. *Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales*. Berlín: Gebr. Mann Verlag.
- MAUSS, M. 2009. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- MILLER, F. & Y. WANG 2022. Ostrich Eggshell Beads Reveal 50,000-Year-Old Social Network in Africa. *Nature* 601: 234-239.
- MIRANDA, P. 1998. *Julián Colamar recuerda: visiones de Caspana*. Santiago: Lom Ediciones.
- MURRA, J. 1975. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- NIELSEN, A. 1997. El tráfico caravanero visto desde la Jara. *Estudios Atacameños* 14: 339-372.
- NIELSEN, A. 2001. Ethnoarchaeological Perspectives on Caravan Trade in the South-Central Andes. En *Ethnoarchaeology of Andean South America: Contributions to Archaeological Method and Theory*, L. Kuznar, ed., pp. 163-201. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- NIELSEN, A. 2007. Bajo el hechizo de los emblemas: políticas corporativas y tráfico interregional en los Andes circumpuneños. En *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino*, A. Nielsen, M. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez & P. Mercolli, eds., vol. 2, pp. 393-411. Córdoba: Editorial Brujas.
- NIELSEN, A., C. ANGIORAMA & F. ÁVILA 2017. Ritual as Interaction with Non-Humans: Prehispanic Mountain Pass Shrines in the Southern Andes. En *Rituals of the Past. Prehispanic and Colonial Case Studies in Andean Archaeology*, S. Rosenfeld & S. Bautista, eds., pp. 241-266. Boulder: University Press of Colorado.
- NÚÑEZ, L., I. CARTAJENA, C. CARRASCO, P. DE SOUZA & M. GROSJEAN 2006. Emergencias de comunidades pastoralistas formativas al sureste de la puna de Atacama. *Estudios Atacameños* 32: 93-117.
- NÚÑEZ, L., P. DE SOUZA, I. CARTAJENA & C. CARRASCO 2007. Quebrada Tulán: evidencias de interacción circumpuneña durante el Formativo Temprano en el sureste de la cuenca de Atacama. En *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino*, A. Nielsen, M. C. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez



- & P. Mercolli, eds., vol. 2, pp. 287-304. Córdoba: Editorial Brujas.
- PAREDES, R. 1920. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. La Paz: ARNO Hermanos, Librero Editores.
- PIMENTEL, G. 2006. *Arqueología vial. El caso de una ruta de interacción entre el Altiplano Meridional y San Pedro de Atacama*. Tesis de Magíster en Antropología, Universidad Católica del Norte-Universidad de Tarapacá, San Pedro de Atacama.
- PIMENTEL, G. 2009. Las huacas del tráfico. Arquitectura ceremonial en rutas prehispánicas del desierto de Atacama. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 14 (2): 9-38.
- PIMENTEL, G. 2013. *Redes viales prehispánicas en el desierto de Atacama: viajeros, movilidad e intercambio*. Tesis de Doctorado en Antropología, Universidad Católica del Norte-Universidad de Tarapacá, San Pedro de Atacama.
- PIMENTEL, G., M. UGARTE, F. GALLARDO, J. BLANCO & C. MONTERO 2017a. Chug-Chug en el contexto de la movilidad internodal prehispánica en el desierto de Atacama. Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 49 (4): 483-510.
- PIMENTEL, G., M. UGARTE, J. BLANCO, C. TORRES-ROUFF & W. PESTLE 2017b. Calate. De lugar desnudo a laboratorio arqueológico de la movilidad y el tráfico multicultural prehispánico en el desierto de Atacama (ca. 7000-550 AP). *Estudios Atacameños* 56: 23-58.
- PIMENTEL, G., M. UGARTE, J. BLANCO, C. MONTERO, J. GILI, J. ARÉVALO, F. GALLARDO, C. TORRES & W. PESTLE 2023. On the Pathways. Inter-Nodal Archaeology in the Atacama Desert Pampa (c. 7000-400 BP). *Journal of Anthropological Archaeology* 71: 101526.
- REES, C. 1999. Elaboración, distribución y consumo de cuentas de malaquita y crisocola durante el período Formativo en la vega de Turi y sus inmediaciones, subregión del río Salado, norte de Chile. En *Los tres reinos: prácticas de recolección en el cono sur de América*, C. Aschero, A. Korstanje & R. Vuoto, eds., pp. 85-98. San Miguel de Tucumán: Instituto de Arqueología y Museo, Universidad Nacional de Tucumán.
- RICARD, X. 2007. *Ladrones de sombra: el universo religioso de los pastores del Ausangate*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Centro Bartolomé de Las Casas.
- RÖSSING, I. 1994. La deuda de ofrenda: un concepto central de la religión andina. *Revista Andina* 12 (1): 191-216.
- SHIPTON, C., P. ROBERTS, W. ARCHER, A. ARMITAGE, C. BITA, J. BLINKHORN, C. COURTNEY-MUSTAPHI, A. CROWTHER, R. CURTIS, F. D'ERRICO, K. DOUKA, P. FAULKNER, H. GROUCUTT, R. HELM, A. HERRIES, S. JEMBE, N. KOURAMPAS, J. LEE-THORP, R. MARCHANT, J. MERCADER, A. PITARCH, M. PRENDERGAST, B. ROWSON, A. TENGEZA, R. TIBESASA, T. WHITE, M. PETRAGLIA & N. BOIVIN 2018. 78,000-Year-Old Record of Middle and Later Stone Age Innovation in an East African Tropical Forest. *Nature Communications* 9 (1832): 1-8.
- SOTO, C. 2015a. *Amuletos en el cuerpo, ofrenda a las huacas: reflexiones sobre cultura material y visual desde los objetos perforados y sus usos en el período Formativo (1500 AC-800 DC) del desierto de Atacama (II Región, Chile)*. Tesis de Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Santiago.
- SOTO, C. 2015b. Distribución y significado de los restos malacológicos en la fase Tilocalar (3130-2380 AP), quebrada Tulán (salar de Atacama, norte de Chile). *Estudios Atacameños* 51: 53-75.
- SOTO, C. 2019. "Objetos perforados" asociaciones simbólicas y redes de circulación: reflexiones sobre las formas de intercambio en el período Formativo (1500 AC-500 DC) del desierto de Atacama, norte de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 51 (4): 573-593.
- SOTO, C. & G. PIMENTEL 2020. Ch'allando cuentas para un buen viaje: los objetos perforados prehispánicos en senderos del desierto de Atacama, Chile. *Praxis Arqueológica* 1 (1): 76-97.
- SOTO, C., X. POWER & B. BALLESTER 2018. Circulación de objetos perforados de concha: aportes para la interpretación de su rol en las relaciones sociales del desierto de Atacama entre los 6000-3500 AP. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 23 (1): 51-69.
- TAUSSIG, M. 2021. *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*. Madrid: Editorial Tráficantes de Sueños.
- TAYLOR, G. 2000. *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Centro Bartolomé de Las Casas.
- TRINKAUS, E., A. BUZHILOVA, M. MEDNIKOVA & M. DOBROVLSKAYA 2014. *The People of Sunghir: Burials, Bodies, and Behavior in the Earlier Upper Paleolithic*. Oxford: Oxford University Press.
- VÄISSE, E., F. HOYOS & A. ECHEVERRÍA Y REYES 1896. *Glosario de la lengua atacameña*. Santiago: Imprenta Cervantes.



El arte del *chiéjaus*: materialidad y agencias en artefactos ceremoniales pintados del pueblo yagán de Tierra del Fuego

The Art of the Chiéjaus: Materiality and Agencies in Ceremonial Painted Artifacts of the Yagan People of Tierra del Fuego

Dánae Fiore,^A Ana Butto,^B Agustín Acevedo^C & Neemias Santos da Rosa^D

Recibido:
diciembre 2023.

Aceptado:
septiembre 2024.

Publicado:
junio 2025.



RESUMEN

Se presenta el análisis sistemático de 12 artefactos de madera con decoración pintada (tabletas, tablas-parante y ramas desbastadas), creados en la década de 1920 por el pueblo yagán de Tierra del Fuego y usados en una ceremonia de iniciación de ambos géneros llamada *chiéjaus*. Las piezas fueron reunidas por Martin Gusinde en sus trabajos de campo entre 1918 y 1924, y se encuentran en dos instituciones austríacas, el monasterio de Sankt Gabriel (Mödling) y el Weltmuseum Wien (Viena). Su registro se realizó mediante fotografías y una base de datos relacional de múltiples escalas con el propósito de buscar tendencias y contextualizarlos con información etnográfica visual y escrita de la ceremonia. Desde una perspectiva de la materialidad del arte se pudo inferir la existencia de un código visual subyacente a la decoración de los artefactos, la presencia de similitudes con otras formas de arte yagán (pintura corporal, rupestre y mobiliario óseo), y la existencia de huellas de las agencias de los/as productores/as. Los resultados sugieren diferentes niveles de experticia, así como distintos ritmos de trabajo y elecciones de diseño, todo ello enmarcado dentro de un código visual común.

Palabras clave: arte yagán, ceremonias de iniciación, códigos visuales, artefactos pintados, indígenas canoeros, Martin Gusinde.

ABSTRACT

*This paper presents a systematic analysis of 12 wooden artifacts with painted decoration (tablets, pillar boards, and scraped branches) created in the 1920s by the Yagan people of Tierra del Fuego and used in an initiation ceremony for both genders called *chiéjaus*. The artifacts were collected by Martin Gusinde during his fieldwork seasons between the years 1918 and 1924 and are now housed in two Austrian institutions: Sankt Gabriel Monastery (Mödling) and Weltmuseum Wien (Vienna). These objects were recorded using photographs and a multiple-scale relational database to identify trends and contextualize them with visual and written ethnographic information about the ceremony. From a perspective of the materiality of art, we were able to infer the existence of an underlying visual code in the decoration of the artifacts, the presence of similarities with other forms of Yagan art (body painting, rock art, bone portable art), and the existence of traces of the producers' agency. The results suggest different levels of expertise, as well as distinct work rhythms and design choices, all framed within a common visual code.*

Keywords: Yagan art, initiation ceremonies, visual codes, painted artifacts, canoe Indians, Martin Gusinde.

^A Dánae Fiore, CONICET-AIA-UBA, Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0003-1672-3070. E-mail: danae_fiore@yahoo.es

^B Ana Butto, CONICET-CADIC, Ushuaia, Argentina. ORCID: 0000-0001-7455-909. E-mail: anabutto@gmail.com

^C Agustín Acevedo, CONICET-UTN, Instituto de Evolución, Ecología Histórica y Ambiente, San Rafael, Mendoza, Argentina. ORCID: 0000-0001-8286-8361. E-mail: agustinacevedo2009@gmail.com

^D Neemias Santos da Rosa, University of Bordeaux-PACEA, Pessac, France; School of Geography, Archaeology and Environmental Studies, Rock Art Research Institute, University of Witwatersrand, Johannesburg, South Africa. ORCID: 0000-0001-8800-146X. E-mail: neemias.sdarosa@gmail.com

ARTE CEREMONIAL EN EL MUNDO YAGÁN

Este trabajo se enmarca en una perspectiva de la materialidad del arte y presenta por primera vez el análisis sistemático de un conjunto de artefactos elaborados en madera, con diseños pintados, utilizados por comunidades yaganes de Tierra del Fuego durante la ceremonia del *chiéjaus*. En el marco de sus trabajos de campo desarrollados con los pueblos originarios fueguinos entre los años 1918 y 1924, el etnógrafo y sacerdote alemán Martin Gusinde reunió una importante colección de objetos ceremoniales (Butto & Fiore 2021). Parte de ella fue trasladada a dos instituciones austríacas, el monasterio de Sankt Gabriel (Mödling) y el Weltmuseum Wien (Viena), lugares donde hemos realizado el registro de las piezas.

El objetivo de este estudio es analizar las características materiales, tecnológicas y de diseño decorativo de estos ejemplares,¹ y tiene cuatro propósitos: a) determinar la posible existencia de un código visual compartido que haya generado estandarización en las imágenes-artefacto; b) establecer si se registra una variabilidad tecnológica o morfológica que se vincule con las agencias de los/as productores/as, identificable en habilidades técnicas o elecciones de diseño que reflejen cierto grado de libertad creativa subyacente a estas producciones; c) definir si los datos sobre esta colección de arte del *chiéjaus* se corroboran, complementan o contradicen con las fuentes histórico-etnográficas escritas y visuales sobre dicha ceremonia; d) comprobar si se encuentran similitudes entre el arte del *chiéjaus* y otras formas de arte yagán (como pintura corporal, rupestre y mobiliario sobre hueso), que den cuenta de la presencia de códigos compartidos por las diversas formas de cultura visual de este pueblo.

EL *CHIÉJAUS*: PRESENTACIÓN ANALÍTICA DE DATOS HISTÓRICO-ETNOGRÁFICOS Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS ARTEFACTOS

El pueblo yagán constituye la sociedad indígena más austral del planeta. Los datos histórico-etnográficos

obtenidos por 52 autores entre los siglos XVII y XX indican que su *usin* (“territorio”) abarcó tradicionalmente desde el sur de la Isla Grande de Tierra del Fuego hasta el Cabo de Hornos (Orquera & Piana 2015). La información escrita y arqueológica da cuenta de que los yaganes y sus ancestros tuvieron originalmente un modo de vida cazador-recolector-pescador, con movilidad pedestre y canoera (Orquera & Piana 2009). Dichas costumbres sufrieron cambios profundos debido a la instalación de poblaciones europeas y criollas que se apropiaron del territorio con fines económicos, imponiendo un modelo de producción capitalista y una profunda occidentalización sociocultural (Casali & Harambour 2021). Así, el *usin* yagán quedó subdividido entre Chile y Argentina, donde existen actualmente comunidades de este pueblo legalmente reconocidas.

A pesar del impacto occidental, los yaganes continuaron desarrollando numerosas prácticas tradicionales. Entre ellas, el *chiéjaus*, una ceremonia de iniciación de hombres y mujeres jóvenes en las responsabilidades de la adultez (Gusinde 1922, 1986). El ritual también aparece denominado en los textos de Gusinde como “escuela”, opción avalada actualmente por personas del pueblo yagán (Víctor Vargas-Filgueira, comunicación personal 2022), lo cual refuerza su sentido pedagógico.

En el *chiéjaus* cada *uswaala* (“iniciando”) era guiado y acompañado por dos o tres “padrinos/madrinas” adultos ya iniciados (Lothrop 2002; Gusinde 1986), mientras que los roles de “jefe”, “inspector” y “vigilantes” del acto eran desempeñados por hombres adultos (Gusinde 1986: 781). Durante la celebración los *uswaala* debían ayunar, mantenerse quietos por largos períodos, dormir pocas horas y trabajar en tareas diarias de subsistencia, bajo la supervisión de algunos adultos (Gusinde 1986: 772, 923). Además, la práctica consideraba el acceso a conocimientos de la cosmovisión yagán, incluyendo profundos elementos míticos, simbólicos y espirituales, tales como el enfrentamiento a Yetaita, un espíritu personificado por un hombre que lucía pintura corporal y facial, y luchaba contra los iniciados varones (Chapman 1997: 84). Luego de este encuentro se comunicaba a los iniciandos que, si bien se trataba solo de un hombre pintado/enmascarado, el espíritu real los amenazaría en los bosques si ellos no se comportaban correctamente (Chapman 1997: 84). Después de haber celebrado el acto, las jóvenes mujeres



Figura 1. Mapa del territorio yagán con la ubicación de los sitios de celebración de los *chiéjaus* observados por Martin Gusinde (1986).

Figure 1. Map of the Yagan territory showing the locations of the *chiéjaus* celebration sites observed by Martin Gusinde (1986).

se consideraban listas para casarse, mientras que los varones debían pasar por un segundo *chiéjaus*, luego del cual les estaba permitido investirse en el *kina*, otro ritual de iniciación principalmente masculino (Gusinde 1986: 1286; Fiore 2007).

Las ceremonias observadas por Martin Gusinde y Wilhelm Koppers

Como resultado de sus trabajos de campo, Gusinde produjo múltiples textos y fotografías sobre la vida cotidiana y ceremonial del pueblo yagán (Maturana 2007; Palma 2013). En el verano de 1920, el investigador asistió al *chiéjaus* celebrado en Shamakush, en Punta Remolino, Isla Grande de Tierra del Fuego, Argentina (fig. 1). El evento contó con 24 participantes, entre ellos Alfredo como “jefe”, Whaits como “inspector” y cuatro hombres como “vigilantes” (Gusinde 1986: 781, 783, 796). Nelly Calderón Lawrence aportó inestimable ayuda para que se realizara el *chiéjaus* y se permitiera participar al alemán (Gusinde 1986: 779), el que, como retribución, debió aportar alimentos y condimentos europeos (Gusinde 1986 [1937]: 804). Además de Gusinde –que tuvo a Chris y Gertie como “padrinos”–, los otros dos *uswaala* fueron Clemente (27 años) y Homestead (17 años). El *chiéjaus* no se había realizado hacía nueve años (Gusinde 1922: 150), lo cual da cuenta del impacto del establecimiento de las poblaciones europeas y criollas en Tierra del Fuego (Fiore 2007).

Gusinde mantuvo el ayuno requerido durante los 10 días que duró el evento, debilitándose su atención y su memoria. Se le solicitó no tomar notas ni hacer preguntas, lo cual redujo el registro de sus observaciones (Gusinde 1986: 780). Sin embargo, el autor mantuvo su interés por relevar el *chiéjaus*, por lo cual en el verano de 1922 participó junto a su colega Wilhelm Koppers (1997: 48), en una nueva instancia de este tipo en Sumbutu, Puerto Mejillones, costa norte de Uceniakao, isla conocida hoy como Navarino (Chile) (fig. 1).² La actividad tuvo a Santiago como director y a Pedro como inspector (Gusinde 1986: 784). Los iniciados fueron Manuel (34 años), Kines (14 años), Walter II (12 años), Elisa (14 años), Julia (18 años, del pueblo alakaluf), Koppers (que tuvo de padrinos a Santiago y Adelheid) y Gusinde (quien mantuvo a Chris y Gertie como padrinos) (Gusinde 1986: 785). Para fomentar esta celebración, ambos llevaron provisiones e hicieron compras en el despacho de la estancia donde vendían harina, té, café, azúcar, grasa y jabón (Koppers 1997: 91, 181). El rito duró cinco días, pues según Koppers (1997: 48), los yaganes “se impacientaron” por realizar el *kina*, ceremonia que se efectuaría a continuación, como lo habían pactado con Gusinde (1986: 784). Este *chiéjaus* de 1922 fue menos riguroso, dado que Pedro les permitió tomar notas y hacer preguntas (Gusinde 1986: 786).

Como ya se ha dicho, fruto de los trabajos etnográficos, Gusinde reunió una importante colección de

cultura material, incluyendo artefactos ceremoniales del *chiéjaus*. Una parte de ella fue llevada al monasterio de Sankt Gabriel, y algunas de sus piezas fueron vendidas luego por el investigador al Weltmuseum Wien (Butto & Fiore 2021).

La cultura material-visual del *chiéjaus*

El *chiéjaus* se desarrollaba en una choza de gran tamaño y planta ovalada, levantada especialmente para ese fin y emplazada en un lugar apartado y oculto (Gusinde 1986: 796).³ En la cosmovisión yagán, la estructura interna del inmueble representaba “una cueva en la roca a la altura del nivel del mar” (Gusinde 1986: 803, nota 260), reforzando de esta manera el vínculo con el paisaje costero que siempre ha tenido esta comunidad. En la ceremonia de 1920 la construcción fue realizada por varios hombres y tomó tres días. Medía 12 m de largo, 2,5 m de alto y 3,4 m de ancho (Gusinde 1922: 151). Para el *chiéjaus* de 1922, se reparó una choza utilizada en un rito anterior, llevado a cabo en 1921, cuyo largo era de poco más de 12 m (Gusinde 1986: 785). El armazón casi no necesitó arreglos, demostrando la solidez de esta estructura, solo se renovaron los elementos que cubrían el techo, elaborados con materias primas más blandas y percederas (Koppers 1997: 47-48).

La parte interior del recinto se pintaba con diseños en rojo, blanco y negro, empleando dos elementos básicos: líneas y puntos (Koppers 1997: 47-48). Hemos identificado que los diseños se realizaban sobre cuatro soportes de madera distintos:

- Tablas-parante. Tablas angostas que se apoyaban contra la estructura de la choza y que alcanzaban hasta su zona más alta. Se colocaban a intervalos de 40 a 60 cm, enfrentadas de a pares, con la cara pintada orientada hacia el interior del inmueble (Gusinde 1986: 801).
- Ramas desbastadas. Algunos de los “tronquillos” de la estructura eran desbastados retirando la corteza y dejando una sección plana sobre la cual pintar, disponiéndola hacia dentro del recinto. Dicho trabajo se realizaba tradicionalmente mediante el raspado con valvas de moluscos, no obstante, en la década de 1920 se hacía con un hacha de hierro (Gusinde 1986: 801). Esto demuestra cómo se conservaba

la morfología de la choza, elemento altamente significativo, mientras que las herramientas podían modernizarse sin afectar el sentido simbólico del espacio ceremonial.

- Varillas. Piezas cilíndricas de unos 20 cm a 45 cm de largo, con un extremo cortado de forma recta y el otro más aguzado que se ubicaban hacia abajo (Gusinde 1986: 801).⁴
- Tabletas. Artefactos “oblongos y angostos” y “de ángulos rectos o curvados” de 20 cm a 45 cm de largo y 7 cm a 10 cm de ancho (Gusinde 1986: 801). Gusinde (1986: 802) registra que las tabletas tienen un

[...] manguito corto y cuadrangular, en cuyo centro se perfora un agujero o se recorta una pequeña muesca. Mediante una fibra de tendón o un junco se atan estas tablitas [...] a la superficie central interior de la estructura cupular, desde donde cuelgan libremente y se bambolean en la corriente o con los estremecimientos de la estructura.

De los cuatro tipos de artefactos ceremoniales descriptos hemos registrado y analizado ocho tabletas, dos tablas-parante y dos ramas desbastadas, sumando 12 unidades (fig. 2; tabla 1).

TIPO DE ARTEFACTO	CÓDIGO DE PIEZA
Tableta	SGK-060
Tableta	SGK-061
Tableta	SGK-062
Tableta	SGK-063
Tableta	SGK-076
Tableta	SGK-167
Tableta	SGK-168
Tableta	SGK-169
Tabla-parante	SGK-175
Tabla-parante	SGK-176
Rama desbastada	SGK-015
Rama desbastada	WM-065
Total N=12	

Tabla 1. Colección de artefactos analizados (SGK=Sankt Gabriel Kloster; WM=Weltmuseum). **Table 1.** Collection of analyzed artifacts (SGK=Sankt Gabriel Kloster; WM=Weltmuseum).



Figura 2. Muestra de los artefactos estudiados. Para los casos a-g, en la columna izquierda se observa la imagen original y en la derecha la misma procesada con DStretch: **a)** tableta SGK-060, frente y reverso; **b)** tableta SGK-061, frente y reverso; **c)** tableta SGK-167, frente y reverso; **d)** tableta SGK-168, frente y reverso; **e)** tableta SGK-169, frente y reverso; **f)** tableta SGK-063 (izquierda), tableta SGK-062 (derecha); **g)** tableta SGK-076, cara frontal; **h)** tabla-parante SGK-176; **i)** rama desbastada WM-065 (todas las fotografías son de los autores, excepto cuando se indica). **Figure 2.** Sample of the studied artifacts. For cases a-g, the original image is shown in the left column and the same image processed with DStretch is shown in the right column: **a)** tablet SGK-060, front and back view; **b)** tablet SGK-061, front and back view; **c)** tablet SGK-167, front and back view; **d)** tablet SGK-168, front and back view; **e)** tablet SGK-169, front and back view; **f)** tablet SGK-063 (left) and tablet SGK-062 (right); **g)** tablet SGK-076, front view; **h)** pillar board SGK-176; **i)** scraped branche WM-065 (all photos by the authors, except where indicated).

Los artefactos decorados del *chiéjaus*: implicaciones simbólicas, tecnológicas y económicas

Estos objetos se pintaban con colores que “se mezclan con aceite de foca [lobo marino]”, “pasta [que] se esparce con el dedo, ordenando puntos y rayas para formar variados motivos” (Gusinde 1986: 802). Los diseños decorativos “sea quien fuere el que los confecciona, se [guían] por su inspiración artística momentánea y por su sensibilidad estéticas” (Gusinde 1986: 802).

Los yaganes aseguraron a Gusinde (1986: 802) que “estas piezas no tienen significado especial alguno y sirven exclusivamente para el embellecimiento de la choza del *chiéjaus*”. Por su parte, Koppers (1997: 48) coincidió con este último en que las tablillas de madera pintadas y colgadas en la estructura “no significan otra cosa que un adorno más en la choza ceremonial”, y destacó que los diseños consistían “solo de rayas y puntos y no tiene otra finalidad, según dicen los indígenas de hoy día, que servir de adorno”. Caben aquí dos reflexiones. Por un lado, es posible que, debido al profundo proceso de interacción transcultural, las prácticas simbólicas/rituales yaganes sufrieran alguna pérdida de conocimiento tradicional. Por otro lado, es probable que estos diseños tuvieran un significado no compartido con los etnógrafos para mantener en reserva parte de su acervo cultural.

Gusinde (1986: 792) notó también que estas “tablitas de madera pintada que cuelgan en la Choza Grande se consideran pertenecientes a ella” y que, por lo tanto, nadie pensaría en reclamarlas como propias. Esto refuerza el hecho de que, pese a encontrarse en un contexto socioeconómico permeado por reglas capitalistas de propiedad privada impuesto por la ocupación occidental, los yaganes seguían manteniendo el concepto de propiedad comunitaria, especialmente tratándose de materiales producidos para ser usados en un acontecimiento de esta naturaleza. Además, observó que “Al finalizar la celebración, estas piezas quedan allí, pues no son utilizables para ningún otro fin” (Gusinde 1986: 802). Por esta razón, cuando solicitó llevarse algunas, “los indígenas no solo descolgaron las cortas tablitas y varillas colgantes, sino que extrajeron también del suelo las largas tablitas y tronquillos pintados, que me entregaron sin vacilación alguna” (Gusinde 1986: 802,

nota 257). El investigador pensó que esto demostraba que los yaganes no les asignaban a estos materiales ningún valor, sino que los consideraban objetos de adorno (Gusinde 1986: 802). Cabe hacer notar que también es posible que no se hubiera dado importancia a aquellos utilizados en actos presenciados por extraños como Gusinde y Koppers, y que por ello fueron entregados sin contrariedades. Aun así, tal como explicaremos a continuación, la producción de diseños pintados sobre estos artefactos de madera demuestra una profunda consistencia con las características de la cultura visual de este pueblo.

MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO: ABORDAJES DE LA MATERIALIDAD DEL ARTE

La perspectiva teórica usada en este trabajo se basa en la concepción del arte visual como imagen-objeto, es decir, como una imagen –representativa o no de un referente externo– creada mediante la adición o sustracción de materia sobre un soporte, usando determinados instrumentos y técnicas para generar un diseño, produciendo así un artefacto visual caracterizado por el trabajo invertido en su materialidad (Arnheim 1986; Ascheró 1988; Conkey 2009; Robb 2017). Esta concepción considera una ontología de la materialidad que abarca desde el análisis de los materiales y técnicas de producción, las cualidades tecno-visuales de los motivos y sus combinaciones que forman diseños, hasta las características performativas de las imágenes-objeto y la manera en que sus emplazamientos y usos transforman los espacios en lugares, coadyuvando a generar experiencias de percepción y acción para quienes interactúan con ellas (Fiore 2020). Así, los análisis de la materialidad del arte ofrecen vías de aproximación acerca de las agencias de sus productores/as y usuarios/as: vistas como artefactos, las imágenes conservan rastros de las acciones de quienes las produjeron e interactuaron con ellas.

El hallazgo de tendencias recurrentes en la materialidad de un conjunto de imágenes-objeto conlleva procesos subyacentes de estandarización, en los cuales los agentes reproducen, mediante sus prácticas artísticas, códigos visuales con potencialidades comunicativas,

ARTEFACTO	1) Tipo; 2) morfología; 3) cantidad de caras y lados intervenidos; 4) materia prima; 5) dimensiones; 6) clases de motivos representadas; 7) tipos de motivos combinados; 8) dimensionalidad del diseño (2D o 3D); 9) homogeneidad del diseño en 3D (si es igual o distinto entre caras y lados); 10) colores (etiquetas genéricas y según Munsell Soil Colour Chart [versión de 1994]).
CARA	1) Clase de motivo; 2) simetría del diseño (presencia/ausencia); 3) tipo de simetría; 4) cromía (monócromo, bícromo, policromo); 5) porción cubierta por motivos (sin considerar si el fondo está enteramente cubierto de una base de pintura).
MOTIVO	1) Clase; 2) tipo; 3) posición en la cara del artefacto (total, superior, medio, inferior); 4) orientación (longitudinal o transversal); 5) dimensionalidad (2D o 3D); 6) color de los elementos que lo componen.
ELEMENTO	1) Tipo; 2) cantidad de componentes; 3) posición en el motivo; 4) orientación en el motivo; 5) posición de componentes del elemento (alineados o no); 6) orientación de componentes del elemento (longitudinal, transversal); 7) color.

Tabla 2. Escalas y variables de análisis de la base de datos.
Table 2. Scales and variables of analysis of the database.

estéticas, performativas y expresivas, que operan a escala grupal. A su vez, el reconocimiento de variabilidad tecnológica o morfológica en dichos artefactos visuales señala huellas de agencias más diversas que operan a menor escala (p.e., subgrupos, individuo-persona), pudiendo reflejar distintos niveles de habilidad técnica y experticia en el manejo de materiales e instrumentos (novatos vs. expertos), así como diferentes ritmos de trabajo (expeditivos vs. no expeditivos). Por ello, la caracterización sistemática de los artefactos artísticos no refiere a un objetivo descriptivo, sino analítico, críticamente situado y socialmente valioso (Mizoguchi & Smith 2019).

En el caso estudiado, las imágenes fueron producidas sobre artefactos *sensu stricto*, por ejemplo, las tabletas, y también sobre componentes de estructuras fijas, como las ramas desbastadas al interior de la choza ceremonial, que luego de desmontarse se convirtieron en elementos transportables. De ahí que usemos el término “artefacto” para denominar todas estas piezas.

El registro de los objetos se realizó *in situ* en los depósitos de las instituciones que los custodian y constó de tomas fotográficas con escala y su ingreso en una base de datos incluyendo procedencia, medidas, color (según la Munsell Soil Colour Chart, versión de 1994), materia prima, diseño, técnica y estado de conservación. Posteriormente, en laboratorio se diseñó y completó una base de datos relacional de múltiples escalas, considerando que un diseño decorativo puede estar compuesto

por uno o varios motivos y, a su vez, integrados por uno o más elementos. Los tipos de motivos (TM) –unidades discretas de diseño definidas por cualidades morfológicas distintivas– que configuran el repertorio decorativo fueron identificados y denominados siguiendo los criterios ya empleados en el análisis de pinturas corporales yagán (Fiore 2020). Los TM fueron agrupados en clases que, al abarcar más casos dentro de la muestra bajo estudio, facilitan la búsqueda de tendencias cuantitativas. Así, la base de datos incluye cuatro escalas: artefacto, cara, motivo y elemento (tabla 2).

Para el análisis de las técnicas de pintura se combinaron observaciones directas con fotografías digitales ampliadas para ver detalles de huellas técnicas y resaltadas con el programa digital DStretch, que mejora la visibilidad de pinturas obliteradas. Las observaciones fueron guiadas por criterios generados mediante experimentos con pintura sobre madera y protocolos experimentales sistemáticos sobre técnicas de pintura rupestre realizados por nosotros (Santos da Rosa et al. 2023, 2024) y otros equipos (Muzquiz 1988; Blanco & Barreto 2016; Landino et al. 2023). De esta forma, definimos seis variables relevantes para inferir posibles técnicas de aplicación de pintura, habilidades y ritmos de trabajo de los/as productores/as: 1) características de la madera; 2) calidad de la pintura; 3) tipo de instrumento; 4) gestos técnicos; 5) habilidad tecnológica; y 6) velocidad de ejecución (tabla 3).⁵

CARACTERÍSTICAS DE LA MADERA	CALIDAD DE LA PINTURA	TIPO DE INSTRUMENTO	GESTOS TÉCNICOS	HABILIDAD TECNOLÓGICA	VELOCIDAD DE EJECUCIÓN
<p>Anfractuosidades de la superficie: influyen en el desplazamiento del instrumento aplicador y en la depositación de la pintura sobre el soporte.</p> <p>Textura: afecta el movimiento del instrumento aplicador (dedo o artefacto) y la depositación de la pintura sobre el soporte.</p> <p>Porosidad: incide en la absorción y fijación de la pintura.</p>	<p>Densidad: depende de la composición (materiales y receta de preparación). Influye sobre la capacidad de cobertura y de fijación al soporte y de la posibilidad de realizar imágenes con mayor o menor detalle.</p>	<p>Morfología de su parte activa: afecta a los niveles de detalle alcanzables.</p> <p>Morfología de su agarre y/o empuñadura: repercute en la precisión de los elementos gráficos logrados.</p>	<p>Movimientos de manos: requeridos para aplicar determinada clase de pintura con o sin un tipo de instrumento sobre el soporte, para generar un particular elemento gráfico. Estos afectan las características morfológicas del diseño.</p>	<p>Grados de destreza en los gestos técnicos: inciden en la precisión morfológica del diseño resultante.</p>	<p>Rapidez o lentitud en la aplicación de cada elemento del motivo: impactan en la precisión y prolijidad de los detalles del diseño final.</p>

Tabla 3. Variables relevantes para el análisis de técnicas de aplicación de pintura respecto de los materiales y sus productores/as.
Table 3. Relevant variables for the analysis of paint application techniques with respect to materials and their producers.

RESULTADOS DEL ANÁLISIS

Morfología de los artefactos

Las formas y tamaños de las tablas-parante y ramas desbastadas están estandarizadas. Las tabletas presentan variabilidad en el tipo de suspensión, pero estandarización en sus tamaños (fig. 3; tabla 4).

Unifacialidad, bifacialidad y simetría de diseños

Las dos tablas-parantes y las dos ramas desbastadas tienen decoración unifacial. Al contrario, las ocho tabletas tienen decoración bifacial o 2D-plus (que se extiende en una cara y en los laterales). Dos de estas tienen también sus laterales largos nítidamente pintados, y una tiene laterales largos y base pintada. Los análisis cuantitativos que se presentan a continuación están centrados en los diseños desplegados en las caras de los artefactos (N=20).

De las 20 caras pintadas en los 12 objetos, 18 presentan motivos con simetría: 17 axial y una horizontal

(fig. 4). Es interesante destacar que las dos caras que incluyen dibujos asimétricos se registran solo en dos tabletas cuyas otras faces sí son simétricas, por lo cual no hay ningún artefacto con elementos enteramente asimétricos. Esto demuestra una clara tendencia hacia la creación de figuraciones visualmente balanceadas.

Morfología de los diseños: repertorio de clases y tipos de motivos

Los diseños están compuestos por motivos geométricos, lo cual corrobora la información etnográfica de Gusinde (1986) y Koppers (1997), y coincide con la referencia previamente analizada sobre pinturas corporales yaganes y con el arte mobiliario grabado en artefactos óseos, presente en la región del Onashaga (canal Beagle), el norte del *usin* yagán (Fiore 2020). Considerando las caras de los artefactos como escala de análisis, se registró que 10 de los 20 ejemplares presentan ilustraciones compuestas por una base de pintura sobre la cual se ejecutaron diversos motivos, en la otra mitad se realizaron directamente encima de la madera. Se han identificado cuatro clases de

CÓDIGO DE PIEZA	TIPO DE ARTEFACTO	LARGO (cm)	ANCHO (cm)	ESPESOR (cm)
SGK-060	Tableta	34	8,5	0,8
SGK-061	Tableta	29,1	7,5	0,3
SGK-062	Tableta	26	9,7	0,5
SGK-063	Tableta	32,2	5,2	0,7
SGK-076	Tableta	41,4	8,2	1
SGK-167	Tableta	17,5	6,8	1
SGK-168	Tableta	40	9	0,8
SGK-169	Tableta	20,1	8	0,9
SGK-175	Tabla-parante	221	11,5	2,2
SGK-176	Tabla-parante	209	8	1,5
SGK-015	Rama desbastada	126	2,5	2,4
WM-065	Rama desbastada	217	2,3	2,3

Tabla 4. Tamaño de los artefactos bajo estudio.
Table 4. Sizes of artifacts under study.

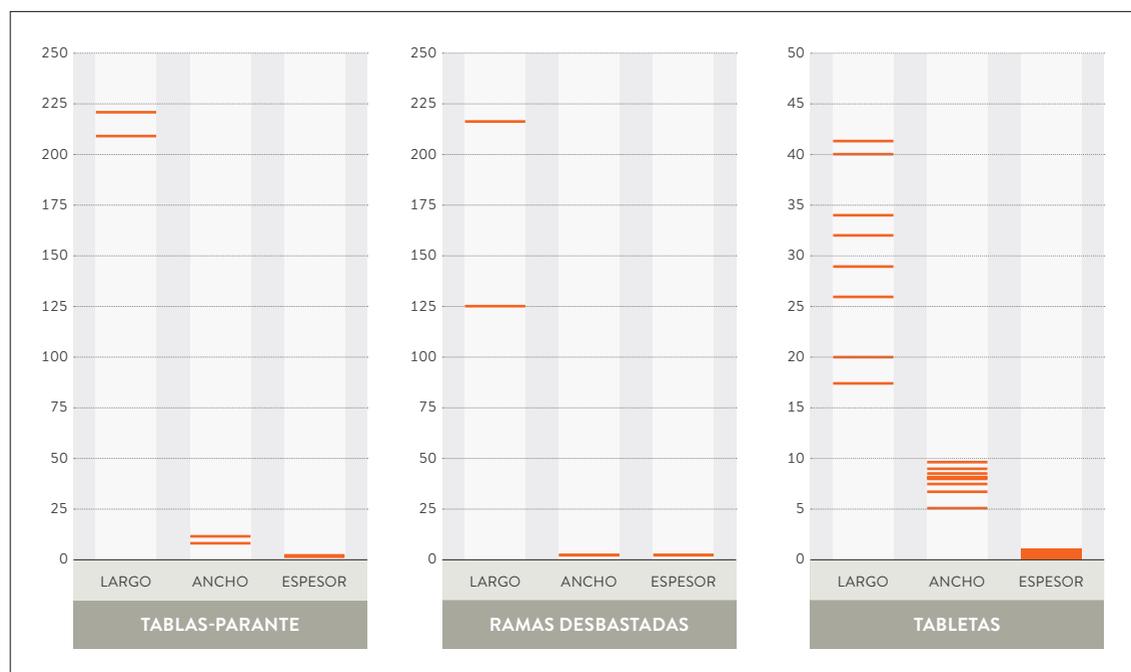


Figura 3. Gráfico de tamaños de los artefactos bajo estudio; dimensiones en centímetros. **Figure 3.** Chart of sizes of artifacts under study; dimensions in centimeters.

motivos, siguiendo la clasificación utilizada por Dánae Fiore (2002) sobre las pinturas corporales: A, C, H y M, las que en conjunto componen un repertorio de 14 TM (fig. 5).

Los diseños pintados en las caras de los artefactos incluyen una sola clase de motivos (A, C, o H), o bien distintas al ser combinados. Al analizar las frecuencias de

uso de los 14 TM del repertorio se evidencia que todos tienen cifras muy bajas (entre uno y dos casos), siendo la excepción los TM H1AP y A1 (tabla 5). Esto implica que las tabletas, tablas-parante y ramas desbastadas tienen diseños decorativos con similitudes morfológicas basadas en los elementos gráficos que componen los TM, pero que dichos diseños no están estandarizados.

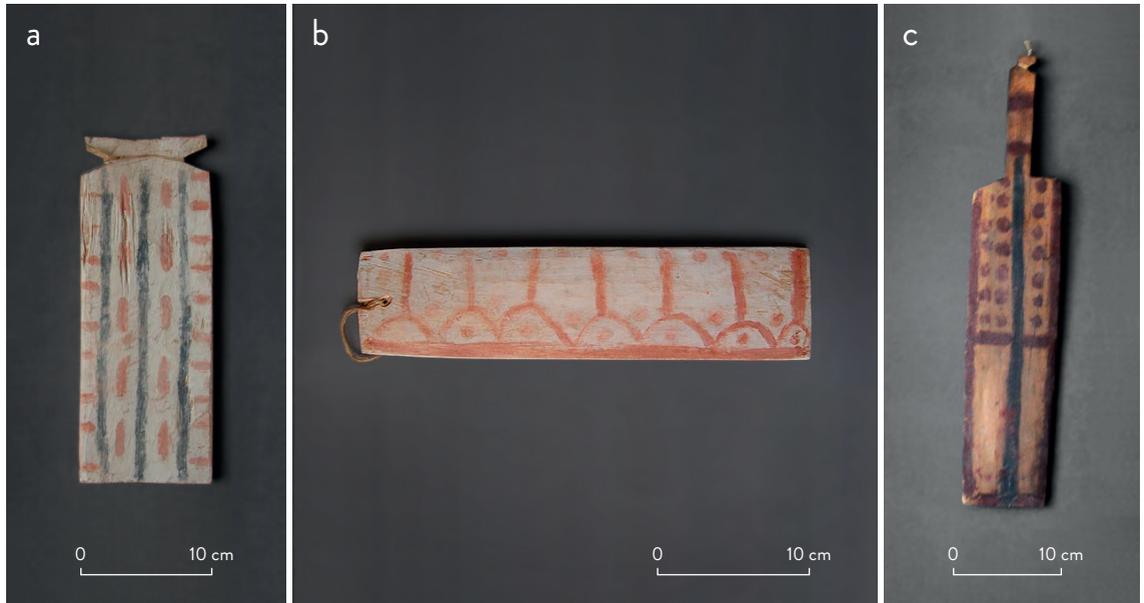


Figura 4. Ejemplos de simetría y asimetría en los diseños de las tabletas: a) SGK-062, simetría axial; b) SGK-061, simetría horizontal; c) SGK-076, asimetría. **Figure 4.** Examples of symmetry and asymmetry in tablet designs: a) SGK-062, axial symmetry; b) SGK-061, horizontal symmetry; c) SGK-076, asymmetry.

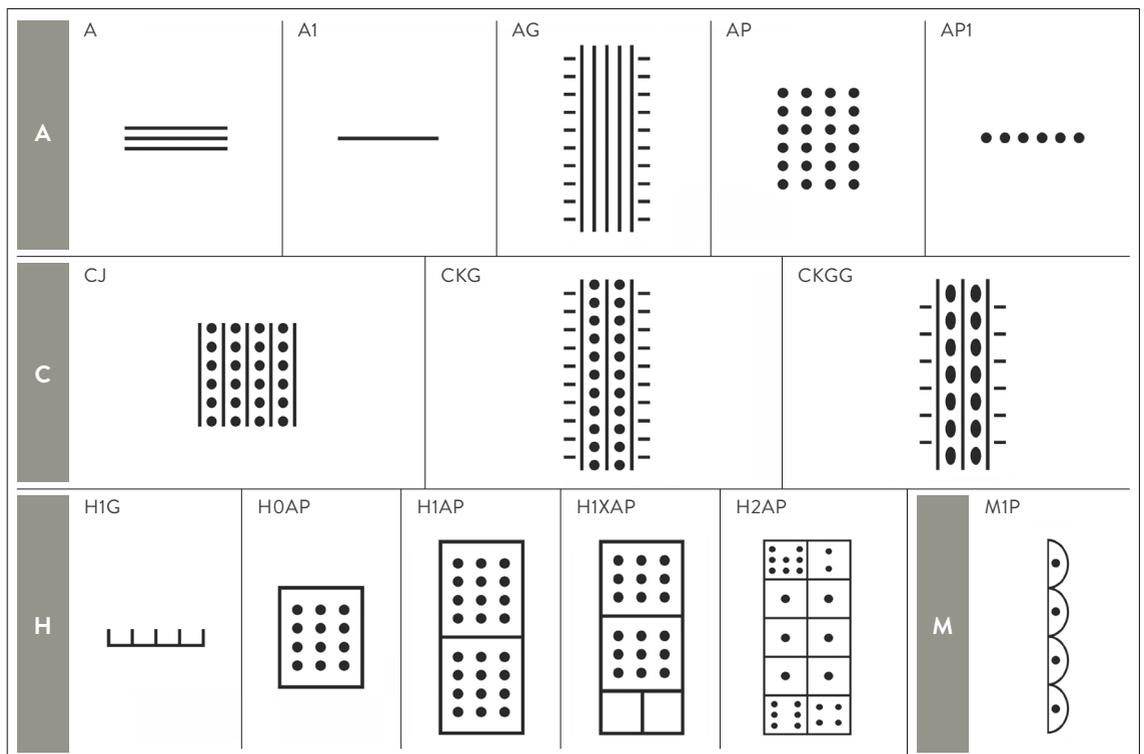


Figura 5. Repertorio de TM identificados en la colección de artefactos pintados del *chiéjaus*. **Figure 5.** Repertoire of TM (types of motif) identified in the collection of painted artifacts from the *chiéjaus*.

CÓDIGO DE PIEZA	TIPO DE ARTEFACTO	A					C			H					M	BASE DE PINTURA	TOTAL	
		A	A1	AG	AP	AP1	CJ	CKG	CKGG	HOAP	HIAP	HIG	H1XAP	H2AP	ZBASE	ZBASE		
SGK-060	Tableta		4			1								2			2	9
SGK-061	Tableta						1								1	1	2	5
SGK-062	Tableta								2								2	4
SGK-063	Tableta			1				1									2	4
SGK-076	Tableta	1					1						1	1				4
SGK-167	Tableta		2								2							4
SGK-168	Tableta	1											1				2	4
SGK-169	Tableta									1	1							2
SGK-175	Tabla-parante				1													1
SGK-176	Tabla-parante				1													1
SGK-015	Rama desbastada					1												1
WM-065	Rama desbastada					1												1
Total		2	6	1	2	3	2	1	2	1	3	2	2	2	1	10	40	

Tabla 5. Clases y TM identificados en cada artefacto. **Table 5.** Classes and TM identified for each artifact.

Sin embargo, las dos tablas-parante están decoradas con el TM AP y ambas ramas desbastadas con el TM AP1, lo cual demuestra que, dentro del conjunto, estos dos tipos de artefactos sí muestran estandarización.

Estructura de los diseños: posición, dimensionalidad y orientación de los motivos

Al analizar la posición de los motivos en las caras de los ejemplares se verifica que, de los 40 registrados, 25 cubren las caras completas y en los 15 restantes solo una o dos porciones de las mismas (fig. 6; tabla 6). Cuando se usan bases de color (ZBASE), estas impregnan toda la faz del artefacto, demostrando una elección de diseño que busca generar un contraste homogéneo para los elementos pintados luego sobre ellas. Los TM que cubren la totalidad de la cara o gran parte de ella (sea sobre la base de pintura o de la madera directamente) presentan los motivos comparativamente más complejos del repertorio; por ejemplo, líneas sólidas alternadas con líneas de puntos (clase C), o grillas con

puntos internos enmarcados en sus celdas (clase H). El TM más sencillo del repertorio (A1, una sola línea recta) se registra siempre en porciones y nunca en la totalidad del artefacto.

En cuanto al despliegue bidimensional (2D) o tridimensional (3D) del diseño sobre el volumen de la pieza, 27 de los 40 motivos se encuentran pintados en dos dimensiones, uno se extiende en una cara y en dos laterales (2D-plus). Los 12 restantes se despliegan tridimensionalmente, circundando el perímetro del artefacto, y corresponden a elementos de las clases H (grillas) y A (TM A1), y dos bases de color (tabla 6).

La orientación que con preferencia se utiliza es la longitudinal, lo cual genera que los diseños acompañen la morfología elongada de las piezas de madera (tabla 6). En menor frecuencia, también se encuentran motivos de tipo transversal, particularmente en aquellos compuestos por elementos únicos, como A1 (una línea recta), AP1 (una línea de puntos) y H1G (una grilla de una sola hilera). Ello indica la elección de esta orientación para disponer motivos comparativamente simples, lo que realza su percepción visual.⁶

TM	DIMENSIONALIDAD			POSICIÓN					ORIENTACIÓN		
	2D	2D plus	3D	Inferior	Media	Media inferior	Superior	Cara completa	Longitudinal	Transversal	Indeterminable
A	1	1					1	1	1	1	
A1			6		2		4			6	
AG	1							1	1		
AP	2							2	2		
AP1	3				1			2	2	1	
CJ	2						1	1	2		
CKG	1							1	1		
CKGG	2							2	2		
HOAP	1							1	1		
H1AP	1		2			2		1	3		
H1G			2	2						2	
H1XAP	2					1		1	2		
H2AP	2					1		1	2		
M1P	1							1	1		
ZBASE	8		2					10			10
Subtotal	27	1	12	2	3	4	6	25	20	10	10
Total	N=40			N=40					N=40		

Tabla 6. Datos sobre dimensionalidad, posición y orientación de los TM en los artefactos. *Table 6.* Data on the dimensionality, position, and orientation of the TM on the artifacts.

Llama la atención que algunos componentes de los elementos gráficos usados para construir motivos también presentan diversidad de orientación: se trata de los guiones que se componen en series (TM CKGG en tableta SJK-062 y TM CKG en tableta SJK-063) y los puntos ovalados alineados en hileras (TM AP en tablasparante SJK-175 y SJK-176) (fig. 6).⁷ En tales casos, cuando estos elementos del diseño se encuentran en zonas interiores de la figura, su orientación es siempre vertical, acompañando la disposición longitudinal del mismo, que a su vez refuerza la longitudinalidad de la pieza. Cuando guiones y puntos ovalados están en los laterales izquierdo y derecho del motivo, su orientación es horizontal, formando los “límites” del mismo, posicionados justamente donde el diseño remata en los bordes largos del objeto. Así, solo con una simple operación de rotación de estos elementos, el diseño se complejiza, se enmarca y se ajusta a las superficies de las piezas.

En otras tabletas (SGK-076, SGK-167, SGK-168, SGK-169 y SGK-061), el uso de TM de clase H, consistentes en grillas de diversas cantidades de celdas, o el A (líneas rectas sólidas), genera el mismo efecto de encuadre del motivo y de ajuste a la superficie de la cara del objeto. Más aún, en aquellas piezas que tienen mango largo (SGK-167 y SGK-076) (fig. 2c y g), dicha porción está intervenida con elementos pintados que prologan el diseño adecuándolo a la morfología de la faz de la tableta (fig. 6e).

Por lo tanto, mediante los distintos recursos plásticos que ponen en juego la posición, dimensionalidad y orientación de los elementos gráficos, la mayoría de los diseños muestran una adecuación intencional al espacio ofrecido por la morfología del soporte.

Color

En concordancia con la información etnográfica publicada (Darwin 1845; Hyades & Deniker 2007 [1891];

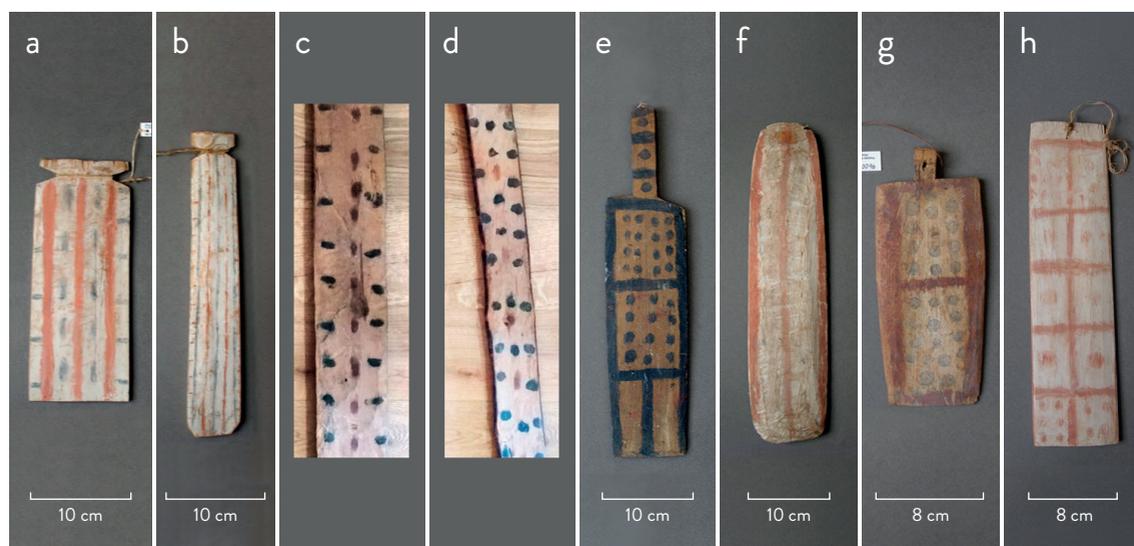


Figura 6. Ejemplos de orientaciones de guiones y puntos ovalados, y de diseños adecuados a las caras de los artefactos: **a)** tableta SGK-062; **b)** tableta SGK-063; **c)** tabla-parante SGK-175 (detalle, sin escala); **d)** tableta SGK-176 (detalle, sin escala); **e)** tableta SGK-076 (cara frontal); **f)** tableta SGK-168; **g)** tableta SGK-169; **h)** tableta SGK-061. **Figure 6.** Examples of directions of short lines and oval dots and designs suitable for the faces of the artifacts: **a)** tablet SGK-062; **b)** tablet SGK-063; **c)** pillar board SGK-175 (detail, without scale); **d)** tablet SGK-176 (detail, without scale); **e)** tablet SGK-076 (front view); **f)** tablet SGK-168; **g)** tablet SGK-169; **h)** tablet SGK-061.

Koppers 1997; Gusinde 1986), la paleta para pintar los artefactos está constituida por tres colores básicos: rojo, blanco y negro, mencionados aquí sin tomar en cuenta sus distintos tonos. La croma de las 20 caras intervenidas muestra que cinco son monócromas, nueve bícromas y seis policromas. Esto implica que los/as productores/as decidieron realizar diseños que suponen una mayor inversión laboral, derivada de la preparación de pinturas de dos o tres colores distintos y de su aplicación combinada en un mismo motivo.

De los 12 artefactos, cinco tienen bases de colorante bifacial sobre las cuales se han ejecutado los demás motivos, y siete los llevan ejecutados directamente sobre la madera (tabla 7). El análisis del uso del color a nivel de las caras de los objetos denota que las bases solo se han plasmado en las tabletas y no en las tablas-parante ni en las ramas desbastadas, sugiriendo que se buscó generar un mayor detalle en la decoración de los artefactos de menor tamaño. Estas bases de pintura son siempre blancas bifaciales (N=10), lo cual implica un intento de uniformidad plástica en la tridimensionalidad de las tabletas que, al estar suspendidas en el techo de la choza desde un extremo, pueden girar libremente y ser visibles por

ambos lados. Además, esta tendencia supone que los ejemplares más grandes no fueron seleccionados para tener bases de pintura, posiblemente porque requerirían mayor trabajo en su preparación y, si se las hubieran pintado, las tablas-parante y las ramas desbastadas que iban insertas dentro de la estructura de la choza habrían resaltado visualmente mucho más, rompiendo parcialmente la homogeneidad de tono y textura brindada por la madera natural del entramado interior del recinto ceremonial.

Al analizar los tonos de colores de la totalidad de los artefactos mediante la Munsell Soil Colour Chart (tabla 8), se observan nueve de rojo, cuatro de negro y uno de blanco. Respecto de este último, que ha sido utilizado siempre como fondo para las tabletas ZBASE, la croma registrada es aproximada, ya que no hemos encontrado en la tabla Munsell un tono exactamente igual al de las pinturas.⁸ En cuanto a los rojos, se han identificado nueve tipos, siendo los más frecuentes 10R/5/6, 10R/4/6, 10R/3/4 y 10R/6/4. Los restantes se encuentran presentes en un artefacto cada uno (tabla 7). Si bien todas las tabletas y tablas-parante incluyen diseños pintados con color rojo, nuestras observaciones han podido determinar lo siguiente:

CÓDIGO DE PIEZA	TIPO DE ARTEFACTO	TONOS ROJOS										TONOS NEGROS				BLANCO
		10R/3/3	10R/3/4	10R/3/6	10R/4/4	10R/4/6	10R/5/6	10R/6/4 (rosa)	10R/6/6	2.5YR/6/4	1FG/2.5/N	1FG/2.5/10Y	1FG/3/N	1FG/4/N	1FG/8/N (aprox.)	
SGK-060	Tableta						Líneas Peini-forme	Líneas Peini-forme								Base
SGK-061	Tableta					Líneas Grilla Puntos										Base
SGK-062	Tableta						Líneas				Guiones	Líneas Guiones				Base
SGK-063	Tableta					Líneas				Líneas				Líneas Puntos	Base	
SGK-076	Tableta	Grilla Puntos										Grilla Puntos	Líneas			
SGK-167	Tableta			Líneas Grilla		Líneas Grilla										
SGK-168	Tableta						Líneas Grilla Puntos	Líneas Grilla Puntos							Base	
SGK-169	Tableta					Grilla							Puntos			
SGK-175	Tabla-parante		Puntos									Puntos				
SGK-176	Tabla-parante		Puntos									Puntos				
SGK-015	Rama desbastada											Puntos	Puntos			
WM-065	Rama desbastada											Puntos				

Tabla 7. Registro de tonos de color de los elementos que componen los motivos de cada artefacto, según Munsell Soil Colour Chart. Las casillas naranjas indican distintos elementos de un mismo motivo pintados con diferentes tonos; en celeste, dos tonos de un mismo color en un motivo o varios motivos; en amarillo, obliteración en parte del o los motivos. **Table 7.** Record of colour tones for the elements comprising the motifs of each artifact, according to the Munsell Soil Colour Chart. Orange boxes, indicates different elements of the same motif painted with different tones; in light blue colour, two tones of the same colour in a motif or several motifs; in yellow colour, obliteration in part of the motif or motifs.

- a) En varios ejemplares (SGK-063, SGK-067 y SGK-068) hay dos tonos de rojo dentro de una misma cara del artefacto, diferencia que parece haber ocurrido por virajes de uno de ellos en otro a partir de procesos de obliteración y no por el uso intencional de dos distintos.
- b) Algunas piezas (SGK-061, SGK-063 y SGK-169) registran partes de un mismo motivo (o incluso de un mismo elemento gráfico que lo compone) que presentan considerables desvaídos de la pintura, cuestión que responde a una clara obliteración. En estos casos, parte de la morfología del motivo/

TM	BLANCO	NEGRO	ROJO	BÍCROMO ROJO/NEGRO	BÍCROMO ROJO/ROSA	ROSA	TOTAL
A			2				2
A1			4			2	6
AG				1			1
AP				2			2
AP1		2				1	3
CJ		1	1				2
CKG				1			1
CKGG				2			2
H0AP				1			1
H1AP			2	1			3
H1G					2		2
H1XAP		1	1				2
H2AP			1	1			2
M1P			1				1
ZBASE	10						10
Total	10	4	12	9	2	3	40

Tabla 8. Colores básicos en los TM de los artefactos. *Table 8. Basic colours in artifact TM's.*

elemento permanece como una “huella” de pintura mucho más clara, menos saturada y de menor contraste que el resto.

- c) Se ha identificado también el uso de dos tonos distintos en elementos de un mismo motivo (SGK-060 y SGK-015) que, mediante observaciones a ojo desnudo, no se corresponden con procesos de obliteración. Dado que todavía no se han realizado análisis arqueométricos de las pinturas, no es posible confirmar en qué medida estas distinciones de color se deben a diferencias en sus recetas de producción, una pregunta de investigación que planeamos resolver en el futuro.

Relación de tipos de motivos con colores

El análisis cromático refleja que los 30 motivos pintados sobre 10 bases blancas o directamente sobre la madera son, por lo general, monócromos rojo o bícromos rojo/negro. Con menor periodicidad se registran casos monócromos negro y rosa, o bícromos rojo/rosa (fig. 7; tabla 8). Si bien la variabilidad de TM dificulta encontrar tendencias cuantitativamente significativas, es interesante notar que las líneas rectas paralelas (TM A) y la

línea recta única (TM A1) fueron siempre pintadas en rojo o en rosa (rojo de muy baja saturación) (fig. 8). A su vez, los TM AG (líneas rectas paralelas con series de guiones en ambos laterales), AP (líneas de puntos paralelas), CKG (serie de líneas rectas paralelas intercalada a una serie de líneas de puntos con series de guiones en ambos laterales), CKGG (serie de líneas rectas paralelas intercalada a un conjunto de series de guiones longitudinales, con series de guiones transversales en ambos laterales) y HOAP (figura subrectangular con líneas de puntos en su interior), han sido producidos de forma bícroma, combinando elementos en rojo con otros en negro. Por lo general, cuando se intercalan líneas rectas, líneas de puntos o series de guiones, cada línea o serie es realizada en un color distinto (p.e., SGK-062, SGK-063, SGK-175 y SGK-176). Se registran, además, dos casos de combinaciones cromáticas especiales: SGK-176, con el TM AP, en el cual la línea de puntos ubicada en la posición central del motivo los tiene pintados alternando entre rojo y negro; SGK-062, cuyo TM CKGG es bícromo en ambas caras, en una faz las líneas son negras y las series de guiones rojas, mientras que en la otra las primeras son rojas y las series de guiones negras. Todos estos juegos de alternancia de colores

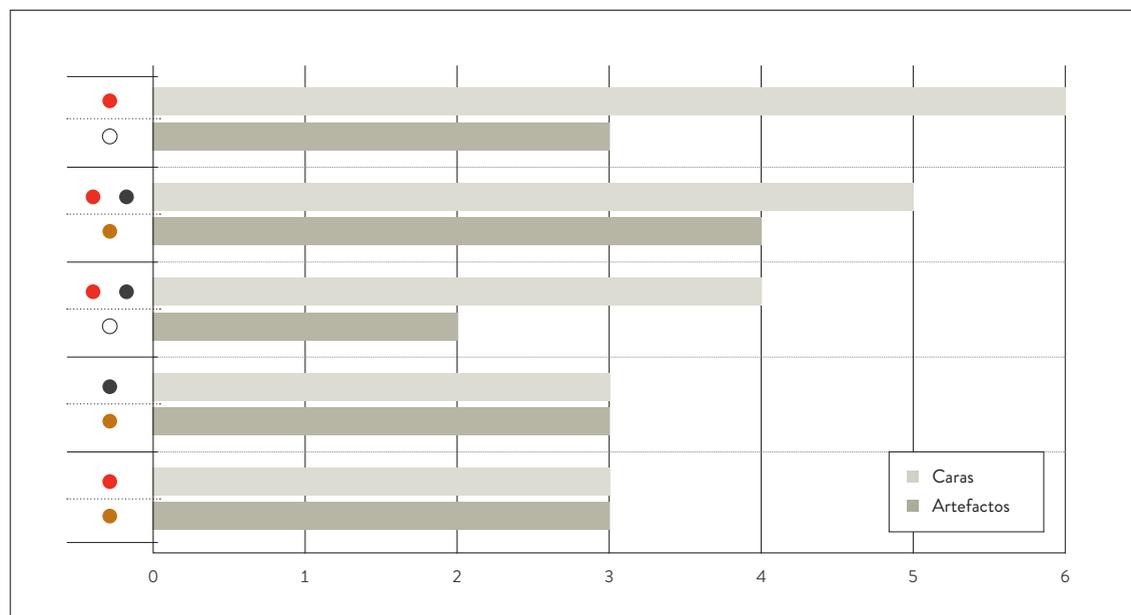


Figura 7. Superposiciones cromáticas. Los colores rojo, negro y blanco representan la croma de las pinturas en ambas caras de los artefactos; en cambio, el marrón indica la madera sobre la cual se han realizado diseños sin una base de pintura. **Figure 7.** Chromatic overlays. The red, black, and white colours represent the chrome of the paintings on both sides of the artifacts; the brown, on the other hand, refers to the wood on which designs have been painted without a prior paint base.

generan un mayor contraste entre los elementos que componen los motivos, produciendo un efecto de mayor complejidad visual en sus diseños.

En los TM formados por diversos tipos de grillas (H0AP, H1AP, H1G, H1XAP y H2AP) hemos documentado tanto el uso de un solo color para la grilla y su contenido de puntos individuales o líneas de puntos (cuatro en rojo y uno en negro), como la utilización de bicromía rojo y negro (en tres casos). En estos últimos, además, hemos podido distinguir entre: a) el empleo predominante del rojo para la estructura de la grilla y líneas de puntos internas, con una subdivisión del motivo mediante una línea recta negra (SGK-076, cara reversa) (fig. 8c); y b) la disposición del rojo para la grilla y el negro para las líneas de puntos internas (SGK-169, ambas caras).

La aplicación del color rosa solo o combinado con rojo es poco frecuente y todos los motivos observados pertenecen a una misma pieza (SGK-060) (fig. 2a). Se trata de una línea recta única de tono rosa (TM A1) transversal al artefacto, otra de puntos rosa (TM AP1),⁹ y una recta roja con una serie de guiones transversales, rojo por un lado y rosa por la otra cara (TM H1G, peinforme).

Finalmente, el uso del negro para la realización del TM AP1 (línea de puntos) se encuentra en dos artefactos (SGK-015 y WM-065). Corresponden a las ramas desbastadas, cuya decoración consiste en una única línea de puntos de tamaño grande y morfología cuadrangular que abarca la superficie plástica disponible mediante el desbaste de una cara de cada una de las ramas. Es el diseño más sencillo de toda la colección de objetos en términos morfológicos y cromáticos.

Es de notar que las ramas desbastadas están decoradas solo con diseños negros y las tablas-parante con motivos predominantemente en este color. Dado que se trata de una muestra muy pequeña, no es posible establecer tendencias cuantitativamente significativas sobre esta elección cromática. Cabe reflexionar que la utilización de pintura negra, si era realizada con carbón vegetal molido tal como se hacía tradicionalmente (Gusinde 1986: 412), habría requerido una cantidad importante de materia prima, ya que de acuerdo a la información experimental la producida con carbón vegetal tiene una baja capacidad para cubrir espacios –incluso al mezclarse con diversas sustancias ligantes– y, por lo tanto, genera un menor rendimiento de gramos de

material por centímetro cuadrado pintado (Santos da Rosa 2019; Santos da Rosa et al. 2023).

Inferencias tecnológicas

Los diseños pintados sobre los artefactos del *chiéjaus* yagán poseen un conjunto de rastros visibles a ojo desnudo directamente sobre el artefacto o bien apreciables en imágenes digitales (aumentadas o realzadas con DStretch). Estas huellas permiten realizar inferencias preliminares sobre algunas de las variables arriba mencionadas. Así, pese a que Gusinde (1986: 802) había mencionado solo la pintura con el dedo, nuestros análisis han logrado detectar, por lo menos, tres formas de aplicación:

- a) Digital. Identificable en el caso de la ejecución de puntos. Deja rastros de la forma de la yema del dedo –similar a una huella digital pero saturada de color–, e incluso, en algunos objetos, de la orientación del movimiento del dedo sobre la superficie que se va a pintar –el extremo distal de la marca es redondeado, mientras que el extremo proximal es irregular y a veces menos saturado–, como, por ejemplo, puntos en las piezas SGK-167 (fig. 2c), SGK-176 (fig. 2h) y SGK-175 (fig. 8a). También se han registrado posibles casos similares en las líneas, que dejan trazas irregulares tanto en el espesor heterogéneo de ellas como en sus bordes, tal como se aprecia en los objetos SGK-167 (fig. 2c), SGK-168 (fig. 2d), SGK-169 (fig. 8b), SGK-061 (fig. 2b) y SGK-062 (fig. 2, derecha). Sin embargo, la aplicación de colorante digital con alto cuidado en los gestos técnicos (y mucho tiempo invertido en ello) puede llegar a lograr líneas con bordes regulares rectilíneos. Gran parte de la decoración de SGK-168 podría ser evidencia de ello.
- b) Sello. Realizado mediante un utensilio aguzado con un extremo embebido con pintura y aplicado sobre el soporte. Se aprecia en el caso de los puntos, pues deja indicios de la morfología del extremo distal del artefacto que contacta la superficie de soporte, generando una descarga controlada de la pintura y un círculo del tamaño de la punta del implemento. Se han identificado ejemplos de distintos tamaños de puntos con sellos: grande (SGK-169) (fig. 8b), con huellas más nítidas en el perímetro de cada punto y

más lavadas en el centro (indicando un posible proceso de contacto y descarga no uniforme sobre la superficie de la madera) y pequeño (SGK-063) (fig. 8d). En ambos casos hay entera consistencia de los tamaños de puntos a nivel intra-artefacto, demostrando el uso del mismo instrumento con la intencionalidad de lograr un diseño plásticamente homogéneo.

- c) Pincel. Se visualiza potencialmente en algunas líneas o de puntos cuadrangulares. Deja rastros rectos en los bordes, permite mantener un ancho parejo en todas las líneas y realizarlas de distinto grosor (posiblemente con cambios de presión sobre la zona activa del pincel, o bien con pinceles de distinto tamaño). Ejemplos de líneas que podrían haber sido realizadas con pincel: SGK-076 (fig. 8c) y SGK-060 (anchas) (fig. 2a), SGK-063 (angostas) (fig. 8d), SGK-015 (fig. 8e) y WM-065 (puntos cuadrangulares) (fig. 2i).¹⁰

En cuanto a las habilidades técnicas de aplicación del colorante, algunas piezas denotan un buen manejo de ellas, con evidente control del gesto técnico, produciendo elementos gráficos caracterizados por la prolijidad de los trazos, regularidad de los bordes y mantenimiento de anchos de líneas y diámetros de puntos dentro del propio elemento gráfico y entre elementos del mismo motivo (p.e., tabletas SGK-168, SGK-169, SGK-076, SGK-062 y SGK-063). Otros objetos denotan un menor dominio técnico, con trazos desprolijos, irregulares y de anchos heterogéneos que reflejan que él o la artífice tenía menos destreza para la aplicación de pintura o que realizó los diseños de forma más expeditiva (p.e., tabletas SGK-167 y SGK-061, y tablas-parante SGK-175 y SGK-176).¹¹ En el caso de estas últimas, su mayor tamaño parece haber operado a favor de aumentar la velocidad del pintado, provocando un resultado de morfología dispareja, compatible con un proceso de producción expeditivo. Asimismo, se observan diferencias entre ambas: en SGK-176 los puntos mantienen siempre la morfología circular a lo largo de todo el artefacto, mientras que en SGK-175 los elementos son subcirculares y semiovalados. Estas diferencias podrían deberse a que los/as productores/as de estos diseños no tenían el mismo grado de habilidad técnica, o bien el proceso de producción habría sido más rápido en el segundo (fig. 6c) y con mayor cuidado en el primero (fig. 6d).

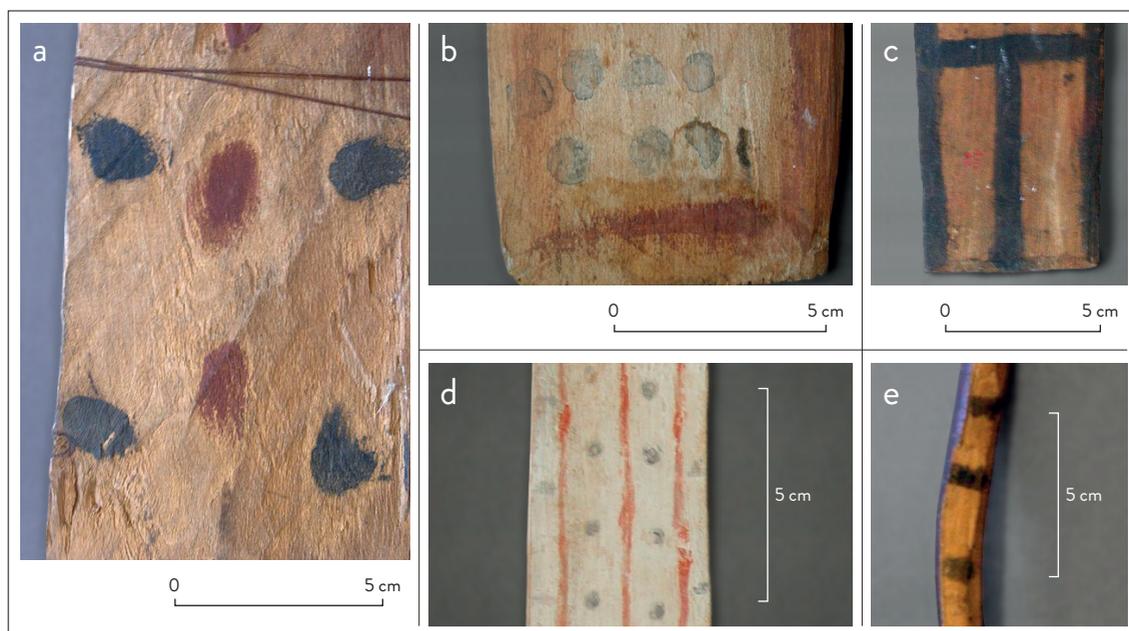


Figura 8. Detalle de huellas técnicas de aplicación de pintura: **a)** tabla-parante SGK-176, digital en rojo y negro; **b)** tableta SGK-169, digital en rojo y negro con sello; **c)** tableta SGK-076 (cara reversa), negro con pincel; **d)** tableta SGK-063, negro con sello y rojo con pincel; **e)** rama desbastada SGK-015, negro con pincel. **Figure 8.** Details of technical traces of paint application: **a)** pillar board SGK-175, digital in red and black; **b)** tablet SGK-169, digital in red and black with a stamp; **c)** tablet SGK-076 (back view), black with a brush; **d)** tablet SGK-063, black with a stamp and red with a brush; **e)** scraped branch SGK-015, black with a brush.

COMPARACIONES CON REGISTROS FOTOGRÁFICOS Y DIBUJOS ETNOGRÁFICOS

De las series de fotografías tomadas por Martin Gusinde en sus trabajos de campo, hay dos tomas de una misma escena que muestran a un grupo de participantes del *chiéjaus* posando frente a la cámara, incluyendo a su autor. En una de ellas, tres hombres sostienen una tableta cada uno (fig. 9a). Dichos objetos no se corresponden con ninguno de los registrados en las colecciones bajo estudio, pero muestran diseños totalmente compatibles con el repertorio de la colección aquí presentada.

Otras de las fotos captadas por Gusinde registran el exterior e interior de la choza ceremonial del *chiéjaus* de 1922 (fig. 9b y c). En esta última pueden observarse al menos unas 20 ramas desbastadas con diseños pintados, nueve tablas-parante decoradas y la tableta SGK-076 colgando de su techo. Dado que la foto es en blanco y negro, la información sobre los colores es restringida, pero pueden reconocerse algunos oscuros

(negro o rojo), lo cual coincide con las descripciones de las tablas-parante, ramas desbastadas y la tableta previamente mencionada en este trabajo, con diseños pintados en negro y/o rojo. Esta información visual revela la importante inversión laboral implicada en la preparación de la choza del *chiéjaus*, ya que su decoración interior abarcó numerosos elementos de su estructura.

Los diseños de tabletas y tablas-parante también fueron documentados por Gusinde (1986) y Samuel Lothrop (2000: lám. IX) en dibujos coloreados; hemos identificado seis artefactos de esta colección exactamente iguales o muy similares a dichas reproducciones (tabletas SGK-076, SGK-167, SGK-168, SGK-169 y tablas-parante SGK-175 y SGK-176). Las ilustraciones de Gusinde fueron bastante precisas en cuanto a la morfología de los objetos y sus diseños, lo cual confirma su confiabilidad como fuente de primera mano. Los bocetos de Lothrop, en cambio, presentan solamente patrones con cierta coincidencia con los aquí analizados, sin ofrecer datos de las morfologías de los artefactos. Las similitudes entre estos dibujos y las piezas bajo

estudio permiten enfatizar la utilidad de los registros etnográficos como una fuente relevante de datos para las investigaciones antropológicas y arqueológicas sobre cultura material.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES. DE AGENCIAS SUBYACENTES A LA VARIABILIDAD Y RECURRENCIAS EN LAS IMÁGENES-ARTEFACTO DEL *CHIÉJAUS*

El trabajo aquí presentado ha demostrado que el registro etnográfico de prácticas artísticas ofrece una doble potencialidad. Por un lado, constituye la base de los análisis desarrollados por los etnógrafos que realizaron los trabajos de campo (Gusinde 1986; Koppers 1997; Lothrop 2002), y abre posibilidades para futuras investigaciones. Aunque estarían parcialmente limitadas por los sesgos de los catastros iniciales, podrían abrir a su vez la posibilidad de sumar nuevos conceptos y métodos de trabajo que entreguen información previamente desconocida. Por otro lado, la integración de textos, fotografías y artefactos del arte del *chiéjaus* de 1920 y 1922, y su estudio con métodos sistemáticos y técnicas digitales, han ayudado a caracterizar cualidades tecno-visuales novedosas de las imágenes-objeto, que develan aspectos de las agencias de sus productores/as.

Varias inferencias pueden realizarse a partir de estos análisis. En relación con la construcción de la choza y el desbaste de las ramas, tareas que fueron realizadas con un hacha de hierro, muestran cómo algunos cambios tecnológicos fueron aceptados incluso dentro de la esfera ceremonial, mientras que las prácticas tecno-visuales de decoración de la construcción tuvieron un ritmo de transformación más lento, manteniendo los colores y elementos gráficos que componen los motivos (líneas de puntos, líneas sólidas, series de guiones y grillas). Estos últimos son totalmente consistentes con los repertorios de otras formas de arte yagán, evidenciando un código visual general que operó a gran escala, tales como las pinturas del cuerpo, máscaras y arte rupestre, e incluso algunos diseños de arte mobiliario óseo de contextos arqueológicos milenarios (Fiore 2005, 2006, 2011, 2020; Gallardo et al. 2023).

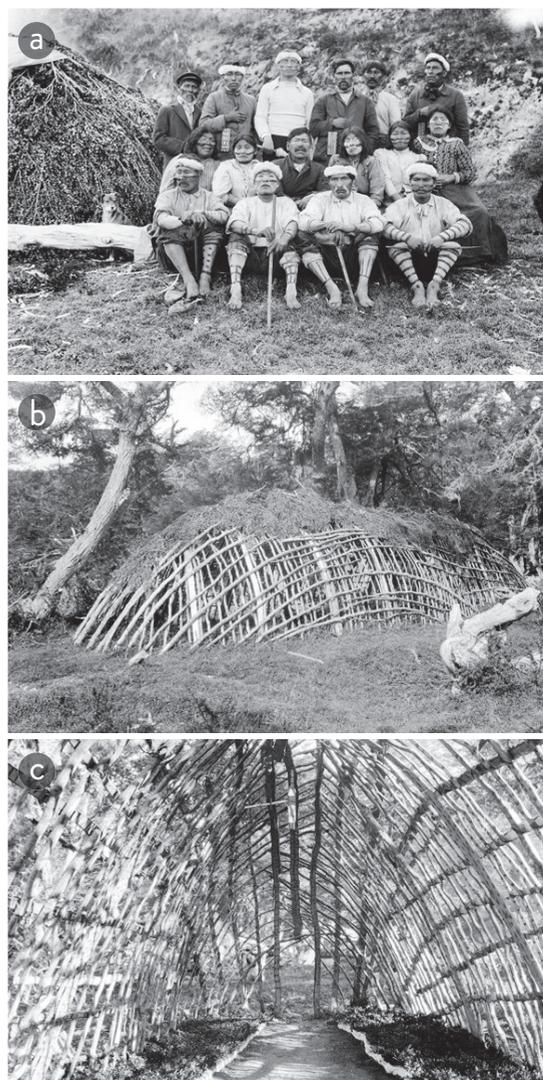


Figura 9. Selección de fotografías del *chiéjaus* de la serie de Martin Gusinde en 1922: **a)** grupo de personas, incluido a Gusinde; tres de ellos sostienen tabletas de sus brazos; **b)** vista del exterior de la choza de *chiéjaus*; **c)** vista del interior de la estructura, nótese las numerosas tablas-parante y ramas desbastadas con decoración colgadas (fotografías del Archivo Asociación de Investigaciones Antropológicas, Buenos Aires, Argentina).
Figure 9. Selection of photographs of the *chiéjaus* from Martin Gusinde's 1922 series: **a)** group of people, including Gusinde, celebrating the *chiéjaus*; three of them holding tablets on their arms; **b)** exterior view of the *chiéjaus* hut; **c)** interior view of the hut; note the numerous pillar boards and decorated scraped branches hanging from its structure (photos from the Archivo Asociación de Investigaciones Antropológicas, Buenos Aires, Argentina).

Con respecto al repertorio de TM de los artefactos del *chiéjaus*, resulta notorio que, por un lado, las dos tablas-parante y, por otro, las dos ramas desbastadas, comparten los mismos TM y colores, respectivamente, demostrando cierta estandarización en el despliegue de diseños decorativos de estos objetos de gran tamaño, lo cual se confirma con las observaciones sobre la fotografía del interior de la choza ceremonial (fig. 9c). En aquellos casos, la agencia de los/as productores/as fue orientada por un código visual común y no por elecciones personales.

Por el contrario, en las tabletas hay pocos casos de TM compartidos en dos o más ejemplares, e incluso aquellos TM comunes, en general, se caracterizan por trazos y puntos de distinto tamaño, aumentando así la variabilidad decorativa del conjunto artefactual. Esta falta de estandarización implica un cierto grado de libertad operando a escala de los/as productores/as individuales, cuyas agencias dejaron huellas en estas piezas. Situación que resulta llamativa pues se trata de objetos utilizados en un contexto ceremonial como el *chiéjaus*, a lo largo del cual regían numerosas pautas rituales de alta significación simbólica y social. Las señales de las agencias productoras se observan tanto en la elección/creación de los TM, en la combinación de ellos dentro de las caras de los artefactos y en los diversos grados de habilidad técnica o ritmos de trabajo que subyacen a los gestos técnicos desplegados en la aplicación de pintura sobre los soportes. Así, el estudio de este corpus artefactual ha demostrado que en las prácticas de producción de estas imágenes-objeto se han desarrollado simultáneamente una *reproducción visual* –de colores, elementos gráficos y algunos TM registrados en otras formas de arte yagán– y una *producción* protagonizadas por personas con distinto nivel de experticia –desde novatos hasta expertos– y con diversa velocidad en la tarea decorativa –desde expeditiva hasta cuidadosamente ejecutada–.

En el contexto fueguino de inicios del siglo XX, profundamente permeado por la ocupación del *usin* yagán por población de origen europeo-criollo, la celebración de esta ceremonia constituyó una crucial función de reproducción social. Incluso, cuando hubiese sido impulsada por Martín Gusinde para lograr su registro etnográfico, ambos *chiéjaus* involucraron la comunicación de saberes y prácticas desde adultos ya iniciados a jóvenes *uswaala*. En el interior de esa “cueva costera”

construida de madera fueguina se generó un pequeño universo yagán, en el que, de la mano de personas con distintos ritmos de trabajo y grados de experiencia técnica, pero orientadas por una cultura visual común, volvieron a florecer los colores fueguinos.

AGRADECIMIENTOS A la comunidad indígena yagán Paiakoala de Tierra del Fuego (Ushuaia, Argentina), la comunidad yagán de Bahía Mejillones (isla Navarino, Chile) y al Sr. Víctor Vargas-Filgueira, referente del pueblo yagán. Al Padre Franz Helm, rector del monasterio Sankt Gabriel (2022), por su interés en el desarrollo de estas investigaciones y por su generosa hospitalidad. A Claudia Augustat por brindarnos acceso a las colecciones del Weltmuseum Wien. A Lautaro García Guglielmino por el procesamiento de la figura 9c. Este trabajo se enmarca en el proyecto PIP-CONICET 2080CO, *Los colores de Karukinka-Usin*.

NOTAS

¹ Empleamos el término *decoración* para designar el proceso y efecto de ornamentar una estructura, artefacto o persona, generando imágenes con cualidades estéticas, comunicativas, expresivas y performativas, con implicaciones socioeconómicas y simbólicas para los/as productores/as y usuarios/as de las imágenes-objeto, también denominadas imágenes-artefacto (Aschero 1988; Conkey 2009; Fiore 2020).

² La utilización del tiempo pasado solo remite a eventos ocurridos hace un siglo y no supone una visión reduccionista del pueblo yagán a dicho pasado, ya que, como hemos indicado, hay comunidades yaganes activas en Chile y en Argentina.

³ Por cuestiones de espacio solo se consignan los datos más relevantes para la presentación de los resultados sobre los artefactos pintados situados en el interior de la choza.

⁴ No se han identificado varillas en las colecciones estudiadas.

⁵ En algunos casos, la interacción entre las variables genera procesos de equifinalidad, cuyo análisis excede los objetivos de este trabajo.

⁶ La variable “orientación” es indeterminable en las bases de pintura (N=10).

⁷ En el artefacto SGK-176 solo la línea de puntos central está conformada por puntos ovalados, alternados con otros circulares. Retomaremos este caso más adelante.

⁸ Esto implica que es posible que exista una mínima variabilidad tonal inter-artefacto del color blanco.

⁹ Esta línea de puntos es la más corta de todo el conjunto artefactual y está constituida solo por dos. No queda claro si se interrumpió su producción o si se hizo intencionalmente corta. Esta segunda opción parece menos probable en tanto que este motivo descompensa la simetría del diseño total de la cara del artefacto, lo cual es una característica muy poco frecuente en la colección estudiada.

¹⁰ Cabe notar que los puntos cuadrangulares también podrían haber sido producidos mediante pintura digital, utilizando la porción media de un dedo o el canto externo de la mano como “espátula” para esparcir la pintura sobre el soporte.

¹¹ Surge aquí la pregunta acerca de si serán estas huellas técnicas de *uswaala* inexpertos/as productores/as de diseños pintados. Quizás futuras investigaciones nos permitan resolverla.

REFERENCIAS

- ARNHEIM, R. 1986. The Tools of Art - Old and New. En *New Essays on the Psychology of Art*, R. Arnheim, ed., pp. 123-132. Berkeley: University of California Press.
- ASCHERO, C. 1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales, un encuadre arqueológico. En *Arqueología contemporánea argentina*, H. Yacobaccio, ed., pp. 51-69. Buenos Aires: Búsqueda.
- BLANCO, R. & N. BARRETO 2016. Experimental Rock Art Studies. Replication of Pictographs from La Primavera Locality (Santa Cruz, Argentina). En *Palaeoart and Materiality. The Scientific Study of Rock Art*, R. Bednarik, D. Fiore, M. Basile, G. Kumar & T. Huisheng, eds., pp. 113-127. Oxford: Archaeopress.
- BUTTO, A. & D. FIORE 2021. Fuegian Diaspora: The Itinerary and Agents Involved in the Construction of Fuegian Ethnographic Collections Carried out by Martin Gusinde through South America and Europe, 1918-1924. *Museum History Journal* 14 (1-2): 1-19.
- CASALI, R. & A. HARAMBOUR 2021. Itinerarios historiográficos: otredades absolutas e imágenes disciplinares sobre Tierra del Fuego. *Revista Española de Antropología Americana* 51: 203-215.
- CHAPMAN, A. 1997. The Great Ceremonies of the Selk'nam and the Yámana. A Comparative Analysis. En *Patagonia. Natural History, Prehistory and Ethnography in the Uttermost End of the World*, C. McEwan, L. Borrero & A. Prieto, eds., pp. 82-109. Londres: British Museum Press.
- CONKEY, M. 2009. Materiality and Meaning-Making in the Understanding of Paleolithic “Arts”. En *Becoming Human: Innovation in Prehistoric Material and Spiritual Culture*, C. Renfrew & I. Morley, eds., pp. 179-194. Cambridge: Cambridge University Press.
- DARWIN, C. 1845. *Journal of Researches in Natural History and Geology of the Countries Visited During the Voyage of the HMS Beagle Around the World Under the Command of Capt. Fitz Roy (R.N.)*. Londres: Henry Colburn.
- FIORE, D. 2002. *Body Painting in Tierra del Fuego. The Power of Images in the Uttermost Part of the World*. Tesis de Doctorado en Filosofía, University College London, Londres.
- FIORE, D. 2005. Pinturas corporales en el fin del mundo. Una introducción al arte visual Selk'nam y Yámana. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 37 (2): 109-127.
- FIORE, D. 2006. Puentes de agua para el arte mobiliario: la distribución espacio-temporal de artefactos óseos decorados en Patagonia meridional y Tierra del Fuego. *Cazadores-Recolectores del Cono Sur* 1: 137-147.
- FIORE, D. 2007. Painted Genders: The Construction of Gender Roles through the Display of Body Painting by the Selk'nam and the Yámana from Tierra del Fuego (Southern South America). En *Archaeology and Women. Ancient and Modern Issues*, R. Whitehouse, S. Hamilton & K. Wright, eds., pp. 373-404. Walnut Creek: Left Coast Press.
- FIORE, D. 2011. Art in Time. Diachronic Rates of Change in the Decoration of Bone Artefacts from the Beagle Channel Region (Tierra del Fuego, Southern South America). *Journal of Anthropological Archaeology* 30: 484-501.
- FIORE, D. 2020. The Art of Making Images. Technological Affordance, Design Variability and Labour Organization in the Production of Engraved Artefacts



- and Body Paintings in Tierra del Fuego (Southern South America). *Journal of Archaeological Method and Theory* 27 (3): 481-510.
- GALLARDO, F., G. CABELLO, M. SEPÚLVEDA, B. BALLESTER, D. FIORE & A. PRIETO 2023. Yendegaia Rockshelter, the First Rock Art Site on Tierra del Fuego Island and Social Interaction in Southern Patagonia (South America). *Latin American Antiquity* 34 (3): 532-549.
- GUSINDE, M. 1922. Segundo viaje a la Tierra del Fuego. Informe del Jefe de Sección. *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología* 2: 133-163.
- GUSINDE, M. 1986. *Los indios de Tierra del Fuego. Los yamanas I-II-III*. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas.
- HYADES, P. & J. DENIKER 2007 [1891]. *Etnografía de los indios yaghan en la Misión científica del Cabo de Hornos 1882-1883*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes.
- KOPPERS, W. 1997. *Entre los fueguinos*. Punta Arenas: Ediciones de la Universidad de Magallanes.
- LANDINO, M., E. AHETS, L. GHECO, M. GASTALDI, M. TASCÓN, M. QUESADA & F. MARTE 2023. De las huellas a las técnicas: un abordaje experimental de las formas de aplicación de las pinturas rupestres de La Candelaria (Catamarca). *Relaciones* 48: 307-331.
- LOTHROP, S. 2002. *The Indians of Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Zaguier y Urruty.
- MATURANA, F. 2007. Fotografía fueguina y antropología regional (1895-1931). Una mirada desde la antropología visual. En *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*, M. Alvarado, C. Odone, F. Maturana & D. Fiore, eds., pp. 49-60. Santiago: Pehuén.
- MIZOGUCHI, K. & C. SMITH 2019. *Global Social Archaeologies: Making a Difference in a World of Strangers*. Londres: Routledge-Taylor & Francis.
- MUZQUIZ, M. 1988. *Análisis artístico de las pinturas rupestres del gran techo de la Cueva de Altamira: materiales y técnicas. Comparación con otras muestras de arte rupestre, Santillana del Mar, Santander*. Tesis de Doctorado en Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- ORQUERA, L. & E. PIANA 2009. Sea Nomads of the Beagle Channel in Southernmost South America: Over Six Thousand Years of Coastal Adaptation and Stability. *Journal of Island and Coastal Archaeology* 4: 1-21.
- ORQUERA, L. & E. PIANA 2015. *La vida material y social de los Yámana*. Ushuaia: Monte Olivia.
- PALMA, M. 2013. *Fotografías de Martín Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- ROBB, J. 2017. "Art" in Archaeology and Anthropology: An Overview. *Cambridge Archaeological Journal* 27 (4): 587-597.
- SANTOS DA ROSA, N. 2019. *La tecnología del arte rupestre Levantino: aproximación experimental para el estudio de sus cadenas operativas*. Tesis de Doctorado en Cuaternario y Prehistoria, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona.
- SANTOS DA ROSA, N., D. FIORE & R. VIÑAS 2023. Testing Recipes: An Experimental Approach to Paint Production Processes in Levantine Rock Art (Spain). *Archaeometry* 65: 816-832.
- SANTOS DA ROSA, N., D. FIORE & R. VIÑAS 2024. Testing Tools: An Experimental Investigation into Technical and Economic Aspects of Levantine Rock Art Production. *Archaeological and Anthropological Sciences* 16 (155): 1-22.



Cerro Malabrigo y el resurgimiento de la arquitectura monumental prehispánica en el valle de Chicama, costa norte del Perú

Cerro Malabrigo and the Resurgence of Pre-Hispanic Monumental Architecture in the Chicama Valley, Northern Coast of Peru

Carito Tavera Medina,^A Henry Tantaleán,^B Charles Stanish,^C José Román,^D Mauricio Gastello^E & Inés Uribe^F

Recibido:
junio 2024.

Aceptado:
enero 2025.

Publicado:
junio 2025.



RESUMEN

En este artículo se describe la investigación arqueológica de una de las estructuras arquitectónicas monumentales prehispánicas más antiguas hallada en Cerro Malabrigo, sitio ubicado en el área septentrional del valle de Chicama, costa norte del Perú. De acuerdo a nuestras excavaciones, el edificio fue construido a principios del período Intermedio Temprano (200 AC-600 DC). Presentamos los resultados de estas exploraciones, del análisis cerámico y los fechados radiocarbónicos asociados a la arquitectura. Contextualizamos estos datos en relación con el entorno sociopolítico en el que se desarrolló Cerro Malabrigo. Finalmente, evaluamos su vinculación con otros sitios en el área de Chicama y sus valles vecinos durante el siglo II AC.

Palabras clave: período Intermedio Temprano, estilo Salinar, Bahía de Malabrigo, arquitectura supradoméstica, excedente económico.

ABSTRACT

This article describes archaeological research conducted at the pre-Hispanic monumental site of Cerro Malabrigo, located in the northern part of the Chicama Valley on the north coast of Peru. Our data indicate that the site was constructed at the beginning of the Early Intermediate Period (200 BC-AD 600). We present the results of excavations conducted at a section of the monumental architecture. We provide an analysis of the ceramic material and carbon dates associated with this architecture. We then summarize these data in relation to the socio-political context in which Cerro Malabrigo developed assessing its relationship to other sites in the Chicama area and neighbouring valleys during the 2nd century BC.

Keywords: Early Intermediate Period, Salinar Style, Malabrigo Bay, supradomestic architecture, economic surplus.

^A Carito Tavera Medina, Universitat de Barcelona, Barcelona, España; Instituto Peruano de Estudios Arqueológicos, Lima, Perú. ORCID: 0000-0001-6387-4360. E-mail: caritotaveramedina@ub.edu

^B Henry Tantaleán, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. ORCID: 0000-0002-3087-7968. E-mail: htantaleany@unmsm.edu.pe

^C Charles Stanish, University of South Florida, Tampa, Estados Unidos. ORCID: 0000-0002-5236-8996. E-mail: stanish.charles@gmail.com

^D José Román, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, París, Francia; Instituto Peruano de Estudios Arqueológicos, Lima, Perú. ORCID: 0000-0002-0390-0544. E-mail: ronald.jose@etu.univ-paris1.fr

^E Mauricio Gastello, Instituto Peruano de Estudios Arqueológicos, Lima, Perú. ORCID: 0000-0002-9114-8136. E-mail: maufer0410@gmail.com

^F Inés Uribe, Instituto Peruano de Estudios Arqueológicos, Lima, Perú. ORCID: 0000-0003-0868-2264. E-mail: inesuribe99@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El área central andina se destaca por el temprano surgimiento y desarrollo de arquitectura monumental (Johnson & Earle 1987; Trigger 2003; Flannery & Marcus 2012; Burger & Rosenswig 2015). En particular, la costa norte del Perú fue el hogar de una serie de comunidades prehispánicas que erigieron las primeras construcciones monumentales durante el período Inicial (1800-800 AC). Tales edificaciones compartían una serie de rasgos con otros sitios vinculados con el fenómeno Cupisnique (Elera 1993, 1998; Reindel 1997; Toshihara 2004; Nesbitt 2012; Sakai & Martínez 2014; Chicoine et al. 2017).¹ Este fenómeno se dio aproximadamente entre los años 1500 y 800 AC y se extendió, principalmente, por los valles y áreas costeras de los departamentos de Lambayeque, La Libertad y Ancash (Elera 1993, 1998; Nesbitt 2012; Sakai & Martínez 2014; Chicoine et al. 2017, 2023).

Esta arquitectura fue contemporánea con los conocidos sitios monumentales de la cultura Manchay, o de los templos en U de la costa central del Perú (Burger & Salazar 2023). En todos esos casos, se trata de edificios masivos construidos con barro y piedra, cuyas paredes principales muchas veces eran decoradas con frisos de barro y motivos antropomorfos y zoomorfos.

Su monumentalidad se expresaba materialmente en grandes volúmenes arquitectónicos que conformaron verdaderos hitos en el paisaje y funcionaron como importantes lugares de reunión para un significativo número de personas, a nivel local y regional.

Durante el período Inicial se establecieron en el valle de Chicama sitios como Huaca Pukuche, uno de los pocos ejemplos de arquitectura monumental visibles en el paisaje, el cual a partir de su tecnología constructiva y la evidencia cerámica en superficie ha sido vinculado con el fenómeno Cupisnique (Reindel 1997; Toshihara 2002; Dillehay 2017; Franco & Quilter 2022: 102; Tantaleán et al. 2022). Otros asentamientos con arquitectura del valle bajo de Chicama, como Huaca Cruz de Botija, el Castillo de Facalá, Casagrande, Mocollope y Huaca Luisiana, muestran la misma tecnología, especialmente el uso de adobes cónicos de gran formato (fig. 1) (Toshihara 2004: 99; Franco & Quilter 2022: 102).

Pese a la notoria escasez de sitios tempranos con arquitectura monumental en el valle de Chicama, en su margen norte, muy cerca del mar (< 1 km) y alejado de la zona del fondo del valle, se encuentra el asentamiento que hemos denominado Cerro Malabrigo (fig. 2). Investigaciones previas lo datan tentativamente en el período Inicial (Koons 2012; Prieto 2015: 1125), una época relacionada con este horizonte de edificaciones

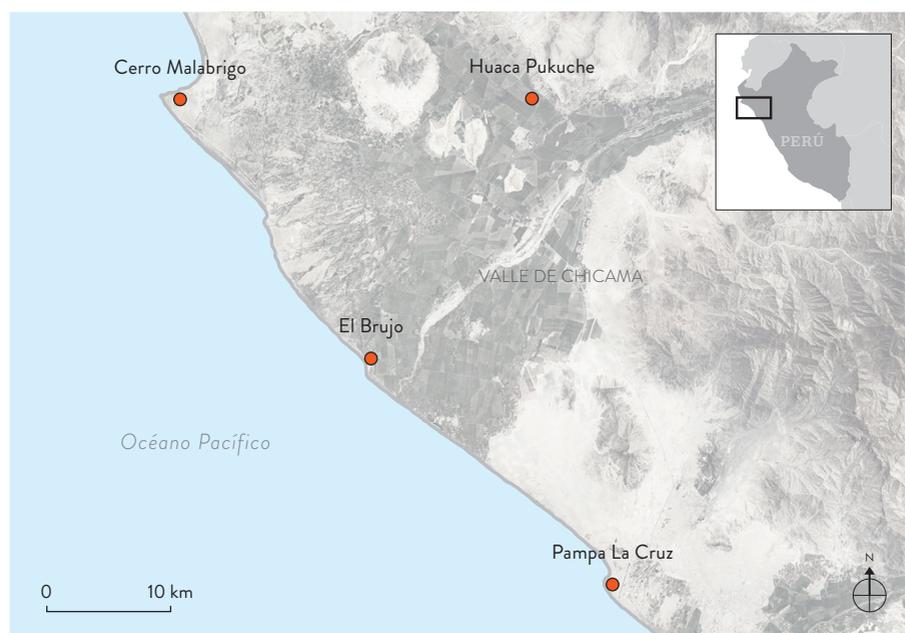


Figura 1. Ubicación de los sitios arqueológicos del valle de Chicama, Perú, mencionados en el texto. **Figure 1.** Location of archaeological sites in the Chicama Valley, Peru, mentioned in the text.



Figura 2. Ubicación del sitio arqueológico Cerro Malabrigo, en la margen norte del valle de Chicama.
Figure 2. Location of the archaeological site of Cerro Malabrigo, on the northern edge of the Chicama Valley.

CRONOLOGÍA	PERÍODOS	SITIOS REPRESENTATIVOS
1532 dc		
1470 dc	Horizonte Tardío	Chiquitoy Viejo
1000 dc	Intermedio Tardío	Quebrada del Oso
600 dc	Horizonte Medio	Huaca El Rosario
200 ac	Intermedio Temprano	Licapa II Huaca Cao Viejo Cerro Malabrigo (150-50 cal AC)
800 ac	Horizonte Temprano	¿?
1800 ac	Inicial	Pukuche
12.000 ac	Precerámico	El Cascajal Huaca Prieta Pampa de los Fósiles

Tabla 1. Cuadro cronológico de los sitios arqueológicos más representativos de cada período y rango temporal en el que se ubica Cerro Malabrigo.
Table 1. Chronological overview of the most representative archaeological sites for each period and time range of Cerro Malabrigo.

monumentales en la costa norte y central del Perú. No obstante, resulta llamativo que un lugar tan notorio en el paisaje y con esas características arquitectónicas no haya sido objeto de un estudio arqueológico sistemático hasta el momento. Por ello, su investigación representaba un desafío para nuestro programa en el mencionado valle.

El estudio se enfocó en determinar su verdadera antigüedad mediante dataciones radiocarbónicas, su filiación social y sus posibles funciones. Para ello, se realizaron prospecciones sistemáticas y excavaciones

arqueológicas restringidas vinculadas directamente con la arquitectura del sitio, con el fin de conocer su cronología y proceso constructivo. Un segundo objetivo fue comprender su dinámica social en relación con otras sociedades del litoral, del valle de Chicama y de los valles cercanos de la costa norte del Perú. Como se expone en este trabajo, Cerro Malabrigo es un caso extraordinario de un proceso de resurgimiento de la construcción de arquitectura monumental en esta área del valle de Chicama (tabla 1).



Figura 3. Vista de Cerro Malabrigo desde el norte. El triángulo indica la ubicación del sitio arqueológico (todas las fotografías son del Programa Arqueológico Chicama [PRACH]). **Figure 3.** Cerro Malabrigo as seen from the north. The triangle indicates the location of the archaeological site (all photos by Programa Arqueológico Chicama [PRACH]).

CERRO MALABRIGO

Ubicación y descripción

El sitio Cerro Malabrigo está emplazado en Puerto Chicama o Malabrigo, en el distrito administrativo de Rázuri, provincia de Ascope, departamento de La Libertad, en la costa norte del Perú. Según la división del valle de Chicama planteada por Camille Clément (2017), el área de Puerto Chicama se caracteriza por ser una amplia llanura costera con pequeñas elevaciones rocosas y estribaciones andinas. Se trata, por tanto, de una zona costera baja, relativamente suave, con dunas, lagunas y llanuras de inundación (fig. 3) (Goodbred et al. 2020).

En términos generales, la zona de Malabrigo se inserta en la margen norte del valle, ubicada en un desierto premontano de clima semicálido. Se caracteriza por ser una región sumamente árida debido a su baja precipitación anual de 5 mm (ONERN 1973) y por la inversión térmica provocada por la corriente de

Humboldt (Orbegoso 1987). Sin embargo, ha podido albergar a diferentes sociedades a lo largo del tiempo, gracias a la disponibilidad de agua dulce proveniente del río Chicama y a los recursos marinos.

Puerto Chicama posee un levantamiento tectónico con un ritmo relativamente más lento que en los valles adyacentes, como Jequetepeque y Moche, lo cual favorece una línea de costa suave y de baja pendiente en comparación con aquellas más típicas, delimitadas por acantilados al norte y al sur de Chicama (Goodbred et al. 2020). Como indican Carlos Tavares y Fabián Drenkhan (2010), la playa del lugar es ancha, de pendientes suaves y arena fina, lo que provoca la potente actividad eólica de la zona. Cabe destacar que la línea costera de la Bahía de Malabrigo se beneficia de la presencia de humedales con afloraciones de agua dulce, asegurando una fuente hídrica para el consumo humano, así como de otros recursos alimenticios, los mismos que potenciaron las condiciones para el establecimiento de sociedades prehispánicas.

Antecedentes de estudio

Cerro Malabrigo fue descrito por primera vez por Claude Chauchat y su equipo (1998: 3) gracias a las prospecciones que realizaron entre los años 1972 y 1996. En su registro fue codificado como PV23-18, en asociación con PV23-246. Este último es caracterizado por los investigadores como un camino de posible filiación Chimú (Chauchat et al. 1998: 96, 133). A partir de sus observaciones y del material cultural, los autores propusieron que Cerro Malabrigo perteneció al período Intermedio Tardío: “[...] parece que se trata de un sitio de administración Chimú como los que existen en varios lugares de la costa norte” (Chauchat et al. 1998: 96). Con relación a la descripción arquitectónica, los investigadores no brindaron detalles de la técnica constructiva ni de los materiales empleados. Sin embargo, señalaron que se trata de un edificio rectangular de unos 100 m por 50 m, con divisiones internas y una plataforma, “[...] con la estructura de la[s] ciudadelas de Chanchan” (Chauchat et al. 1998: 96). Asimismo, sostuvieron que la existencia de un gran número de basurales indicaría la presencia de una “[...] población alrededor de este centro de poder” (Chauchat et al. 1998: 96).

Posteriormente, en 2009 se desarrolló el Proyecto de Evaluación Arqueológica Parque Eólico Malabrigo, a cargo de Luis Moulet Silva (Ministerio de Cultura 2010), en un área que incluyó el sitio Cerro Malabrigo. En el expediente técnico del proyecto se ofrece una breve caracterización del lugar, y aunque corresponde básicamente a la misma referida por Chauchat y colaboradores (1998), se menciona que cerca del mismo, en la parte alta, se observaron restos óseos agrupados, lo cual sugiere la existencia de un cementerio asociado al asentamiento. Además, en la sección baja y en las laderas del sitio había varios caminos con escalinatas de piedras y muros de contención con finos acabados en el exterior. Creemos que esto hace referencia al yacimiento denominado PV23-246, identificado previamente por el equipo de Chauchat.

El sitio no volvió a ser mencionado en la literatura arqueológica hasta la tesis doctoral de Michele Koons (2012: 52), quien lo vincula al período Inicial:

The early Initial Period in the Chicama Valley is not well documented. However, my reconnaissance in the

valley has noted a large U-shaped platform structure with outlying shell middens near the coastal town of Malabrigo that may date to this time period.²

Aunque Koons no proporciona coordenadas UTM ni más información al respecto, si consideramos la inspección mediante Google Earth Pro y nuestras prospecciones sistemáticas en toda la zona de Puerto Chicama, se puede proponer que el lugar mencionado por la autora se trataría de Cerro Malabrigo. Por su parte, Gabriel Prieto (2015: 1125; comunicación personal 2022) se refiere al mismo asentamiento sobre la base de la información proporcionada por Koons. Como se puede apreciar, el sitio Cerro Malabrigo fue adscrito a diversas filiaciones temporales y sociales, pero sin clarificar su cronología ni su función.

Descripción del sitio

El asentamiento fue construido en la base de la cara norte del cerro Malabrigo, el que alcanza una altura máxima de 248 msnm (fig. 3). La falda norte corresponde a una terraza natural con una prolongada inclinación que se convierte en una llanura con pendiente y que se extiende hacia el norte terminando en un acantilado frente al océano Pacífico. Sobre una elevación alargada ubicada hacia el noreste del edificio, la que lo protege naturalmente, se construyó una muralla que posiblemente fue contemporánea. Además, un análisis de cuenca visual utilizando el programa QGIS reveló que, desde el edificio, se domina un amplio rango del paisaje circundante, principalmente de la Bahía de Malabrigo.

Inmediatamente al oeste del edificio principal existe una extensa área llana con evidencias de una densa ocupación humana, quizás sincrónica a esta construcción. De acuerdo con las características de la cerámica que observamos en superficie, se trataría de un sector de ocupaciones domésticas. Estos testimonios se vincularían con los registrados previamente por Chauchat y colaboradores (1998). Asimismo, en toda la llanura al norte del edificio puede reconocerse una serie de dispersiones y concentraciones de material arqueológico, que incluyen vestigios de espacios habitacionales tipo “cercaduras”. Estas estructuras arquitectónicas están conformadas por bases de muros elaborados con bloques de piedras semicanteadas,

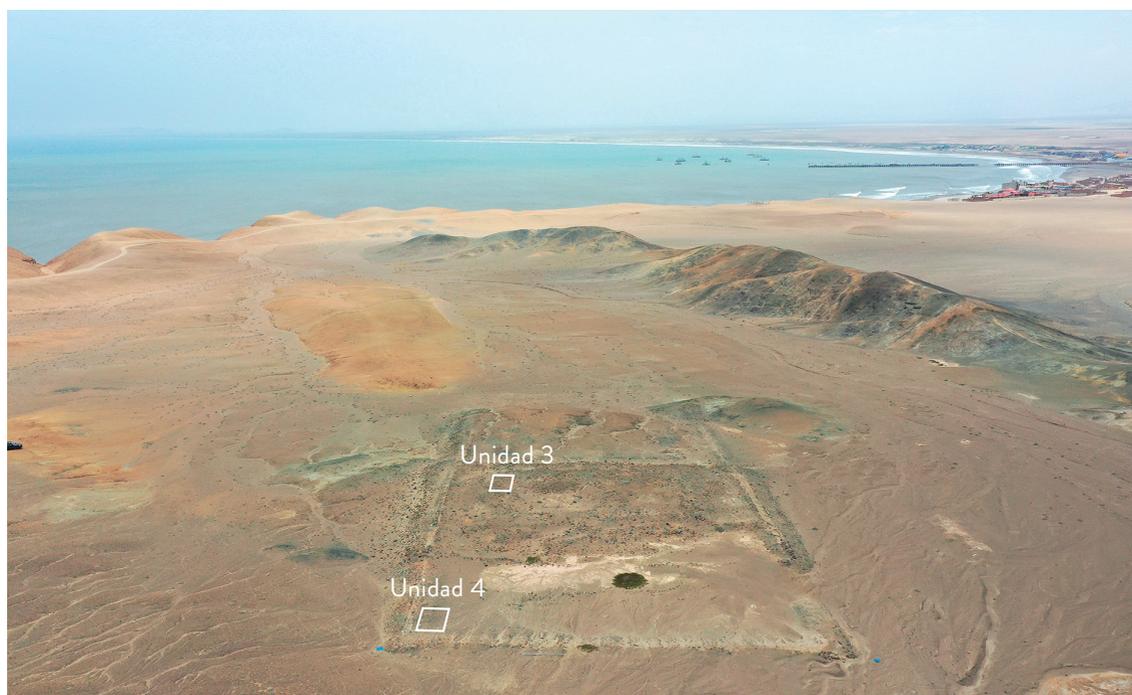


Figura 4. Vista aérea desde el sur del sitio arqueológico de Cerro Malabrigo y la ubicación de las unidades de excavación. **Figure 4.** Aerial view of the archaeological site of Cerro Malabrigo seen from the south, showing the location of the excavation units.

sin rastros de argamasa en la actualidad. Destaca la presencia de restos materiales ligados al consumo de alimentos, principalmente valvas de moluscos, así como útiles líticos y fragmentos de cerámica. Es posible que estas construcciones correspondan a un paisaje de tipo palimpsesto, siendo contemporáneas o posteriores al edificio de Cerro Malabrigo. En cualquier caso, tales ocupaciones están vinculadas sobre todo a la obtención, procesamiento y consumo de recursos marinos propios de este sector de la bahía.

En el reconocimiento superficial realizado durante la temporada 2020, se pudo descubrir que el edificio fue construido con bloques de rocas semicanteadas extraídas de la misma base del cerro y de afloramientos cercanos (fig. 4). El sector central se compone de un recinto rectangular de 120 m de largo por 50 m de ancho. En su eje principal tiene una orientación de 6° noreste. Los muros del frontis delantero, posterior, y el del fondo se encuentran orientados a 97° sureste. El edificio presenta tres grandes sectores: plaza delantera, plataforma principal y plaza posterior, áreas que se describen a continuación (fig. 5a).

Plaza delantera

Está formada por dos muros construidos con bloques de piedra que se proyectan desde la plataforma principal hacia el norte; se prolongan 50 m y encierran un espacio de 2500 m². Cercana a la base de la plataforma se puede reconocer una pequeña estructura rectangular que funcionó como vestíbulo antes de ascender a la misma, seguramente mediante una escalinata.

Plataforma principal

Se eleva al menos 2 m por encima de la superficie natural y posee un frontis en el cual se puede advertir todavía una escalinata principal en su eje central. Como mencionamos antes, la sección delantera tiene una longitud de 50 m y está orientada a 97° sureste y se extiende hacia el sur por unos 30 m más. Según las medidas observadas en superficie y luego confirmadas por nuestras excavaciones, esta contendría al menos 3000 m³ de materiales transportados por sus constructores. Por la acción del huaqueo, se puede

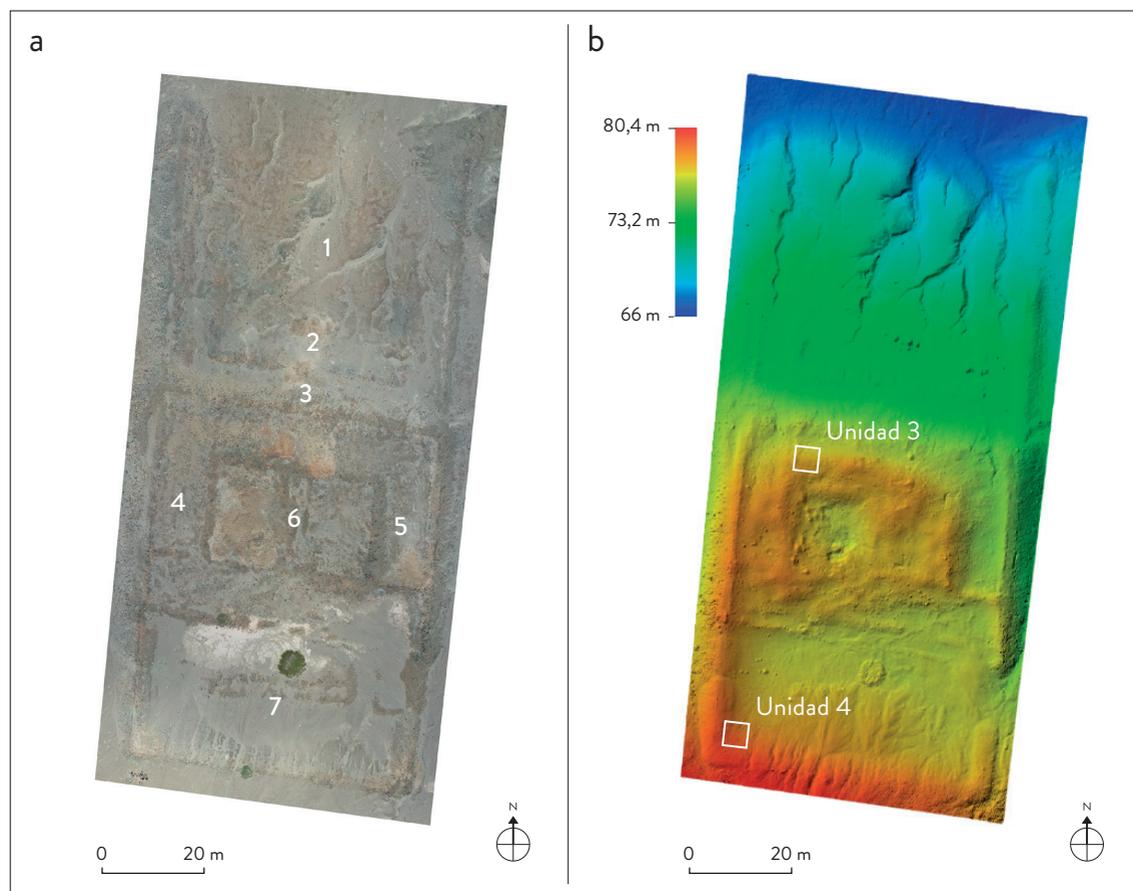


Figura 5: a) ortofoto de Cerro Malabrigo con los principales sectores y rasgos del edificio: 1) plaza delantera, 2) vestíbulo, 3) escalinata, 4 y 5) corredores, 6) plataforma principal, y 7) plaza posterior; b) modelo de elevación digital con la ubicación de las unidades de excavación 3 y 4. **Figure 5:** a) orthophoto of Cerro Malabrigo. Main sectors and features of the building: 1) front plaza, 2) vestibule, 3) stairway, 4 and 5) corridors, 6) main platform, and 7) rear plaza; b) digital elevation model of Cerro Malabrigo, showing the location of excavation units 3 and 4.

apreciar que, en su parte central, se alcanzó la altura deseada superponiendo grandes rellenos artificiales conformados por bloques de piedra semicanteadada y unidos con argamasa de barro.

Plaza posterior

Corresponde a un recinto cuadrangular de 50 m de largo en los muros norte y sur, y unos 35 m en los del oeste y el este, alcanzando una superficie total de 1750 m². El acceso al lugar se habría realizado por la plataforma principal mediante escalinatas y desde la plaza delantera a través de corredores ubicados a los lados de dicha explanada.

LAS EXCAVACIONES DEL PROGRAMA ARQUEOLÓGICO CHICAMA EN CERRO MALABRIGO

En el año 2021, el Programa Arqueológico Chicama (PRACH) realizó excavaciones en el edificio de Cerro Malabrigo con el objetivo de establecer su temporalidad y funcionalidad. Para ello, se definieron las unidades de excavación 3 y 4 con dimensiones iniciales de 2 m por 2 m cada una. En la unidad 4 se realizó posteriormente una ampliación de 50 cm hacia el sur debido al hallazgo de una serie de depósitos (fig. 6).

Unidad 3

Fue ubicada en el borde norte de la plataforma principal del edificio, con el objetivo de explorar el muro frontal de esta sección y conocer su interior y profundidad. En esta parte, el edificio tiene mayor altura y cuenta, al menos, con dos plataformas superpuestas. La profundidad máxima de excavación alcanzó los 195 cm, aunque cabe señalar que no se llegó a la capa estéril, debido a que las dimensiones de la excavación no lo permitieron (figs. 7 y 8a). La descripción de los niveles excavados, los materiales y rasgos asociados y sus correlaciones con fases arquitectónicas se presentan en la tabla 2.

Los hallazgos de esta excavación (tabla 2) permiten reconocer las fases arquitectónicas del edificio

y comprender sus ocupaciones humanas. El nivel 13 pertenece a una ocupación previa a su construcción. Con respecto a la arquitectura monumental hemos reconocido la fase arquitectónica 1, compuesta por el nivel 11, el cual representa el primer piso formal que se asoció a las bases de la plataforma central. Este nivel pudo ser fechado mediante una muestra de carbón (MB-4), lo mismo que un piso que se superpuso a este, es decir, el nivel 10 (MB-3). En relación con la fase arquitectónica 2, esta se encuentra conformada por el piso del nivel 6 y la continuación del muro (rasgo 1) que sostiene la plataforma. En esta unidad se han registrado las últimas ocupaciones del edificio antes de su abandono.

NIVEL	DESCRIPCIÓN	MATERIALES	RASGOS	ESPESOR PROMEDIO (cm)	ALTURA (cm)	MUESTRA PARA FECHADO C ¹⁴	FASE ARQUITECTÓNICA
1	Arena mezclada con rocas de tamaño mediano. Producto de deposición eólica y movimiento de rocas de la arquitectura.	Muy posiblemente disturbados.		8	25		
2	Arena fina y grava con una concentración de rocas.	Restos malacológicos y cerámicos, posiblemente disturbada.		7	35,5		
3	Arena fina, rocas angulosas y argamasa con restos de adobe. Formaría parte de un proceso de enterramiento intencional.	Fragmentos cerámicos que podrían estar vinculados con una ceremonia de clausura del edificio.	1	14	41		
4	Arena fina, grava y rocas angulosas grandes y pequeñas.	Restos malacológicos, óseos animales, cerámicos llanos altamente afectados por las sales y fragmentos de adobes.		14	49		2
5	Piso de barro. Abajo se encuentra concentración de arena fina de posible origen eólico. Probable abandono de la estructura.	No se identificó material cultural asociado.	2 y 3	26	63		
6	Piso de barro en pendiente. Se encuentra deteriorado y fragmentado.	Restos malacológicos.	1, 4 y 5. El piso está asociado al muro (rasgo 1).	21	89		
7	Arena fina, grava y rocas angulosas pequeñas y medianas.	Restos de argamasa.		10	110		
8	Arena fina, grava y rocas angulosas menudas y medianas.	Restos de argamasa.		8	120		
9	Arena fina y gravilla.	Restos malacológicos, óseo animal y cerámicos.	1 y 6. Rasgo 6, se trata del paramento de una plataforma que se adosa al rasgo 1.	37	128		1

Tabla 2 / Continúa en la página siguiente.

NIVEL	DESCRIPCIÓN	MATERIALES	RASGOS	ESPESOR PROMEDIO (cm)	ALTURA (cm)	MUESTRA PARA FECHADO C ¹⁴	FASE ARQUITECTÓNICA
10	Piso de barro, arena fina, gravilla y rocas angulosas medianas.	Restos malacológicos. En la superficie del piso hay restos de carbón. Este piso se une al muro de la plataforma mediante un revoque (rasgo 1).	1	10	165	MB-3	1
11	Piso que contiene arena fina.	Restos malacológicos.	Asociado al muro de la plataforma (rasgo 1).	5	175	MB-4	
12	Arena fina limpia.	Poca densidad de material orgánico e inexistencia de evidencia arqueológica	Base del muro de la plataforma (rasgo 1) y un último apisonado (rasgo 8).	15	180		
13	Arena. Representa la ocupación más antigua y anterior a la construcción de la arquitectura monumental.	Abundantes restos malacológicos termoalterados. Presencia de ceniza mezclada con arena. No se registró cerámica.			195		

Tabla 2. Descripción de los niveles de la unidad 3. *Table 2. Description of the levels of unit 3.*



Figura 6. Identificación de las fases arquitectónicas de la unidad 3: a) plataforma; b) fase arquitectónica 2; c) fase arquitectónica 1; d) fase pre-edificio. *Figure 6. Identification of architectural phases of unit 3: a) platform; b) architectural phase 2; c) architectural phase 1; d) pre-building phase.*

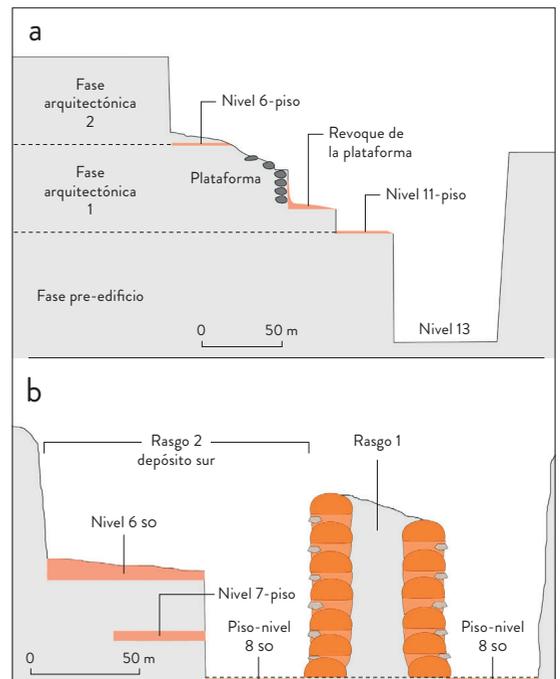


Figura 7. Cortes estratigráficos: a) unidad 3, perfil norte-sur, se indican las fases arquitectónicas; b) unidad 4, perfil sur-norte. *Figure 7. Stratigraphic sections: a) unit 3, north-south profile, architectural phases are indicated; b) unit 4, south-north profile.*

NIVEL	DESCRIPCIÓN	MATERIALES	RASGOS	ESPESOR PROMEDIO (cm)	ALTURA (cm)	MUESTRA PARA FECHADO C ¹⁴	FASE ARQUITECTÓNICA
1	Arena producto de acción eólica, y rocas angulosas medianas y pequeñas.	No se registró material cultural.	Muro de adobes (rasgo 1) con eje este-oeste y otros dos muros perpendiculares adosados en un eje norte-sur (rasgos 10 y 7). En su extremo sur, las murallas se adosan a la pared perimetral de la plaza posterior del edificio.	10	45		1
2	Arena, grava y rocas angulosas medianas y pequeñas.	No se registró material cultural.	Muro de adobes (rasgo 1).	30	55		
3	Arena fina y limpia, producto de acción eólica.	No se registró material cultural.	Cuarta hilera del muro de adobes (rasgo 1). Adobes hemisféricos asentados sobre su base plana. Rocas angulosas incrustadas entre las hileras de adobes junto con la argamasa.	16	85		
4 y 5	Arena fina y limpia.	No se registró material cultural.	Quinta hilera muro de adobes (rasgo 1).	30	101		
6	Arena fina y limpia producto de acción eólica.	Carbón.		3	131		
7	Piso de barro.	Carbón.	Piso asociado a la sexta hilera del muro de adobes (rasgo 1). Concentración de restos de carbón (rasgo 4) que sugiere un fogón.	5	134		
8	Piso de barro. El más importante de la plaza posterior del edificio.	Restos de carbón incrustados. Fue fechado por C ¹⁴ (MB-2).	Última hilera del muro de adobes. El muro fue construido sobre este piso.	13	139	MB-2	
9 y 10	Arena suelta y limpia. En el fondo se observó gravilla de posible origen natural. Se trataría de la capa estéril.	No se encontró material cultural.		25	152		

Tabla 3. Descripción de los niveles de la unidad 4. *Table 3. Table 3. Description of the levels of unit 4.*

Unidad 4

Esta cuadrícula se ubicó en la esquina suroeste de la plaza posterior del edificio de Cerro Malabrigo. Su excavación tuvo como objetivo principal establecer la relación entre el muro perimetral y la superficie de uso de la plaza posterior. Durante los trabajos se realizó una ampliación hacia el sur debido al hallazgo de depósitos de interés arqueológico, denominados rasgos 2, 3, 5 y 6

(figs. 7b, 8 y 9), los que fueron excavados de manera independiente con el fin de conocer su contenido de manera detallada. La descripción de los niveles excavados, rasgos asociados y sus correlaciones con fases arquitectónicas se presentan en la tabla 3.

Según la información aportada (fig. 7b; tabla 3), los hallazgos de la excavación permiten comprender la ocupación humana en la plaza posterior del edificio. Se trata de una única fase arquitectónica que implica

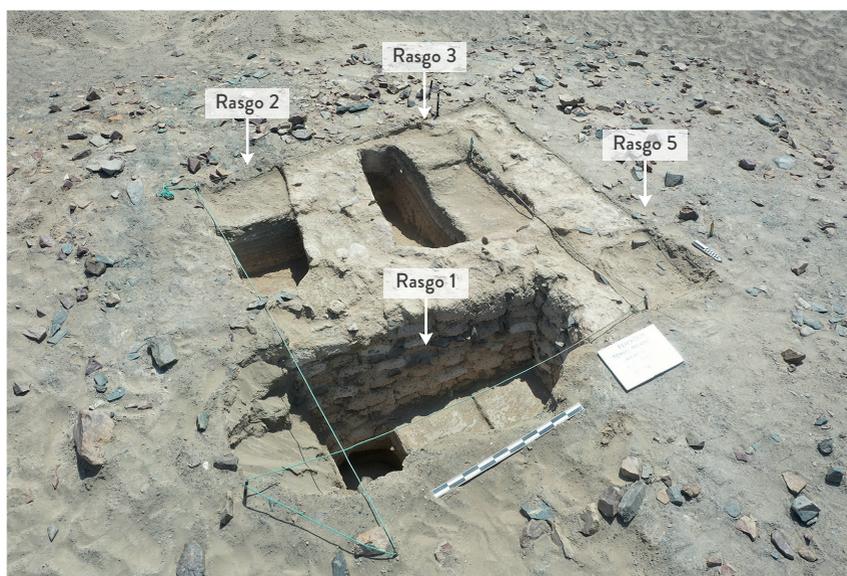


Figura 8. Vista de la excavación de la unidad 4. Se distinguen los rasgos 2 y 3 detrás del muro de adobes hemiesféricos (rasgo 1). **Figure 8.** View of the excavation of unit 4. The deposits 2 and 3 can be seen behind the hemispherical adobe wall (deposit 1).



Figura 9. Detalle del muro de adobes hemiesféricos (rasgo 1, unidad 4) y del piso de la plaza posterior del edificio. **Figure 9.** Detail of the hemispherical adobe wall (deposit 1, unit 4) and the floor of the rear plaza of the building.

un muro principal de adobes hemiesféricos (rasgo 1), depósitos adosados a este muro (rasgos 2, 3 y 5) y un piso grueso (nivel 8) con remodelaciones. Gracias a una muestra de carbón asociada al piso se obtuvo un fechado de c^{14} (tabla 4). Los muros de los depósitos tuvieron un eje norte-sur y estuvieron apoyados a la pared principal (rasgo 1) y al perimetral del edificio. Se trata de depósitos de planta cuadrangular de 90 cm por 90 cm (rasgos 2, 3 y 5). Su excavación evidenció líneas de quema en sus paredes internas. El relleno

de los depósitos consistía en capas de barro compacto con inclinaciones en dirección sur-norte. No se halló ningún tipo de material arqueológico adicional, aunque la excavación del rasgo 6 expuso un apisonado irregular con restos de madera fragmentada incrustada cerca la pared noreste (rasgo 8). El piso del fondo del depósito coincide en altura con el de la plaza posterior del edificio. La mínima presencia de restos arqueológicos indica que en estos espacios arquitectónicos se mantenía una limpieza constante.

TIPO MORFOFUNCIONAL	DIÁMETRO DE BOCA (cm)	FORMA DE CUERPO	FORMA DE BORDE	FORMA DE LABIO
Cántaro A	16	Hemisférico	Evertido	Redondeado
Olla A	13	Esférico	Evertido	Inclinado interno redondeado
Cuenco A	12-14	Hemisférico	Convexo-evertido	Inclinado interno redondeado
Escudilla A	15	Lenticular	Evertido	Redondeado

Tabla 4. Análisis morfofuncional de la cerámica de Cerro Malabrigo (unidad 3). **Table 4.** Morpho-functional analysis of the ceramics of Cerro Malabrigo (unit 3).

TIPO DE PASTA	ORDENACIÓN	TACTO/TEXTURA	PORCENTAJE DE INCLUSIONES	COLOR (MUNSELL COLOR CHART)
Pasta A	Muy pobre	Suave o Áspera/Irregular	20-30	2.5 YR 6/6 o 6/8 light red
Pasta B	Equilibrada	Suave/Fina	10	7.5 YR 6/8 reddish yellow
Pasta C	Muy pobre	Grosera/Irregular	30	10 R 6/6 light red
Pasta D	Equilibrada	Grosera/Irregular	5	2.5 YR 6/8 light red

Tabla 5. Tipos de pasta de las vasijas cerámicas de Cerro Malabrigo (unidad 3). **Table 5.** Types of paste of ceramic vessels from Cerro Malabrigo (unit 3).

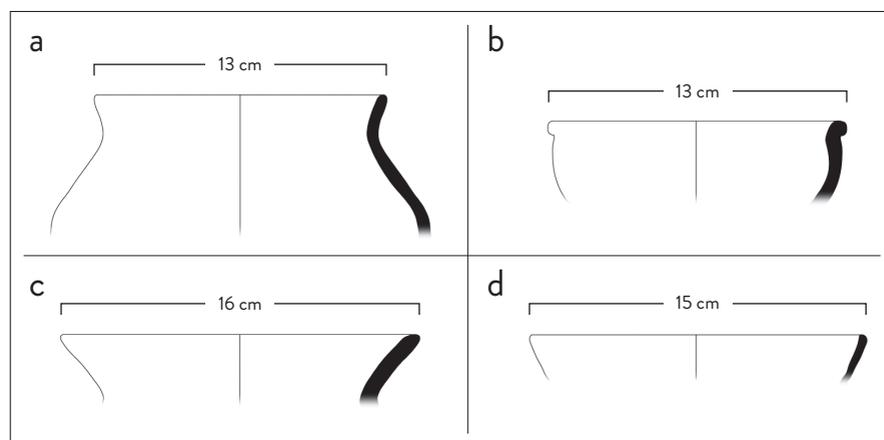


Figura 10. Reconstrucción de formas de vasijas cerámicas procedentes de la unidad 3: a) olla A; b) cuenco A; c) cántaro A; d) escudilla A. **Figure 10.** Reconstruction of ceramic vessel forms from unit 3: a) pot A; b) bowl A; c) jug A; d) dish A.

Análisis de la cerámica

El examen se enfocó metodológicamente en determinar la morfofuncionalidad y la composición de las pastas cerámicas mediante microscopía digital. La muestra estuvo compuesta de 45 fragmentos, registrados únicamente en la unidad 3 y procedentes de los primeros cuatro niveles de excavación. En cuanto a tiestos diagnósticos para el análisis morfofuncional, contamos con seis fragmentos que representaron el 13,33 % de la muestra (tabla 4). Las vasijas se dividieron en cerradas y abiertas.

Con relación a las primeras, se trata de cántaros y ollas; las segundas corresponden a cuencos y escudillas (fig. 10; tabla 5). Con respecto a la revisión composicional de pastas, se tomaron aleatoriamente nueve piezas de las 45 de la muestra, es decir, un 20%. Los resultados evidenciaron cuatro tipos de pastas.

Aunque esta muestra resulta pequeña, representa un estilo cerámico y una tecnología diferente al tipo Salinar, el más cercano a nivel temporal conocido en la zona (Larco 1944; Brennan 1978; Mujica 1984; Elera 1998; Ikehara & Chicoine 2011; Prieto 2023). Asimismo,

CÓDIGO PRACH	CÓDIGO LABORATORIO (UCI)	MATERIAL	UNIDAD	NIVEL	CONTEXTO	FECHADOS RADIOCARBÓNICOS CONVENCIONALES (C ¹⁴ AÑOS AP)	FECHADOS CALIBRADOS (CAL AC)*
MB-2	260211	Carbón	4	8	Se asocia a un piso a 10 cm al norte de la base de un muro de adobes (rasgo 1). Se recolectó a 159 cm de profundidad.	2140 ± 20	176-57 (95,4%)
MB-3	260212	Carbón	3	10	Se asocia a un piso que, a su vez, se relaciona al muro de piedras de la plataforma (rasgo 1). Recogido a 117 cm de profundidad.	2115 ± 20	148-50 (95,4%)
MB-4	260213	Carbón	3	11	Se asocia a un piso que también se vincula al muro de piedras de la plataforma (rasgo 1). Recolectado a 126 cm de profundidad.	2135 ± 15	153-58 (95,4%)

Tabla 6. Fechados radiocarbónicos obtenidos para el sitio arqueológico Cerro Malabrigo (*los resultados de OxCal 4.4 se presentan en el rango de 2-σ del análisis estadístico bayesiano con el HPD colocado entre paréntesis [Hogg et al. 2000]). **Table 6.** Radiocarbon dates obtained for the Cerro Malabrigo archaeological site (*OxCal 4.4 results are presented in the 2-σ range of Bayesian statistical analysis with HPD in parentheses [Hogg et al. 2000]).

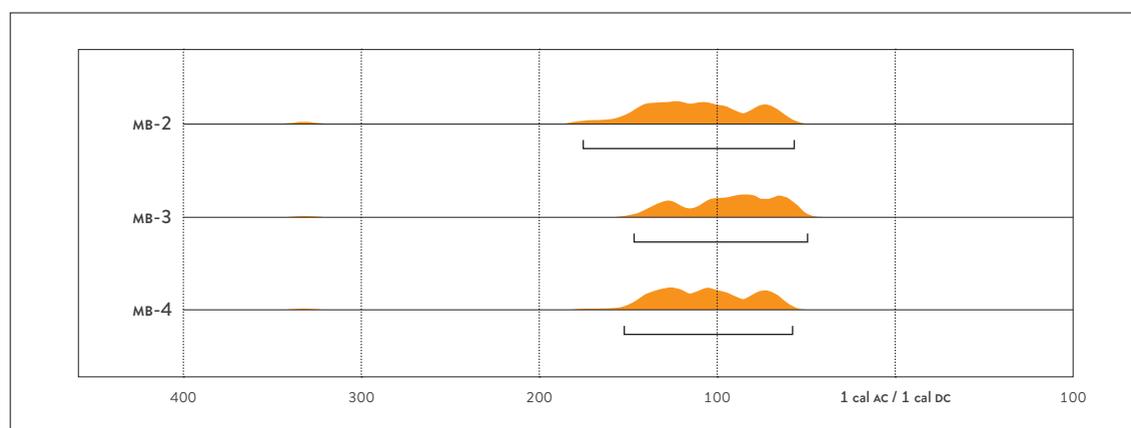


Figura 11. Distribución cronológica de las fechas calibradas obtenidas en el sitio arqueológico Cerro Malabrigo mediante el software OxCal 4.4. Las horquillas en la parte inferior de los fechados muestran el rango de probabilidad de 95,4%. **Figure 11.** Chronological distribution of the calibrated dates obtained at the Cerro Malabrigo archaeological site using OxCal 4.4 software. The probability range of 95.4% is indicated by the brackets below the dates.

esta escasez de fragmentería cerámica se condice con su mínima presencia observada en nuestras prospecciones superficiales. Lo anterior, además, apoya la idea de que el edificio era limpiado frecuentemente.

Fechados radiocarbónicos

De las excavaciones se obtuvieron muestras de carbón vegetal para fechados radiocarbónicos. Como uno de

los objetivos principales de este trabajo era definir la temporalidad y la historia constructiva del edificio, las muestras fueron tomadas de rasgos relacionados con la arquitectura de la construcción y muy bien controladas estratigráficamente (fig. 11; tabla 6). Los fechados fueron calibrados mediante Oxcal 4.4, utilizando la curva de calibración SHCal20 (Hogg et al. 2020).

Como se puede observar, pese a que las muestras se tomaron de excavaciones realizadas en dos sectores

diferentes del edificio, distanciados por varios metros y dentro de diferentes secuencias estratigráficas (fig. 5b), los tres fechados coinciden en que las primeras fases arquitectónicas de la estructura habrían sido construidas y utilizadas entre la segunda mitad del siglo II AC y la primera mitad del siglo I AC.

DISCUSIÓN ACERCA DE CERRO MALABRIGO

La cronología absoluta y relativa

Las evidencias arqueométricas señalan, sin lugar a dudas, que el edificio de Cerro Malabrigo fue construido y ocupado entre los años 176 y 50 AC. A su vez, la cerámica, aunque escasa y sin decoración, no evidencia semejanzas tecnológicas, formales o decorativas con aquella conocida en la literatura arqueológica como Salinar (compárese, por ejemplo, con Brennan [1978], Mujica [1984], Briceño y Billman [2012]). De hecho, en un reciente artículo, Amedeo Sghinolfi y colaboradores (2023: 8) señalan: “[...] combining dates from the Moche and the Virú valleys. This [Bayesian] model suggests that the Salinar sites located in this region were likely occupied over a very short span of time [...] between 321 and 190 BCE [...]”.³ Por tanto, proponemos que Cerro Malabrigo se encontraría ubicado temporal y socialmente fuera del fenómeno o fase Salinar (Brennan 1978; Mujica 1984; Billman 1996). Para ello, consideramos la cronología absoluta de los valles vecinos basada en los fechados conocidos y la ausencia de una serie de indicadores, como cerámica decorada con pintura blanca sobre base roja o anaranjada, la morfología y diseño arquitectónico del edificio y las técnicas constructivas mixtas utilizadas, donde se emplea el adobe hemiesférico, material ajeno a la tradición constructiva Salinar.

En efecto, a partir de la más importante y extensa prospección realizada hasta el momento por Banks Leonard y Glenn Russell (1992) en el valle de Chicama a fines de la década de 1980, los sitios arqueológicos conocidos para Salinar se diferencian radicalmente de Cerro Malabrigo, pues aquellos poseen la clásica cerámica, pero, sobre todo, porque se trata de asentamientos de carácter doméstico, funerario y sin arquitectura

monumental (Larco 1944: 8; Attarian 2003a: 106-107). Asimismo, los asentamientos Salinar se concentran en el ingreso al valle medio, y poseen espacios habitacionales construidos con piedras de plantas irregulares en zonas fortificadas naturalmente y en las que muchas veces se levantaron murallas defensivas (Leonard & Russell 1996; Attarian 2003a: 125-127). De hecho, Leonard y Russell (1994, en Attarian 2003a: 127) han propuesto que se trata de un período de conflictos intravalles. La reciente síntesis sobre Salinar realizada por Jordi Rivera (2023: 195-197) menciona muy pocas evidencias de asentamientos en el valle bajo de Chicama. Más bien, lo que señala es la ocurrencia de fragmentos cerámicos de estilo Salinar en unos cuantos sitios investigados por Ari Caramanica (2018) en la zona de Mocan, en el extremo de la margen norte del valle, y por Kayoko Toshihara (2002), en Huaca Luisiana y Cruz de Botijas, en el valle bajo.

Hacia el sur, en el valle de Moche, y sobre la base de los estudios de Curtiss Brennan (1978) y sus propias prospecciones, Brian Billman (1996: 216) propone la existencia de cinco tipos de estructuras ceremoniales durante la fase Salinar. Estos son: (1) complejos aterrizados en las cimas de cerros, (2) pequeños montículos, (3) plataformas en las cimas de cerros o montículos, (4) complejos de recintos de élite o plazas cercadas y (5) pequeñas salas rectangulares de reunión. Ninguna de estas categorías corresponde a lo que hemos reportado en Cerro Malabrigo. Además, los recientes trabajos de Patrick Mullins (2022) en el valle medio de Moche –que se apoyan y coinciden con las apreciaciones de Billman (1996)– indican que las comunidades Salinar de ese valle construyeron solamente reducidos espacios abiertos a la manera de plazas, como parte de su arquitectura pública, y que, en comparación con las edificaciones del período Inicial (fase Guañape), disminuyeron dramáticamente en volumen, área y decoración. Señala Mullins (2022: 134):

Billman recorded the one small u-shaped mound of Huaca La Carbonera constructed in the Middle Valley, but this is one of the only such constructions in the Moche Valley during the Salinar Phase (Billman 1996: 215). In any case, it is clear that Salinar Phase public architecture was tailored to accommodating fewer people and less effort was put into shaping the experience of these smaller crowds through architecture or iconography.⁴

Más recientemente, Víctor Campaña y Gabriel Prieto (2022: 42-58), y Prieto (2023) de manera independiente, han descrito sus hallazgos relacionados con Salinar en los sitios de Pampa La Cruz y José Olaya, ubicados en Huanchaco, en la margen norte del valle de Moche, datados entre los años 400 y 200 cal AC (Rivera 2023). En el primer caso, se trata de una importante ocupación doméstica con recintos de muros hechos con pequeños bloques de piedra, y en el segundo, de un cementerio. En ambos destaca la característica cerámica Salinar de base roja o naranja decorada con líneas de color blanco y otros tipos con decoración zoomorfa aplicada. Hasta el momento, no se ha señalado la existencia de alguna arquitectura supradoméstica o monumental.

Por tanto, Cerro Malabrigo no se relaciona con el patrón de asentamiento, la extensión y la tipología de sitios Salinar conocidos, no solo para el valle de Chicama, sino también para otros de la costa norte (Brennan 1978; Billman 1996: 206; Elera 1998; Ikehara & Chicoine 2011; Prieto 2023; Sghinolfi et al. 2023). Proponemos que tales diferencias se explicarían porque Cerro Malabrigo, en tanto arquitectura monumental, correspondería a un fenómeno social local posterior al apogeo de la fase/cultura Salinar. De hecho, como se evidencia en el reciente análisis bayesiano de los fechados radiocarbónicos vinculados a sitios con ocupación Salinar existentes para los valles de Virú y Moche, realizado por Sghinolfi y colaboradores (2023), todos ellos se concentran en los siglos IV y III AC, resultando más tempranos que las dataciones que hemos obtenido para Cerro Malabrigo.

Funciones

La arquitectura en superficie y las excavaciones arqueológicas indican que el edificio de Cerro Malabrigo fue construido con un diseño y volumen que se relaciona con actividades orientadas a la concentración de personas en ambas plazas, realización de rituales desde la plataforma principal y concentración de bienes en los depósitos adosados a los muros perimetrales de la plaza posterior. Si asumimos que contiguos a los muros oeste, este y sur de la plaza posterior de Cerro Malabrigo existieron depósitos de las mismas dimensiones que los hallados en nuestras excavaciones, proponemos la presencia de, aproximadamente, unos 120 depósitos,

una cantidad y volumen que permite hablar de una concentración importante de bienes dentro del edificio. Restos de material botánico al interior de uno de ellos sugieren su uso para almacenar alimentos de origen vegetal, lo cual esperamos confirmar cuando se concluyan los análisis microbotánicos de los sedimentos recuperados en dichas estructuras.

Nuestra hipótesis es que Cerro Malabrigo se construyó para funcionar como un lugar de reunión de personas en torno a la explanada frontal y, en menor número, en las plazas anterior y posterior de la estructura principal. Asimismo, se sugiere que el edificio de Cerro Malabrigo cumpliría un rol como espacio de acopio, control y redistribución de los productos marítimos y agrícolas de esta zona, los cuales se almacenarían en los depósitos de la plaza posterior. Así, esta construcción llegó a convertirse en un centro de reunión y cohesión social en el sentido propuesto por Colin Renfrew (2013), o como un lugar especial en el paisaje para la celebración de ferias, intercambio y otras actividades económicas y políticas, como ha señalado recientemente Charles Stanish (2017, 2023). Por ello, planteamos que Cerro Malabrigo se constituyó en un espacio de reunión social y se erigió como un centro económico y político, siendo el ritual un medio para convertirse en un referente cohesionador de las comunidades colindantes.

Por su ubicación, este complejo de estructuras habría sido erigido por las comunidades pescadoras y agrícolas localizadas en el litoral y el valle cercano, resultando Cerro Malabrigo un lugar intermedio que les posibilitaría generar alianzas entre ellas. Adicionalmente, se propone que este sitio fue el lugar donde surgieron los primeros liderazgos políticos de la sección norte del valle bajo de Chicama. La movilización de personas y su concentración en esta edificación y sus alrededores tuvo como elemento principal una ideología corporativa y ritual.

Contexto sociopolítico

Como hemos señalado, nuestra investigación ha descartado la relación temporal y social de Cerro Malabrigo con las comunidades Salinar. De hecho, estudios realizados en dos de los sitios Salinar más extensos y mejor documentados del valle bajo de Moche, como son Cerro Arena y Pampa La Cruz (Billman 1996: 195-199), confirman

que Cerro Malabrigo no está asociado a ese fenómeno social. En el caso de Cerro Arena, recientemente Jean-François Millaire (2020: 2) y el equipo liderado por Sghinolfi (2023: 3) han confirmado que su ocupación se dio entre los años 375 y 360 AC, aproximadamente. Por tanto, este principal sitio Salinar del valle de Moche fue ocupado y abandonado más de un siglo antes que Cerro Malabrigo.

Con respecto a Pampa La Cruz, los trabajos desarrollados por Víctor Campaña y Gabriel Prieto (2022) indican que en la línea costera del valle de Moche se erigieron espacios públicos a fines del Horizonte Temprano y comienzos del período Intermedio Temprano. Los fechados radiocarbónicos obtenidos en las excavaciones de los pozos de prueba 18, 50 y 51 del montículo II de Pampa La Cruz (Millaire et al. 2016: tabla S8) indicarían una probable correlación temporal con Cerro Malabrigo durante el siglo II AC (Campaña & Prieto 2022: 42). Ahora bien, esa ocupación está asociada al clásico estilo cerámico Salinar (Campaña & Prieto 2022; Rivera 2023), lo cual, como señalamos, no es el caso de Cerro Malabrigo. Asimismo, su arquitectura es completamente diferente.

Las investigaciones realizadas por Millaire y colaboradores (2016) nos brindan una de las pocas evidencias arqueológicas referentes a ocupaciones vinculadas con los inicios del período Intermedio Temprano en el valle de Chicama. De forma más específica, se trata de una ocupación de este tiempo en el Complejo Arqueológico El Brujo, al norte de Cerro Malabrigo. Un fechado radiocarbónico (Beta-246472) obtenido por ellos y que arrojó un rango entre los años 111 AC y 83 DC (calibrado a 2- σ), indica una probable coexistencia de Cerro Malabrigo con el “puesto de avanzada Virú” en Huaca Prieta, ubicado en la línea costera del valle de Chicama (Millaire et al. 2016). Sin embargo, según lo expuesto, las evidencias cerámicas de Cerro Malabrigo carecen de los motivos decorativos clásicos del estilo Virú-Negativo. Por lo tanto, existe la posibilidad de que, a inicios del período Intermedio Temprano, en el primer siglo AC, la zona litoral del valle de Chicama haya albergado, al menos, a dos comunidades con sus liderazgos respectivos, enfocados en la acumulación y administración de bienes alimenticios, tal como demuestran las evidencias de depósitos tanto en Huaca Prieta como en Cerro Malabrigo. Cabe señalar también que, hasta

el momento, nuestras prospecciones sistemáticas en el litoral y franja costera, desde el sur del sitio de estudio hasta la margen norte del valle de Jequetepeque, no han ubicado ningún sitio Virú.

De lo señalado se desprende que Cerro Malabrigo habría coexistido con otros asentamientos del litoral del mismo valle de Chicama y también de su interior, aunque de manera autónoma. La morfología y técnica constructiva del edificio principal, el lugar en el que fue construido y la ausencia de cerámica de estilo correlacionable con otros de la región, nos proponen su asociación con una comunidad que emergió y se desarrolló de manera relativamente independiente.

El resurgimiento de la arquitectura monumental prehispánica en el valle de Chicama

Después del surgimiento y uso de la arquitectura monumental relacionada con el fenómeno Cupisnique (ca. 1200-800 AC), representada en Huaca Pukuche y en otros sitios cercanos del valle bajo de Chicama, hasta el momento no se ha identificado nada similar en términos de ese volumen y extensión. Tales sitios solamente fueron superados varios siglos después por los grandes asentamientos con arquitectura edificadas por los moche a partir del año 200 DC (Leonard & Russell 1992; Attarian 2003a, 2003b, 2009; Koons 2022).

Por tanto, entre los años 800 AC y 200 DC, durante un lapso de unos 1000 años, aparentemente no se habrían construido ni mantenido edificaciones monumentales por parte de las comunidades del valle de Chicama. Por el contrario, lo que se observa son pequeños asentamientos dispersos por el área con arquitectura doméstica y, a lo más, se erigieron espacios de reunión y rasgos defensivos como murallas, especialmente al interior del valle (Leonard & Russell 1992; Attarian 2003a, 2003b, 2009). Así, las fechas de ocupación de Cerro Malabrigo se encuentran en este lapso, donde no se había reportado con anterioridad tal arquitectura monumental. En ese sentido, el lugar constituye un caso extraordinario de construcción monumental y, a la vez, se convierte en un antecedente de la arquitectura de gran dimensión y extensión levantada posteriormente por los habitantes relacionados con las comunidades moche en el valle de Chicama.

COMENTARIOS FINALES

Con base en la información sobre el emplazamiento, diseño y construcción de Cerro Malabrigo proponemos que las comunidades que edificaron este lugar buscaron establecer el control de los recursos (marinos, minerales y faunísticos asociados a los humedales), la apropiación y el manejo de rutas de acceso al litoral, y la elaboración de un discurso ritualizado entre el asentamiento y el paisaje circundante, principalmente dominado por el mismo cerro Malabrigo, hito geográfico visible a gran distancia, desde la bahía del mismo nombre y el litoral hacia el noreste.

Asimismo, la presencia de una pequeña colina alargada al noreste del edificio le brindó un importante resguardo, a lo que podríamos añadir la posible asociación con la muralla presente en ese pequeño cerro. Así, el sitio se habría convertido en un espacio de control del tránsito e ingreso de los grupos al área, lo cual evidencia su selección premeditada por parte de los líderes de las comunidades que promovieron su construcción. A ello se suma la presencia de estructuras informales y temporales en la planicie que se extiende al norte del edificio principal. Consideramos que estos rasgos en el paisaje circundante podrían ser restos de espacios de ocupación humana relacionados con la gestión e intercambio de bienes en los alrededores de este edificio para las poblaciones que, además, acudían a eventos rituales dirigidos y celebrados en la explanada y plazas del lugar.

Cerro Malabrigo, entonces, se habría configurado como el principal centro económico, político y ritual de la margen norte del valle de Chicama en los siglos II y I AC, siendo un caso único a nivel arquitectónico con respecto al litoral e interior del valle. Debido a su particular diseño y estilo constructivo, proponemos que la construcción representaría la existencia de una tradición arquitectónica local, convirtiéndose en el primer proyecto comunitario de arquitectura monumental en el área. Tal construcción y las prácticas dirigidas desde allí habrían logrado convocar e influenciar tanto a las comunidades pesqueras y marisqueadoras como a las agrícolas de esta parte del valle de Chicama. La ausencia de estilos cerámicos foráneos contemporáneos y presentes en los valles colindantes al norte y sur nos permite suponer que su influencia fue de alcance local.

No obstante, la monumentalidad, organización espacial y mantenimiento del edificio plantean que las comunidades vinculadas con Cerro Malabrigo fueron capaces de generar excedentes económicos. Esto se propone sobre la base de la misma arquitectura y la presencia de un conjunto de decenas de depósitos adosados a los muros de la plaza posterior del edificio principal. A su vez, lo anterior nos conduce a sostener que los líderes locales del asentamiento fueron capaces de establecer la recolección y distribución de bienes alimenticios a las comunidades vinculadas al edificio. Tales bienes podrían haber sido entregados a los administradores del lugar a cambio de información especializada ligada a la agricultura, cambios climáticos y ceremonias destinadas a asegurar la abundancia de recursos alimenticios durante el año.

Por tanto, consideramos que Cerro Malabrigo es un ejemplo del resurgimiento de la monumentalidad en esta parte del valle de Chicama, el mismo que tendrá como experiencias previas a Huaca Pukuche y otros sitios cercanos del período Inicial. Como hemos visto, fue durante el período Intermedio Temprano, con el surgimiento de las élites moche, cuando este valle devino el escenario de la emergencia de grandes proyectos arquitectónicos e hidráulicos, como los relacionados con El Brujo, Mocollope y Licapa II, por mencionar algunos ejemplos conocidos. Seguir investigando a las comunidades que existieron entre estos dos grandes fenómenos sociales que erigieron arquitectura monumental es una tarea importante para comprender la prehistoria del valle de Chicama y otros lugares de la costa norte peruana.

AGRADECIMIENTOS Esta investigación fue financiada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Resolución Rectoral N° 005557-2022-R/UNMSM con código de proyecto E22150071. Los trabajos de investigación en Cerro Malabrigo no se podrían haber realizado sin el apoyo de la Municipalidad de Rázuri, en especial, de Jhon Arroyo, exalcalde, y Lilibiana García Culque, anterior responsable del área de Turismo de dicha municipalidad. Un agradecimiento especial al Instituto Peruano de Estudios Arqueológicos. Asimismo, agradecemos a la University of South Florida por apoyar económicamente los trabajos de campo. Los comentarios y sugerencias realizados por los revisores



han mejorado sustantivamente la primera versión de este manuscrito.

NOTAS

¹ Diferentes especialistas (Elera 2009: 70; Kaulicke 2010: 405) se refieren al “fenómeno Cupisnique” como la presencia de una serie de comunidades de la costa norte del Perú que compartirían el mismo estilo arquitectónico y artefactual. Sin embargo, aquí se utiliza el concepto para designar una fase inicial en el proceso de conocimiento profundo de este conjunto de comunidades.

² “El período Inicial en el valle de Chicama no está bien documentado. Sin embargo, en mi reconocimiento en el valle he notado una gran plataforma en forma de U circundada por conchales cercana al puerto costero de Malabrigo, que podría datar de este período” (traducción de los autores).

³ “[...] construimos un modelo [bayesiano] combinando fechados de los valles de Moche y Virú. Este modelo sugiere que los sitios Salinar localizados en esta región fueron ocupados probablemente durante un lapso muy corto [...] entre 321 y 190 AC [...]” (traducción de los autores).

⁴ “Billman registra el pequeño montículo en forma de U de Huaca La Carbonera construido en el valle medio, pero esta es la única de tales construcciones en el valle de Moche durante la fase Salinar (Billman 1996: 215). En cualquier caso, es claro que la arquitectura pública de esta última fase estaba hecha para acomodar menos personas y se realizó un menor esfuerzo para la generación de una experiencia mediante la arquitectura y la iconografía para esos pequeños grupos de personas” (traducción de los autores).

REFERENCIAS

- ATTARIAN, C. 2003a. *Pre-Hispanic Urbanism and Community Expression in the Chicama Valley, Peru*. Disertación en Filosofía, University of California, Los Ángeles.
- ATTARIAN, C. 2003b. Cities as a Place of Ethnogenesis: Urban Growth and Centralization in the Chicama Valley, Peru. En *The Social Construction of Ancient Cities*, M. Smith, ed., pp. 184-211. Washington DC: Smithsonian Institution.
- ATTARIAN, C. 2009. Urbanism and Social Change during the Gallinazo and Moche Periods in the Chicama Valley. En *Gallinazo. An Early Cultural Tradition on the Peruvian North Coast*, J.-F. Millaire & M. Morlion, eds., pp. 77-89. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology.
- BILLMAN, B. 1996. *The Evolution of Prehistoric Political Organizations in the Moche Valley, Perú*. Disertación en Filosofía, University of California, Santa Bárbara.
- BRENNAN, C. 1978. *Investigations at Cerro Arena, Peru: Incipient Urbanism on the Peruvian North Coast*. Disertación en Filosofía, University of Arizona, Tucson.
- BRICEÑO, J. & B. BILLMAN 2012. La ocupación Salinar en la subcuenca del río Sinsicap, parte alta del valle de Moche. *Investigaciones Sociales* 28: 197-222.
- BURGER, R. & R. ROSENSWIG 2015 (Eds.). *Early New World Monumentality*. Gainesville: University Press of Florida.
- BURGER, R. & L. SALAZAR 2023. Transformation and Continuity along the Central Coast of Peru during the First Millenium BC and the Impact of the Chavín Phenomenon. En *Reconsidering the Chavín Phenomenon in the Twenty-First Century*, R. Burger & J. Nesbitt, eds., pp. 237-269. Washington DC: Dumbarton Oaks Center for Pre-Columbian Art.
- CAMPAÑA, V. & G. PRIETO 2022. *Excavando Pampa La Cruz: Proyecto de rescate arqueológico Las Lomas de Huanchaco*. Lima: Ediciones Rafael Valdez.
- CARAMANICA, A. 2018. *Land, Labor, and Water of the Ancient Agricultural Pampa de Mocan, North Coast, Peru*. Disertación en Filosofía, Harvard University, Cambridge.
- CHAUGHAT, C., C. GÁLVEZ, J. BRICEÑO & S. UCEDA 1998. *Sitios arqueológicos de la zona de Cupisnique y margen derecha del valle de Chicama*. Lima: Instituto Nacional de Cultura La Libertad-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- CHICOINE, D., H. IKEHARA, K. SHIBATA & M. HELMER 2017. Territoriality, Monumentality, and Religion in Formative Period Nepeña, Coastal Ancash. En *Rituals of the Past: Prehispanic and Colonial Case Studies in Andean Archaeology*, S. Rosenfeld & S. Bautista, eds., pp. 123-150. Boulder: University Press of Colorado.



- CHICOINE, D., H. IKEHARA-TSUKAYAMA & K. SHIBATA 2023. Beyond Chavín. The First Millenium BC in Nepeña. En *Reconsidering the Chavín Phenomenon in the Twenty-First Century*, R. Burger & J. Nesbitt, eds., pp. 207-236. Washington DC: Dumbarton Oaks Center for Pre-Columbian Art.
- CLÉMENT, C. 2017. The Oasis of the Chicama Valley: Water Management from the Chimú to the Spaniards (Eleventh to Seventeenth Century AD) on the North Coast of Peru. En *Oases and Globalization: Ruptures and Continuities*, E. Lavie & A. Marshall, eds., pp. 73-88. Cham: Springer.
- DILLEHAY, T. 2017 (Ed.). *Where the Land Meet the Sea. Fourteen Millenia of Human History at Huaca Prieta, Peru*. Austin: University of Texas Press.
- ELERA, C. 1993. El complejo cultural Cupisnique: antecedentes y desarrollo de su ideología religiosa. *Senri Ethnological Studies* 37: 229-257.
- ELERA, C. 1998. *The Puemape Site and the Cupisnique Culture: A Case Study on the Origin and Development of Complex Society in the Central Andes, Peru*. Disertación en Filosofía, University of Calgary, Calgary.
- ELERA, C. 2009. La cultura Cupisnique a partir de los datos arqueológicos de Puémape. En *De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque*, L. Castillo & C. Pardo, eds., pp. 68-111. Lima: Museo de Arte de Lima.
- FLANNERY, K. & J. MARCUS 2012. *The Creation of Inequality. How Our Prehistoric Ancestors Set the Stage for Monarchy, Slavery, and Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- FRANCO, R. & J. QUILTER 2022. Evidencias arqueológicas de la ocupación Cupisnique en el complejo El Brujo, valle de Chicama, costa norte del Perú. *Arqueología y Sociedad* 36: 67-109.
- GOODBRED, S., T. DILLEHAY, C. GALVÉZ & A. SAWAKUCHI 2020. Transformation of Maritime Desert to an Agricultural Center: Holocene Environmental Change and Landscape Engineering in Chicama River Valley, Northern Peru Coast. *Quaternary Science Reviews* 227: 106046.
- HOGG, A., T. HEATON, Q. HUA, J. PALMER, C. TURNEY, J. SOUTHON, A. BAYLISS, P. BLACKWELL, G. BOSWIJK, C. BRONK, C. PEARSON, F. PETCHEY, P. REIMER, R. REIMER & L. WACKER 2020. SHCal20 Southern Hemisphere Calibration, 0-55,000 Years cal BP. *Radiocarbon* 62 (4): 759-778.
- IKEHARA, H. & D. CHICOINE 2011. Hacia una reevaluación de Salinar desde la perspectiva del valle de Nepeña, costa de Ancash. *Andes* 8: 153-184.
- JOHNSON, A. & T. EARLE 1987. *The Evolution of Human Societies. From Foraging Group to Agrarian State*. Stanford: Stanford University Press.
- KAULICKE, P. 2010. *Las cronologías del Formativo. 50 años de investigaciones japonesas en perspectiva*. Lima: PUCP.
- KOONS, M. 2012. *Moche Sociopolitical Dynamics and the Role of Licapa II, Chicama Valley, Peru*. Disertación en Filosofía, Harvard University, Cambridge.
- KOONS, M. 2022. To Unite and Divide: Canals, Tinku, Liquids and Time in the Moche World. *Cambridge Archaeological Journal* 32 (4): 689-706.
- LARCO, R. 1944. *La cultura Salinar. Síntesis monográfica*. Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana.
- LEONARD, B. & G. RUSSELL 1992 Ms. *Informe preliminar: Proyecto de Reconocimiento Arqueológico del Chicama, resultados de la primera temporada de campo, 1989*. Informe de campo presentado al Instituto Nacional de Cultura, Lima.
- LEONARD, B. & G. RUSSELL 1996 Ms. *The Politics of Settlement in the Lower Chicama Valley, North Coast of Peru*. Ponencia presentada en la 61º Annual Meeting of the Society for American Archaeology, Nueva Orleans.
- MILLAIRE, J.-F. 2020. Dating the Occupation of Cerro Arena: A Defensive Salinar-Phase Settlement in the Moche Valley, Peru. *Journal of Anthropological Archaeology* 57: 101142.
- MILLAIRE, J.-F., G. PRIETO, F. SURETTE, E. REDMOND & C. SPENCER 2016. Statecraft and Expansionary Dynamics: A Virú Outpost at Huaca Prieta, Chicama Valley, Peru. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 113 (41): E6016-E6025.
- MINISTERIO DE CULTURA DEL PERÚ 2010. *Expediente técnico de Cerro Malabrigo*. <<http://sigda.cultura.gob.pe/rmap/pdf/resoluciones/1080.pdf>> [consultado: 27-02-2022].
- MUJICA, E. 1984. Cerro Arena-Layzón: relaciones costa-sierra en el norte del Perú. *Gaceta Arqueológica Andina* 10: 12-15.
- MULLINS, P. 2022. *Legacies in the Landscape: Borderland Processes in the Upper Moche Valley Chaupiyunga of Peru*. Disertación en Filosofía, University of Pittsburgh, Pensilvania.



- NESBITT, J. 2012. *Excavations at Caballo Muerto: An Investigation into the Origins of the Cupisnique Culture*. Disertación en Filosofía, Yale University, Nueva Haven.
- ONERN 1973. *Inventario, evaluación y uso racional de los recursos naturales de la costa. Cuenca del río Chicama*. Lima: Oficina Nacional de Evaluación de Recursos Naturales.
- ORBEGOSO, E. 1987. *Geografía de la región de La Libertad*. Lima: CONCYTEC.
- PRIETO, G. 2015. *Gramalote: Domestic Life, Economy and Ritual Practices of a Prehispanic Maritime Community*. Disertación en Filosofía, Yale University, Nueva Haven.
- PRIETO, G. 2023. La ocupación del Horizonte Temprano Tardío (400-200 AC) en Huanchaco: vida cotidiana y prácticas ceremoniales. *Arqueología y Sociedad* 39: 53-86.
- REINDEL, M. 1997. Aproximación a la arquitectura monumental de adobe en la costa norte del Perú. En *Arqueología peruana 2*, E. Bonnier & H. Bischof, eds., pp. 90-106. Mannheim: Sociedad Arqueológica Peruano-Alemana.
- RENFREW, C. 2013. The Sanctuary at Keros: Questions of Materiality and Monumentality. *Journal of the British Academy* 1: 187-212.
- RIVERA, J. 2023. *Emerging Inequality: Investigating Social Differences in Ancient Huanchaco, North Coast of Perú (400-200 cal. BC). Through Bioarchaeological and Mortuary Methods*. Disertación en Filosofía, University of Florida, Gainesville.
- SAKAI, M. & J. MARTÍNEZ 2014. Repensando Cupisnique: organización social segmentaria y arquitectura zooantropomorfa en los centros ceremoniales del valle bajo del Jequetepeque durante el período Formativo Medio. En *El centro ceremonial andino: nuevas perspectivas para los períodos Arcaico y Formativo*, Y. Seki, ed., pp. 225-243. Osaka: National Museum of Ethnology.
- SGHINOLFI, A., J.-F. MILLAIRE, K. GOLAY & A. ROY 2023. Feeding the Desert: Radiocarbon Dating the Salinar Phase in the Virú Valley, Peruvian North Coast. *Journal of Archaeological Science: Reports* 49: 104031.
- STANISH, C. 2017. *The Evolution of Human Co-operation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STANISH, C. 2023. Changing Ritual Landscapes and the Evolution of Early States. En *Institutional Dynamics and Organizational Complexity: How Social Rules Have Shaped the Evolution of Human Societies Throughout Human History*, P. Richerson, J. Bednar, T. Currie, S. Gavrilets & J. Wallis, eds., pp. 1-16. Tampa: University of South Florida.
- TANTALEÁN, H., C. TAVERA, E. CAMPOS, M. GASTELLO & K. OSORES 2022. Del paijanense al imperio Inca en el valle de Chicama: estado de la cuestión, problemáticas y propuestas para la investigación arqueológica. *Investigaciones Sociales* 46: 45-68.
- TAVARES, C. & F. DRENKHAN 2010 Ms. *Variación de la línea de litoral entre el Puerto Chicama y Puémape, La Libertad, Perú (1961-2006)*. Informe del Proyecto DA14029, PUCP, Lima.
- TOSHIHARA, K. 2002. *The Cupisnique Culture in the Formative Period World of the Central Andes, Peru*. Disertación en Filosofía, University of Illinois Urbana-Champaign, Champaign.
- TOSHIHARA, K. 2004. El período Formativo en el valle de Chicama. En *Desarrollo arqueológico, costa norte del Perú*, L. Valle, ed., vol. 1, pp. 99-128. Trujillo: SIAN.
- TRIGGER, B. 2003. *Understanding Early Civilizations. A Comparative Study*. Cambridge: Cambridge University Press.



Qhapaq ucha en el límite meridional del Tawantinsuyu. Rescate, materiales y significaciones

Qhapaq Ucha on the Southern Border of Tawantinsuyu. Rescue, Materials, and Meanings

Horacio Chiavazza,^A Cristina Prieto-Olavarría^B & Sebastián Silvestri^C

Recibido:
julio 2024.

Aceptado:
enero 2025.

Publicado:
junio 2025.



RESUMEN

En este trabajo se analiza el hallazgo y rescate de un contexto *qhapaq ucha* o capacocha en el paso fronterizo Cristo Redentor de los Andes centrales de Chile y Argentina, así como su emplazamiento a diferentes escalas espaciales y los materiales arqueológicos ofrecidos. Las hipótesis planteadas exploran este conjunto ritual vinculado al simbolismo del paisaje, considerando su relevancia en la comprensión del ceremonialismo incaico en el límite meridional del Collasuyu. Asimismo, se da a conocer el impacto que estos descubrimientos tienen en las comunidades indígenas huarpe de la región, particularmente en sus reclamaciones de los restos arqueológicos y la relectura que hacen de este tipo de hallazgos. Se propone también la necesidad de establecer diálogos para la co-gestión del patrimonio arqueológico, con tal de promover el respeto y la participación de las comunidades.

Palabras clave: capacocha, Collasuyu, ceremonialismo inca, sacrificio sustitutivo, huarpe, gestión patrimonial.

ABSTRACT

The discovery and recovery of a qhapaq ucha or capacocha context at the Cristo Redentor Pass in the central Andes of Chile and Argentina is described and analyzed, as well as its placement at different spatial scales and the archaeological materials offered. Hypotheses are exploring regarding this ritual ensemble linked to landscape symbolism, as well as their relevance to understanding Inca ceremonialism at the southern edge of Collasuyu. The impact of these discoveries on the region's Huarpe indigenous communities is also discussed, particularly with regard to claims made regarding archaeological remains and the rereading they do of this kind of findings. The need to establish dialogues for the co-management of archaeological heritage and to promote respect for and community participation in this effort is also proposed.

Keywords: capacocha, Collasuyu, Inca ceremonialism, substitute sacrifice, Huarpe, heritage management.

^A **Horacio Chiavazza**, Laboratorio de Arqueología Histórica, Instituto de Arqueología y Etnología, Universidad Nacional de Cuyo; Centro de Investigaciones Ruinas de San Francisco, Área Fundacional, Mendoza, Argentina. ORCID: 0000-0003-1632-8388. E-mail: hchiavazza@gmail.com

^B **Cristina Prieto-Olavarría**, Instituto Argentino de Nivología, Glaciología y Ciencias Ambientales, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Instituto de Arqueología y Etnología, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. ORCID: 0000-0002-8735-6776. E-mail: cprieto@mendoza-conicet.gob.ar

^C **Sebastián Silvestri**, Instituto Argentino de Nivología, Glaciología y Ciencias Ambientales, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Mendoza, Argentina. ORCID: 0000-0002-0230-993. E-mail: sebasilvestri@gmail.com

INTRODUCCIÓN

En diciembre de 2023 se realizó un rescate arqueológico de una ofrenda ceremonial *qhapaq ucha* o capacocha incaica a los pies del cerro Santa Elena (4595 msnm), en las cercanías del paso Cristo Redentor, ubicado en los Andes centrales entre Argentina y Chile (fig. 1). El hecho ocurrió tras un hallazgo fortuito ocurrido en junio de ese año por parte de un equipo de andinistas que visitaban esta localidad de gran atractivo deportivo y turístico (Los Andes 2023; Diario Uno 2024).

El contexto arqueológico del sitio Capacocha del Cristo Redentor (QQCR) correspondería hipotéticamente a los ofrecidos en y a las huacas andinas durante la expansión del Tawantinsuyu. En un trabajo pionero, y basándose en documentación etnohistórica, Pierre Duviols (1976) detalló las características de la capacocha, su dimensión espacio-temporal y su significado ceremonial. También definió el rol que cumplía en la concepción y práctica de la redistribución andina en tiempos incaicos y su relevancia en la movilización de

personas y objetos dentro de las políticas de integración imperial, tanto en sus aspectos centrípetos como centrífugos, desde y hacia el propio Cusco, vinculada con los ceques y las huacas, y especialmente con las montañas.

Luis Millones (2022: 40), por su parte, concluye su publicación sobre este tema con preguntas que inician el nuestro: “¿Eran las montañas situadas en los extremos del Imperio, un lugar [que] presagiaba el próximo avance de las fronteras del Tawantinsuyu? ¿O simplemente cumplían con una función ceremonial, bajo la presión de una religión que estamos lejos de comprender?”. Su análisis sobre la capacocha incluye varios antecedentes y documenta la relevancia de las ceremonias en las montañas (huacas), su modalidad y las motivaciones que existían cuando incluían sacrificios humanos. Sin embargo, no avanza en el estudio de casos que no los tienen, aunque cuenten con conjuntos normalizados de objetos, como estatuillas antropomorfas y zoomorfas, láminas de metal, mullus, topus y textiles, en contextos construidos con mayor o menor complejidad arquitectónica y generalmente ubicados en cerros altos.

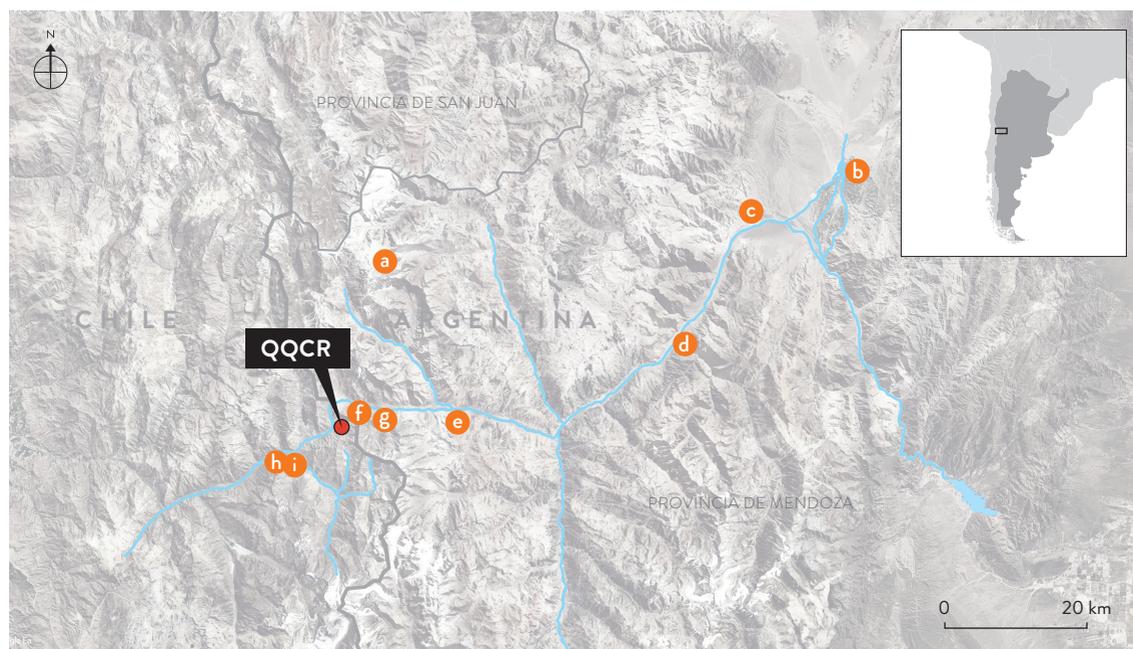


Figura 1. Localización relativa de la capacocha del Cristo Redentor (QQCR) y de otros sitios incaicos relacionados: a) capacocha de Aconcagua; b) Uspallata; c) Ranchillos; d) Tambillitos; e) Puente del Inca; f) Las Cuevas; g) Casucha Paramillo de las Cuevas; h) Tambo Ojos de Agua; i) Casucha de La Calavera. **Figure 1.** Relative location of the capacocha from Cristo Redentor (QQCR) and other related Inca sites: a) capacocha from Aconcagua; b) Uspallata; c) Ranchillos; d) Tambillitos; e) Puente del Inca; f) Las Cuevas; g) Casucha Paramillo de las Cuevas; h) Tambo Ojos de Agua; i) Casucha de La Calavera.

Los antecedentes acerca de este tema son abundantes, muchos de los cuales constituyen síntesis y estados de la cuestión. A su vez, los sacrificios sustitutos, o capacochas sin cuerpos humanos, centraron la atención de varios investigadores (Reinhard 1983; Beorchia 1985, 2005; Schobinger 2001; Delaere 2022; entre otros). Thomas Besom (2009: tabla 2.1) desarrolló un acabado estudio de fuentes analizando las características y contextos de estas ceremonias como parte de un proceso de mediana duración. Él las interpreta a partir de varias explicaciones relacionadas con las motivaciones que existían para adorar las montañas. Sugiere que los incas manipularon y cooptaron su culto como mecanismo para crear límites y fronteras, y conectar a los pueblos conquistados con el Estado, reforzando de esta manera la autoridad del Tawantinsuyu (Besom 2009: 117-145).

Por su parte, Dagmar Bachraty (2024) revisa críticamente el concepto de capacocha frente a los enfoques tradicionales como el de Duviols (1976), quien destaca la uniformidad estatal del ritual como herramienta de control territorial, basándose en patrones homogéneos descritos en crónicas y en el estudio de Besom (2009), que reconoce adaptaciones regionales dentro de un marco centralizado. Bachraty (2024) cuestiona esta estandarización señalando que hallazgos como estatuillas humanas y conchas de *Spondylus* no siempre corresponden a capacochas, sino también a rituales locales vinculados a linajes o huacas menores. A su vez, resalta sesgos en las crónicas y subraya la necesidad de analizar su contexto arqueológico para distinguir entre rituales estatales y locales. Estos últimos aspectos mencionados por la autora son considerados en la evaluación del sitio QQCR.

El único antecedente de capacocha que incluye sacrificio humano en la región de Mendoza, Argentina, se encuentra en el cerro Pirámide, en un flanco del Aconcagua. Su estudio e interpretación fue compilado en una pormenorizada edición por Juan Schobinger (2001), así como en otras publicaciones (Schobinger et al. 1984-1985; Gentile 1996; Bárcena 2001).

La investigación de las capacochas se enriquece en la medida en que puedan detectarse diferencias espaciales a nivel de sitio (Mignone 2017) y a nivel regional (Beorchia 1985). La escala temporal también es relevante en los yacimientos ceremoniales de altura

(Ceruti 2005). Su vigencia, con diferentes énfasis, actores, materialidades y cosmovisiones, demuestra un *continuum* bajo contextos históricos que debieron operar en posibles resignificaciones, tanto espaciales como a lo largo del tiempo. Ejemplo de esto son las investigaciones sobre el culto preinca a las montañas (Leoni 2005) y sobre manufacturas de artefactos con contenido simbólico en contextos de agencias pre y posthispanicas (Núñez et al. 2017).

El significado de estas ofrendas y cómo deben gestionarse en términos patrimoniales es actualmente motivo de tensiones y disputas en Mendoza (Chiavazza 2023). El caso que presentamos aquí y el del cerro Aconcagua, fueron hallazgos fortuitos derivados de actividades deportivas realizadas por andinistas en la zona. No obstante, en la concepción de las comunidades indígenas huarpes de la localidad, estos descubrimientos serían “manifestaciones ancestrales” (Claudia Herrera, comunicación personal 2021). Desde una perspectiva legal, con este tipo de registros materiales se actúa bajo el concepto de preservación patrimonial y corresponde efectuar un rescate arqueológico. Sin embargo, para los pueblos originarios realizar esto supone una ruptura con la trayectoria ancestral de los cuerpos humanos y los objetos ceremoniales allí sepultados (Claudia Herrera, comunicación personal 2021; Miguel Maguay, comunicación personal 2022), por lo que las posiciones de estas comunidades se dividen entre quienes aceptan la intervención arqueológica y negocian posibilidades de cogestión, y aquellos que reclaman la devolución incondicional de los bienes patrimoniales.

En este contexto, se produjo el hallazgo de QQCR y su posterior rescate en consideración de la pública exposición de su emplazamiento y los riesgos que esto conlleva para su preservación. Por lo demás, la cogestión se planteó en acuerdo con las comunidades huarpe de montaña, donde los posibles términos restitutivos involucraron la garantía de conservación e integridad del bien patrimonial-objeto ceremonial (Chiavazza 2022).

Presentamos aquí las labores de rescate, inventario y caracterización preliminar de los materiales arqueológicos de QQCR y su interpretación desde un análisis a mediana y micro escala territorial, junto al estudio de sus antecedentes históricos y arqueológicos. Además, se plantea un enfoque que evidencia la vigencia de este tipo de registros ceremoniales entre las poblaciones



originarias locales y, por ende, las consideraciones patrimoniales a tener en cuenta en la gestión actual de los mismos.

LAS CAPACOCHAS EN LAS MONTAÑAS Y SU SACRALIDAD

Los estudios sobre las capacochas consideran las nociones de identidad y sacralidad de las montañas. En algunas de las primeras propuestas, como la de Rogelio Díaz (1966), se identificaron objetivos propiciatorios y de agradecimiento y/o sostenimiento a partir del hallazgo del cerro El Toro, provincia de San Juan, en la frontera entre Argentina y Chile. En los Andes meridionales existen antecedentes de investigaciones etnohistóricas, antropológicas y arqueológicas que enfatizan en criterios descriptivos, explicativos e interpretativos respecto del rol de estas ceremonias en el sistema de creencias incaico. Los criterios interpretativos proponen una comprensión del fenómeno de los sacrificios y ofrendatorios que, bajo diferentes formatos vinculados con mitos de origen, se extienden a lo largo de los Andes, especialmente en el Collasuyu.

Desde análisis etnohistóricos, la ritualidad de la capacocha ha sido explicada como una práctica multidimensional (Duviols 1976). Además, basándose en estudios de la arquitectura y otras evidencias en los sitios “de altura” (*sensu* Schobinger [1966]), concepto luego relativizado por Reinhard [1983]),¹ se han planteado motivaciones ideológicas o religiosas en diferentes escalas de acuerdo con modelos temporales de ceremoniales (Ceruti 2005). Se argumenta también un objetivo político para estas actividades rituales con formatos validados por cosmovisiones andinas normalizadas por el sello incaico y su expansión (Besom 2009). Sin embargo, es importante aclarar que el culto a las montañas preexiste y persiste en las comunidades andinas (Leoni 2005). En este sentido, resultan interesantes las miradas que atienden al paisaje en relación con la percepción y contextualización de las montañas. Por ejemplo, el concepto de pareidolia (Bustamante & Moyano 2011)² es un campo fértil para analizar los aspectos asociados a la radicación de la capacocha en lugares específicos del territorio.

Otros autores han tratado los estímulos geopolíticos que tuvo el Tawantinsuyu en su proceso expansivo

y la conexión de estos con los contextos materiales de la ritualidad inherente a las cosmovisiones animistas, tanto inca imperiales como las de las poblaciones locales preexistentes (Reinhard 1983; Beorchia 1985, 2005; Schobinger 1986, 2001, 2005; Ceruti 2005: 185-187; Vitry 2005: 184-185; Schroedl 2008; Nielsen 2020). Schobinger (1966: 261) sostiene que los sacrificios humanos en las montañas son conjuros para superar los pachakuti o finales de era (Imbelloni 1946), y que los niños ofrendados son mensajeros colocados donde el cielo y la tierra se tocan: en los cerros altos, portales y fronteras entre dimensiones de la existencia y en tránsito hacia el sol.³ A su vez, Johan Reinhard (1983, 1985), en coincidencia con el “andinismo místico” postulado por Antonio Beorchia (2005: 190), enfatiza en el culto o la petición de fertilidad y los asocia a sacrificios en las fuentes de agua de las montañas, donde se originan los ríos que nutren los campos de cultivo y que garantizan la producción agropecuaria. Estas interpretaciones se vinculan con el culto a las huacas, las montañas y las relaciones simbióticas propias del animismo que alientan los sistemas de valores andinos antes y después de los incas.

Considerando la diversidad de estos contextos arqueológicos, Constanza Ceruti (2005) ofrece un modelo basado en tres estrategias inca cusqueñas de utilización de las montañas nevadas, dadas por la frecuencia de los ceremoniales, la concurrencia poblacional y las tipologías arquitectónicas y su inserción en el paisaje en clave regional: a) centros de peregrinaje, b) santuarios de localidad, y c) ofrendatorios esporádicos. La autora plantea que se eligen las montañas de acuerdo con objetivos político-sociales, ya que disciplinan la fuerza de trabajo local, se amortizan los bienes suntuarios aumentando su valoración y legitiman la dominación política a partir de la visibilización de sus cumbres. Estos lugares se transforman en la “escenografía ritual” que acompaña el rápido ascenso político incaico al representar perdurabilidad, antigüedad y trascendencia, lo cual se concreta a través de prácticas ceremoniales específicas, palpables en los cuerpos humanos y en los objetos allí depositados (Ceruti 2005: 184, 186).

En términos metodológicos, la definición de escalas temporales y espaciales, en relación con la variabilidad artefactual existente en estos sitios ceremoniales de altura, nos permiten sugerir hipótesis para interpretar



las particularidades del control del Tawantinsuyu en esta región. En este sentido, es importante mencionar la información aportada por los estudios etnohistóricos sobre el pueblo huarpe, para quienes las montañas fueron entidades de culto en el siglo XVI. En efecto, y ligando la dominación inca con la vertiente oriental de los Andes, en el catecismo huarpe allentiac del padre Luis de Valdivia (1940 [1607]: 44) se indica: “Primer Mandamiento. 1. ¿Has adorado al Hunuc huar, Cerros, Luna o Sol? 2. ¿Has ofrecidole Chicha, o Mayz, o otras cosas al Hunuchuar?”. En el caso de la lengua milcayac huarpe del territorio de Mendoza, se pregunta Valdivia:

[...] 1. ¿Has adorado cerros, sol, luna, [o ríos], o al Hunuc guar [que pensáis está en la cordillera] para vivir o tener salud? 2. ¿Pasando la cordillera ofrecístele maíz, plumas o otra cossa como dellas, para passar bien la cordillera? (Márquez 1943: 198).

A estas observaciones suma las prescripciones: “[...] 12. [El] Sol, Luna, Estrellas, Cerros, no son Dios [...]” (Márquez 1943: 194).

A su vez, en un auto emitido en 1665 por el obispo de Santiago de Chile se dice: “[...] creiendo con falsa y herética crehencia que los dichos difuntos asi enterrados se van a la cordillera y a otras partes donde piensan que necesitan vestidos, comidas, cavallos y aderesos de ellos” (Métraux 1937: 65). Basándose en estas menciones, Catalina Michieli (1983: 204) sostiene que los huarpes consideraban que en la montaña vivía Hunuc Huar y allí se dirigían las almas después de la muerte, aclarando que esta deidad también era adorada como tal.

LAS CAPACOCHAS Y SUS CONTEXTOS

Los antecedentes arqueológicos y documentales señalan una amplia diversidad de elementos materiales incorporados en las capacochas, entre los cuales pueden encontrarse arquitectura, sacrificios humanos, textiles, cerámicas, metales (láminas, topus y estatuillas antropomorfas y zoomorfas), restos arqueobotánicos (p.e., hojas de coca y leña), arqueofaunísticos (p.e., plumas, roedores y conchas de *Spondylus*) y minerales (rocas).

Con respecto a las estatuillas antropomorfas presentes en *qhapaq uchas* que no incluyen cuerpos humanos, Schobinger (1986) las consideró inicialmente como unas “mensajeras del más allá” que habrían tenido la función de uniformar política y socialmente al Collasuyu, aunque no afirma que los sacrificios humanos estuvieron incluidos en ese sustrato ideológico (Schobinger 1999: 182). También propone la tesis relacionada con los ceremoniales de tránsito, al indicar la ubicación de estos contextos en las cercanías de los pasos cordilleranos (Schobinger 1999: 182). Respecto a las estatuillas humanas y de camélidos, las interpreta como acompañantes del viajero al más allá (Schobinger 1999: 82), “viajeros andinos” con sus bolsas-chuspa o mascando coca que transitarían el camino solar de este a oeste, al cruzar los cordones andinos. Los altos pasos son considerados como “puertas” (*punkus*) que, a su vez, separan dimensiones (Schobinger 1999: 182). En una publicación posterior este mismo autor argumentó que estas figurillas tuvieron usos múltiples y, en consecuencia, un complejo simbolismo, aunque no dio por cerrada su discusión (Schobinger 2001).

De acuerdo al propio Schobinger (1966), las capacochas sustitutivas serían aquellas en las que se dispusieron solo estatuillas y no cuerpos humanos, las que se integrarían como ofrendatorios de uso esporádico (Ceruti 2005). Otro enfoque asocia estos objetos a la mentalidad mágica de los incas que les permitía ver en las montañas fuerzas ocultas que incidían en eventos de sus vidas y, sobre todo, vinculables a ofrendas para garantizar la fertilidad (Beorchia 2005: 190-191). Dicho planteamiento se encuentra en línea con la concepción de las estatuillas actuando en representación de la divinidad, como piezas replicativas cuya imitación favorece la petición (Reinhard [1983], siguiendo a Mostny [1959]). Por su parte, Verónica Cereceda (2020: 273)⁴ se refiere a las pequeñas figuras humanas recuperadas en el santuario de altura del volcán Lulluillaco, cuando analiza las prendas textiles en miniatura que las visten:

De los cuerpos desnudos de las estatuillas surgen así tres consideraciones [...]: a) se trata de un mismo personaje esculpido; b) con tres variantes: oro, plata, *Spondylus* (en el caso de estas pequeñas miniaturas estos materiales no parecen constituir una jerarquía de valores) y; c) una alusión a una identidad (un mismo peinado).



La capacocha también ha sido considerada como un hecho ceremonial cargado de intencionalidad política que recrea el mito fundacional de los incas (Horta 2024). Helena Horta (2024: 327) plantea que las estatuillas incorporadas en este ritual habrían simbolizado a la pareja inca fundadora, Mama Oclo y Manco Capac: “[...] en el acto mismo del surgimiento desde la pacarina del cerro Tambotoco, y que representaron por extensión, a los descendientes de tales progenitores”. De esta manera, las figurillas serían objetos estructuralmente funcionales al proyecto político del Tawantinsuyu con las que se

[...] habría preservado la memoria de este pasaje crucial del mito de origen de la etnia inca, recordando a la pareja primigenia como creadora del orden social existente, y legitimando a la vez, el origen divino del poder de la élite gobernante (Horta 2024: 327).

Estas hipótesis resultan sugerentes para indagar las reales motivaciones políticas detrás de la elección de la cultura material que daría sentido a esta ceremonia.

Franklin Pease (1991: 39), siguiendo a Juan de Betanzos, indica que el mito de los fundadores del Cusco se relacionó con la sacralización de metales como el oro y la plata. De hecho, la existencia de *canipus*⁵ asociados a estatuillas refiere a un lenguaje visual que remite a la nobleza incaica (Horta 2008). Esta propuesta cobra sentido a partir del análisis de los textiles que se encuentran junto a las personas sacrificadas (Cereceda 2020) y los objetos plumarios que acompañan a las figurillas en dichos ceremoniales (Abal 2001). En el caso de los diseños y colores de los textiles, se interpretan como parte de lenguajes que aluden a la construcción de las jerarquías incaicas en relación con sus orígenes étnicos (Cereceda 2020).

LA CAPACOCCHA QQCR EN EL TERRITORIO

El sitio QQCR debe analizarse inicialmente a nivel territorial, entendiéndolo en relación con el Qhapaq Ñan (sistema vial inca) y las montañas que lo rodean. Luego, a escala media, que comprende su entorno inmediato. Por último, a una dimensión micro, centrada en el pozo de ofrendas.

Con respecto a los caminos cordilleranos de los Andes centrales de Argentina y Chile durante el Tawantinsuyu, se ha planteado la existencia de elementos que fundamentan la sacralización del paisaje en el sector de los pasos de La Cumbre y de Navarro (Durán et al. 2023). De acuerdo con las evidencias del acondicionamiento y contextos del Qhapaq Ñan en estos sectores, se ha sugerido que el paso de Navarro integraría una ruta ceremonial que conduce al apu del cerro Aconagua (Durán et al. 2023). En este contexto, la ubicación de QQCR debe comprenderse en concomitancia con el culto a las montañas y a los paisajes sacralizados en el extremo meridional del imperio inca.

El yacimiento en cuestión se encuentra localizado en la base y a unos 20 m de un bloque de roca natural semejante a una plataforma, orientado al oeste. El afloramiento tiene forma de escalinata y en su cima se instaló a comienzos del siglo XX una cruz cristiana en homenaje a dos estafetas de correo fallecidos en el paso de Navarro. En el estudio de su emplazamiento se consideran los elementos significativos que conforman los entornos propicios para realizar una capacocha durante la dominación inca.

El pozo donde se hallaron las ofrendas se examina desde una lógica en la que los principios de bipartición, arriba/abajo y de cuatripartición, este-oeste y nortesur, aportan una lectura plausible para interpretar la organización del depósito y el proceso del ceremonial. De este modo, se busca comprender la construcción de estos paisajes que, desde el objeto hasta el contexto y desde el mismo hasta su localización en el territorio, fortalecerían la noción de un entorno de connotaciones política y sagrada.

DESCUBRIMIENTO DEL SITIO QQCR

El 31 de junio de 2023, un grupo de estudiantes y docentes de la escuela de guías de montaña Santa Rosa de Calamuchita (Córdoba, Argentina) visitó el Cristo Redentor. De acuerdo con el relato del andinista que los acompañaba, el señor Walter Simo Botta (comunicación personal, 3 de julio de 2023), en el lugar detectó restos de valvas de *Spondylus*, las que asoció primero a fósiles y luego definió como culturales. Simo Botta realizó

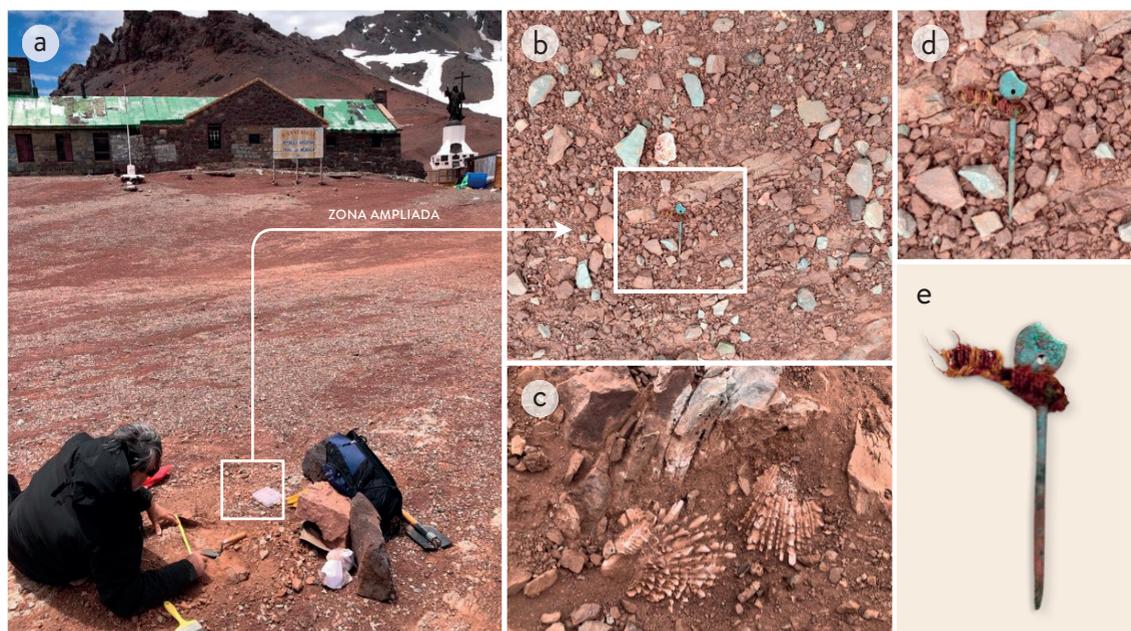


Figura 2: a) tareas de excavación en QOCR en el año 2023 con el monumento Cristo Redentor y el cerro Santa Elena de fondo; b) zona ampliada del área de intervención y ubicación de los principales hallazgos superficiales; c) valvas de *Spondylus*; d) y e) topu de metal con cordel amarrado (todas las fotografías son de los autores, excepto cuando se indica). **Figure 2:** a) excavation work at QOCR in 2023 with the Cristo Redentor monument and Santa Elena Hill in the background; b) enlarged zone of the intervention area and the location of the main surface findings; c) *Spondylus* shells; d) and e) metal topu with tied string (all photos by the authors, except where indicated).

la remoción con piqueta, sin autorización y, según su testimonio, las “valvas de molusco de Ecuador” (mullu en adelante) más superficiales estaban fracturadas debido a la exposición al tránsito. Extrajo de allí dos de las conchas que se encontraban boca abajo y sin contenido. Por debajo de estas, al recuperar la segunda y cuarta valva, halló textiles y metales, los que quedaron desagregados y mezclados. Después, reenterró algunas piezas y trasladó otras a Córdoba. Bajo una delgada capa de sedimento aparecieron otros dos bivalvos invertidos, que el andinista dejó intactos debido a la posibilidad de hallar más materiales. Luego puso una roca demarcatoria en el lugar del hallazgo. Mucho más tarde, el 5 de diciembre de 2023, el director de la escuela de guías, Lic. Luis García, devolvió los elementos extraídos del contexto al Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Juan Cornelio Moyano, ante la supervisión de su encargado, Lic. Guillermo Campos.

Sin embargo, antes de que esto último ocurriera, y a partir del conocimiento del hallazgo, se decidió emprender el ascenso inmediato al sitio. Se contactó a las autoridades de pueblos originarios para contar

con su autorización y se avisó al Ministerio de Cultura y Turismo de Argentina, organismo del que depende la Dirección de Patrimonio Cultural y Museos. El ascenso se intentó el 6 de julio de 2023, con el apoyo de Gendarmería Nacional, pero las intensas nevadas producidas por el fenómeno de El Niño no permitieron llegar al sitio. A inicios de diciembre de ese año, las malas condiciones climáticas seguían impidiendo el acceso y se solicitó apoyo logístico especializado en andinismo, gracias a lo cual recién el día 2 de ese mismo mes se pudo arribar al lugar.

Tras la visita en terreno, hoy se puede asegurar que el sitio QOCR se ubica al pie del cerro Santa Elena (4595 msnm), donde se emplaza el monumento Cristo Redentor (3854 msnm). Su localización exacta se definió a partir de las indicaciones y distancias aproximadas a los edificios del entorno descritas por el andinista Walter Simo Botta. El bloque rocoso de las cercanías del sitio permitió reconocer la roca con la que se cubrió el hallazgo. Allí se detectaron en superficie algunas valvas y fragmentos de mullu y un topu con un cordel amarrado (fig. 2). En el transcurso del rescate arqueo-

lógico, arribaron otros andinistas debido al comienzo de la temporada de ascensos, lo que evidenció el riesgo que representaba la exposición del yacimiento.

Metodología de excavación

El registro y la recuperación de materiales arqueológicos se realizaron a partir de unidades estratigráficas (UE) (Harris 1991). Los hallazgos fueron agrupados y numerados por contextos asociados y embalados con criterios de conservación según tipo de artefacto, los que posteriormente se trasladaron al Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Juan Cornelio Moyano, en Mendoza. Se colectaron también muestras de sedimentos de los niveles excavados para en laboratorio realizar sus análisis y recobrar restos menores.

Los materiales malacológicos y los metales (topus, estatuillas, láminas y *canipus*) se estudiaron de acuerdo con clasificaciones propuestas por diferentes autores (Schobinger et al. 1984-1985; Saágnaga 2007; Horta 2008, 2024; Fernández 2015; Núñez et al. 2017; Cereceda 2020; Guerra et al. 2021). La determinación composicional de las aleaciones metálicas está en proceso de análisis, así como las evidencias malacológicas y arqueobotánicas que serán revisadas por especialistas para precisar especies y sus posibles procedencias. Los restos textiles, por su parte, requieren de una instancia previa de conservación preventiva y tratamiento para poder avanzar en su investigación.

RESULTADOS DE LA EXCAVACIÓN DE QQCR

En primer lugar, se delimitó un espacio de excavación de forma triangular, de aproximadamente 23 cm de lado, de orientación este, el que sigue la cubeta recortada en la roca de base donde se realizó el depósito original, ubicado a 20 cm de profundidad. La excavación comenzó con el despeje de la capa superficial compuesta de arena y pequeños clastos rocosos, bajo los cuales aparecieron las valvas de mullu y el topu. Se continuó con el nivel 1 correspondiente a UE 1, cuya matriz es arenosa, gruesa con pedregullo y de color rojizo marrón, suelta a semi compacta, seca y sin materia orgánica. Los hallazgos correspondientes a este estrato estaban dispuestos

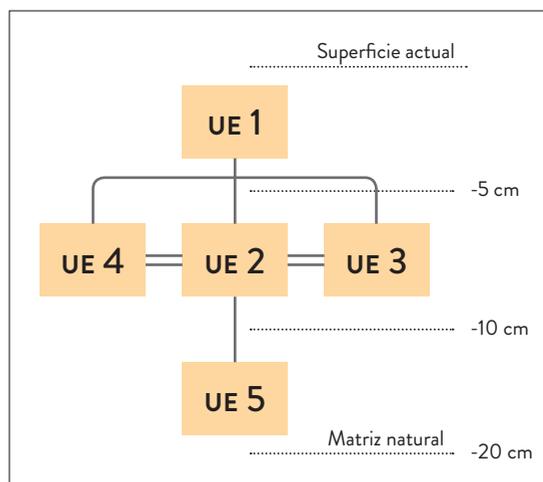


Figura 3. Matriz estratigráfica resultante de la excavación de QQCR (no incluye la remoción de materiales realizada previamente): UE 1, nivel 1, afectado por la intervención previa; UE 2, nivel 2, corresponde a la matriz que es sostenida por conchas de mullu; UE 3, contexto este; UE 4, contexto oeste; UE 5, nivel de roca de base. **Figure 3.** Stratigraphic matrix resulting from the QQCR excavation (with the previous material removal factored out): UE 1, level 1, affected by the previous intervention; UE 2, level 2, corresponds to the matrix supported by mullu shells; UE 3, eastern context; UE 4, western context; UE 5, bedrock level.

aleatoriamente producto de la remoción cuando se descubrió el pozo, y comprenden restos de mullu, una estatuilla antropomorfa femenina, fragmentos textiles degradados, una lámina metálica y un topu. El nivel 2 y el último de la intervención, consignado como UE 2, presenta una matriz de arena gruesa, de color rojizo marrón con pedregullo, compacta y sin materia orgánica. No se observaron evidencias de remoción. Se hallaron dos bivalvos de mullu y una estatuilla antropomorfa masculina junto a un fragmento de este molusco ubicado al este. Unos 5 cm hacia el oeste se recuperaron pequeñas astillas de madera apoyadas sobre el fondo de la cubeta excavada en la roca de base natural (UE 5). También en UE 2 se identificaron los contextos este (UE 3) y oeste (UE 4), ambos compuestos por dos capas de mullu usados como contenedores, unos dispuestos sobre la roca de base y los otros cubriéndola (figs. 3 y 4).

Materiales arqueológicos recuperados

Los hallazgos obtenidos desde QQCR suman 152 elementos, entre los extraídos sin autorización y devueltos, y los

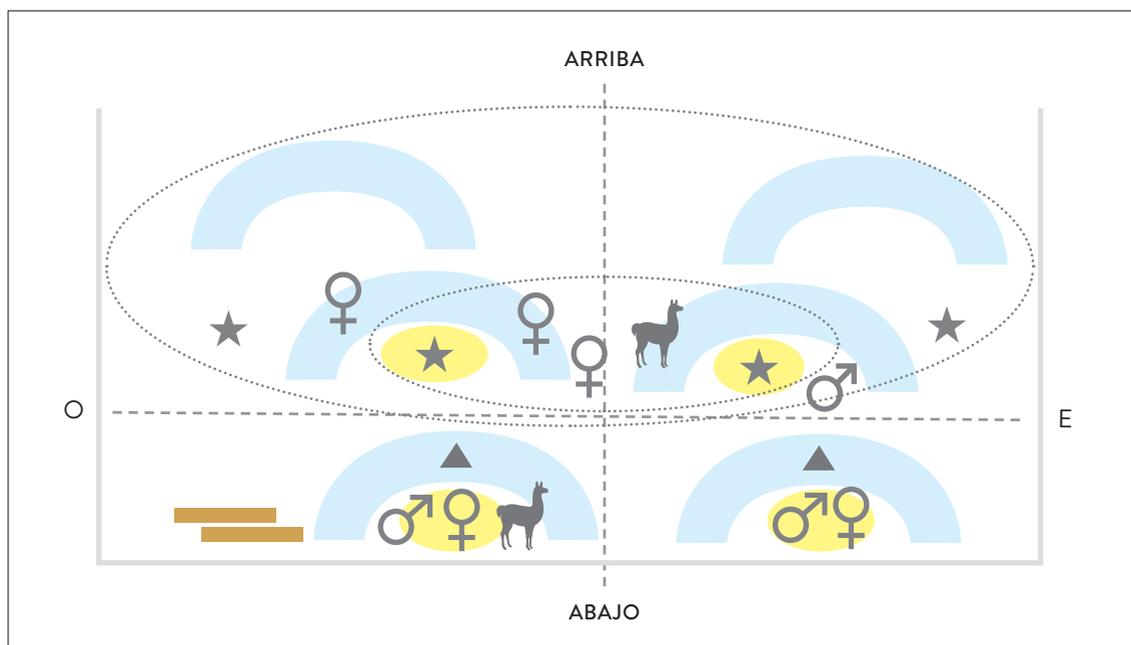


Figura 4. Esquema de la disposición de los restos materiales recuperados en QQCR (mullus, textiles, estatuillas humanas y de camélidos, *canipus* y maderas), divididos en cuadrantes: arriba-abajo y oeste-este. La estrella indica los sectores disturbados durante el descubrimiento; los símbolos masculino y femenino, el género de las figurillas humanas; el triángulo, los *canipus*; en color celeste el mullus, en amarillo los fardos textiles y en café la madera. **Figure 4.** Diagram of the layout of the material remains recovered from QQCR (mullus, textiles, human and camelid statuettes, *canipus*, and woods), divided into quadrants: top-bottom and west-east. The star indicates the areas that were disturbed during the discovery; the male and female symbols refer to the gender of the human figurines; triangle, the *canipus*; mullus in light blue colour, textile bundles in yellow colour, and wood in brown colour.

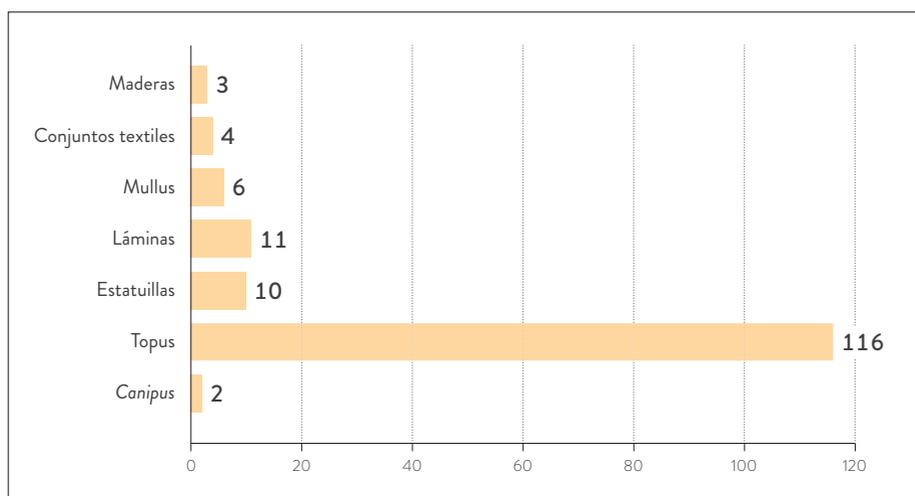


Figura 5. Frecuencia de elementos por clase de material arqueológico en QQCR. **Figure 5.** Frequency of items per class of archaeological material at QQCR.

identificados en la excavación. Los primeros corresponden al nivel 1 de UE 1 y los segundos al nivel 2 de UE 2. La variedad de objetos y materias primas es recurrente en este tipo de contextos ceremoniales: metal (estatuillas

antropomorfas y zoomorfas, topus, *canipus*, láminas), malacológico (valvas de mullus y estatuillas humanas sobre este mismo material), fibras animales y vegetales (textiles), y restos arqueobotánicos (maderas) (fig. 5).



Figura 6. Bultos con diversos materiales contenidos en las valvas de mullu de QQCR: **a)** nivel 2, contexto oeste (UE 4); **b)** nivel 2, contexto este (UE 3). **Figure 6.** Bundles with various materials contained in mullu shells from QQCR: **a)** level 2, western context (UE 4); **b)** level 2, eastern context (UE 3).

CONTEXTO DE RECUPERACIÓN	ESTADO DE CONSERVACIÓN	N	NMI
Superficial, disperso en zona de hallazgo.	Fragmentos	3	0
Nivel 1, desagregado dentro de cubeta.	Fragmentos	3	0
Nivel 2, contexto oeste (UE 4).	Completo + fragmento	2	1
Nivel 2, contexto este (UE 3).	Completo 90% + 8 fragmentos	9	1
Restitución, devolución de su colector.	Piezas semicompletas + fragmentos	27	4

Tabla 1. Valvas de mullu en QQCR, de acuerdo con su contexto de recuperación y estado de conservación; el NMI solo considera los restos de umbo en cada unidad de análisis. **Table 1.** Mullu shells at QQCR, according to their context of recovery and state of preservation; the MNI only considers the umbo remains in each unit of analysis.

Elementos malacológicos

Comprenden valvas completas y fragmentos de mullu de la especie *Spondylus crassisquama* (antes *Spondylus princeps* Broderip, 1833). Su integridad es regular a mala, pero a pesar de ello se pudo contabilizar un número mínimo (NMI) de seis, con base en el reconocimiento del sector del umbo. Las conchas completas contenían bultos o fardos compuestos de conjuntos textiles y láminas de metal, los que a su vez envolvían estatuillas y topus. Las valvas más íntegras se hallaron en UE 2, también alojando pequeños bultos que se consignaron como contextos este y oeste (UE 3 y UE 4, respectivamente) (fig. 6).

De acuerdo con el relato y las fotografías de Walter Simo Botta, del nivel 1 de excavación provienen cuatro valvas de mullu que al momento de la devolución estaban en peor estado de conservación que cuando fueron descubiertas. Estas piezas no contenían materiales culturales, como sí se observó en los hallazgos del nivel 2 (tabla 1).

El *S. crassisquama* es un molusco de las costas tropicales de Ecuador, muy valorado en tiempos prehispánicos. Formó parte de complejos sistemas de producción en talleres y de distribución hacia el sur de los Andes (Murra 2014). El cronista español Bernabé Cobo señala que

Usaban asimismo [...] sacrificar conchas de la mar especialmente cuando ofrecían a las fuentes diciendo que era sacrificio muy a propósito por ser las fuentes hijas de la mar que es madre de las aguas y conforme tenía el color las ofrecían para diferentes intentos unas veces enteras otras muy molidas; otras solamente quebrantadas y partidas y también formadas de sus polvos y masa algunas figuras [...] Ofrecían estos sacrificios a las dichas fuentes en acabado de sembrar para que no se secasen aquel año sino que corriese abundantemente y regasen sus sembraduras [...] (Murra 2014: 172-173).

La presencia del mullu en los mitos remite al éxito de la campaña del inca Tupac Yupanqui contra pueblos costeros sublevados que fueron derrotados por Macahuisa, deidad que rechazó cualquier riqueza ofrecida y que se contentó exclusivamente comiendo aquel ofrendado por el Inca (Rostworowski 2014: 172). Desde tiempos preincaicos fue un insumo ceremonial y se mantuvo como tal hasta épocas posteriores al contacto europeo, subiendo su valor de cambio y persistiendo en “mesas” rituales de curanderos hasta 1999 (Rostworowski 2014: 173, 178). En el siglo XVII, el padre jesuita José de Arriaga relata que

[...] todos tienen pedacillos de estas conchas y vn indio me dio vn pedacillo menor que vna uña que avia comprado en quatro reales y los yndios de la costa y aun españoles tenían granjerías de estas conchas con los de la sierra [...] Otras veces hazen vnas cuentecillas y las ponen a las huacas [...] (Murra 2014: 174).

La relevancia del mullu en tiempos incaicos se confirma en el escrito del cronista Pedro Pizarro, cuando menciona que en los depósitos estatales de la sierra había “[...] unas conchas de la mar [...] [que] traían de Tumbes para hacer las cuentecitas muy delicadas [...]” (Murra 2014: 172). Actualmente, se reporta su presencia desde aguas ecuatorianas hasta el océano Pacífico mexicano. Incluso, esta concha puede colonizar las costas de Perú como resultado del avance de aguas cálidas durante eventos de El Niño, lo que posibilitaría precisar datos ambientales en el lapso estimado entre la captura y su depositación. Los eventos de El Niño en esta región surandina producen en la cordillera profusas nevadas con el consecuente aumento de los caudales en los ríos de valles y llanuras, favoreciendo la actividad agrícola.

En cuanto a su significado, representa la fertilidad y las lluvias (Quinatoa 2021).

En el área de estudio solo se reportan hallazgos de esta concha en la capacocha del cerro Aconcagua y algunos restos que observamos en la colección de un poblador de la llanura noreste de Mendoza (localidad de Pozo, Lagunas del Rosario, departamento de Lavallo). Es sugerente, además, el topónimo de Laguna de Muyu en el río Desaguadero, ubicado en el límite de las provincias de Mendoza y San Juan, por lo que resulta plausible pensar en una valoración local del mullu en su distribución en este territorio (Chiavazza 2016: 145).

Láminas y canipus de metal

Entre los materiales metálicos recuperados se distinguen 10 delgadas láminas y dos piezas en forma de placas identificadas como *canipus* (Horta 2008), de coloraciones dorada, plateada y cobriza, algunas de ellas con presencia de óxido de color verde y otras rojizo. Las láminas están entre los objetos devueltos por sus descubridores (N=3) y las excavadas en los contextos oeste (N=4) y este (N=3). Los *canipus* (N=2) provienen de los contextos oeste y este del nivel 2 (fig. 7; tabla 2). Estas piezas se recuperaron plegadas y/o abolladas, las que, como los textiles, si bien estaban dentro de los bultos, no se encontraban directamente asociadas a estatuillas, como se ha documentado en otros hallazgos (Schobinger et al. 1984-1985).

Los *canipus* han sido descritos en conexión con el culto a la lluvia y el rayo. Estas serían “[...] insignias al interior del sistema del lenguaje visual de los atributos de la nobleza incaica, como denotadoras de conceptos de jerarquía y dualidad” (Horta 2008: 71), considerando la relevancia social que poseen en la organización incaica tales principios. En ese sentido, Horta (2008: 85) postula que ningún atributo de este tipo constituía parte de la vestimenta cotidiana, sino insignias reservadas para festividades importantes. También identificó la superioridad de la categoría representada por el *canipu* o *huata*, placa trapezoidal o en forma de clepsidra que se asociaría a la nobleza incaica de la mitad superior Hanan, a diferencia de la placa redonda denominada *tincurpa*, emblema que se relacionaría con la mitad inferior Hurin (Horta 2008: 87).

CÓDIGO	TIPO	CONTEXTO DE RECUPERACIÓN	FORMA (DESPLEGADA)
N2 CW1	Lámina	Nivel 2, contexto oeste.	Rectangular
N2 CW2	Lámina	Nivel 2, contexto oeste.	Hoja
N2 CW3	Lámina	Nivel 2, contexto oeste.	Rectangular
N2 CW4	Lámina	Nivel 2, contexto oeste.	Cuadrada irregular
N2 CtxW8	Canipu, placa perforada	Nivel 2, contexto oeste.	Trapezoidal (clepsidra)
N2 CtxE9	Canipu, placa perforada	Nivel 2, contexto este.	Trapezoidal (clepsidra)
N2 CE10	Lámina	Nivel 2, contexto este.	Rectangular
N2 CE11	Lámina	Nivel 2, contexto este.	Hoja
N2 CE12	Lámina	Nivel 2, contexto este.	Hoja
SD/5	Lámina	Devolución del colector, indeterminado.	Triangular
SD/6	Lámina	Devolución del colector, indeterminado.	Rectangular
SD/7	Lámina	Devolución del colector, indeterminado.	Rectangular

Tabla 2. Elementos de metal de QQCR: láminas y canipus. **Table 2.** QQCR metal elements: sheets and canipus.

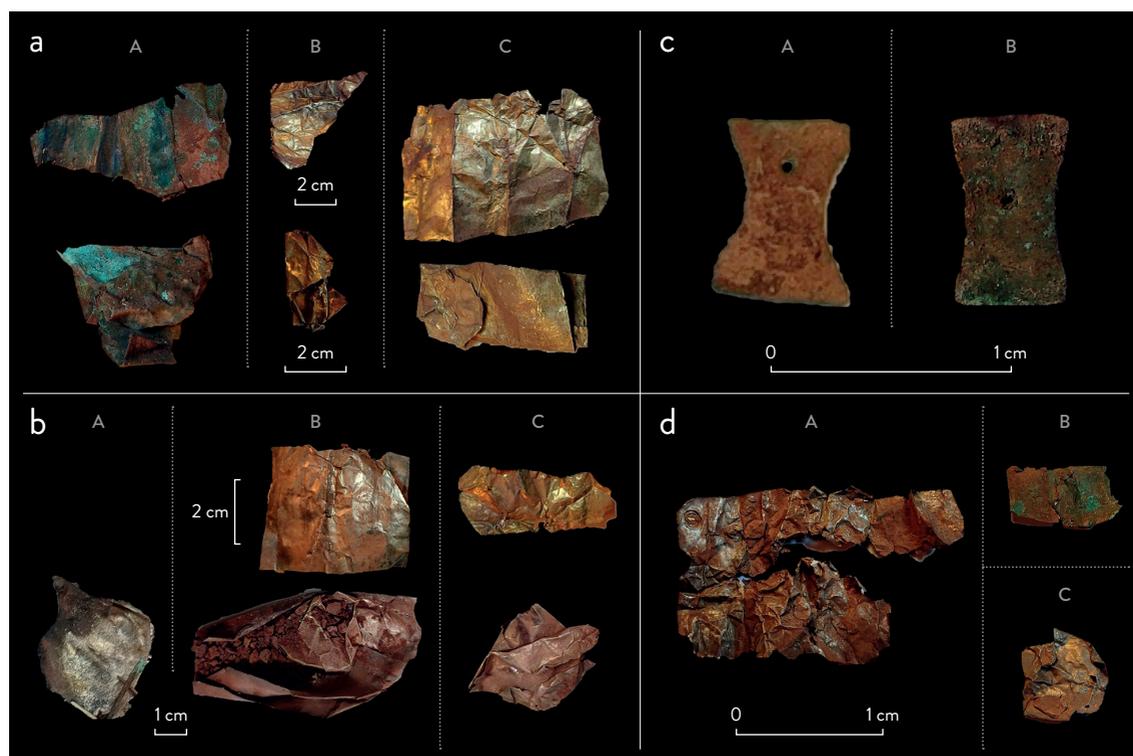


Figura 7. Algunos elementos de metal de QQCR: **a)** láminas del contexto este (arriba desplegadas y abajo abolladas): A) N2 CE12, asociada a estatuilla femenina de *Spondylus*, B) N2 CE11 y C) N2 CE10, acompañada de una estatuilla masculina plateada; **b)** láminas del contexto oeste (arriba desplegadas y abajo abolladas): A) N2 CW4, B) N2 CW1, y C) N2 CW3; **c)** canipus: A) N2 CtxE9 y B) N2 CtxW8; **d)** láminas devueltas por el colector: A) SD/5, B) SD/6, y C) SD/7. **Figure 7.** Some QQCR metal elements: **a)** sheets from the eastern context (top unfolded and bottom dented): A) N2 CE12, associated with female *Spondylus* statuette, B) N2 CE11 and C) N2 CE10, associated with silver male statuette; **b)** sheets from western context (top unfolded and bottom dented): A) N2 CW4, B) N2 CW1, and C) N2 CW3; **c)** canipus: A) N2 CtxE9 and B) N2 CtxW8; **d)** sheets returned by collector: A) SD/5, B) SD/6, and C) SD/7.

CONTEXTO DE RECUPERACIÓN	N
Nivel 1, reentierro; depósito de quien descubrió el sitio (incluye la pieza recuperada en superficie).	9
Nivel 2, contexto oeste.	46
Nivel 2, contexto este; dentro de bulto asociado a estatuilla femenina de <i>Spondylus</i> .	2
Nivel 2, contexto este; dentro de bulto asociado a estatuilla masculina plateada y láminas metálicas.	2
Devolución del colector (sin contexto).	43
Devolución del colector (sin contexto); piezas hilvanadas por sus ojales con cordeles textiles.	14
Total	116

Tabla 3. Topus de QQCR según contexto de recuperación. **Table 3.** QQCR topus according to the context of recovery.

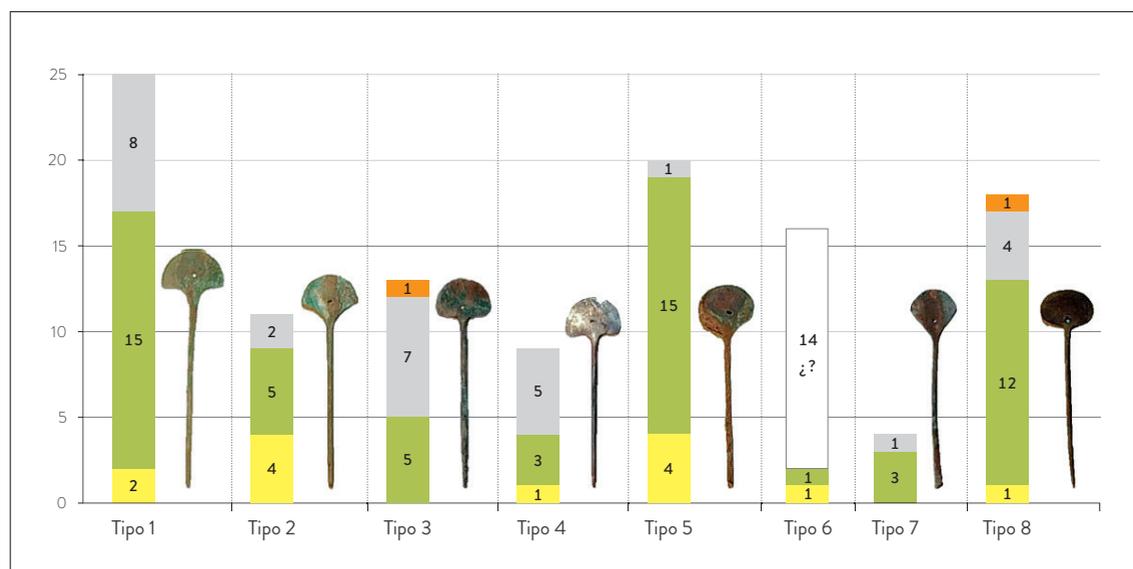


Figura 8. Tipos de topus de QQCR de acuerdo con la forma de sus cabezales y sus frecuencias según la coloración del metal: dorado en amarillo, cobrizo en verde, plateado en gris, dorado-cobrizo en naranja y signo de interrogación ejemplares no analizados. **Figure 8.** QQCR types of topus according to the shape of their heads and their frequencies based on the colouring of the metal: golden in yellow colour, copper in green colour, silvery in grey colour, golden-copper in orange colour and question mark the topus not analysed.

Alfileres topus de metal

Se cuenta con 116 topus recuperados en la excavación del sitio. Todos se encontraron agrupados, salvo por un ejemplar registrado en la capa superficial del pozo (tabla 3). Cabe destacar que no se han reportado hasta ahora hallazgos de estos objetos en otros contextos arqueológicos de la provincia de Mendoza.

Los topus estaban bien conservados, en dos casos presentaban solo el alfiler y otro poseía su cabezal plegado. Se identificaron ocho tipos, definidos según la forma de su cabezal: semicirculares de base recta (tipo 1),

de base redondeada (tipo 3), de forma arriñonada (tipo 4), circular (tipo 5) y oval (tipo 8). Entre los que poseen forma de abanico se diferenciaron semicirculares con base angular (tipo 2) y en cuña (tipo 7). Estos se agrupan a su vez según coloración y tonalidades: dorado (N=13), plateado (N=28), cobrizo (N=59), y dorado-cobrizo (N=2). Predominan los cobrizos en los tipos 1, 5 y 8. El conjunto de topus que devolvió su colector original y que están hilvanados con cordeles textiles por las perforaciones de sus cabezales, no fue analizado en detalle a fin de no afectar su integridad, por lo que se consignaron como indeterminados (tipo 6) (fig. 8).

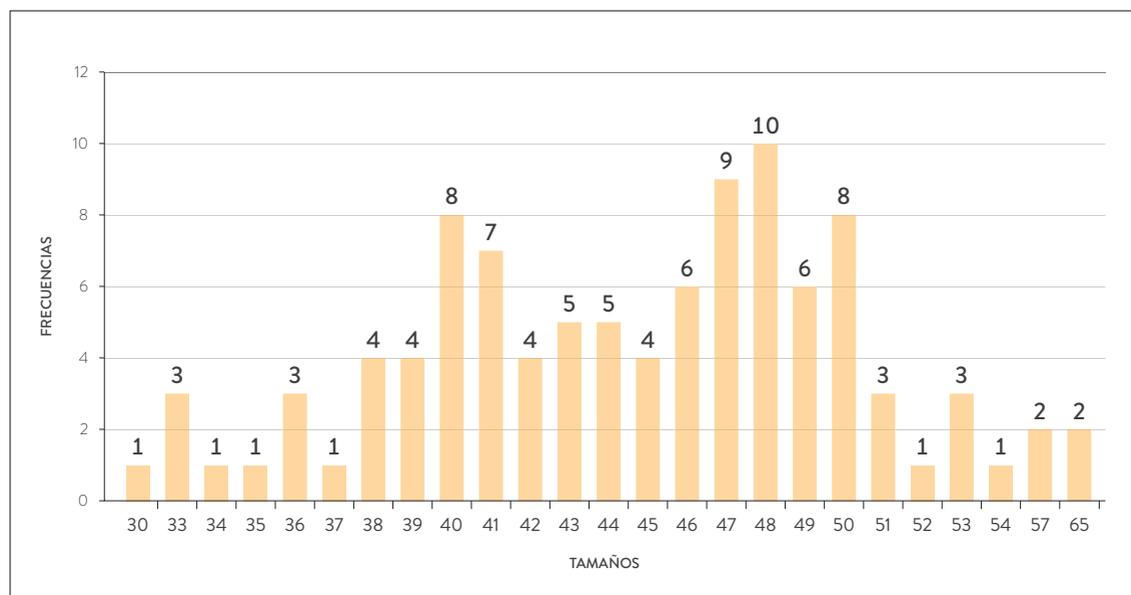


Figura 9. Frecuencias de topus de QOCR según tamaño (en mm). *Figure 9. QOCR topus frequencies by size (in mm).*

Los tamaños oscilan entre 30 mm y 65 mm de longitud, encontrándose la mayoría entre los 40 mm y 65 mm (70,7%), seguidos de aquellos entre 30 mm y 39 mm (29,3%) (fig. 9). En todos los casos se trataría de miniaturas, aunque los que poseen largos superiores a los 40 mm también podrían haber sido de uso cotidiano en prendas de vestir.

El topu es un tipo de alfiler de gran dispersión geográfica y perdurabilidad en el mundo andino, desde antes del incario y hasta entrada la Colonia. Consta de un cabezal y una espiga o alfiler de sección circular por lo general, y con el extremo aguzado. El primero es una placa obtenida por laminación y recorte (Sagárnaga 2007), elaborada a partir del mismo trozo de metal que el alfiler, pero achatada mediante martillado, sin uniones mecánicas (Fernández 2015). Los ejemplares prehispánicos presentan en el cabezal una perforación alineada a la espiga (Sagárnaga 2007).

En estudios previos se han identificado diferentes hallazgos y clases de topus con diversos significados a través del tiempo, pero regularmente se les atribuye la función de sostener la *lliklla* o manta femenina (Sagárnaga 2007; Fernández 2015; entre otros). Sus tamaños pueden variar entre 20 cm de longitud hasta miniaturas de 4 cm, denominados estos últimos *p'icchis* o *t'ipqui* (en aymara y quechua, respectivamente), de los

cuales los más pequeños habrían servido para sujetar las *llikllas* de las estatuillas antropomorfas incaicas, no necesariamente femeninas (Sagárnaga 2007). María Soledad Fernández (2015) plantea que los topus han estado presentes en la vida social siendo visibilizados en las mujeres. Los describe de la siguiente manera:

La cabeza tiene importantes variaciones a través de la historia. En los contextos prehispánicos, la cabeza, principalmente, es bidimensional (cabezas redondas o semicirculares), tiene ambas secciones rectas y planas, observándose en la mayoría de los ejemplares: un orificio ubicado en su parte media inferior, producido por percusión o a través del uso de un perforador giratorio; mientras que en los contextos históricos y contemporáneos la cabeza presenta volumen (tridimensional).

En tanto, la espiga o alfiler se caracteriza por su estructura alargada que termina en un extremo puntiagudo y afilado, predomina la dimensión larga sobre el ancho. La sección transversal de este segmento puede ser circular, semi cuadrangular o plana (Fernández 2015: 10).

Estatuillas zoomorfas y antropomorfas

Las estatuillas de camélidos y humanas de QOCR constituyen objetos de filiación incaica. Piezas similares han sido reconocidas en diferentes contextos a lo largo del Tawantinsuyu, predominando aquellas incorporadas

como ofrendas ceremoniales en las *qhapaq ucha*. Los ejemplares que se conservan en colecciones de museos europeos no poseen claras referencias de sus contextos, pero sí se les han realizado estudios metalográficos (Vetter & Guerra 2017).

Según los antecedentes disponibles, están hechas con diversas materias primas y distintos procesos de manufactura. La mayoría son de metal, de oro y plata, realizadas con láminas soldadas y fundición. También se han elaborado con el bivalvo *Spondylus*. El diseño incluye representaciones antropomorfas masculinas, femeninas y de camélidos: las femeninas poseen peinado (en este caso, todas con el cabello partido en dos), mientras que las masculinas llevan como tocado un gorro o un llautu. A este último, Garcilaso de la Vega lo describe como el que

Traían los Incas en la cabeza [...], una trenza que llaman llautu. Hacíanla de muchos colores y del ancho de un dedo, y poco menos gruesa. Esta trenza rodeaban a la cabeza y daban cuatro o cinco vueltas y quedaba como una guirnalda (Horta 2008: 72).

Las estatuillas humanas se figuran siempre desnudas, señalando sus atributos sexuales. Las manos aparecen abiertas sobre el pecho, con sus dedos definidos, y las piernas y pies en posición anatómica (de pie). Las representaciones son detalladas, sus rostros presentan los ojos abiertos y resaltados con un bulto saliente.

Las figurillas de camélido, por su parte, no hacen alusión a su pelaje, lo que nos sugiere que se trataría de imágenes de llamas o alpacas esquiladas o posiblemente de vicuñas o guanacos. La señal de este atributo en tales animales, en un contexto de experticia artística, es siempre nítida y con formas que, definiendo la especie con exactitud, mantienen su simplicidad. Esto se aprecia, por ejemplo, en las canopas (incensarios) de piedra y en las estatuillas de metal cinceladas que representan claramente a alpacas (Alcina 1965: 662).

A partir de una revisión exhaustiva de antecedentes de piezas recuperadas *in situ* (Mostny 1959; Beorchia 1985, 2005; Socha et al. 2021), hemos contabilizado 161 estatuillas distribuidas en 171 sitios ceremoniales descubiertos en 23 montañas, entre el sureste de Cusco, Arequipa y los Andes centrales argentinos y chilenos (sur del Collasuyu). En términos generales y excluyen-

do las figurillas indeterminadas, en estas colecciones predominan aquellas en forma de camélido en metal plateado, dorado o hechas de *Spondylus*, seguidas de las estatuillas antropomorfas femeninas y, en mucho menor cantidad, masculinas (Guerra et al. 2021).

Las piezas de QOCR comprenden 10 ejemplares y representan el 5,8% de los sitios donde se han registrado con anterioridad. Las de metal cobrizas son seis, las plateadas tres y una es de *Spondylus*. De las figurillas antropomorfas, el 50% son femeninas (N=5) y el 30% masculinas (N=3), mientras que las de camélidos corresponden solo al 20% (N=2) (fig. 10; tabla 4).

Las estatuillas presentan diversas medidas y comparten la misma técnica de manufactura. Luego de limpiadas pudieron observarse algunas de sus características tipológicas: uso de técnicas de fundido y vaciado, cuyas terminaciones suelen ser más irregulares y con superficies de colores dorados y plateados, las primeras opacas y las segundas brillantes. El ejemplar confeccionado en *Spondylus*, por otro lado, es el de mayor tamaño del conjunto.

Textiles y elementos arqueobotánicos

Los textiles recuperados en la primera intervención asistemática estaban muy alterados, por lo que se consignaron provisoriamente como “conjunto 1-devolución”. Los que fueron obtenidos de excavación se encontraban dentro de las valvas de mullu, como parte de bultos o fardos que contenían estatuillas y topus rodeados de láminas de metal. También había fibras, cordones y trozos de piezas textiles indeterminadas dentro del pozo de ofrenda, materiales que denominamos “conjunto 2”. Las estatuillas no figuraban vestidas sino envueltas en diversos tejidos fijados con topus, entre los cuales podría haber prendas de vestimenta en miniatura, tales como mantas. Las materias primas textiles corresponderían a lana y posiblemente a algodón. Estos materiales no serán analizados por ahora hasta diagnosticar su estado y programar su conservación preventiva.

Los restos botánicos comprenden solo tres elementos de madera. Dos corresponden a pequeñas astillas sin trabajo visible que se hallaron apoyadas en la base de la cubeta. El tercero, ubicado en la UE 2, podría ser un fragmento de astil de penacho de plumas miniatura, como los que presentan las estatuillas antropomorfas

CÓDIGO	TIPO	CONTEXTO DE RECUPERACIÓN	MATERIAL Y TÉCNICA DE MANUFACTURA	ALTO (mm)	ANCHO (mm)	ESPESOR (mm)	PESO (g)
F1 N1	Antropomorfa femenina	Nivel 1, encima de contexto oeste.	Metal, fundido y vaciado.	31	10	9	12
M2 N2 E2	Antropomorfa masculina	Nivel 2, al lado de contexto este.	Metal, fundido y vaciado.	46	13	11	12,3
F4 N2 CtxW	Antropomorfa femenina	Nivel 2, contexto oeste.	Metal, fundido y vaciado.	36	11	13	13,4
M5 N2 CtxW	Antropomorfa masculina	Nivel 2, contexto oeste.	Metal, fundido y vaciado.	33	11	9	11,4
C9 N2 CtxW	Camélido	Nivel 2, contexto oeste.	Metal, fundido y vaciado.	36	27	6	9,8
F10 N2 CtxE	Antropomorfa femenina	Nivel 2, contexto este.	Spondylus, tallado y pulido.	53	18	14	17,8
M3 N2 CtxE	Antropomorfa masculina	Nivel 2, contexto este.	Metal, fundido y vaciado.	34	12	10	12,3
F6/SD	Antropomorfa femenina	Sin contexto, devuelta por su colector.	Metal, fundido y vaciado.	32	11	10	9,6
F7/SD	Antropomorfa femenina	Sin contexto, devuelta por su colector.	Metal, fundido y vaciado.	33	10	11	13,7
C8/SD	Camélido	Sin contexto, devuelta por su colector.	Metal, fundido y vaciado.	37	32	8	13,6

Tabla 4. Descripción de los contextos, materiales, técnicas de manufactura y dimensiones de los tipos de estatuillas de QQCR. **Table 4.** Description of the contexts, materials, manufacturing techniques and dimensions from the types of QQCR statuettes.

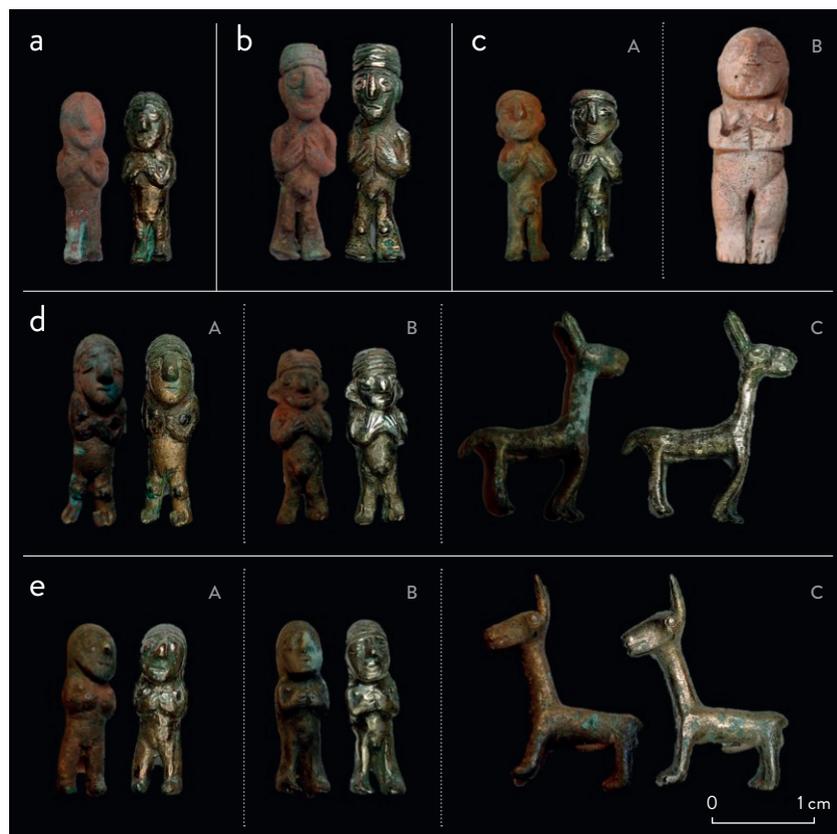


Figura 10. Estatuillas antropomorfas y de camélidos de QQCR, antes (izquierda) y después (derecha) de su limpieza. Las letras a, b, c, d y e agrupan los diferentes contextos de recuperación: **a)** nivel 1, F1 N1; **b)** nivel 2, M2 N2 E2; **c)** nivel 2 de contexto este: **A)** M3 N2 CtxE y **B)** F10 N2 CtxE; **d)** nivel 2 de contexto oeste: **A)** F4 N2 CtxW, **B)** M5 N2 CtxW, y **C)** C9 N2 CtxW; **e)** sin contextos: **A)** F6/SD, **B)** F7/SD, y **C)** C8/SD. **Figure 10.** QQCR anthropomorphic and camelids statuettes, before (left) and after (right) cleaning. The letters a, b, c, d and e group the different recovery contexts: **a)** level 1, F1 N1; **b)** level 2, M2 N2 E2; **c)** level 2 from eastern context: **A)** M3 N2 CtxE and **B)** F10 N2 CtxE; **d)** level 2 from western context: **A)** F4 N2 CtxW, **B)** M5 N2 CtxW, and **C)** C9 N2 CtxW; **e)** no contexts: **A)** F6/SD, **B)** F7/SD, and **C)** C8/SD.

MATERIALES	CONTEXTO DE RECUPERACIÓN	LARGO (mm)	ANCHO (mm)	ESPESOR (mm)	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Astilla de madera.	Nivel 2, base de cubeta.	12	4	2	Con carbonato
Astilla de madera.	Nivel 2, base de cubeta.	42	5	4	Con carbonato
Palo de madera, similar a astil de tocado de plumas miniatura.	Nivel 2, contexto oeste; asociado a estatuilla antropomorfa masculina.	23	2	1	Bueno

Tabla 5. Materiales arqueobotánicos de QQCR: descripción de sus contextos y dimensiones. **Table 5.** Types of QQCR archaeobotanical materials: descriptions of its contexts and dimensions.

del cerro Aconcagua (Schobinger 1984-1985), pero este no conserva las plumas, aunque sí su cuerda de amarre (tabla 5).

DISCUSIÓN

Si bien la localización del sitio QQCR está en el trazado del Qhapaq Ñan, la posibilidad de que el paso por el Cristo Redentor se complemente con el de cerro Navarro (Sánchez 2004; Durán et al. 2023) fortalece la hipótesis de la existencia de dos caminos en esta localidad (Martin 2015). La dimensión ceremonial del hallazgo refuerza la idea del posible significado simbólico de los elementos del paisaje que lo rodean. El bloque rocoso a los pies del cual se ubica la capacocha tiene forma de escalinata, lo que, sumado a que se trata de un sector de paso entre las dos vertientes cordilleranas, permitiría pensar que esta roca podría corresponder a un ushnu o un rasgo topográfico de carácter ritual, ya que desde su cima se visualiza tanto el lugar donde se depositó la ofrenda como el cerro Santa Elena.

Cabe considerar que la gente local denomina a esta montaña "travesía de la cabeza del Inca", seguramente debido a su perfil que se percibe como de forma humana, producto del fenómeno denominado pareidolia. Así, el camino, el paso en una cumbre, el bloque rocoso y el perfil de este cerro nos remiten a una sacralidad de los paisajes surandinos, cuestión que ya ha sido sostenida en estudios previos en esta zona (Uribe & Sánchez 2016; Doura 2021). Esta propuesta resulta más factible al tener en cuenta la macrorregión, junto con la presencia de hitos con valoración astronómica en el cerro Aconcagua y su posible intiwatana (Doura 2021), además de la concentración de sitios de connotación ritual en la vertiente occidental de los Andes Meridionales

(Uribe & Sánchez 2016). Desde dicha perspectiva, el vínculo de estas prácticas con los sistemas de creencias de las poblaciones huarpes, muestran coincidencias y fortalecen la hipótesis sobre la centralidad ceremonial implantada en el sur del Collasuyu.

Tal como el paisaje, la materialidad de la capacocha de QQCR está impregnada de significados. Abundan los relatos documentales que dan cuenta de la valoración que los diferentes productos ofrendados tenían en el momento de la ceremonia y los hallazgos arqueológicos han tenido su correlato interpretativo luego de pormenorizadas descripciones analíticas (Duviols 1976; Horta 2008, 2024; Fernández 2015; Cereceda 2020; entre otros).

Considerando las características de las unidades excavadas, postulamos que el evento ceremonial se habría realizado en un solo acto. Hipotéticamente, representaría una síntesis de los criterios particionales del Tawantinsuyu, con una bipartición entre arriba y abajo y entre este y oeste, dada la orientación de los caminos del Qhapaq Ñan en este sector (fig. 4). Además, coincide con la línea imaginaria este-oeste que une el cerro Santa Elena, QQCR y el bloque rocoso en el sitio. Sobre tal matriz, los objetos depositados evidencian el poder centrífugo de la misma, al conformarse por materiales de diferente origen (animal, vegetal y mineral) y procedentes de distintos puntos del Tawantinsuyu (textiles, *Spondylus* y metales), distribuidos luego desde el Cusco (Duviols 1976). Cuando analizamos la disposición de los elementos en la ofrenda, tres capas superpuestas de mullu, las de arriba sin contenido y las dos inferiores de dos en dos, con bultos homólogos en su composición, podría plantearse que se ordenan bajo principios de cuatripartición, tripartición y bipartición, en consonancia con los de las mitades de la nobleza incaica Hanan y Hurin.



La ausencia de restos humanos en QQCR indicaría que es un sacrificio sustitutivo, entre cuyas ofrendas predominan las estatuillas, especialmente las antropomorfas femeninas, elaboradas con técnica de fundición y vaciado, de coloración cobriza. Estas características, acompañadas por la abundancia del *Spondylus* (en valvas completas y fragmentadas, junto a una figurilla), además de un ingente conjunto de topus con diversidad de cabezales, nos permiten sugerir un perfil femenino para este contexto ceremonial.

A pesar del impacto que supuso en el sitio el aumento del tránsito a partir de tiempos coloniales y modernos, no se ha dado cuenta del hallazgo de cuerpos humanos. Las condiciones de sedimentación del yacimiento, como indicamos, presentan procesos erosivos naturales sobre las rocas, por lo cual, si hubiere enterratorios humanos estos deberían localizarse en las laderas de los cerros del lugar o posiblemente en otros sectores de este sitio aún no explorados sistemáticamente.

La *qhapaq ucha* del sitio de Cristo Redentor es un nuevo punto de relevancia en la interpretación de la sacralización de este paisaje “[...] considerado como una de las últimas conquistas y la expansión más meridional del imperio” (Uribe & Sánchez 2016: 557). No se debe descartar la posibilidad de que se haya producido en el contexto final del control territorial del Collasuyu, cuando el Cusco ya se encontraba dominado por los conquistadores y el territorio había comenzado su proceso de desintegración, con resistencias mediante, pero desarticulado. Esta hipótesis se plantea sobre la base de la tipología de las estatuillas según su manufactura y materias primas. Al respecto, Paz Núñez-Regueiro y colaboradores (2017) ya han considerado la presencia de figurillas de estilo Inca, pero de elaboración colonial. Los resultados que se obtengan del análisis composicional de los metales de estas piezas, como topus, láminas y *canipus*, además de la realización de dataciones arqueométricas, permitirán corroborar esta interpretación. La determinación cronológica será clave para complementar las explicaciones que puedan realizarse de un acontecimiento que demuestra haber tenido un rol clave en la práctica ancestral de sacralización del paisaje en este lugar de los Andes.

La ubicación de QQCR, además de su cercanía con el cerro Aconcagua, el apu más alto en esta parte de la

cordillera, refuerza la propuesta general de culto a los cerros y de la presencia de un entorno particularmente sagrado en el extremo meridional de Tawantinsuyu (Uribe & Sánchez 2016). Esto, sumado a la existencia de dos vías de tránsito, indicaría que tendría un rol ceremonial equivalente a los caminos dobles incas, como el de Pampa del Ajencal (Famatina, La Rioja, Argentina) (Martin 2015). En ese caso, conceptos inherentes a la dualidad caminera y su vínculo con adoratorios desempeñarían un cometido importante en los peregrinajes (Hyslop 1992; Martin 2015). Como consecuencia, proponemos que QQCR podría haber ejercido una función clave en la medida que controlaba un punto estratégico del paso cordillerano, logrando trasladar un mensaje de paisaje unificado en y desde las cumbres apus hacia ambas vertientes andinas.

Las características del lugar, el contexto de la ofrenda y lo analizado en los documentos coloniales sobre el significado de las montañas para las poblaciones huarpes, permiten plantear que la capacocha pudo operar localmente como un agente activo que garantizaba la dominación inca y, consecuentemente, refería a una relación con las comunidades, establecidas entre tensiones y negociaciones. En este contexto, el culto a las montañas por parte de los pueblos indígenas, si existió antes de la llegada de los incas, debió favorecer la permeabilidad de prácticas como estas, tanto para su incorporación en tiempos imperiales como en su permanencia posterior a la caída del Cusco.

Desde 2017, el pueblo huarpe viene reclamando una mesa de diálogo para llevar adelante un proceso de retorno del cuerpo momificado hallado en el cerro Aconcagua (Schobinger 2001), en el marco de la Ley Nacional 25.517 (Herrera & Jofré 2018). Dicha comunidad ha solicitado conformar una comisión intercultural e interdisciplinaria que defina y avance en esta solicitud, dada su importancia en la cosmovisión de los pueblos originarios del Tawantinsuyu. En este proceso participamos desde la Dirección de Patrimonio y Museos, estableciendo acuerdos de restitución con garantías de conservación. Considerando esta situación, el trabajo arqueológico en QQCR se realizó con autorización de las comunidades indígenas y se elaboró un convenio de partes por medio del cual, y bajo el principio acordado, se harán la investigación y la devolución de los materiales culturales. Este proceso sigue en marcha.

CONCLUSIONES

El hallazgo de QQCR comprende el primer sacrificio sustitutivo reportado hasta ahora en el norte de Mendoza. Se ubica en un punto estratégico del camino inca que une ambas vertientes cordilleranas en el sector de Cumbre Aplanada. De acuerdo con el trazado del Qhapaq Ñan, el sitio sería un punto referente y significativo desde donde se controlan ambas laderas montañosas, al oeste y este de los Andes. Actualmente, el lugar se encuentra fuertemente impactado por grandes obras militares de frontera, esculturas (cruz de cemento, monumento Cristo Redentor) y, sobre todo, viales, ya que la ofrenda se halló en el borde del camino actual y en los límites del estacionamiento vehicular. El tránsito masivo en esta localidad ocurre en los meses de verano, por su interés turístico, valor paisajístico y patrimonial. Entendemos que estos factores habrían actuado en desmedro de la conservación de cuerpos humanos, si hubieran sido hipotéticamente ofrendados allí.

El sitio posee gran potencial para el análisis del ceremonialismo en este territorio de los Andes. La capacocha del sitio de Cristo Redentor se inserta en un paisaje que incluye el paso cordillerano y elementos simbólicos, tales como el posible ushnu y el cerro Santa Elena, una probable huaca cuyo perfil semeja una cabeza humana. Su ubicación, que consideramos estratégica, indica que los mecanismos de control incaico estaban en marcha y la existencia de una doble vía de paso podría tener un rol ritual, tal como se ha descrito para el centro oeste argentino. A su vez, la precisión temporal de esta ofrenda, desde análisis composicionales y dataciones, permitirá discutir procesos de cambio en estos rituales y su relación con las montañas, tanto para las poblaciones locales como para las movilizadas durante la expansión, consolidación y caída del Tawantinsuyu, incluyendo las resignificaciones que pudieron haber existido en contextos del avance colonial español (Nielsen et al. 2016).

El descubrimiento y rescate de QQCR tiene impacto en las reclamaciones de las comunidades originarias locales, las que están acompañadas de nuevas formas de culto que expresan la vigencia y relectura continua de los contextos que dieron origen a tales prácticas. Desde dicha perspectiva, el aporte de esta y futuras investigaciones acerca de la dominación y las ceremo-

nias incas en los Andes centrales de Argentina y Chile, resultarán claves para comprender el ritual de la *qhapaq ucha* durante los últimos 500 años.

AGRADECIMIENTOS Al segundo comandante Juan Gallardo, jefe del grupo especializado en Alta Montaña del Escuadrón 27 Uspallata (Punta de Vacas) y al sargento Hugo Moreno. Al andinista Fernando de Rosas (hijo), por el apoyo dado en diciembre para llegar al sitio y realizar el rescate. A Walter Simo Botta por dar correcto aviso de su hallazgo.

NOTAS

¹ La controversia deviene de la observación de que no todos estos tipos de hallazgos procedían de las alturas de la cordillera de los Andes, por ejemplo, Cerro Esmeralda, en la costa de Iquique, norte de Chile (Checura 1977). Actualmente, los descubrimientos de capacochas en el fondo del lago Titicaca, en Bolivia, darían razón a tal argumento (Delaere 2022).

² Se trata de la capacidad perceptiva de ver formas reconocibles en estímulos ambiguos. Estos pueden registrarse en nubes, montañas, manchas de muros, etc. (Rubio 2021). La palabra es usada en la nomenclatura científica, aunque no aparece en el diccionario general de la RAE.

³ Claudia Herrera y Matías Candito (comunicación personal 2023) de la comunidad huarpe Guaytamari, consideran que estas manifestaciones son parte de un posible pachacuti en curso.

⁴ Verónica Cereceda (2020), en su estudio de la textilería de las estatuillas del Llullaillaco, resalta una divergencia entre los vestidos de los cuerpos humanos momificados y el de las estatuillas antropomorfas, un aspecto relevante en el análisis de los lenguajes visuales.

⁵ En el diccionario quechua de Diego González Holguín, la palabra *canipu* significa "plancha de plata para la frente señal de los nobles" (Horta 2008: 71).



REFERENCIAS

- ABAL, C. 2001. Descripción y estudio del material textil. En *El santuario del cerro Aconcagua*, J. Schobinger, comp., pp. 191-244. Mendoza: Editorial Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cuyo.
- ALCINA, J. 1965. *Manual de arqueología americana*. Madrid: Aguilar.
- BACHRATY, D. 2024. Discusiones acerca de una capacocha a partir de la revisión de crónicas del siglo XVI y XVII. Un rito sacrificial inca con ¿heterogeneidades o singularidades? *Diálogo Andino* 73: 15-30.
- BÁRCENA, J. 2001. Estudios sobre el santuario incaico del cerro Aconcagua. En *El santuario del cerro Aconcagua*, J. Schobinger, comp., pp. 281-301. Mendoza: Editorial Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cuyo.
- BEORCHIA, A. 1985. El enigma de los santuarios indígenas de alta montaña. *Revista del CIADAM* 5: 410.
- BEORCHIA, A. 2005. Un "orejón" sobre el Mercedario. *Revista del CIADAM* 6: 189-194.
- BESOM, T. 2009. *Of Summit and Sacrifice. An Ethno-historic Study of Inka Religious Practices*. Austin: University of Texas Press.
- BUSTAMANTE, P. & R. MOYANO 2011. Arqueoastronomía. Pareidolia en la percepción del entorno astronómico y geográfico. *Huygens* 92: 6-19.
- CERECEDA, V. 2020. ¿De transiciones y Pachacutis?: un pequeño diseño en vestimentas de figuritas de ceremonias de altura. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (1): 271-314.
- CERUTI, M. 2005. Las localidades arqueológicas de altura y la dominación incaica. *Revista del CIADAM* 6: 185-187.
- CHECURA, J. 1977. Funebria incaica en el cerro Esmeralda (Iquique, I región). *Estudios Atacameños* 5: 127-144.
- CHIAVAZZA, H. 2016. Estudio de contextos recuperados en los paleocauces del monte árido, NE de Mendoza (Argentina). *Anales de Arqueología y Etnología* 70-71: 137-158.
- CHIAVAZZA, H. 2022 Ms. *Proyecto de restitución y conservación de la capacocha del Cerro Aconcagua*. Presentado en Dirección de Patrimonio Cultural y Museos de Mendoza e Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Mendoza.
- CHIAVAZZA, H. 2023. Gestión, patrimonio e investigación en el sur del Qhapaq Ñan (Mendoza). En *Libro de Resúmenes del XXIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, M. Barboza, C. Piccoli, M. Roca & C. Scabuzzo, eds., p. 433. Corrientes: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste.
- DE VALDIVIA, L. 1940 [1607]. Doctrina cristina y catecismo en la lengua Allentiac, que corre en la ciudad de San Juan de la Frontera, con un confesionario, arte y vocabulario breves. Con introducción y notas de Salvador Canals Frau. *Anales del Instituto de Etnografía Americana* 1: 19-94.
- DELAERE, C. 2022. Las figurillas miniatura en contextos de ofrendas subacuáticas: sacrificios de sustitución y legitimación del poder inca en el lago Titicaca. En *Agua, tecnología y ritual. Función y cosmología hidráulica en los Andes prehispánicos*, M. Luján, K. Lane & P. Eeckhout, eds., pp. 17-32. Lima: Rafael Valdez Ediciones.
- DIARIO UNO 2024. Cuatro mil motociclistas coparon la ruta a Chile para llegar al Cristo Redentor. *Diario uno*, 11 de febrero de 2024. <<https://www.diariouno.com.ar/sociedad/cuatro-mil-motociclistas-coparon-la-ruta-chile-completar-el-10-encuentrocristo-redentor-n1291605>> [consultado: 15-02-2024].
- DÍAZ, R. 1966. Prácticas religiosas en el incanato, en relación con la momia del cerro El Toro. En *La momia del cerro El Toro. Investigaciones arqueológicas en la cordillera de la provincia de San Juan (República Argentina)*, J. Schobinger, ed., pp. 124-167. Mendoza: Editorial Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cuyo.
- DOURA, M. 2021. *Valle Sagrado del Aconcagua "otro Cuzco". Intiwatana y ushnu en la montaña más alta del Tawantinsuyu*. Salta: Programa Qhapaq Ñan, Secretaría de Cultura de Salta.
- DURÁN, V., S. ZÁRATE, D. WINCOUR, M. ZONANA, D. TRILLAS, A. CASTILLO, D. ESTRELLA, D. GUEVARA, A. GASCO & R. BARBERENA 2023. Caminos, pasos y paisajes sacralizados en el extremo sur del Tawantinsuyu. *Comechingonia, Revista de Arqueología* 27 (1): 129-150.
- DUVIOLS, P. 1976. La Capacocha. *Allpanchis* 9: 11-57.
- FERNÁNDEZ, M. 2015. *Prendedores, topos y mujeres*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- GENTILE, M. 1996. Dimensión sociopolítica y religiosa de la capacocha del cerro Aconcagua. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 26 (1): 43-90.
- GUERRA, M., J. SIERRA, M. SAMALLOA & L. VETTER 2021. Ofrendas incas en oro y plata: estudios



- tecnológicos de estatuillas miniaturas de la región del Cusco (Perú). En *Los metales en nuestra historia*, R. Lleras & L. Vetter, eds., pp. 261-290. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Academia Colombiana de Historia.
- HARRIS, E. 1991. *Principios de estratigrafía arqueológica*. Barcelona: Editorial Crítica.
- HERRERA, C. & G. JOFRÉ 2018. En Mendoza los pueblos originarios piden la restitución del guardián del Aconagua. *Raíces Ancestrales*, Youtube, 16:41 min. <<https://www.youtube.com/watch?v=1MCipc4WNTA>> [consultado: 20-05-2020].
- HORTA, H. 2008. Insignias para la frente de los nobles incas: una aproximación etnohistórica-arqueológica al principio de la dualidad. En *Lenguajes visuales de los incas*, P. González & T. Bray, eds., pp. 71-84. Oxford: BAR Publishing.
- HORTA, H. 2024. La ofrenda de estatuillas en el rito de la capacocha y su relación con el mito del origen de los incas. *Latin American Antiquity* 35 (2): 327-347.
- HYSLOP, J. 1992. *Qhapaqñan. El sistema vial incaico*. Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- IMBELLONI, J. 1946. *Pachakuti IX (el incario crítico)*. Buenos Aires: Editorial Humanior.
- LEONI, J. 2005. La veneración de montañas en los Andes preincaicos: el caso de Ñawinpukyo (Ayacucho, Perú) en el Período Intermedio Temprano. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 37 (2): 151-164.
- LOS ANDES 2023. Vuelta Ciclista de Mendoza 2023: el recorrido completo y todos los detalles de la 47ª edición. *Los Andes*, 3 de febrero de 2023. <<https://www.losandes.com.ar/mas-deportes/vuelta-ciclistade-mendoza-2023-el-recorrido-completo-y-todos-losdetalles-de-la-47-edicion/>> [consultado: 15-02-2024].
- MÁRQUEZ, F. 1943. Los textos Millcayac del P. Luis de Valdivia (con un vocabulario español/allentiac-milcayac). *Revista del Museo de La Plata* 2 (12): 61-223.
- MARTIN, S. 2015. Caminos dobles del Kollasuyu: dualidad y peregrinajes en el Qhapaq Ñan de la sierra de Famatina (La Rioja-Argentina). *Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos* 1 (1): 44-54.
- MÉTRAUX, A. 1937. Contribución a la etnografía y arqueología de la provincia de Mendoza. *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza* 6 (15-16): 1-66.
- MICHELIELI, C. 1983. *Los huarpes protohistóricos*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan.
- MIGNONE, P. 2017. Análisis distribucional de estatuillas incaicas en el cerro Llullaillaco. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 46 (1): 77-96.
- MILLONES, L. 2022. La Capacocha o Qhapaq Ucha de los incas. Surandino. *Revista de Humanidades y Cultura* 6 (3): 17-41.
- MOSTNY, G. 1959. La momia del cerro El Plomo. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 27: 3-122.
- MURRA, J. 2014. El tráfico del mullu en la costa del Pacífico. En *El mundo andino: población, medioambiente y economía*, pp. 171-180. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Pontificia Universidad Católica del Perú.
- NIELSEN, A. 2020. El Tawantinsuyu: cosmología, economía y organización política. En *Camino ancestral Qhapaq Ñan. Una vía de integración de los Andes en Argentina*, V. Sosa, ed., pp. 24-52. Buenos Aires: Ministerio de Cultura.
- NIELSEN, A., A. REDDEN, J. MARTÍNEZ, V. NICOLAS & P. GOSE 2016. Comentarios y respuesta. *Población & Sociedad* 23 (2): 35-59.
- NÚÑEZ-REGUEIRO, P., C. MOULHERAT & M. GUERRA 2017. Las estatuillas incas del Musée du Quai Branly-Jacques Chirac: variedad tipológica y cronología de las producciones. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 46 (1): 193-219.
- PEASE, F. 1991. *Los Incas: una introducción*. Vol. 1. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- QUINATO, E. 2021. La concha *Spondylus* o "mullu". Su importancia para los pueblos ancestrales de América y su situación actual. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia de Quito* 49 (205): 327-406.
- REINHARD, J. 1983. Las montañas sagradas. Un estudio etnoarqueológico de ruinas en las altas cumbres andinas. *Cuadernos de Historia* 3: 27-62.
- REINHARD, J. 1985. Sacred Mountains: An Ethno-Archaeological Study of High Andean Ruins. *Mountain Research and Development* 4: 299-317.
- ROSTWOROWSKI, M. 2014. Intercambio prehispánico del *Spondylus*. En *María Rostworowski. Obras Completas. Los Incas*, vol. 9, pp. 171-178. Lima: Fondo Editorial del Instituto de Estudios Peruanos-Ministerio de Cultura.
- RUBIO, D. 2021. ¿Qué es la pareidolia? Cuando los objetos tienen rostro. *Psicología y mente*. <<https://www.publico.es/psicologia-y-mente/que-es-la-pareidolia-cuando-los-objetos-tienen-rostro/>> [consultado: 19-04-2024].



- SAGÁRNAGA, J. 2007. Genealogía y desarrollo del topo en los Andes circumlacustres. En *Metalurgia en la América antigua*, R. Lleras, ed., pp. 83-100. Lima-Bogotá: Instituto Francés de Estudios Andinos-Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República.
- SÁNCHEZ, R. 2004. El Tawantinsuyu en el Aconcagua (Chile Central). *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36 (2): 325-336.
- SCHOBINGER, J. 1966. *La "momia" del cerro El Toro y sus relaciones con otros sitios arqueológicos de la cordillera de la provincia de San Juan*. Mendoza: Editorial Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cuyo.
- SCHOBINGER, J. 1986. La red de santuarios de alta montaña en el Contisuyo y el Collasuyu: evaluación general, problemas interpretativos. *Comechingonia*, número especial: 295-317.
- SCHOBINGER, J. 1999. Los santuarios de altura incaicos y el Aconcagua: aspectos generales e interpretativos. *Relaciones* 24: 7-27.
- SCHOBINGER, J. 2001. *El santuario incaico del cerro Aconcagua*. Mendoza: Editorial Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cuyo.
- SCHOBINGER, J. 2005. La momia del Aconcagua. *Revista del CIADAM* 6: 1-22.
- SCHOBINGER, J., M. AMPUERO & M. GUERCIO 1984-1985. Descripción de las estatuillas que conforman el ajuar acompañante del fardo funerario hallado en el cerro Aconcagua (provincia de Mendoza). *Relaciones* 16: 175-190.
- SCHROEDL, A. 2008. La Capacocha como ritual político. Negociaciones en torno al poder entre Cuzco y los curacas. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 37 (1): 19-27.
- SOCHA, D., J. REINHARD & R. CHÁVEZ 2021. Inca Human Sacrifice on Misti Volcano (Perú). *Latin American Antiquity* 32 (1): 138-153.
- URIBE, M. & R. SÁNCHEZ 2016. Los incas en Chile. Aportes de la arqueología chilena a la historia del Tawantinsuyu (ca. 1400-1536). En *Prehistoria en Chile. Desde sus primeros habitantes hasta los incas*, F. Falabella, M. Uribe, L. Sanhueza, C. Aldunate & J. Hidalgo, eds., pp. 529-572. Santiago: Sociedad Chilena de Arqueología-Editorial Universitaria.
- VETTER, L. & M. GUERRA 2017. Los tupus y estatuillas de plata inka: una aproximación a sus aleaciones. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 46 (1): 71-192.
- VITRY, C. 2005. ¿Por qué ruinas a tanta altura?: hipótesis explicativas. *Revista del CIADAM* 6: 184-185.

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (ISSN 0718-6894) es una revista académica internacional indexada, publicada en formato digital con empaquetamiento semestral. Fundada en 1985, es un espacio de encuentro donde, a partir del núcleo del arte y simbolismo precolombino, confluyen y dialogan especialistas de las ciencias sociales, el arte y las humanidades.

El *Boletín* publica artículos inéditos en español o inglés en las áreas de arqueología, antropología, arte rupestre, etnografía, historia del arte, artes visuales, historia, arquitectura, cognición, cosmología, filosofía, economía, ideología, musicología, tecnología, estudios de museos y otras materias relacionadas. Son especialmente bienvenidas aquellas contribuciones que combinan dos o más de estas áreas. Un valor importante para la revista es la pertinencia, calidad técnica y artística de la propuesta.

La Revista es publicada en conjunto por el Museo Chileno de Arte Precolombino, la Universidad Adolfo Ibáñez y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es una publicación gratuita que no realiza cobros a los/as autores/as por derechos de publicación y es sostenida económicamente por estas instituciones. Su representante legal es Cecilia Puga Larrain.

Las contribuciones son recibidas durante todo el año. En una primera instancia son consideradas a nivel interno del equipo editorial y luego evaluadas por pares externos bajo la modalidad doble ciego. La confirmación de la recepción de un manuscrito no supone su admisión al proceso editorial y la Revista se reserva el derecho de excluir un trabajo en cualquier momento del proceso de publicación en caso de que lo amerite.

Los artículos, así como las referencias, las figuras, los audios y los videos utilizados, son de responsabilidad exclusiva de sus autores/as y las opiniones expresadas por ellos/as no reflejan necesariamente el pensamiento de las entidades editoras.

La Revista es una publicación de Acceso Abierto (*Open Access*) 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.

Toda correspondencia con la revista debe dirigirse a: boletin@museoprecolombino.cl

The Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino (ISSN 0718-6894) is an indexed international online academic 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 Bulletin publishes unpublished articles 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, museum studies, and related disciplines. Submissions combining two or more of these topic areas are especially welcome. An important value for the journal is the relevance, technical and artistic quality of the proposal.

The Journal is published jointly by the Museo Chileno de Arte Precolombino, the Adolfo Ibáñez University and the Pontificia Universidad Católica de Chile. The journal does not charge authors for any publication rights and is financially supported by these institutions. Its legal representative is Cecilia Puga Larrain.

Submissions are received throughout the year. In the first instance they are considered internally by the editorial staff and then evaluated by external reviewers, under the "double-blind" modality. Confirmation of receipt of a manuscript does not imply its admission to the editorial process and the Journal reserves the right to exclude a manuscript at any time during the publication process if warranted.

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 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.

Please, submit all correspondence to: boletin@museoprecolombino.cl

Contenido

- 5-7 **Editorial**
Benjamín Ballester Riesco
- ARTÍCULOS
- 8-24 **Cultura visual e indígenas en la Argentina de inicios del siglo XX: las ilustraciones en *Caras y Caretas* en el año del Centenario**
Agustina Ollier, Darío Hermo & Máximo Farro
- 25-44 **Figurando narraciones precoloniales andinas: Toribio Mejía dibuja el Manuscrito de Huarochirí**
Gabriel Ramón
- 45-65 **Nenúfares y peces. Un ecosistema en la representación iconográfica y ritual de la ciudad maya de Palenque**
Carlos M. Varela Scherrer & Ana García Barrios
- 66-81 **Adornos personales de alfarería entre los grupos humanos prehispánicos del Nordeste de Argentina**
Flavia V. Ottalagano & Carlos N. Ceruti
- 82-97 **Las *wallqas* como intercambios múltiples en los Andes**
Gonzalo Pimentel G.
- 98-119 **El arte del *chiéjau*: materialidad y agencias en artefactos ceremoniales pintados del pueblo yagán de Tierra del Fuego**
Dánae Fiore, Ana Butto, Agustín Acevedo & Neemias Santos da Rosa
- 120-139 **Cerro Malabrigo y el resurgimiento de la arquitectura monumental prehispánica en el valle de Chicama, costa norte del Perú**
Carito Tavera Medina, Henry Tantaleán, Charles Stanish, José Román, Mauricio Gastello & Inés Uribe
- 140-161 ***Qhapaq ucha* en el límite meridional del Tawantinsuyu. Rescate, materiales y significaciones**
Horacio Chiavazza, Cristina Prieto-Olavarría & Sebastián Silvestri